

*Daniel Snowman*

**La Ópera**  
Una historia social

Traducción del inglés de  
Ernesto Junquera

 Siruela

El Ojo del Tiempo

# Índice

## Introducción 9

### La Ópera

#### I

#### El trayecto desde *Arianna* hasta *Die Zauberflöte* (*circa* 1600-1800)

1. El nacimiento de la ópera italiana 23
2. El negocio de la ópera al estilo italiano 44
3. La ópera cruza los Alpes... y el Canal de la Mancha 67
4. Confluencia cultural en la Viena de Mozart 95

#### II

#### Revolución y Romanticismo (*circa* 1800-1860)

5. Napoleón y Beethoven 121
6. La época posterior a Napoleón: la ópera como política,  
como arte y como negocio 135
7. La ópera llega a Nueva York... y a la Gran Frontera 159
8. *L'Opéra* 184
9. Los incendios de Londres 205

### III

#### *Ópera resurgens* (circa 1860-1900)

- 10. Cultura y política en Europa Central y Oriental 235
- 11. La Edad de Oro de Nueva York 253
- 12. *Prima la donna* 282
- 13. Los domadores de leones: el ascendiente del director 300

### IV

#### **La ópera en la guerra y en la paz** (1900-1950)

- 14. La ópera se va al Oeste 327
- 15. Difundiendo el mensaje 341
- 16. Repercusiones de la guerra 366
- 17. La ópera bajo los dictadores 383
- 18. Guerra total 409

### V

#### **La globalización de la ópera** (circa 1945- )

- 19. Resurgiendo desde el Apocalipsis 429
- 20. El afianzamiento de la ópera en América 447
- 21. La ópera se globaliza 467
- 22. Nuevas formas de representar obras antiguas 490
- 23. El espectáculo debe continuar... 506

**Agradecimientos** 533

**Notas** 535

**Bibliografía** 574

**Créditos de las ilustraciones** 587

**Índice onomástico** 591

**Piezas musicales del CD** 611

## Introducción

En una carta publicada en el diario *The Times*, de Londres, el día 8 de abril de 1853, un caballero que firmaba con las iniciales C. T. relataba que le había sido impedida la entrada al Royal Italian Opera, Covent Garden, «debido a que, en opinión del portero, el corte de mi frac no se ajustaba a lo que debería ser». Con una indignación que apenas podía disimular, el caballero en cuestión continuaba diciendo:

Llevaba puesto mi terno de etiqueta, camisa en perfecto estado y todo lo necesario para ser admitido en cualquier exclusivo centro de reunión para damas y caballeros... y, de acuerdo con la versión de varios respetables testigos que se encontraban en la puerta (quienes me ofrecieron su colaboración por si deseaba seguir adelante con el caso), no podía ponerse ningún reparo a mi aspecto.

Tras protestar durante veinte minutos más o menos («y plantear toda suerte de reconvenções en vano»), C. T. accedió a marcharse. Recogió su capa y se dirigió a la taquilla para solicitar que le devolvieran los siete chelines que había pagado por su entrada. Una vez allí, «la misma persona que me la había vendido se negó a devolverme el dinero con la excusa de que dicha suma ya se había contabilizado a favor del teatro». Mientras todo esto ocurría, el caballero en cuestión se había podido percatar de que varias personas más habían estado entrando en el teatro, «señoras con indumentarias lamentables e individuos con levitas y gabanes demasiado grandes, algunos incuestionablemente sucios». «Tengo la absoluta certeza», continuaba diciendo, de que con el frac que llevaba puesto aquella noche se le habría permitido el acceso a «cualquier localidad de cualquier teatro de ópera», desde Londres a Nápoles. «Regresé a mi casa», continuaba C. T., profundamente contrariado, «sin haber podido ver *Masaniello*».

