

LA OPERA SIGUE VIVA



Trabajo segundo semestre 2023 del primer curso

Campus de la Experiencia UIC

Autores:

Natacha Colomer Aranda, Montse Ezcurra Solanich, Rosaura Estragues Costa,
Carmen García Madorell, Montse Martínez Gibernau y Francisco Matute Yepez

Tutora: Carolina Estrada Bascuñán

Fecha entrega : 19 de mayo de 2023

INDICE:

1.-Introducción	-----	4
2.-La opera por dentro	-----	
2.1 Los cantantes	-----	5
2.2 Tipos de voz	-----	6
2.3 Las diferentes partes que componen una ópera	-----	7
2.4 La orquesta	-----	8
2.5 El escenario/ Las escenografias	-----	9
2.6 La dirección escénica	-----	9
2.7 Tipos de ópera	-----	10
3.- Arquitectura	-----	
3.1 Características de un teatro de la ópera	-----	11
3.2 Vestíbulo	-----	12
3.3 Sala	-----	12
3.4 Foyer	-----	13
3.5 Torre escénica	-----	13
3.6 Historia y curiosidades de diferentes teatros de ópera:	-----	14
El teatro Garnier; la Scala de Milán; la Opera Estatal de Viena; la Opera House de Sidney y la Opera de Copenague	-----	
4.- Opera del romanticismo siglo XIX/ Máximos exponentes: Richard Wagner y Giuseppe Verdi	-----	
4.1 Contexto histórico	-----	18
4.2 Richard Wagner/ Principales obras/ Bayreuth	-----	20

4.3 Giuseppe Verdi/ Principales obras-----	24
4.4 Comparativa entre Richard Wagner y Giuseppe Verdi -----	27
5.- María Callas 1923-1977	
5.1 Datos Biográficos-----	29
5.2 Formación musical y primeros pasos/Perfeccionista -----	30
5.3 Consagración artística/Magnestimo -----	31
5.4 Relación con Onassis y declive vocal -----	33
5.5 Ultimos años -----	33
5.6 Muerte -----	34
5.7 Voz revolucionaria -----	34
5.8 Monstruo escénico/ Cantante popular -----	35
5.9 Legado -----	35
5.10 Repertorio -----	36
5.11 Centenario global -----	37
6.- Conclusiones -----	38
7.- Bibliografía -----	40

LA OPERA SIGUE VIVA

1.-INTRODUCCION

Mozart dijo que varias personas hablando a la vez es un guirigay, por el contrario, varias personas cantando a la vez logran una sinfonía. Para exemplificarlo citamos una ópera conocida, Lucia de Lamme Moor, de Donizetti, en cuyo segundo acto, al final de éste, confluyen en escena seis personajes cantando a la vez, cada uno con una melodía y una letra diferente. Siempre al finalizar este acto, el público aplaude entusiasmado por ese sublime instante ofrecido.

Quizás deberíamos empezar esta introducción señalando que la finalidad del trabajo es captar el interés de aquellas personas indiferentes hacia este bello género musical, que sin duda sigue vivo. Para ello nos apoyamos en poetas, filósofos, periodistas, melómanos, que con sus opiniones y consejos nos dirijan hacia la belleza del arte operístico.

Josep María Esquirol, en su libro *Humano, Más humano*, empieza así: "Cantamos para celebrar y cantamos también para no tener miedo: para celebrar las cosas de la vida y para no tener miedo de la muerte. De ahí, que la esencia de la palabra sea el canto y que en toda palabra valiosa palpite o bien la celebración, o bien el amparo. Canto que cura y canto que enaltece la belleza del mundo".

Aristóteles en su *Poética* considera que la música es, como las otras artes, una imitación: imita al alma humana.

Sin remontarnos a siglos pasados, tenemos al italiano Riccardo Mutti, conocido por haber sido director musical del Teatro de la Ópera de la Scala de Milán desde 1987 a 2005, al recibir el premio Músico del año 2010, empezó su discurso exponiendo con simplicidad y simpatía el arte de la Dirección Orquestal, para acabar diciendo: "No se trata solo de marcar los tiempos sino también tomar las almas de los músicos, la música, los sentimientos, no las notas. Las notas son la expresión concreta de los sentimientos y eso es algo que hace que dirigir, sea la profesión más difícil del mundo. Es un camino muy largo... Yo creo que estoy en la mitad del camino y estoy seguro de que nunca llegaré a la otra orilla del río porque detrás de las notas habita el infinito que significa Dios y nosotros somos demasiado pequeños frente a Dios".

En el mundo operístico, los grandes intérpretes saben que no solo son artistas, sino persona y artista. No artistas a secas. Y lo que hacen no es solo arte sino obra humana artística. Es decir, obra humana bella.

Con su arte nos hacen sentir lo que en muchas ocasiones no sabemos expresar: Vida, Misterio, Sagrado, Silencio... el alma humana. ¿Quién no se ha identificado, incluso llorando con el harakiri en la última escena de Madame Butterflay?, ¿Quién no ha rezado con Ana Bolena en La Torre de Londres?, ¿Quién no ha sufrido con el sacrificio de Violeta en La Traviata?

Pedro Antonio Urbina decía que, en el fondo, una obra bella nos devuelve la confianza en la vida y en el pensamiento. Josep María Esquirol también dejó escrito que: "El canto- la palabra que vibra_ nos hace de cobijo y de cielo".

Para llegar a gozar del bel canto no son necesarias muchas condiciones, como dejó escrito Ronald de Candé en su obra *Historia Universal de la Música*, el modelo musical es de carácter subjetivo, con gran diversidad de las interpretaciones, pero al igual que la poesía, el cine, las matemáticas, se funda en un sistema de símbolos operativo, actos, operaciones. No ideas. Tiene estructuras.

Todas estas estructuras quedarán desarrolladas en profundidad en los próximos capítulos en los que nos adentraremos en la ópera por dentro con un estudio de los cantantes, voces, orquesta, partes de una ópera, etc...., para seguir con una descripción de los teatros líricos más destacados en los que se representa el género musical objeto de este trabajo y, un acercamiento a dos grandes compositores de la ópera romántica del siglo XIX, para acabar con un abrazo a una de las mejores voces que ha dado la lirica hasta el momento.

Solo nos queda cerrarlo con el deseo de provocar una mezcla de curiosidad e interés que lleve al menos a escuchar el segundo acto de Lucia de Lamme Moor.

2.- LA OPERA POR DENTRO

2.1 LOS CANTANTES.

La ópera nació cuando se alcanzó la convicción de que el teatro griego de la Antigüedad los actores no declamaban: cantaban el texto dándole inflexiones vocales que lo dotaban de un

relieve especial. Pronto se dio especial valor a las exhibiciones de la vocalidad aguda, sobre todo cuando la ópera empezó a prosperar en Venecia, en donde las voces agudas eran especialmente apreciadas. Los cantantes han pasado por distintas fases de importancia durante la historia de la ópera, desde la divinización más extraordinaria en tiempo de los grandes castrati, entre 1670 y 1800, aproximadamente. No faltó tampoco la adoración hacia las grandes sopranos, las “*prime donne*”. Su presencia en los grandes teatros de ópera provocaba arrebatos de entusiasmo y era bastante corriente tirar impresos con versos dedicados a las cantantes más prestigiosas. Hacia fines del siglo XIX también algunos tenores e incluso barítonos y bajos gozaron de privilegios semejantes.

2.2 TIPOS DE VOZ

En el mundo de la ópera las voces vienen en un surtido de seis tipos básicos, desde el más alto hasta el más bajo.

Las mujeres y los niños son sopranos, mezzosopranos y contraltos, mientras que los hombres son, en su gran mayoría, tenores, barítonos y bajos.

Todas las voces, independientemente de su tesitura, se definen además por su color. Las voces operísticas vienen en dos colores, lírico y dramático:

- ✓ Las voces líricas son suaves y tienden a sonar más dulces al oído que sus contrapartes dramáticas.
- ✓ Las voces dramáticas poseen un timbre acerado que las ayuda a destacarse entre una gran orquesta más fácilmente que las voces suaves.

Entre las mujeres:

- ✓ Soprano. La voz de soprano lírica es la de la cantante cuya voz tiene mayor volumen y cuerpo, pero que posee una considerable agilidad. Es un tipo de voz que tiene una mayor amplitud es el espectro de las vibraciones, lo que permite introducir en ella una mayor densidad y variedad de sentimiento. Ejemplos de sopranos famosas encontramos a: Monserrat Caballé (Barcelona, 12-4-1933 / 6-10-2018); María Callas (Nueva York, 2-12-1923 / 16-9-1977); Mirella Freni (Módena, 27-2-1935 / 9-2-2020).
- ✓ Mezzosoprano. La voz de una mezzosoprano dramática es la de la cantante con una voz recia y poderosa, muy habitual en los roles de Donizetti y de Verdi. Entre las

cantantes más famosa podemos citar a: Cecilia Bartoli (Roma, 4-6-1966); Teresa Berganza (Madrid, 16-3-1935 / 13-05-2022); Marilyn Horne (Bradford, Pennsylvania, 16-1-1929).

- ✓ Contralto. La más grave de los tipos de voz femenina, se han valorado poco y no suele aparecer porque en el repertorio operístico hay pocos roles que le vayan bien. Ejemplos de contraltos famosas encontramos a: Elena Armanda Nicolasa Sanz y Martínez de Arizala (Castellón de la Plana, 6-12-1844 / 24-12-1898); Lucrecia Arana (Haro, 23-11-1867 / 9-5-1927); Ewa Podles (Varsovia, 26-4-1952).

Y entre los hombres:

- ✓ Tenor. El tenor lírico es aquel que tiene una gran capacidad expresiva del sentimiento amoroso junto a una voz de resonancias juveniles y con cierta agilidad. Ejemplos de tenores famosos encontramos a: Luciano Pavarotti (Módena, 12-10-1935 / 6-9-2007); Alfredo Kraus (Las Palmas, Gran Canaria, 24-11-1927 / 10-9-1999); Josep Carreras (Barcelona, 5-12-1946).
- ✓ Barítono. El barítono lírico es el que tiene una voz de menor potencia. Menos afectado, por la orquesta, tiene más facilidad para la agilidad y las frases decorativas que pueden tener un aspecto amoroso (lírico). Ejemplos de barítonos famosos encontramos a: Manuel Ausensi (Barcelona, 8-10-1919 / 1-9-2005); Piero Cappuccilli (Trieste, 9-11-1929 / 11-7-2005); Joan Pons (Menorca, 8-8-1946).
- ✓ Bajo. El bajo dramático se da en el repertorio operístico con fuerza y empuje, pero algunos han hallado en la ópera wagneriana un repertorio específico. En la ópera alemana se da bastante el tipo de voz intermedia: bajo- barítono. Ejemplos de barítonos famosos encontramos a: Feodor Ivanovich Chaliapin (Kazan, 11-2-1873 / 12-4-1938); Boris Christoff (Bulgaria, 18-5-1914 / 28-6-1993); Nicolai Ghiaurov (Bulgaria, 13-9-1929 / 2-6-2004).

2.3 LAS DIFERENTES PARTES QUE COMPONEN UNA OPERA.

Es particularmente impresionante que los cantantes de ópera no sólo actúen y canten en escena durante tres horas, produciendo el suficiente sonido para ser oídos sobre una orquesta que, en casos como Richard Wagner, puede superar el centenar de ejecutantes, sino que lo hagan todo de memoria.

Para cada parte que interpretan no sólo deben memorizar una buena cantidad de música escrita, sino que además deben adaptar toda esa información a las características concretas de la representación. Deben recordar dónde respirar, dónde cantar más fuerte, cómo pronunciar las palabras en diferentes idiomas y muchas cosas más. Este punto se da un vistazo a la partitura —el libro que contiene toda la música escrita para la obra— y muestra de qué manera afecta a los cantantes de ópera y a los directores de orquesta, quienes la utilizan como hoja de ruta.

Arias, duetos, tríos y otras cosas

Lo primero que notamos al abrir una partitura de ópera es que está dividida en secciones. En su gran mayoría, las óperas tienen entre dos y cinco actos.

Además, cada acto se divide en escenas. Más aún, las escenas contienen segmentos más pequeños, es decir, piezas musicales individuales, que reciben los siguientes nombres en la partitura: Recitativo; Aria; Arietta; Cavatina y cabaletta; Arioso; Dúo (duo, duetto o Duett); Trío (terzetto o Terzett); Cuarteto (quartetto, Quartett o quattuor), Quinteto (quintetto, Quintett o quintette), y sexteto (sestetto, Sextett o sextuor); Coro (Chor o choeur); Finale; Finale ultimo (es decir, último final).

Todos estos son los números que se pueden encontrar en una ópera convencional, al menos en las de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, esto es en compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti o Giuseppe Verdi. En resumen, es lo que sería la ópera más popular, aquella en la que todo el mundo piensa cuando escucha la palabra “ópera”.

2.4 LA ORQUESTA

Cuando la ópera pasó de ser un espectáculo cortesano a una diversión de carácter popular, los empresarios que sufragaban su coste redujeron la agrupación instrumental al mínimo indispensable para que los cantantes tuvieran algún acompañamiento en sus intervenciones vocales. La costumbre de iniciar el espectáculo con una intervención instrumental llamada *sinfonía*, en italiano, y *obertura* en castellano, mantuvo la costumbre de que algo de música instrumental figurase siempre en las representaciones operísticas, y con el tiempo esta

costumbre daría nacimiento al arte de la *sinfonía*, genero del que acabaría apoderándose la música alemana en el siglo XVIII.

En un principio la orquesta estuvo compuesta por instrumentos que acompañaban a los cantantes y que acabaron siendo un equipo homogéneo, consistente en un numero variable de instrumentos de cuerda, un clavecín, un violoncelo para acompañar los pasajes “recitativos” y algunos instrumentos de viento que se incorporaron primero de forma muy tímida y aparecieron después con mayor frecuencia. Algo de percusión se fue introduciendo también hacia la mitad del siglo XVIII, y fue creciendo lentamente.

2.5 EL ESCENARIO. LAS ESCENOGRAFIAS.

La inmensa mayoría de los teatros de ópera ha tenido la forma que los italianos dieron a sus primeros teatros (teatros a la italiana). En ellos se reproducía en pequeño formato una plaza pública, con un espacio llano y sin asientos (aunque a veces se colocaban algunos bancos frente al escenario para los que querían seguir la función). Ese espacio inicialmente se llamó “patio” pero después, por razones culturales, acabó adquiriendo el nombre griego de *platea*. A imitación del espacio de la plaza pública que le dio origen, estaba rodeado de balcones alquilables (o *palcos*) para familias o personas de posición social más alta y quisieran presenciar el espectáculo con más comodidad. El escenario estaba situado frente a la platea, a una cierta altura, que permitiera también la presencia, ante la escena, de los músicos de la orquesta. Con el tiempo estos aumentaron en número y se procuró rebajar un poco el espacio en donde se situaban, para que dejaran ver con comodidad la escena.

Las escenografías estaban basadas en dispositivos mecánicos accionados por palancas, cuerdas y tiradores, que permitían a veces cambios escénicos sorprendentes. Todo esto fue barrido por técnicas más modernas, que hoy en día han sufrido nuevos cambios con la introducción de unos ordenadores que no sólo gradúan la iluminación según las necesidades del espectáculo, sino que configuran los espacios potenciales de acuerdo con los planteamientos de la dirección escénica.

2.6 LA DIRECCION ESCENICA

Pero en el siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, las cosas cambiaron rápidamente con la incorporación de efectos lumínicos complejos y de elementos corpóreos en las escenografías.

Se abrió un nuevo concepto de “producción”, un término que comprende no solamente la creación de espacios escénicos, sino el vestuario, el conjunto de efectos de luces y el movimiento escénico, a cargo del director escénico, que es quien planifica el modo como se presentará el espectáculo operístico. A finales del siglo XX, dirigir una “producción” fue volviéndose algo cada vez más complejo, requiriendo una preparación y un estudio dramatúrgico de la obra.

2.7 TIPOS DE OPERA

Teniendo en cuenta los muchos cambios que ha sufrido la ópera en el transcurso de los siglos, el espectáculo ha generado varios tipos de ópera, es decir, dotadas de fórmulas básicas. A continuación, una lista de los principales tipos de ópera.

- ✓ 1.- Las primeras óperas.
- ✓ 2.- La ópera veneciana.
- ✓ 3.- La ópera “seria” francesa.
- ✓ 4.- La opéra-comique francesa.
- ✓ 5.- La ópera seria italiana.
- ✓ 6.- La ópera bufa italiana.
- ✓ 7.- La ópera Gluckiana.
- ✓ 8.- La ópera romántica italiana.
- ✓ 9.- El singspiel y la ópera romántica alemana.
- ✓ 10.- El verismo italiano.

3.- ARQUITECTURA

Los primeros teatros de ópera se construyeron en el siglo XVII en las grandes ciudades europeas. A partir del siglo XVIII se extendieron por todo el mundo debido al prestigio cultural que daba a la ciudad disponer de un teatro de ópera. Estos edificios suelen estar ubicados en lugares céntricos como el Liceu en Barcelona, la Ópera Garnier de París, la Scala de Milán o la Ópera de Viena o en lugares muy destacados de las diferentes ciudades, como la de Copenhague, ubicada en una isla frente al palacio de Amalienborg o la Ópera de Sidney y la de Oslo que se encuentran en el puerto.

El primer impacto del público cuando acude a la ópera es la grandeza arquitectónica del edificio. La música, las voces de los cantantes y la escenografía son los elementos que acaban de fascinar y seducir al espectador.



3.1 CARACTERÍSTICAS DE UN TEATRO DE LA ÓPERA

La distribución del público depende de su estatus social o poder adquisitivo. Tanto antiguamente como en la actualidad los palcos y platea suelen estar ocupados por alta burguesía o abonados del teatro con un poder adquisitivo relevante. A medida que se asciende a pisos superiores desciende el precio de las entradas hasta el último piso donde se ubican las más económicas en ocasiones sin visión del escenario y en algunos casos sin asiento. Actualmente en algunas obras se ofrecen precios más económicos para animar a los jóvenes a asistir a la Ópera como las entradas “Under35” del Liceu.

La ópera aparte de como sala de espectáculos es un lugar de encuentro y de fiesta, también se celebran bailes de máscaras, bailes de debutantes, antiguamente servía como escaparate donde mostrar la última moda y las joyas más deslumbrantes y también era el lugar donde se cerraban negocios y concertaban matrimonios.

Debido a que muchas óperas son producciones a gran escala, los teatros son amplios, normalmente de más de 1.000 butacas. El aforo del Liceu de Barcelona es de 2.292 espectadores uno de los mayores de los teatros de ópera europeos. La ópera Garnier de París dispone de 1.900 butacas, la Scala de Milán 1.800, la ópera de Viena 1.709, la ópera de Copenhague 1.500 y la ópera de Oslo cuenta con 1.369 butacas. Fuera de Europa la ópera de Sidney dispone de 5.738 localidades.

Las óperas tienen espacios comunes como:

3.2 VESTÍBULO

En los edificios clásicos el vestíbulo suele ser de estilo renacentista y barroco, con escaleras centrales de mármol, que conducen al primer piso donde se encuentran salones con espejos y espacios de encuentro para el público.

En los edificios modernos, los vestíbulos son acristalados, con espacios diáfanos, abiertos al exterior.



3.3 SALA

La planta de la sala tiene forma de herradura con platea y distintos niveles. También hay palcos, en ocasiones con pequeños antepalcos.

El telón suele ser de terciopelo y puede tener diferentes formas de apertura, aunque la más usual es vertical y de extremo a extremo.

Los techos de la sala en las óperas antiguas disponen de medallones, pinturas y lámparas en algunos casos de araña. Algunos de los medallones del techo son móviles de forma que las pinturas se pueden mover y dan paso a una serie de focos que forman parte del equipamiento lumínico.

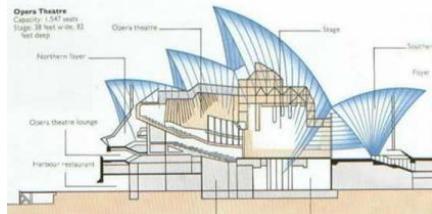


El Foso de la orquesta suele estar en una plataforma móvil que puede elevarse o mantenerse por debajo del escenario según el tipo de espectáculo, puede llegar a contener unos 100 músicos.



La Ópera de Sidney dispone de cinco salas de teatro y cuatro restaurantes, y la de Oslo dispone de 3 auditorios.

3.4 FOYER



El Foyer es un espacio polivalente que se puede utilizar como cafetería durante los entreactos y como espacio de descanso y encuentro para el público. En él también se realizan conciertos

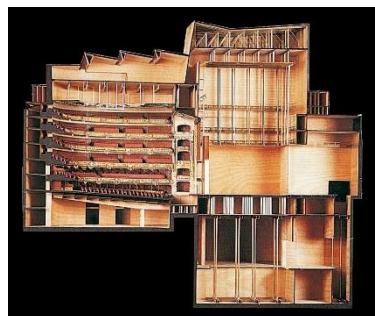


y representaciones de pequeño formato, sesiones informativas antes de la representación de la ópera y también se alquila para celebrar eventos empresariales o sociales.