Pero aquél no sería el final de su historia. Al día siguiente, se enfrentaba al director del teatro de Covent Garden, Frederick Gye, a quien exigió la devolución de sus siete chelines, más otros cinco por el alquiler del coche de punto. El señor Gye, seguía diciendo, «me envió de nuevo a la taquilla, a pesar de que no pudo alegar nada en contra de mi frac».

«¿Qué otra forma de compensación puede haber entonces, señor...», se preguntaba nuestro caballero corresponsal en un pomposo final, «que no sea recurrir al Tribunal del Condado, donde quizá pueda obtener lo que me pertenece, y ello tras haber padecido una gran pérdida de tiempo y un deterioro muy notable de mi estado de ánimo?».

Muchos libros sobre la historia de la ópera se concentran en el tradicional trío integrado por compositores, obras e intérpretes. Mis estanterías –al igual que las de todo amante de la ópera– están repletas de ellos (y un rápido vistazo a las notas que aparecen al final de este libro pondrá claramente de relieve la deuda que mantengo yo mismo con alguno de los mejores de tales volúmenes). Sin embargo, y además de ser una forma artística, la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico y político, y determinados elementos de cada uno de dichos ámbitos subyacen en las líneas de esa indignada carta reproducida más arriba. El código más apropiado respecto a la forma de vestir, el precio de una localidad, el comportamiento de otros miembros integrantes de la audiencia, la supuesta omni-competencia de un acosado gerente, la amenaza de acciones legales..., todo ello forma parte de la historia de la ópera. Y además está la obra que C. T. nunca llegó a ver. La ópera *Masaniello* (o *La Muette de Portici*), de Daniel Auber, es una conmovedora pieza que trata sobre la sublevación política napolitana. Se dice que, cuando se interpretó en Bruselas, en el año 1830, dicha ópera levantó un patriotismo local de un grado tal que incluso llegó a contribuir directamente al logro de la independencia belga. En *La Ópera. Una historia social*, pretendemos explorar el vasto contexto en el que la ópera fue creada, financiada, producida, recibida y percibida. No va a ser en el escenario operístico en sí mismo o en lo que ocurre en sus dorados confines en lo que nos vamos a centrar. En este libro fijaremos nuestra mirada tanto sobre la oferta como sobre la demanda, no sólo en la producción de ópera sino, también, en su consumo, en los muchos nexos de unión que vinculan a los teatros de ópera con empresarios, monarcas y financieros, arte, artistas y audiencias.

En ocasiones me he visto tentado de iniciar una campaña para abolir por completo la palabra ópera. Al fin y al cabo, *ópera* es un término que tan sólo significa «obra». Pero, para mucha gente, esta palabra está cargada de profundas resonancias de grandeza, riqueza y «elitismo» (otro término que me encantaría proscribir). Sospecho que, en mi campaña, tendría de mi lado a los fantasmas de algunos de los más grandes compositores. Monteverdi calificó su *L'Orfeo*, la primera ópera en ser representada hace ya más de cuatrocientos años, de *Favola in musica*, es decir, una fábula a la cual le había puesto música. Hasta donde yo sé, nadie en aquel tiempo había usado la palabra ópera para describir una forma de arte que, de hecho, era un intento de combinar todas las artes de la misma manera que, según se creía, lo habían hecho los antiguos, como si una ambiciosa producción de una película o de un musical aspirara a hacerlo hoy día. Una *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total, por emplear un término asociado a Wagner. Él también se habría puesto de mi parte.

La ópera es, ciertamente, la más compleja de todas las artes escénicas, la forma artística que intenta reconciliar el mayor número posible de elementos capaces de contribuir a su producción. Así pues, cuanto más prolongada sea la cadena mayor es el riesgo de que los vínculos que unen unos elementos con otros pue-

dan resultar demasiado débiles, razón por la cual la tradición operística está colmada de cientos de relatos legendarios sobre auténticas catástrofes, divertidos desde un punto de vista retrospectivo, aunque sobrecogedores cuando (y si) realmente ocurrieron. Por supuesto, gran parte del atractivo de la ópera reside en que, como puede suceder con el funambulismo o en una carrera de coches, existe la permanente sensación de que en una actuación en directo siempre hay algo que puede ir mal. O espectacularmente bien. Desde sus principios, la ambición más acendrada de la ópera ha sido la de integrar numerosas formas artísticas en un trascendental abanico de logros artísticos que hiciera atractivas las óperas para todos aquellos que las apoyaban, las encargaban, las componían, las interpretaban y las patrocinaban. En este sentido, la ópera puede ser considerada como uno de los legados artísticos más preponderantes del Renacimiento.

En *La Ópera. Una historia social* vamos a seguir la historia de la ópera durante toda su propagación, partiendo de las ciudades del norte de Italia y de ahí a toda Europa, América y al resto del mundo, hasta convertirse en un negocio global en la era digital. Este libro no pretende ser una historia integral de la ópera, sino, más bien, una secuencia de «escenas» procedentes de un bonito cuento, polícromo y muy rico en anécdotas. De tal guisa que nuestro helicóptero histórico irá tomando tierra en una sucesión de épocas y lugares a todo lo largo y ancho del mapa operístico, pasando una breve temporada en cada uno de ellos antes de levantar el vuelo para dirigirse a otro. Muchas de nuestras paradas las haremos en el más inmediato entorno en que vivieron y trabajaron algunos de los más relevantes compositores de óperas. Pero nuestro helicóptero repostará, asimismo, en otros emplazamientos relacionados con nuestro relato no en razón de determinados compositores u obras en particular, sino por mor de la gran resonancia de la cultura operística allí desarrollada. Así, nuestro aparato nos llevará desde la Italia del Renacimiento hasta el París de Luis XIV y al Berlín de Federico el Grande. Más adelante, observaremos cómo los tratados post-Napoleónicos, concebidos para alcanzar una cierta estabilidad política, se verían minados por la erupción y expansión del nacionalismo cultural a través de toda Europa. A mediados del siglo XIX, la asistencia a los teatros de ópera de París y Londres era considerada como el *súmmum* de la exquisitez, aunque no habría de pasar demasiado tiempo hasta que las producciones operísticas más significativas fueran puestas en escena tanto en Munich como en Milán, en Bayreuth o en Budapest, en Praga o en San Petesburgo.

La ópera, sin embargo, no era un monopolio europeo. Los personajes más cultos entre los Padres Fundadores de los Estados Unidos imitaban y alentaban los gustos europeos, mientras que tanto el libretista de Mozart como el primer Conde Almaviva de Rossini colaboraban en la tarea de llevar nuestra historia hasta Nueva York y, desde allí, a Nueva Orleans y México. Asimismo, atisbaremos algunas manifestaciones operísticas a todo lo largo de las agrestes e impúdicas fronteras de América y Australia, en las que sus mineros millonarios alardeaban de sus extravagantes y anómalas exigencias de cultura (de forma muy similar a la de los barones del caucho del alto Amazonas, quienes, algún tiempo después,

exhibirían ostentosamente su sobrevenida riqueza erigiendo un teatro de la ópera en Manaos). A finales del siglo XIX, un mecenas característicamente «anglosajón» del Metropolitan Opera de Nueva York, arquetípico producto de la Edad Dorada norteamericana, contrató una obra francesa para que la cantara un elenco compuesto por checos, polacos e italianos, con un alemán al frente para dirigir aquella obra a la que cariñosamente se apodó como la *Faustspielhaus*. Veinte años más tarde, se podía escuchar a Caruso cantando obras de Puccini en La Habana o a Toscanini dirigiendo a Wagner en Buenos Aires.