3.5 TORRE ESCÉNICA

El escenario es el área más grande de la ópera y el núcleo alrededor del que se organiza todo el edificio. Forma parte de una gran torre escénica que puede elevarse 40 m. por encima del nivel de escena y hundirse 25 m. por debajo, como en el Liceu

La torre escénica dispone de unos equipamientos de gran complejidad que permiten agilizar el montaje y desmontaje de las producciones, cambio de escenas e incluso ofrece la posibilidad de alternar diferentes títulos en la programación.



La estructura suele ser en forma de cruz. En el centro, está el escenario propiamente dicho, que es el que ven los espectadores y se considera el nivel cero. Este espacio puede tener diferentes plataformas con movimientos ascendente y descendente que funcionan como ascensores. Dispone de espacios anexos en los laterales y en el fondo.

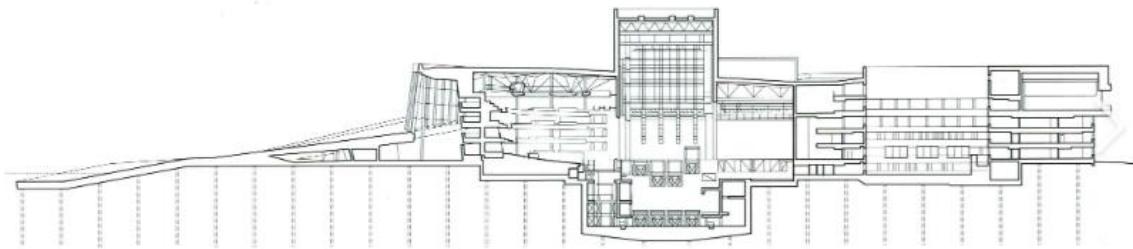
En los teatros antiguos, los cambios de escenografía coincidían con largos intermedios, en los que el público se relacionaba o comía en los salones o antepalcos. En la actualidad la tecnología ha facilitado que incluso existan grandes talleres debajo del escenario donde se construyen los decorados, se confecciona el vestuario y las escenografías



que se desplazan mediante montacargas. La escenografía engloba todos los elementos que conforman una escena: decorados, iluminación, utillería, vestuario, peluquería, maquillaje, etc.

Detrás del escenario también se puede disponer de escenografías completas que pueden moverse para salir a escena cuando sea necesario.

En estos espacios interiores también se incluyen los camerinos que deben ser muchos en función del elenco de personajes, coros, bailarines. También pueden disponer de otros espacios destinados a ensayos de la orquesta y el coro principalmente.



3.6 HISTORIA Y CURIOSIDADES DE DIFERENTES TEATROS DE ÓPERA

EL TEATRO GARNIER

La Ópera de París fue encargada por el emperador Napoleón III. El arquitecto elegido para su construcción fue Charles Garnier y la obra se realizó entre 1862 y 1875.

En su interior utilizó materiales modernos, como el metal, pintado de amarillo y sobre el que se aplicó una hoja de oro en los lugares en que la luz impactaría para que pareciera que toda la sección era de oro. También usó mármol para los interiores en grandes esculturas y columnas, espejos en la entrada que hacen que el visitante se sienta parte del paisaje. La gran escalera del vestíbulo iluminada por candelabros conduce a la sala principal iluminada por una gran araña en el centro con un peso de 7 TM y techos pintados.



No toda la historia del palacio Garnier es brillo y fama, entre los hechos más extraños acaecidos se encuentra:

- La trágica caída del gran candil de la sala de espectáculos en plena función de 1896.
- La misteriosa desaparición, por 3 semanas, de una bella y famosa soprano.
- El hallazgo en 1907 de un cadáver masculino de cráneo asimétrico, dentro de un cuarto hasta entonces desconocido en los cimientos de la Ópera.

LA SCALA DE MILÁN

Encargo de la emperatriz M.Teresa de Austria en 1776 y terminada en verano de 1788. El proyecto de la obra estuvo a cargo del arquitecto Giuseppe Piermarini.

Piermarini llevó a cabo el diseño de la parte ornamental, los frescos y la decoración de los palcos. A estos se accedía por unas escaleras de madera, los tapizados procedían de talleres textiles Viena. También disponían de salas dedicadas al encuentro de los nobles, donde practicaban juegos de azar. Los palcos eran todos distintos ya que cada familia tenía el deber de decorarlos.

La noche del 15 al 16 de agosto de 1943 en plena Segunda Guerra Mundial, una bomba incendiaria cayó sobre el techo provocando grandes daños en la sala y los palcos. En los días siguientes otras bombas cayeron sobre el museo. También se perdió la araña que iluminaba la gran sala. Su reconstrucción fue en 1946.



Algunas curiosidades o leyendas que van ligadas a la Scala de Milán son:

- El 15 de mayo de 1796, con la llegada de Napoleón Bonaparte, la Scala abrió sus puertas para que sonara la Marsellesa. Fue la primera vez que el teatro se abrió para los ciudadanos comunes.

- El 7 de diciembre, el día de San Ambrosio, patrón de Milán, es la “Prima de la Scala”, la inauguración del año de conciertos.
- Los asientos de platea eran móviles para que pudieran moverse fácilmente y dar lugar al baile o exhibiciones de equitación.
- El palco nº 13 está recubierto completamente de espejos.
- Una leyenda dice que se pasea dentro del Teatro, el fantasma de la soprano María Malibrán, muerta muy joven.
- La gran lámpara que alumbría la Scala cuenta con 400 lamparitas, pero a diferencia de lo que se cree, no está realizado de cristal de Bohemia, sino de plástico.
- Las funciones de la Scala siempre deben terminar antes de la medianoche.

LA ÓPERA ESTATAL DE VIENA

Encargada por el Emperador Francisco José. La construcción se inició en 1861 y se finalizó en 1869, por los arquitectos Eduard Van Der Nüll y August Sicard Von Sicardsburg.

En la decoración interior destacan las pinturas del Foyer o del vestíbulo a cargo del famoso pintor austriaco Moritz Von Schwind. Una gran escalinata de mármol, decorada con frescos, espejos y lámparas conduce al auditorio. Entre los arcos aparecen estatuas de Josef Gasser que representan las siete artes liberales: arquitectura, escultura, poesía, danza, pintura, música y teatro.



El 12 de marzo de 1945 fue bombardeado y un incendio devastó el escenario y la sala de espectadores sufrió daños considerables en la infraestructura, los decorados y aprox. 150.000 trajes de la compañía de la ópera. El auditorio se reconstruyó después de la Segunda Guerra Mundial manteniendo el diseño original de 1869, con 3 pisos de palcos y 2 anfiteatros.



Curiosidades:

- Ambos arquitectos fallecieron antes de ver terminado el edificio. La edificación no fue del agrado del emperador y la denominó “estación de tren” provocando el suicidio de Eduard

Van Der Null y a los pocos meses August Sicard Von Sicardsburg falleció a causa de un ataque al corazón.

- El edificio cuenta con un órgano situado en el nivel 6, que posee 2500 tubos, la mayor capacidad del mundo en órganos instalados en teatros de ópera.
- La Filarmónica de Viena suele reclutar jóvenes músicos formados en la Orquesta de la Ópera.

LA OPERA HOUSE DE SIDNEY

El compositor Eugene Goossens director de la Orquesta Sinfónica de Sidney en 1947 convenció al gobierno de que la



ciudad debía contar con un teatro de ópera. Se contrató al arquitecto danés, Utzon. Las obras acabaron en 1973 y fue inaugurado por la reina de Inglaterra, Isabel II. Los tejados imitan unas enormes conchas blancas, cubiertas con azulejos de color blanco brillante y crema. Los dos grupos mayores de bóvedas que conforman el techo



pertenecen cada uno al Salón de Conciertos (Concert Hall) y al Teatro de la Ópera (Opera Theater). Los otros salones tienen como techo las agrupaciones más pequeñas de bóvedas. El interior está construido en granito rosa de la región de Tarana y madera contrachapada de Nueva Gales del Sur.

Curiosidades:

- Debido al diseño y al desorbitado incremento del presupuesto inicial (costó 15 veces más de la cantidad presupuestada) en lugar de tardar 3 años como estaba previsto se tardaron 26 años.
- Hasta hace poco los australianos, mediante el juego de una lotería especial destinada a este proyecto, han seguido pagando la construcción del edificio
- El órgano de la Sala de Conciertos es el mayor instrumento musical mecánico del mundo. Tardaron 10 años en construirlo y está formado por 10 mil tubos.
- En 1960 cuando el edificio sólo era poco más que cimientos se realizó el primer "concierto" por Paul Robeson, cuando les cantó "Old Man River" a los obreros subidos a los andamios.

- En los años 80, una gallina viva cayó encima de unos de los músicos. El animal formaba parte de la obra “Boris Godunov”, posteriormente se instaló una red encima de los músicos.

LA OPERA DE COPENHAGUE

Diseñada por Henning Larsen y financiada por el multimillonario Marsk Mc. Kinney Moller. Se inauguró en 2005.



En la parte frontal del edificio se encuentra el foyer y el auditorio, mientras que el fondo es un bloque macizo y austero, destinado al área del escenario y todos sus complementos. El auditorio está revestido en madera de arce.



Curiosidades:

- La obsesión de Moller por imponer su criterio a la hora de diseñar el edificio era tal que le llevó a viajar por todo el mundo para conocer otras óperas famosas, probar personalmente los asientos del auditorio y recubrir los techos con paneles de oro de 24 quilates.
- Los puentes que conducen a la ópera están hechos con maderas nobles procedentes de árboles que datan del s. XIX
- El auditorio es conocido como “La Calabaza” por su color anaranjado y las ondulaciones de los balcones

4.- OPERA DEL ROMANTICISMO SIGLO XIX

MAXIMOS EXPONENTES: RICHARD WAGNER Y GIUSEPPE VERDI

4-1 CONTEXTO HISTORICO

En 1813 se inició el ocaso de Napoleón Bonaparte en Europa con la derrota de su ejército en la batalla de Leipzig contra las tropas del reino de Prusia y el imperio austrohúngaro, ciudad de Alemania donde nace Wagner; anteriormente, en 1805, Napoleón emperador de Francia,

se había proclamado rey de Italia quedando el norte de la península itálica bajo su dominio. En ese contexto nace Giuseppe Verdi en una población del ducado de Parma. Con la derrota de Napoleón en 1824, el norte de Italia quedó bajo el dominio del Imperio austrohúngaro. Terminaba así el sueño de una Europa unida y subyugada, y finaliza también un periodo artístico, y filosófico.