Pero Caruso y Toscanini apenas si habrían podido imaginarse el alcance global de la ópera a finales del siglo XX. Para los amantes de la ópera, su popularidad a nivel mundial era, indudablemente, un motivo de alegría. Algunos, sin embargo, entendían que las representaciones de ópera se encontraban en peligro de convertirse en eventos excesivamente democratizados, con sus características más acusadas adaptadas para un consumo masivo, espectáculos explotados y vulgarizados por gente interesada exclusivamente en hacer dinero con tales representaciones. Otros, en cambio, percibían que la ópera se estaba convirtiendo en un museo de arte que tan sólo atraía a un grupo social adinerado que acudía alegremente a ver, una y otra vez, viejas obras maestras en lugar de escribirlas, producirlas o asistir a otras de nueva creación. Ciertamente, se podría hacer una lectura de la historia operística con el exclusivo fin de poner de relieve su ascenso y caída en el curso de sus 400 años de trayectoria. O, acaso, con la intención de destacar la gradual democratización de la cultura en forma de música seria para el teatro, al igual que los esfuerzos artísticos que se hacían en otros campos, luchando denodadamente con el fin de ampliar la base social de las audiencias y manteniendo al mismo tiempo unos estándares estéticos apropiados. Consideraremos toda esta clase de cuestiones con carácter previo a plantearnos otro aspecto de gran calado: ¿hacia dónde se dirigirá la ópera a partir de aquí y ahora? El presente libro finalizará con algunas especulaciones a propósito de su posible futuro en esta era de comunicaciones internacionales instantáneas, de economía global y de tecnología digital interactiva. Y concluiremos –al igual que *Madama Butterfly*– con un acorde irresoluto.

\*

Al escribir este libro, he intentado tener en cuenta dos historiografías muy diferentes. La primera de ellas es una amplia y creciente serie de volúmenes con un excelente material académico sobre la historia de la ópera, frecuentemente elaborado por personas de una sólida formación como musicólogos. Gran parte de esos trabajos tienden a estudiar muy de cerca el fenómeno de la ópera, con libros y artículos concentrados primordialmente en los compositores y sus obras y en los intérpretes. La segunda historiografía, de mayores dimensiones incluso que la anterior, es un corpus de material sobre historia social, una aproximación al pasado, cuando la ópera se encontraba aún en su infancia, cuando yo me topé con ella por primera vez, pero que, a partir de entonces, creció y prosperó enor-

memente durante las décadas siguientes. No deberá ser ninguna sorpresa para quienes han venido trabajando en ambos campos que afirme que, hasta muy recientemente, verdaderas alambradas de espino y compuertas cerradas marcaban las fronteras entre ambas disciplinas. Por supuesto, las tradicionales y convencionales biografías de los grandes compositores de ópera siempre mencionaban, rutinariamente, algo de su contexto familiar y de su entorno histórico: la extraordinaria infancia de Mozart, por ejemplo, o la prominencia de Verdi en la época del *Risorgimento* en Italia. No obstante, se pueden leer, aparte de las anteriores, biografías a puñados de excelentes compositores y buscar en vano en ellas cualquier cosa que no sea una apresurada consideración de un contexto más amplio sobre la vida y la obra del autor en cuestión.

Quienes han tenido una formación como historiadores más que como musicólogos pueden llegar incluso a ser igual de territoriales. «Ése no es mi campo», afirma el estudioso de Bismarck presionado por la figura de Federico el Grande o el medievalista cuando se le pregunta sobre el Renacimiento. Los americanistas, por su parte, negarán cualquier clase de conocimiento sobre la historia de Francia, mientras que el historiador francés hará exactamente lo mismo a propósito de la de Rusia. Ésta es, parcialmente, una cuestión de integridad intelectual. Ninguno de nosotros es omnisciente y todos tenemos que remitirnos a expertos en «campos» que no sean el nuestro. Sin embargo, eso quizá pudiera reflejar actitudes más profundas acerca de la propia naturaleza del estudio histórico. Hace dos o tres generaciones, la historia, tal como se enseñaba en las universidades, tendía a concentrarse en los grandes acontecimientos políticos, diplomáticos y constitucionales del pasado y en los hombres (porque, fundamentalmente, habían sido hombres) que los habían protagonizado. Gran parte de todo ello habría de cambiar en los años sesenta y setenta del pasado siglo, cuando, en concomitancia con el nuevo radicalismo de aquellos tiempos, el barómetro historiográfico se volvió hacia la crónica de la gente «normal y corriente», a la cual la historia, hasta entonces, había tendido a marginar o a ignorar.