En 1848 en París se produjeron tres días de protestas callejeras que originaron la abdicación del rey Louis Philippe y la proclamación de la Segunda República; en los países germanos hubo revueltas similares. Karl Marx y Friedrich Engels publicaron en Londres “El Manifiesto Comunista”, organizándose grupos comunistas, socialistas y anarquistas por todo el continente.

Empezó a surgir en Europa la idea del “nacionalismo”, que distinguía a la humanidad en pueblos distintos que se definen por su idioma y sus tradiciones folclóricas.

En 1861, por un lado, se produjo la unificación de los distintos estados en los que, desde la caída del Imperio Romano se encontraba dividida la península itálica, llegando a su última fase en 1871 con la incorporación de Roma y, en ese mismo año 1871 se fundó el Imperio alemán que consiguió la unificación de los distintos estados alemanes, salvo Austria.

Durante el transcurso de la historia, la ópera había ido evolucionando con los tiempos. Desde la etapa barroca en los siglos XVII y XVIII, siguiendo por la etapa clásica de finales del XVIII y principios del XIX, hasta llegar a la explosión de sentimiento y pasión de la etapa romántica que se inició a mediados del siglo XIX hasta principios del siglo X; en ese periodo la ópera experimentó una gran evolución hacia los temas nacionales y populares con una tendencia hacia lo trágico (amor y la muerte), ello condujo a la ópera hasta lo más alto, sin duda ha sido la Edad de Oro para este género musical. Como consecuencia de esta eclosión se construyeron los más importantes teatros líricos.

Trataremos a dos de los más grandes intérpretes de la etapa del romanticismo que se desarrolló en Francia, Alemania e Italia y tuvo su capital en París.

4.2 RICHARD WAGNER



Nació en el mes de mayo de 1813 en Leipzig, Alemania, y falleció en febrero de 1883, con 69 años de un ataque al corazón en un palacio de Venecia junto al Gran Canal, mientras su segunda esposa Cosima Wagner, hija del compositor Franz Liszt, tocaba el piano. Tuvo una vida privada desordenada, incluidos dos matrimonios y graves crisis económicas. Mantuvo una estrecha amistad con dos famosos filósofos de la época, el ruso Mijail Bakunin y el alemán Friedrich Nietzsche. Debido a su relación con el anarquista Bakunin, que pretendía la destrucción del viejo orden y la

creación del nuevo. Al ser condenado a muerte Bakunin, Wagner optó por exiliarse a Zúrich donde permaneció hasta 1858.

Mantuvo también una relación con Friedrich Nietzsche que evolucionó desde la admiración y adoración al principio por parte del filósofo al compositor, hasta el odio y aborrecimiento al final de la vida de Wagner. Nietzsche llegó a escribir que Wagner poseía un carácter dominante que le hacía desmesurado, excéntrico, y obstinado. Lo que desagradaba a Wagner de Nietzsche era la ausencia de compasión, la exaltación del poder y lo que desagradaba a Nietzsche de Wagner era el chovinismo y el antisemitismo. Ciertamente Nietzsche renegó de Wagner como hombre, pero no de su obra.

La sombra de Wagner siguió creciendo tras su muerte surgiendo el wagnerismo como fenómeno que traspasó lo musical, la palabra en sí significa el seguidor o admirador de Wagner, quien influyó no solo en la música, sino también en la poesía, novela, pintura, teatro, danza, arquitectura, cine y en la política. Wagner, no solo fue músico, sino que también escribió los libretos de todas sus obras. Se empapó de los antiguos relatos alemanes del héroe Seyfried que mata al dragón, se hace con todo el oro y muere cuando una lanza le atraviesa la espalda. El oro representa al mundo capitalista.

Durante su exilio a Suiza dejó por completo de componer y se lanzó a la redacción de ensayos. A destacar “El judaísmo en la música”, en el que establece una analogía entre un cadáver lleno de gusanos y la presencia de judíos en la sociedad alemana. Wagner también absorbió el precepto romántico de que el arte debería llenar el vacío dejado por la retirada de la religión tradicional. Defendió la superioridad de la cultura alemana, afirmando que llevaría aparejada una renovación en todo el mundo. En los últimos años de vida de Wagner presentó a los judíos como biológicamente diferentes del resto de la humanidad. El compositor ayudó a propagar este odio racial que pasó a denominarse antisemitismo.

Ciertamente el Wagnerismo como movimiento fue utilizado tanto por la derecha como por la izquierda. Los bolcheviques en Rusia y los nazis en Alemania se apoderaron de Wagner haciendo bandera de sus ideas, y de su música. Probablemente ello fue consecuencia de las contradicciones que mantuvo el compositor. Alemán y europeo, anarquista y burgués, populista e intelectual. Tras la revolución bolchevique en 1917 Wagner fue considerado como un héroe de la cultura proletaria. Wagner si bien era partidario de acabar con el orden capitalista y disolver el Estado, lo cierto es que vivía en villas y palacios, y fue toda su vida un derrochador, viviendo continuamente angustiado por sus deudas.

PRINCIPALES OBRAS

De todas las obras de Wagner cabe destacar: 1.- Lohengrin (1845), que incluye la melodía al comienzo del Acto III del “Coro Nupcial” conocida como “Here comes the bride”, que ha acompañado a millones de mujeres hacia el altar en el día de su boda. 2.- Tristán e Isolda (1865). 3.- Los maestros cantores de Nuremberg (1868), ópera en la que la carga política es muy importante. Se representaba en las concentraciones del partido nazi en Nuremberg. Un nieto de Wagner, Wieland Wagner, en una representación de la ópera en Bayreuth en 1956, suprimió “Nuremberg” del título de la ópera que pasó a denominarse como “Los Maestros Cantores”. 4.- La tetralogía del Anillo del Nibelungo, que fue representada íntegramente en 1876, contiene las óperas: El oro del Rhin, Seyfried, Las Valquirias y el Ocaso de los Dioses. Estas óperas han influido en varias generaciones, a destacar las películas norteamericanas “El nacimiento de una nación” (1917) y “Apocalypse Now” (1979); en ambas se incluye “La cabalgata de las Valquirias”. Las viejas historias de Wagner aparecen también reflejadas en películas como “El Señor de los Anillos”, la “Guerra de las Galaxias” y en la serie “Juego de Tronos”.

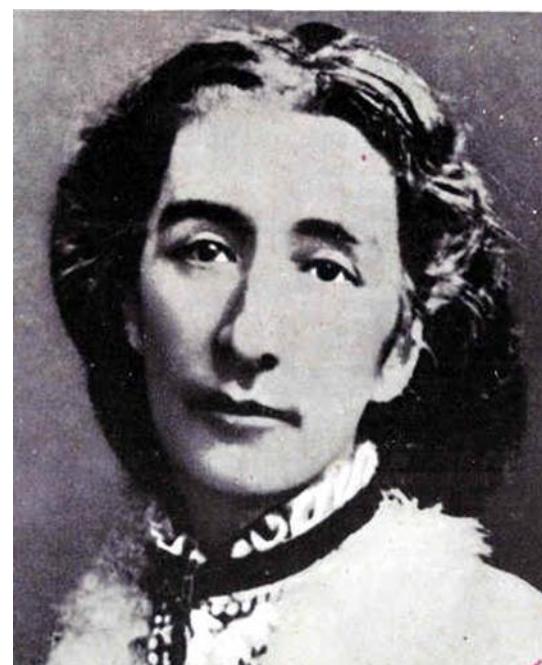
BAYREUTH 1876



Wagner concibió la idea de crear un teatro exclusivamente para la representación de sus óperas en un festival. La ciudad elegida era Bayreuth, situada a unos 80 kilómetros al suroeste de Nuremberg. El teatro tenía que ser concebido como una estructura temporal, con materiales ligeros y una vez celebrado el festival desaparecer. En 1864, Ludwig II monarca en Baviera, acudió a la ayuda económica de Wagner, pero tenía sus propias ideas sobre arquitectura y no aceptaba la idea de un teatro temporal. Finalmente, el teatro de Bayreuth se construyó en una colina sobre la ciudad, con un aspecto entre el austero plan de Wagner y la tendencia al lujo de Ludwig II. Era un teatro nada ostentoso, pero no temporal. En 1876 el festival atrajo a muchos nombres ilustres, duques, príncipes y condes, más de 200 miembros de la aristocracia alemana y austrohúngara; también compositores como Liszt, Chaikovski, aunque ni Brahms ni Verdi acudieron. Al finalizar el festival Wagner se sumió en una profunda tristeza y abatimiento. Económicamente también le supuso una gran pérdida de dinero. Tras la muerte de Wagner, Bayreuth se enfrentó a un futuro incierto. Parsifal no consiguió agotar las localidades en 1883 y 1884, una señal de que el festival no podía subsistir con una sola obra.

Fue entonces cuando Cosima, la segunda mujer de Wagner, con quien se casó después de fallecer la primera Minna Planer, asumió el control y expandió el repertorio con el fin de concluir el resto de los dramas musicales. Cosima era una mujer inteligente y culta, para nada sumisa. Ella sabía que el futuro de Bayreuth dependía de contar con un público internacional y así lo hizo.

Bayreuth que al principio se concibió como un sueño para que todas las clases sociales pudieran tener acceso y disfrutar del festival de ópera ciertamente al final se convirtió en un lugar de encuentro de gente ociosa y en cierta medida esnob y elitista. El nacionalismo



antisemita fue creciendo en el Círculo de Bayreuth. Seyfried, hijo de Cosima, asumió la dirección del teatro desde 1906 hasta 1930, debido a la avanzada edad de su madre.

El llamado rey loco, Ludwig II, que reinó Baviera desde 1864 hasta 1886, adoraba a Wagner y se había aprendido sus escritos de memoria. Deseaba poner los recursos de la corte a disposición del compositor con el objetivo de producir al completo el conjunto de óperas del Anillo del Nibelungo.

Mandó construir el castillo de Neuschwanstein en los Alpes bávaros y las distintas estancias evocaban a personajes y lugares de las óperas de Wagner. La relación con Wagner sin embargo se resintió con los años debido, principalmente, a la conducta del compositor, y en especial su tendencia al despilfarro. En todo caso el Festival de Bayreuth se mantuvo a flote gracias a la solidez de los préstamos de Ludwig II.

En 1914 con el estallido de la primera guerra mundial las representaciones del festival se suspendieron y no se reanudaron hasta 1924. En 1931 tras fallecer Seyfried de un ataque al corazón asumió la dirección del teatro su viuda, la británica Winifred, quien mantuvo una importante relación personal con Adolf Hitler. Hitler, profundo wagneriano, había acudido al festival desde 1925. A partir de la subida al poder del partido Nacionalsocialista en 1933 y, gracias a su amistad con la familia de Wagner, el festival disfrutó de una estabilidad económica. Hitler llegó a apadrinar a los dos hijos de Winifred



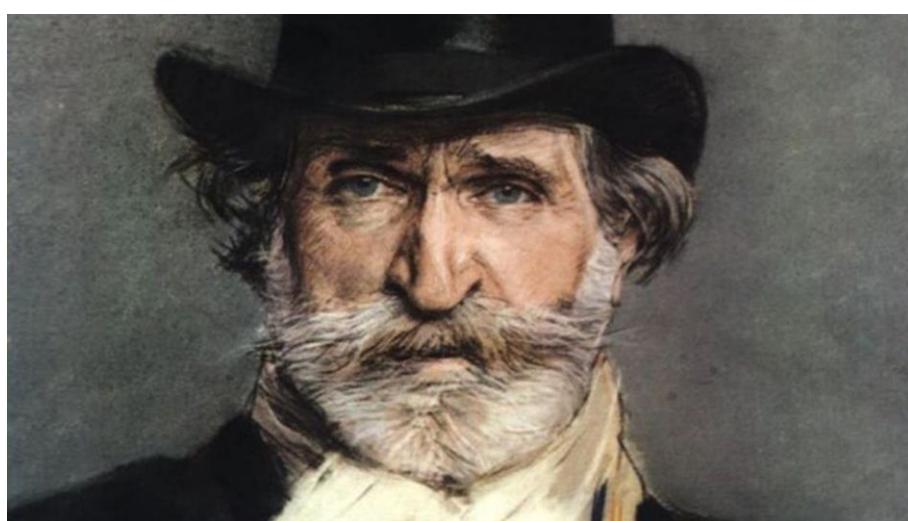
La influencia de Hitler fue prosperando hasta convertirse prácticamente en su codirector interviniendo en la contratación y selección de artistas. Winifred con el respaldo de Hitler se propuso modernizar las producciones de Bayreuth.

Pese a todo con la llegada de Hitler a Bayreuth el festival entró en una crisis económica básicamente por la falta de visitantes extranjeros y judíos que habían sido siempre una parte crucial del público. Las agencias gubernamentales compraron las entradas y las regalaron a estudiantes y personas afines al Partido. A diferencia de lo que ocurrió durante la primera guerra mundial, Hitler

decidió que el festival debía seguir celebrándose durante la segunda guerra. Alrededor de 100.000 invitados visitaron Bayreuth entre 1940 y 1944, la mayoría de ellos eran militares. Los soldados heridos constituían una prioridad y llegaban envueltos en vendas y cojeando con muletas al festival y en ocasiones acompañados por enfermeras.

En agosto de 1944 se cerró el teatro y la ciudad de Bayreuth fue bombardeada por el ejército aliado en 1945 y si bien la villa de Wagner resultó afectada, pues una bomba impactó en el tejado, el teatro, situado en una colina a las afueras, quedó indemne. En 1951 Winifred cedió los derechos wagnerianos a sus hijos, Wieland y Wolfgang. La primera artista española que actuó en Bayreuth fue Victoria de los Angeles. Desde 1973 la dirección del festival ha sido asumida por la Fundación Richard Wagner.

En 1955, la ciudad de Bayreuth tomó la decisión de instalar un enorme busto de Wagner en el parque que hay debajo del teatro, aunque en la actualidad la escultura se halla rodeada de una exposición al aire libre titulada “Voces silenciadas” que rinde honor a músicos judíos que trabajaron en Bayreuth antes de la época nazi.



4-3 GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdi nació el 9 de octubre de 1813 en Le Roncale, una aldea a 5 kilómetros de Busseto en la provincia de Parma, por aquel entonces parte del

reino de Napoleón Bonaparte. Era hijo de posaderos. A diferencia de Wagner que pudo representar su primera ópera a los 20 años Verdi no lo hizo hasta los 26 años, sin duda porque el entorno en el que había nacido no le era favorable. Era solemne y reservado, la música lo era todo para él. Su padre a petición del organista de la iglesia le compró una espineta, instrumento de tecla parecido al clavicordio. A los 10 años fue nombrado para ocupar el puesto de organista de Busseto. Antonio Barezzi, comerciante y presidente de la Sociedad filarmónica lo acogió en su casa y corrió con los gastos de su formación; posteriormente se

casaría con su hija Margarita a quien daba clases de piano. En 1832, con 19 años fue enviado al conservatorio de Milán, pero suspendió el examen de admisión. Fue algo que nunca olvidaría en toda su vida; afirmó que en los conservatorios jamás enseñaban nada que mereciera la pena. Fue entonces cuando empezó a recibir clases privadas. En 1836 consiguió la plaza de maestro de música de Busseto. En 1939 se trasladó con su familia, mujer y dos hijos a Milán. Entre 1838 y 1840 fallecieron su hija, su hijo y su esposa, ésta de una encefalitis. Verdi se quedó solo en poco tiempo, como él dijo, su familia había quedado destruida.

Posteriormente se trasladó a vivir a París donde empezó a compartir su vida con la cantante Giuseppina Strepponi quien se retiró del canto muy joven, a los 31 años. Se complementaron perfectamente, a Verdi le faltaban el tacto y el sentido del humor que ella sí tenía, además era compasiva y vulnerable, mientras Verdi era duro y exigente. Giuseppina tenía una aptitud para las lenguas extranjeras que le fue muy útil a Verdi en las óperas basadas en fuentes extranjeras. A nivel político ambos eran del mismo parecer. Como por aquel entonces no estaban casados y ella había tenido 3 hijos ilegítimos antes de conocer a Verdi, causó mucho escándalo entre los habitantes de Busseto. Verdi y Giuseppina se trasladaron definitivamente a vivir a la Granja de Sant'Agata, huyendo de los chismorreos de Busseto. En 1859, Verdi y Giuseppina se casaron en una diócesis de la Alta Saboya. No tuvieron hijos, pero adoptaron a la huérfana de una prima de Verdi, Filomena, de quien descienden los herederos de Verdi. Verdi fue diputado parlamentario del municipio local de Borgo San Donnino, cargo que mantuvo hasta el día en que Roma fue declarada Capital de Italia. En su etapa como parlamentario desarrolló sus hobbies, que por aquel entonces eran: el tiro, colecciónar autógrafos, sembrar en su jardín flores, arbustos y cosechar habas y coles. En 1874 el rey Víctor Manuel II lo designó senador vitalicio.

La opinión musical, en aquel entonces, se dividió entre los conservadores fieles a Mendelssohn y los partidarios de la nueva escuela alemana con Liszt y Wagner. Verdi no agradaba ni a unos ni a otros. Los germanófilos consideraban que la música de Verdi era basta



y tosca y que con sus arias arruinaba las voces de los cantantes; en Alemania se dijo que era el Atila de la garganta. Wagner, que adoraba las melodías de Bellini, no soportaba sin embargo que se nombrara a Verdi.

De Verdi cabe destacar que, si bien fue muy escrupuloso y exigente en los contratos y estricto con los deudores, ello no fue obstáculo para que se convirtiera en un gran filántropo, ayudando económicamente a los que le rodaban, en especial a los necesitados. El planificó, construyó y dotó la Casa de Reposo para los músicos, llamada “Casa Verdi” en Milán, destinada a los músicos jubilados; también hizo construir un hospital en Villanova.



Giuseppina falleció en 1897 de una neumonía en Sant’Agata.

Verdi se trasladó a vivir a Milán después del fallecimiento de su esposa. En 1901, Verdi fallecía de un derrame cerebral, su muerte sin duda conmocionó a

toda Italia y en su entierro, al que asistió una multitud estimada de 300.000 personas, un coro interpretó el aria “Va, Pensiero” de Nabuco. Verdi y Giuseppina fueron enterrados en “Casa Verdi”.

PRINCIPALES OBRAS

Verdi compuso 28 óperas y no todas tuvieron la misma aceptación del público; cabe destacar:

- 1.- Su primera ópera Oberto en 1839, aunque no fue un éxito sobresaliente si causó cierta sensación. Verdi fue contratado para escribir tres óperas más.
- 2.- Nabucco en 1842, se estrenó en el teatro de la Scala de Milán, supuso la consagración de Verdi como el número uno en la península de Italia.
- 3.- Ernani, en 1844, le convirtió en una celebridad internacional.
- 4.- Macbeth en 1847, se estrenó en el teatro de La Pérgola en Florencia, otro gran éxito para el compositor; la noche del estreno hubo 38 llamadas a escena y el público escoltó a Verdi hasta el Hotel. Algunas voces reclamaron a Verdi que abandonara textos extranjeros para sus obras

en favor de melodramas nacionales. 5.- Rigoletto ópera que vio la luz el 11 de marzo de 1851, en el teatro de La Fenice de Venecia, tuvo un éxito que superó todas las expectativas. 6.- La Traviata, en 1853 en La Fenice de Venecia, que en un principio fue un auténtico fracaso del que Verdi culpó a los cantantes y éstos al compositor. De momento Verdi prohibió que se volviera a representar e introdujo algunos cambios mejorando en gran medida la ópera. Fue ya en 1856, cuando Verdi viajó hasta Venecia para ser testigo del gran triunfo de La Traviata en el mismo escenario donde hacía tres años había fracasado. 7.- Aida, fue estrenada en el teatro de la ópera del Cairo en 1871, con su famosa aria “O Patria Mia”, en 1872 se estrenó en La Scala de Milán. 8.-Otello se estrenó en La Scala de Milán en 1887. 9.- Falstaff comedia lírica, fue la última ópera de Verdi quien ya contaba 80 años, se estrenó en Milán en 1893.

4.4 COMPARATIVA ENTRE RICHARD WAGNER Y GIUSEPPE VERDI

Como se ha indicado, Wagner y Verdi no solo fueron coetáneos, sino que nacieron en el mismo año, 1813. Ambos compartieron su ideal del romanticismo estético y literario que iba abriendose paso en el teatro y la ópera.

Wagner y Verdi compartieron también el deseo de acabar con la rígida estructura de la ópera que solo perseguía el lucimiento de los cantantes con recitativos y arias larguísima, se inició así el ocaso del belcantismo o bel canto estilo musical italiano que primaba por entonces en toda Europa. Ellos impusieron el teatro romántico y la ruptura con las normas neoclásicas. Para ellos la música y la escena eran fundamentales para el desarrollo de la ópera.