Hoy en día, la historia social se ha visto sensiblemente incrementada por el surgimiento de la historia de la cultura. En ella, los historiadores han aprendido mucho de la antropología, sacando a la luz temas como el género, la etnicidad y los rituales. El término «cultura» ha comenzado, de tal manera, a significar muchas cosas. Sin embargo, lo que para la mayoría de los historiadores no significa es, precisamente, lo que con toda probabilidad significó para nuestros abuelos: pintura, arquitectura, literatura y música «clásica». De la misma forma que la historia de la música presta frecuentemente muy poca atención al contexto, mucho más amplio, en el que los compositores componen y los intérpretes interpretan, la historia social o cultural tiende a evitar tener en consideración las «bellas artes». Quizás existan todavía ciertos vestigios de algún prejuicio de clase que continúen operando en ese ámbito, por cuanto los historiadores intentan, para elevar el rol de la gente «normal y corriente», desdeñar la toma en consideración de pasatiempos «elitistas» como la ópera mientras que los historiadores de la ópera, por su parte, prefieren involucrarse en el «gran arte».

En años recientes, ha comenzado a abrirse una brecha en esas alambradas de espino y los senderos parecen más expeditos que nunca gracias a los esfuerzos de un gran número de notables y valerosos pioneros. Este libro es un intento de continuar con su trabajo, recopilando en un solo volumen algunos de los elementos esenciales de una larga historia. No es una enciclopedia, sin embargo, por lo cual el lector individual podrá, sin lugar a dudas y en función de sus gustos e intereses, encontrar que a tal o a cual lugar, período o personalidad se le presta demasiada o bien escasa atención. En ciertas ocasiones, el helicóptero histórico aterrizará en una época o en algún enclave en particular que exijan una mayor y más detallada atención. En otras oportunidades, una cobertura relativamente exigua de algún acontecimiento podrá deberse a la falta de datos. Porque, simplemente, conocemos muy poco sobre la corte de Mantua cuando Monteverdi estrenó *L'Orfeo*. Ni siquiera conocemos con absoluta certeza en qué lugar exacto del palacio se representó por primera vez. Igualmente, ¿hasta qué punto eran conocidos Händel y su música en los primeros tiempos del Londres hannoveriano o Mozart y la suya en la Viena o la Praga de los Habsburgo, y qué clase de personas tocaban en sus orquestas o cantaban en sus coros? La comunidad italiana que inmigró a Nueva York a finales del siglo XIX, ¿supuso una parte sustancial del público del nuevo Metropolitan Opera? Quizá sí. Pero no disponemos de datos exactos sobre los que poder corroborar o contradecir algo que va a continuar siendo tan sólo una sospecha.

Así pues, el ámbito y la escala de este libro se han visto necesariamente restringidos tanto por ciertas consideraciones de orden editorial como por las limitaciones impuestas por las evidencias disponibles. Pero si bien éste es, inevitablemente, un ejercicio de síntesis histórica, no se trata, confío yo, de uno de esos libros que se leen como una de las interminables crónicas que relatan «un maldito hecho detrás de otro». Por el contrario, yo he intentado estar muy pendiente, en todo momento, de la necesidad de mantener la perspectiva general, de examinar los amplios temas que informan la totalidad de la narración. En tal sentido, son cinco temas en particular los que fluyen por una gran parte del libro.