Wagner a diferencia de Verdi escribió sus propios libretos inspirándose en la cultura musical germánica y sobre todo en la música de Ludwig van Beethoven. Verdi por su parte vivió influido por la música de las bandas y el canto popular. No escribió los libretos, pero si colaboró intensamente con los libretistas.

Si Wagner enraizaba sus historias en la mitología, Verdi buscaba relatos en la literatura y la historia. Los dos compositores creían que la ópera se encontraba no solo en la música y su estructura sino también en los argumentos y los libretos. Las óperas de Verdi defienden la libertad en su más amplio sentido, la de los personajes y la de los pueblos fruto de su anhelo por el Resurgimiento de Italia, sometida primero a Napoleón y después por el imperio austrohúngaro. Wagner persiguió la creación de un nuevo arte el “drama musical” como llamaba él a sus óperas, fue el creador de la melodía infinita que es la de una línea melódica

sin fin que no regresa al estribillo o repetición. Verdi por el contrario jamás renunció a la melodía concreta, reconocible y específica.

Wagner implantó nuevas ideas para la escenificación. Fue el primero en apagar las luces de la sala para que la atención del espectador se centre en el escenario durante la representación, así como la introducción del foso para la orquesta o la iluminación para darle un carácter sagrado a la representación.

Ha existido quizás un cierto sentimiento de superioridad por parte de los wagnerianos quienes sienten algo de vergüenza y superioridad ante la música popular, casi vulgar, según ellos, de la melodía verdiana, cantada por los gondoleros en Viena y que sigue oyéndose en las plazas de Italia y de medio mundo.

Ciertamente Verdi fue muchos más generoso con Wagner que éste con Verdi. Wagner despreció la música del compositor italiano. Verdi nunca atacó el estilo del alemán y demostró mucha más tolerancia. Cuando falleció Wagner en Venecia Verdi dijo en público que había muerto un gran hombre, que era una desgracia para el arte y que le producía una enorme tristeza. También había reconocido que el segundo acto de Tristán e Isolda era la creación más sublime del espíritu humano. Sin embargo, Verdi si tuvo un sentimiento de frustración al sentir que la valoración de los intelectuales europeos se decantaba siempre hacia Wagner dejándole a él como el rey de la música popular.

En el bicentenario del nacimiento de ambos compositores en 2013 en el teatro de la Scala de Milán, Daniel de Barenboim decidió abrir la temporada con Lohengrin con lo cual estalló una vez más el conflicto entre wagnerianos y verdianos pues para el orgullo nacional italiano fue como una bofetada y dijeron que cómo se tomarían los alemanes inaugurar el año Wagner con una ópera de Verdi. Este conflicto sin duda refleja un cierto complejo de inferioridad por parte del sur de Europa que ha tenido siempre respecto al norte, valorando siempre su densidad intelectual por encima de la inspiración y el talento creador.

Para los que sostienen que el wagnerismo es un movimiento más internacional y europeo, mientras que la renovación verdiana ha significado un patrimonio puramente italiano, se puede sostener con datos que la interpretación de las obras de Verdi en los teatros líricos de todo el mundo, incluidos los alemanes, es muy superior a la de Wagner.

Después de examinar a estos dos grandes compositores de la ópera romántica del siglo XIX, resulta necesario conocer a una de sus mejores intérpretes femeninas, la soprano María Callas.

5.- MARIA CALLAS 1923-1977

EN EL CENTENARIO DE UN MITO

La prensa italiana la bautizó acertadamente como La Divina, subrayando así la mística dimensión que María Callas, alcanzó respecto a los cantantes de su época y, de hecho, de todos los tiempos. La mezzosoprano Kiki Morfoniou, que cantó Neris junto a la Medea de Callas en 1961 en Epidauro insiste también en lo de la “dimensión mística” de la inmortalidad de la Callas. “Siento la impresión de que no se ha ido. Yo puedo aún sentir su presencia”, asegura respecto de esta fabulosa interprete, un fenómeno único en la historia de la ópera.

5.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Hija de emigrantes griegos, Ana María Cecilia Sofía Kaloyeropulu, nació en Nueva York el 2 de diciembre de 1923. Su padre tenía un pequeño negocio y enseguida cambió su apellido, de difícil pronunciación en inglés, por el de Callas.

La infancia de María Callas no fue muy feliz: su madre la rechazó al nacer porque deseaba un varón -un año antes había perdido un niño con pocos meses de vida- y estuvo varios días sin querer verla. María creció atormentada por el desdén materno hacia su aspecto físico: a los 15 años pesaba más de 80 kilos, era miope y tenía una nariz enorme. Su madre la humillaba continuamente comparándola con su bella hermana mayor.

Sin embargo, María tenía aptitudes para el canto, aunque, según su madre, su voz era potente, pero fea y poco musical.

En 1937, sus padres se separaron y su madre regresó a Grecia con sus dos hijas y una idea muy clara: educar la voz de María. Años después, María Callas confesaría a la prensa que su madre la apoyó en su carrera solamente para tener algún sustento económico.

5.2 FORMACIÓN MUSICAL Y PRIMEROS PASOS/ PERFECCIONISTA

Al no ser admitida en el Conservatorio de Atenas, María estudió privadamente con la soprano María Trivella, que quedó asombrada de la extensión de su voz. Un día le dijo: «María, tú no eres una mezzosoprano —tesitura en la que había estado cantando hasta entonces—, eres una soprano dramática». A partir de ese momento empezó a practicar las notas agudas alcanzando con el tiempo extender su voz hasta notas de soprano ligera. Dos años después fue admitida por fin en el Conservatorio ateniense, donde conoció a la española Elvira de Hidalgo, cantante retirada y excelente profesora de canto, que fue quien modeló definitivamente la voz de María Callas. Hidalgo dijo de ella: «Se trataba de una violenta cascada de sonidos no enteramente controlados pero dotados de una emoción y fuerza dramática extraordinarios».

El 2 de abril de 1939 en el Teatro Olimpia de Atenas hizo su debut teatral cantando Santuzza de Cavalleria rusticana de Mascagni, bajo la dirección de Mijalis Vurtsis

María debutó en febrero de 1941, en el Teatro Lírico Nacional de Atenas, con la opereta *Boccaccio*, y su primer éxito lo tendría en agosto de 1942 con *Tosca*, en la Ópera de Atenas. A pesar de que, por el color y la potencia de la voz, los empresarios le ofrecían papeles veristas, Elvira de Hidalgo decidió reconducir la voz de Callas hacia el olvidado *belcanto* romántico, lo que constituiría la llave del triunfo para María Callas.

En mayo de 1944 un comentarista después de escucharla en el papel de Marta, de la excelente ópera de Eugen d'Albert *Tiefland*, basada en *Terra Baixa* de ángel Guimerà ya acertó a captar una de las cualidades que estarían unidas por siempre a la personalidad de la cantante: el magnetismo. Estando la Callas en escena, aunque tuviera la boca cerrada, aunque fuera un momento en que la partitura permitiera fijar la atención en cualquiera de sus compañeros, todas las miradas estaban pendientes, dependían de ella como si fuera un imán.

La relación con su madre era cada vez más difícil y en 1945, con 22 años, María decidió volver a Estados Unidos con su padre y seguir allí su carrera.

Sus actuaciones en esta época no fueron memorables: su aspecto físico no era atractivo y su voz oscura con tintes metálicos resultaba extraña en una época en la que a las sopranos triunfaban por sus voces ligeras y almibaradas. Sin embargo, conoció en Nueva York a Giovanni

Zenatello, empresario de la Arena de Verona, que buscaba una soprano dramática para interpretar *La Gioconda*. Zenatello quedó impresionado por el talento de María Callas y le ofreció un contrato que ella aceptó.

Aunque la representación de Verona fue un éxito, a Callas no le llovieron los contratos en Italia. Pero en Verona había conocido a Giovanni Battista Meneghini, un rico industrial, treinta años mayor que ella, que se enamoró de María y le propuso matrimonio. Se casaron en 1949 y el industrial, además de marido, se convirtió en su mánager y protector. La opinión más generalizada es que fue un matrimonio de conveniencia y la propia María dijo años más tarde que había buscado más un padre que un amante en Meneghini.

5.3 CONSAGRACIÓN ARTÍSTICA / MAGNETISMO

En enero de 1949 iba a representarse en Venecia la ópera *I Puritani*, de Vincenzo Bellini, casi una rareza, porque el estilo romántico de Cherubini, Bellini y Donizetti había sido casi olvidado en esa época debido al auge de la ópera verista, traducción escénica del naturalismo literario de Émile Zola y Henrik Ibsen. Poco antes del estreno de esta ópera en el legendario Teatro de La Fenice, la soprano que iba a encarnar el papel de Elvira, Margherita Carosio, se sintió indispuesta. María Callas cantaba en ese momento la ópera de Wagner, *La Valquiria*, en el mismo teatro, un papel de soprano dramática a años luz de la Elvira de *I Puritani*. Pero el director Tullio Serafin había oído cantar a María y le ofreció sustituir a la Carosio, lo que suscitó mordaces críticas de los expertos. Con poco tiempo para aprender el papel, y sin dejar de cantar *La Valquiria*, Callas aceptó. El día del estreno, el público de La Fenice escuchó la mejor encarnación de Elvira que se recordaba desde los tiempos de Rosa Ponselle. La pétrea Brunilda de *La Valquiria*, de voz metálica y oscura, fue capaz de transformarse en la etérea Elvira y alcanzar ese cielo de notas agudas que exigía la partitura. Ese día, el 19 de enero de 1949, María Callas se convirtió en un mito.

A partir de entonces comenzó una carrera ininterrumpida de éxitos. Siguiendo las enseñanzas de su maestra, Elvira de Hidalgo, Callas resucitó la ópera romántica, lo que constituyó su mayor aportación a la ópera del siglo XX al marcar un camino olvidado a sus sucesoras. Monserrat Caballé dijo: «Abrió una puerta nueva para nosotros, para todos los cantantes del mundo, una puerta que se había cerrado. Detrás de esa puerta estaba durmiendo no sólo buena música, sino también una forma distinta de interpretar. Nos ha

dado a los que la seguimos la oportunidad para hacer cosas casi imposibles de hacer antes de ella». Pero no solo abrió la puerta de la ópera romántica, también puso en marcha un movimiento historicista de la ópera que se extendió al Barroco y a la Música Antigua. Visconti encontraba en la Callas el instrumento ideal para el renacimiento del melodrama del siglo XIX, volviendo creíble la ópera, fiel al libreto y refinada en su ejecución. La Callas se convirtió así en una intérprete ideal, por su canto y por la fascinación que ejercía sobre el público. Su consagración definitiva, el debut en La Scala de Milán, llegó en 1951 con la ópera de Verdi *I vespri siciliani*, y este teatro se convirtió en su casa durante la década de los años 50.