El primero de ellos es el *político*. Cuando un duque, llamárase Gonzaga o Wittelsbach, o un monarca Borbón promovían una ópera, el objetivo era, normalmente, impresionar a alguien (acaso a un gobernante rival), mientras que la ópera «popular» podía, con relativa frecuencia, ser un acontecimiento de un carácter más subversivo. Mozart abandonó la seguridad de su empleo al servicio de un arzobispo para trabajar por cuenta propia en el entorno de la corte del emperador, donde encontró al mejor de sus libretistas, un judío veneciano que acabaría sus días en la Norteamérica del presidente Martin Van Buren. Napoleón solía aparecer en la ópera para mostrarse ante «el pueblo», por cuya causa él supuestamente luchaba en tierras extranjeras. A raíz de las guerras habidas en la Francia revolucionaria, gran parte de Europa fue quedando gradualmente inmersa en una marea de nacionalismo cultural, un esquema que muchos productores y consumidores de ópera abrazaron, fenómeno que sobrevivió hasta bien entrado el siglo XX, concreta y notoriamente bajo el Tercer Reich. En nuestros

tiempos, la controversia pública sobre el supuesto elitismo o la popularidad de la ópera ha sido objeto, en algunas ocasiones, de duros debates políticos.

Y al lado de la política, se encuentra el tema *financiero*. Es imposible hablar de una forma de arte que aspira a combinar a todas las demás –y, por ende, propensa a ser la más costosa– sin discutir sobre dinero y administración. Una información financiera detallada, excepto en tiempos recientes, resulta insuficiente con relativa frecuencia. En este sentido, tan sólo disponemos de evidencias esporádicas, y éstas ampliamente anecdóticas, sobre los salarios abonados, en los primeros tiempos, a los *comprimari* operísticos o a los miembros de los coros y de las orquestas. Sobre lo que sí conocemos ciertas cosas es acerca de las sumas pagadas a los solistas célebres o de cuánto costaba un palco en la ópera, aquí o allá, para toda la temporada o el coste de una entrada para una representación aislada (cuando éstas se vendían). Los soldados de a pie son una parte de suma importancia en nuestra historia, sin duda, pero son las finanzas –y las deudas, y los déficits– de los mariscales de campo las que más tienden a preservar los registros históricos. La ópera rara vez ha conseguido autofinanciarse y si existe algo que se repita tanto como el tema de un rondó, es la cuestión de quién paga todo eso. O, por mejor decir, quién asume el déficit. Por consiguiente, la historia de la ópera es, en parte, la de una sucesión de duques y monarcas, de empresarios asumiendo riesgos, de asociaciones de munificentes banqueros e industriales, de subvenciones de los gobiernos centrales o locales y, últimamente, de ingenios o ardides varios más o menos exentos de impuestos para sacar dinero de patrocinadores y donaciones privadas.

A lo largo del libro se mencionarán divisas muy diferentes, desde los ducados venecianos a las modernas libras esterlinas británicas o los dólares norteamericanos, pasando por los francos franceses y las liras italianas. En realidad, no existe ninguna vía medianamente realista para convertirlas todas ellas, a efectos comparativos, en una divisa única que resulte más inteligible para los lectores modernos. En tal sentido, y en lugar de ello, he intentado dar una idea de los valores monetarios citando, por ejemplo, junto a los honorarios de una *prima donna* o al precio de una entrada para el teatro, la paga diaria de un trabajador de la misma época o el coste de una barra de pan o de una comida en un restaurante.

La ópera es, asimismo, un fenómeno *social*. El cambio habido en la naturaleza del público operístico –o, al menos, los grandes rasgos de dicho cambio– es algo bastante fácil de determinar. Corre paralelo a otros cambios históricos producidos a partir de la alteración del destino del poder y del dinero, pasando de las manos de la aristocracia, de la iglesia y de las altas instancias militares hasta las de una emergente burguesía y, recientemente, a las de un espectro social mucho más amplio. Esa transformación es evidente en todo, desde la configuración física del teatro de ópera en sí mismo (por ejemplo, la relativa ausencia de palcos y de otros distintivos de carácter social en la mayoría de los teatros de ópera modernos) hasta la forma en que el público asistente va vestido y se comporta en la ópera, además de otros elementos como la política de precios, el estilo de los carteles y programas y los refrigerios y bebidas que se ofrecen en el teatro. Igual-

mente notable resulta el cambio de estatus social entre las profesiones operísticas, especialmente, acaso, entre las cantantes dotadas de un especial talento y a las cuales la ópera les ha ofrecido, en numerosas ocasiones, una oportunidad para mejorar sustancialmente su estatus tanto social como económico.

Además de esos cambios sociales, también podremos apreciar otros en la *tecnología* que ha transformado la naturaleza de la ópera. Desde sus épocas más tempranas, la ópera siempre ha alardeado de sus mágicos efectos escénicos, como un Eros volando, Júpiter o Juno descendiendo desde los cielos o la forma en que el malvado bribón de la historia, al estilo de Don Giovanni, es arrastrado hasta un ígneo infierno. Los «decorados» y las «tramoyas» eran tan comentados por el público como la música y el propio drama. Ciertamente, en los montajes operísticos destacan con frecuencia las recientes taumaturgias científicas y, en ocasiones, en forma paródica (tal es el caso de la caricatura que se hace del doctor Mesmer en *Così fan tutte*). Hablaremos también de las diferentes formas de iluminación, sirviéndose de velas, de lámparas de gas o por medio de la electricidad, de gasas y estanques artificiales, así como de la aparición tanto de la iluminación por medio de rayos láser como de los subtítulos. En nuestra historia incluiremos, asimismo, el desarrollo de los nuevos medios para la difusión de la ópera (de su sonido y del propio espectáculo en sí) más allá de los confines del teatro: ediciones musicales y leyes sobre los derechos de autor, así como de la amplia sucesión de innovaciones en relación con la fotografía, las grabaciones, las películas, la televisión y el vídeo, además de las últimas tecnologías digitales y vía satélite.

Finalmente, por supuesto, y dado que la ópera es una *forma artística*, este libro es, por consiguiente y hasta cierto punto, una historia cultural. En ella, se podrán apreciar varios grandes ámbitos, discuriendo cada uno de ellos en paralelo con las tendencias históricas de mayor envergadura. El primero de dichos espacios concierne a las personas que, de hecho, consiguen que la ópera se haga realidad. El cantante siempre ha sido muy importante y nuestra historia está repleta de comportamientos supuestamente extravagantes, de sistemas de financiación y de grandes logros de las superestrellas operísticas. Sin embargo, el peso relativo de los demás partícipes en la escala de significación ha ido cambiando conforme nuestra historia iba dando bandazos, desde lo que podrían denominarse «óperas de mecenazgo» (de los Gonzaga, duques de Mantua, al emperador de Austria José II) hasta las «óperas de compositores» (de Gluck y Mozart a Puccini y Strauss), las «óperas de directores» (la era Mahler/Toscanini) o, en tiempos más recientes, las «óperas de productores». ¿Qué, o quién, es la principal atracción para una persona cuando ésta toma la decisión de ir a la ópera?

Además, debe tenerse en cuenta la naturaleza cambiante del arte en sí mismo. Hablando en términos generales, son dos las principales tendencias que van a ir entrecruzando sus caminos en nuestra narración. La primera, la que podemos encontrar en las diferentes cortes de la Italia de finales del Renacimiento, así como en Händel, Wagner, Verdi y Benjamin Britten, es la que podríamos denominar ópera «seria», compuesta normalmente de forma lineal y que trata las más altas emociones, situaciones y personajes. La otra, en cambio, es un estilo de mú-