Pero no fue solo la voz magnética de Callas lo que triunfó, fue también su talento interpretativo, la encarnación humana del personaje que representaba. Cuando abordaba una ópera, no solo aprendía su parte, sino también la de sus partenaires, hombres o mujeres, lo cual le permitía no estar pendiente del tempo del director de la orquesta, guiándose solo por las réplicas de los otros cantantes. De este modo tenía libertad para desarrollar su asombroso talento interpretativo, algo insólito en el melodrama antes de Callas. A pesar de que su carrera fue corta, su enorme carisma y la combinación de capacidad vocal y talento escénico convirtieron a María Callas en un mito que no se ha desvanecido en nuestros días.

Como todos los ídolos, Callas tuvo adoradores y detractores. Los aficionados de todo el mundo establecieron enseguida una rivalidad entre María Callas y Renata Tebaldi, la otra gran soprano de esa época, lo que dio origen a encendidas polémicas. No es extraño, los genios siempre han despertado el rechazo o la adoración entre los simples mortales, una disyuntiva que, en muchos casos y visto años después, no resulta justificada. Porque Callas y Tebaldi reinaron en territorios distintos: nadie como Callas cantó *Norma* o *Traviata*, y nadie igualó a Tebaldi en *La Bohème* o *Madame Butterfly*. Pero con los personajes públicos, siempre tenemos la incómoda tendencia a ser partidarios convencidos de una cosa o de su contraria

En 1953 Callas decidió adelgazar. Tenía que interpretar *Medea*, de Cherubini, una mujer joven y ágil, y en ese tiempo la soprano pesaba más de 90 kilos. Durante un año se sometió a una dieta rigurosa y perdió 36 kilos. El resultado fue espectacular: no tuvo esos estigmas de un adelgazamiento rápido que afean la figura, sino que se convirtió en una mujer esbelta y atractiva que causó el asombro en los escenarios. Algunos biógrafos y musicólogos han

culpado a este proceso del declive de su voz, pero tampoco hay certeza de que fuera así. El famoso barítono Tito Gobbi, frecuente compañero de escena de Callas dijo: «La pérdida de peso de María Callas produjo un nuevo tipo de suavidad y femineidad en su voz, e hizo que adquiriera una mayor confianza como intérprete». De hecho, las grabaciones realizadas para EMI, después de adelgazar, son las mejores de su discografía.

5.4 RELACIÓN CON ONASSIS Y DECLIVE VOCAL

Maria Callas y Aristóteles Onassis se conocieron el 3 de septiembre de 1957 durante un baile de máscaras celebrado en el hotel Danieli de Venecia. Los presentó Elsa Maxwell. En el verano de 1959, durante un crucero en el yate del naviero, comenzó una historia apasionada entre la diva y el magnate. Una historia de amor para Callas, y una pasión fugaz para Onassis, que pretendió disfrutar de su nueva amante sin perder a su esposa y a sus hijos. María abandonó la escena, dejó a su marido, y solo vivió para Onassis, un hombre poco delicado, que despreciaba la ópera y solo vio en la cantante una amante ocasional. Un periodista lo describió así: «Tenía el aspecto de un mafioso de los años 20, vestía con ropa oscura, anteojos gruesos y opacos y tenía un magnetismo mefistofélico sobre las mujeres».

Ella, sin embargo, creyó encontrar en este hombre el amor de su vida: «Por primera vez me he sentido amada como mujer, no por mi talento», confesó María a sus amigos. Pero Onassis siempre rechazó el matrimonio. Se alzaron voces en todo el mundo lamentando que Callas dejara de cantar, pero la soprano respondió: «He consagrado toda mi vida al arte, ahora quiero consagrarme a ser mujer». El 30 de marzo de 1960 nació en Milán un niño fruto de esta relación, y murió pocas horas después a causa de una insuficiencia respiratoria. En un momento de confidencias, afirmaría que la razón de ser mujer es tener hijos: "Por ese lado, yo he fracasado en la vida" La historia terminó en 1968, cuando Onassis se casó con Jacqueline Kennedy, aunque las crónicas cuentan que el griego siguió visitando clandestinamente a Callas en su apartamento de París.

5.6 ÚLTIMOS AÑOS

El 25 de mayo de 1970 tuvo que acudir corriendo al hospital y se anunció que había querido suicidarse con una sobredosis de barbitúricos. Por aquel tiempo tomaba más somníferos para dormir, y más barbitúricos para encontrar paz.

En 1971-72 intenta dedicarse a la dirección escénica con una puesta de Las vísperas sicilianas que no alcanzó éxito y luego impartiría una serie de hoy legendarias clases magistrales en la Juilliard School de Nueva York que inspirarían el drama teatral Máster Class del dramaturgo Terence McNally y mostrarían el precario estado de su voz. María Callas volvió a los escenarios en 1973 con "El Tenor de la Callas" Giuseppe Di Stefano quien buscaba que ambos reaparecieran evocando los viejos tiempos de éxito juntos, pero sobre todo por elevar el estado de ánimo de María. Por primera vez en ocho años volvía a cantar en público. Pero, con apenas vestigios de su proverbial voz, quedó claro desde el primer concierto en Hamburgo, el 25 de octubre, que la gira sería un fracaso artístico pero un éxito de la nostalgia por todo el Mundo.

5.7 MUERTE

El 16 de septiembre de 1977 María se despertó en su casa de París. Desayunó en la cama y fue hacia el cuarto de baño. Tenía un dolor punzante en el costado izquierdo y se desmayó. Fue llevada otra vez a la cama y bebió un café fuerte. Reclamaron la presencia del médico del mayordomo, que salió inmediatamente hacia la residencia de María, quien murió antes de que llegara. Su funeral tuvo lugar el 20 de septiembre y su cuerpo fue incinerado en el cementerio parisino de Père Lachaise. Las razones de su muerte quedan poco claras: oficialmente se trató de una «crisis cardíaca», pero no se descarta que se suicidara ingiriendo una dosis masiva de tranquilizantes. Su urna fúnebre fue robada y encontrada unos días más tarde. Tras su recuperación se dispersaron sus cenizas en el Mar Egeo.

5.8 VOZ/ REVOLUCIONARIA

Callas revolucionó la técnica vocal. Más que en los recursos técnicos en sí, la revolución fue en el uso de estos. Su manera de cantar era muy peculiar, además de única y personal. Ella era heredera de la gran tradición del canto barroco. En una época en la que se cantaba al modo "verista", una manera de usar la voz muy despampánate y brutal para expresar emociones desgarradas e incluso barriobajeras, ella conservó toda esta fuerza de expresividad, pero recuperó muchos recursos del canto barroco que solo se utilizaban para hacer florituras. Fusionando todas estas características consiguió dar relieve a personajes que antes se cantaba de un modo niño o por el otro lado consiguió darle una estatura aristocrática a

papeles que se interpretaban de un modo un poco desarrapado.

Después de María Callas hubo sopranos que intentaron imitarla, además descaradamente, y acabaron en el más grande de los descalabros, porque se hacían polvo la voz. O eras María Callas o no había manera. Después de lo que ella hizo, muchas sopranos que no la imitaban se dieron cuenta de que ese era el camino que a partir de entonces debía tomar la interpretación vocal y sobre todo el público se dio cuenta de cómo los cantantes estaban divididos en veristas y “jilgueros”, cuyo único mérito era cantar notas muy pulidas, y como estos se podía fusionar y hacer una interpretación dramáticamente creíble.

A partir de María Callas el público exige que los cantantes tengan mejor presencia escénica, que sepan desenvolverse mejor en el escenario y son más exigentes con las posibilidades del canto.

5.9 MONSTRUO ESCÉNICO/ CANTANTE POPULAR

Magnética en escena, no fue sólo una gran soprano con dotes vocales inusuales, sino también una gran actriz que supo encarnar sus personajes de un modo único. Demostró la vigencia de la ópera con interpretaciones casi cinematográficas. Poseyó una intuición artística infalible, que se apoyó en un gran trabajo a menudo apoyado en directores de la talla de Luchino Visconti y Franco Zeffirelli.

Además de algún concierto, sus únicas apariciones en su país natal fueron dos inolvidables funciones de Norma en 1960 y Medea al año siguiente, ambas en el teatro griego de Epidauro. Para entonces ella era ya una leyenda viviente y la afluencia de público fue de 19.000 personas. Con una capacidad de 14.000 o 15.000 espectadores, vecinos y pastores del lugar ocuparon las colinas circundantes aprovechando la fabulosa acústica del teatro edificado en el siglo IV A.C.

5.10 LEGADO

Callas propulsó la revolución del género belcantista e impulsó la interpretación del verismo desde la técnica del Bel canto provocando una revisión importante desde el punto musical e interpretativo. La generación que le siguió cimentó estos valores en los nombres de sopranos como Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Leyla Gencer, Renata Scotto, Beverly Sills, Mirella

Freni y las mezzosopranos Marilyn Horne y Teresa Berganza motivando un florecimiento del género lírico desde un enfoque históricamente veraz.

Actualmente su legado ha llegado a las cantantes Natalie Dessay, Anna Netrebko, René Fleming, Cecilia Bartoli, entre otras. O bien a las cubanas María Eugenia Barrios, Bárbara Llanes, Milagros de los Ángeles, Sheila Rizo o Eglise Gutierrez, las cuales, fieles estudiosas del legado de la Callas le dan tanta importancia a la parte vocal, como a la expresividad y presencia escénica, e interpretan la ópera como un conjunto de música y teatro.

5.11 REPERTORIO

Ópera clásica y belcantista

- Vincenzo Bellini: Norma, I puritani, La sonnambula, Il pirata
- Christoph Willibald Gluck: Alceste, Iphigénie en Tauride
- Gioachino Rossini: Il turco in Italia, El Barbero de Sevilla, Armida
- Gaspare Spontini: La vestale
- Gaetano Donizetti: Lucia di Lammermoor, Anna Bolena, Poliuto
- Giuseppe Verdi: Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Il trovatore, La Traviata, Las vísporas sicilianas, La fuerza del destino, Aida, Don Carlo, Un ballo in maschera

Ópera verista

- Giacomo Puccini: Tosca, Turandot, Madama Butterfly, Suor Angelica (1 rep. 1940)
- Umberto Giordano: Andrea Chénier, Fedora
- Pietro Mascagni: Cavalleria rusticana (Santuzza) (1939 y 1944)
- Amilcare Ponchielli: La Gioconda
- Arrigo Boito: Mefistofele (3 rep. en 1954)

Ópera alemana (en italiano) y otras

- Beethoven: *Fidelio* (11 representaciones en 1944 en Atenas al principio de su carrera)
- Richard Wagner: *Tristán e Isolda*, *Parsifal*, *La valquiria*
- Eugen d'Albert: *Tiefland* (*Martha*, 1944, Atenas)

- *Carl Millöcker: Der Bettelstudent (Laura) (Atenas, 1945)*
- *Haydn: Orfeo ed Euridice (2 en 1951)*
- *Mozart: El rapto en el serrallo (4 rep. en 1952)*
- *Von Suppe: Boccaccio (debut profesional 1939, Atenas)*

5.12 CENTENARIO GLOBAL

El Liceo de Barcelona, en marzo ha programado el proyecto operístico 7 Deaths of Maria Callas es un proyecto de ópera de Marina Abramovic que se estrenó el 1 de setiembre de 2020 en la Bayerische Staatsoper de Munich. La obra incluye la música de Marko Nikodijevic,junto con música y escenas de las obras de La Traviata, Tosca, Otello, Madame Butterfly, Carmen, Lucia di Lammermoor i Norma. La dedicatoria a la icónica soprano se mueve a través del dramático clímax de siete arias, centrándose en los momentos de cada muerte en el escenario. Abramovic temina el espectáculo ella misma representando la muerte real de Callas.

Como gran producción multimedia, incluye elementos de música, performances y videos nuevos, vestuario de Riccardo Tisci i películas con Willem Dafoe como el asesino recurrente (una figura que representa a Onasis, el hombre que Abramovic conceptualiza como la personificación de su desamor).

Amigos Canarios de la Ópera proponen en su temporada, de febrero a junio, cinco títulos interpretados por la Callas: Fedora, Lucia de Lammermoor, Aida, La Gioconda y Rigoletto.

El Teatro Real de Madrid propone un homenaje implícito a la artista con el estreno local de Médée; ella lo cantó en italiano y el Real hará la versión original francesa.

A nivel internacional son muchos los teatros que le rendirán homenaje, con la Ópera Nacional Griega a la cabeza. En el diciembre pasado, el Ministerio de Cultura de Grecia anunció que el centenario ya forma parte en la lista de efemérides de la Unesco.

No creemos que se deban considerar de manera separada la vida artística y la personal de María Callas, como suelen hacer los cronistas. La fuerza y la sinceridad incontenibles que le hicieron alcanzar la cúspide del triunfo artístico, modelaron también su vida desordenada y llena de pasión. Callas mujer y Callas artista fueron la misma cosa. Sir David Webster, director del Covent Garden Opera House en 1964, después de una legendaria producción de Tosca bajo la dirección de Franco Zeffirelli, consideró a María Callas «La más grande artista

dramática y musical de nuestro tiempo». En cuanto al público, nadie dudaba de lo que significaba verla en escena: lo que ella hacía en el escenario no se parecía en nada a lo que se había visto en los años precedentes. «Cantar es una expresión de tu ser, del ser en que te estás convirtiendo», dijo Callas, y ella cantó de manera sublime para convertirse exactamente en lo que quería, aunque eso le costara la felicidad o quizás la vida. «Su canto asemeja una herida abierta, que sangra entregando sus fuerzas vitales, como si ella fuese la memoria del dolor del mundo», escribió un experto.

Muchas personas se preguntan por qué Callas sigue siendo un mito tantos años después de su desaparición. Tal vez la respuesta nos la dio ella misma cuando dijo:

Cuando cantaba, la gente, de repente, me quería.

6.-CONCLUSIONES

LA OPERA DE HOY Y DEL FUTURO

La Ópera, desde su nacimiento a finales del siglo XVI y hasta la actualidad, el género operístico ha sido el espectáculo músico-teatral que más pasiones ha suscitado. Durante más de 400 años, los escenarios que la acogen han sido el reflejo de su sociedad, provocando con sus estrenos no pocos disturbios y mil emociones. Libretistas, compositores y escenógrafos han sabido adaptarse a cada época y a cada audiencia, demostrando que la ópera es un género moderno, social, popular, resiliente y flexible. Sí. La ópera sigue viva.

El género lírico es un espectáculo costoso y difícil de amortizar, algo que todo teatro tiene muy en cuenta a la hora de elegir los títulos de su temporada. Desde el punto de vista puramente educativo y desde una perspectiva histórica global, es necesario programar tanto óperas consagradas y queridas por el público como abrir un espacio para creaciones contemporáneas, títulos autóctonos y recuperación de obras injustamente olvidadas. Este es uno de los grandes retos de un programador conseguir un equilibrio que fidelice a antiguos abonados y queatraiga un público nuevo sin poner en peligro la necesaria viabilidad económica.

Pero, hoy en día, todavía hay espectadores reticentes a propuestas teatrales cuya puesta en escena intente adaptarse a la realidad actual, tal y como pretenden muchos responsables artísticos al reinterpretar obras del canon estableciendo puentes con la mentalidad y las circunstancias sociales de hoy. Este aspecto está muy presente en el mundo del teatro, y de ello también son conscientes los compositores de hoy, quienes deben considerar esos aspectos y también otros como las nuevas tecnologías, espacios escénicos alternativos, formatos contemporáneos o diversas técnicas de creación.

Entre los temas más utilizados en los libretos actuales siguen primando el amor y los conflictos sociales y políticos, incluyendo historias protagonizadas por personajes históricos. En 2017 se estrenó *Brothers*, del islandés *Daniel Bjarnason*, basada en la película del mismo nombre de *Susanne Bier* que cuenta la historia de un danés que es enviado a la guerra de Afganistán.

La compositora catalana *Raquel García-Tomás*, ganadora del Premio Nacional de Música 2020, estrenó *Je suis narcissiste* (2019), una ópera cómica con libreto de *Helena Tornero* cuya historia ironiza sobre la egolatría, con personajes tradicionales convertidos en influencers, blogueros y demás narcisistas del siglo XXI. La música de García-Tomás se adapta perfectamente al texto, con un lenguaje ecléctico y de rabiosa actualidad.

Otro catalán, *Miquel Ortega*, se incluye entre los operistas contemporáneos españoles de más relieve. En *La casa de Bernarda Alba* refleja el ambiente represivo de una sociedad hipócrita y arcaica con un lenguaje tonal que concilia variados estilos, heredero de Strauss y Puccini, que incluye también acentos del folklore andaluz. El libreto de *Julio Ramos* parte de la obra de teatro original de Federico García.

Por otro lado, y curiosamente, una de las creaciones líricas más recientes, *Eurydice* con música de *Matthew Aucoin* y libreto de *Sarah Ruhl*, estrenada en 2020 se basa en la misma historia que narra la ópera más antigua conservada, *Euridice*, de Jacopo Peri (1600): la ninfa y su Orfeo siguen siendo fuente de inspiración en pleno siglo XXI.

Otro síntoma de que la ópera sigue viva y se proyecta hacia el futuro, es la creación de nuevos escenarios destinados a representarla. Entre ellos destaca la ópera de Dubai un espacio dedicado a las artes escénicas que puede albergar 2.000 personas y que Plácido Domingo inauguró en 2016. Otro coliseo que está casi a punto es el Gran Teatro de Rabat (Marruecos), un ícono arquitectónico vanguardista de la ciudad cuyas dimensiones lo convertirán en el

mayor coliseo del mundo árabe. El proyecto incluye tres escenarios, uno de ellos al aire libre con siete mil butacas, y otro con 1.800 localidades destinadas a representaciones operísticas y teatrales.

Conseguir que las nuevas generaciones se apasionen por la ópera es una responsabilidad compartida entre familias, sistemas educativos y los propios coliseos líricos. Ya no se sostiene el antiguo prejuicio de que la ópera es complicada, cara y elitista. Solamente rebatiendo esa limitada visión se conservará debidamente este extraordinario legado cultural europeo permitiendo que siga evolucionando, provocando y enamorando como lo ha hecho durante los últimos cuatro siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, Roger, ¿Qué es esto de la ópera?, 2008.
- David Pogue y Scott Speck, Opera para Dummies, 2013.
- (2020, 8 julio). La ópera de Viena, una de las más importantes compañías de ópera. Conozcamos Todas Las Etnias Que Hay En El Mundo. <https://etniasdelmundo.com/teatros/opera-de-viena/>
- Arquitectura Catalana.Cat. (2022, 4 noviembre). Reconstrucción, Reforma y Ampliación del Gran Teatre del Liceu. <https://www.arquitecturacatalana.cat/es/obras/reconstruccio-reforma-i-ampliacio-del-gran-teatre-del-liceu>
- Ópera de Copenhague: historia, arquitectura y cómo llegar. (2022, 10 febrero). Guía Nómada de Copenhague. <https://www.copenhague.es/que-ver/opera/>
- <https://www.repositorydigital.ipn.mx/bitstream/123456789/25271/1/9-OperaFantasma.pdf>
- <https://www.cronicasdemilan.com/la-scala-de-milan-el-teatro-insignia-de-la-ciudad/>
- <https://blog.global-exchange.com/opera-house-de-sidney/>
- Ópera de Copenhague: historia, arquitectura y cómo llegar. (2022, 10 febrero). Guía Nómada de Copenhague. <https://www.copenhague.es/que-ver/opera/>
- <https://www.repositorydigital.ipn.mx/bitstream/123456789/25271/1/9-OperaFantasma.pdf>

- <https://www.cronicasdemilan.com/la-scala-de-milan-el-teatro-insignia-de-la-ciudad/>
- <https://blog.global-exchange.com/opera-house-de-sidney/>
- Ross, Ross- "Wagnerismo Arte Política a la Sombra de la Música"- 2020 Seix Barral
- Budden, Julián. "Vida y Arte de Verdi"- 2017 Turner Música
- García Ignacio 2013, Verdi Wagner dos vidas paralelas
- Fraga, Fernando, María Callas, El adiós a la diva. Fórcola Ediciones, 2017
- Revista ópera actual. María Callas a los veinte años. Nº 24, pag 35-37
- Revista ópera actual. María Callas, la Divina. Nº 47, pag 21-22
- Revista ópera actual. María Callas el centenario de un mito. Nº 264, pag 16-23
- Revista ópera actual- María Callas inspira una nueva ópera. Nº 244, pag