sica para el teatro más «popular», con canciones muy pegadizas en lengua vernácula y que emerge desde la *commedia dell'arte* veneciana, *The Beggar's Opera* y *La flauta mágica*, llegando hasta la opereta vienesa, a Gilbert y Sullivan y aún más allá. En los primeros tiempos, a los aficionados a la ópera les gustaba asistir siempre a un espectáculo nuevo, como lo que actualmente ocurre con los cinéfilos. A principios del siglo XX, sin embargo, comenzó a quedar claro que el público prefería asistir repetidamente a un repertorio estándar de clásicos reconocidos, un «canon» emergente al que muy pocas obras nuevas se habrían de añadir subsecuentemente. Junto con este cambio fundamental, discurría la forma en que los argumentos y las producciones operísticas iban alterando su orientación a lo largo de los siglos, desde el protagonismo de las altas potestades y los cuasi míticos héroes hasta el de la gente normal y corriente y las «víctimas». De forma similar, la música de ópera ha ido cambiando desde las estilizadas arias y los recitativos hasta llegar a un drama musical más integrado y, de ahí, al psicodrama, y, en paralelo, hasta los populares «musicales» de las recientes décadas. ¡Ah!, pero ¿es que todo eso son «óperas»?

Quizás, el término ópera sea simplemente la palabra que empleamos para aludir a un drama musical que se representa en lo que llamamos un teatro de ópera, de manera que, si *Sweeney Todd* se representara en Covent Garden, ésta se habría convertido, *ipso facto*, en una ópera\*. Habrá quien argumente que lo que distingue a la ópera de otras formas artísticas es que está ideada para ser cantada en vivo y con unas voces «operísticas» correctamente proyectadas hacia el público sin necesidad de emplear para ello ninguna clase de amplificación electrónica. Todos sabemos lo que es una voz operística cuando oímos decir que Bryn Terfel la tiene y Elton John no. Pero quizá sea más seguro no intentar definir la ópera de una manera excesivamente rígida (o demasiado imprecisa). La ópera, como el clásico elefante, es algo que todos reconocemos cuando lo vemos, pero nos veríamos en un serio aprieto a la hora de describirlo con precisión a alguien que no sepa lo que es. Por ello, yo personalmente no propugno ninguna nueva definición de ópera que sea tan amplia que abarque todos sus aspectos. Simplemente sugiero que evitemos una definición que resulte excesivamente angosta.

Todo lo cual quiere decir que es difícil evitar el llegar a la conclusión de que la ópera, al menos desde una interpretación lata, es una forma artística que alcanza su apogeo durante un largo siglo XIX y que discurre desde alrededor de la época de Mozart hasta la muerte de Puccini. Entonces, se podría decir que este libro documenta el ascenso, el declive y la caída (y su posible defunción) de esta elitista forma de arte. De acuerdo con una lectura de tal naturaleza, la ópera se habría convertido, en el mejor de los casos, en una especie de museo, en una

\* El día 14 de julio de 2004, Stephen Sondheim hizo una serie de declaraciones (posteriormente citadas por Norman Lebrecht en el *Evening Standard* de Londres). En ellas aseguraba lo siguiente: «Yo creo que la ópera es algo que se representa en un teatro de ópera para una audiencia de ópera. La misma obra en el West End... es un espectáculo del West End. Es una simple cuestión de expectativas».

suerte de religión pasada de moda que se representa en el interior de grandiosos templos y ante una audiencia de un público de devotos cada vez más reducido. O, quizás, lo que hemos hecho en este libro haya consistido en una crónica de la democratización de la ópera, de la gradual disolución y del «embrutecimiento» de una forma artística que en un tiempo fue grandiosa, hasta un punto tal que el atractivo que pueda ejercer, más allá del estrecho mundo de los entendidos, se deriva necesariamente de la imposición social de un exagerado, grotesco y falso *sex-appeal*. Si, por otra parte, el lector pertenece a esa clase de personas cuya disposición es la de ver la «botella medio llena», a mí me parece que, a pesar de padecer una agonía más prolongada que la de Gilda o la de Tristán, la ópera está resueltamente dispuesta a rechazar su propia muerte. Muy al contrario, existen, tal y como voy a intentar demostrar, señales muy potentes del resurgimiento de la más proteica de las formas artísticas: la ópera.