



“VERDI PER TUTTI”

CONCIERTO DIDÁCTICO COROS DE ÓPERA DE GIUSEPPE VERDI



GUÍA DIDÁCTICA PARA EDUCACIÓN PRIMARIA

Uxue Uriz Sucunza

A modo de obertura

La ópera

¿Cómo se hace una ópera?

El Teatro alla Scala de Milán

Giuseppe Verdi

El programa del concierto

Nabucco una ópera coral

I Lombardi o el sentimiento patrio

Il Trovatore, una ópera oscura

La Traviata, una auténtica historia de amor

Los intérpretes

Bibliografía

Anexos

“El artista no tiene que imitar a nadie. Que se lleve la mano al corazón y estudie “eso”, lo que sale de él; si posee la auténtica fibra del artista, “eso” se lo dirá todo.”

Giuseppe Verdi.

A modo de obertura



Todo está preparado. Cantantes, director, orquesta, iluminación, regidor, vestuario, coro, decorados... Todo.

Y todos -intérpretes, técnicos y público- escuchan expectantes los primeros compases de la obertura con la que comienza la ópera; primeras melodías que después podrán ser reconocidas a lo largo de la velada.

El telón permanece inmóvil.

Ahí detrás se va representar una gran historia, una ilusión, un drama, una fiesta, un cuento, una batalla, un sueño, un romance, un duelo, un... ¡qué sé yo! Es un momento mágico del que todos deberíamos poder disfrutar alguna vez.



En “Verdi per tutti” no asistiremos a una ópera completa, ni siquiera escucharemos una selección de los mejores momentos de la historia de la ópera.

Vamos a acercarnos al mundo de la ópera a través de una selección de coros escritos por uno de los más grandes compositores de este género: Giuseppe Verdi.

Y lo haremos de la mano de la protagonista de nuestro concierto: Fiorella, taquillera del Teatro de La Scala de Milán.

No podemos cerrar los ojos ante los estereotipos sobre el género operístico, que hacen que la ópera parezca alejada de los intereses de los niños; la mayor parte de las óperas son larguísimas, lo que provoca la pérdida de atención y de concentración, los textos son en un idioma distinto al nuestro, lo que dificulta la comprensión del desarrollo de la acción, en general los argumentos parecen anticuados, fuera del ambiente cercano a los niños de hoy...etc.

Sin embargo, cada una de estas aparentes limitaciones las podemos superar adaptando, adecuando y –por qué no- recortando el contenido de las óperas para poder establecer vínculos y estrechos lazos entre la ópera y los niños.

En esta guía encontraréis referencias básicas sobre el mundo de la ópera, sobre Verdi, y sobre algunos de los personajes, circunstancias y elementos de las óperas de las que se han seleccionado los coros que integran el programa del concierto: *Nabucco*, *Il Trovatore*, *I Lombardi* y *La Traviata*.

La ópera



Decir “ópera” es decir: sopranos, actores, figurantes, contraltos, orquesta, técnicos de luces, solistas, actores, tenores, peluqueras, director de escena, pintores, utileros, barítonos, director de orquesta, escritores, coro, coreógrafos, bailarines, director musical, técnicos de iluminación, maquilladores, diseñadores y realizadores de escenografía y vestuario, productores y coordinadores, fotógrafos, traductores, diseñadores gráficos, etc, etc, etc,... Todo esto y mucho más es la ópera.

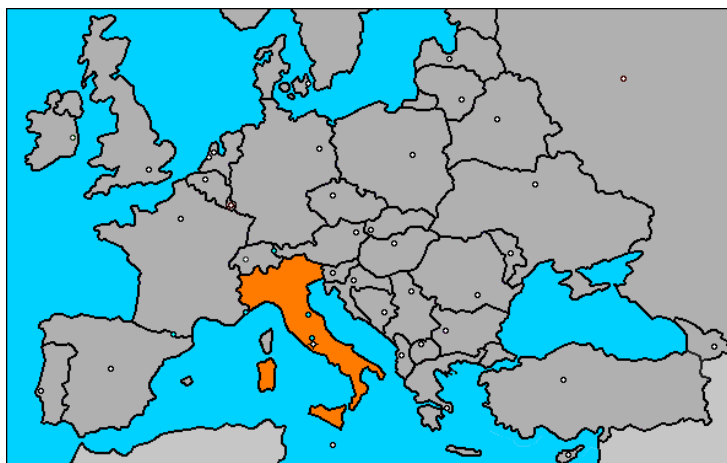
El teatro, la música, la danza, la plástica...todas las artes confluyen para crear la manifestación artística más completa. La ópera es el género musical integrador por excelencia.

Como arte total expresa todas las dimensiones y posibilidades de la mente humana: todo lo que somos capaces de pensar, crear, recrear y transformar se encuentra en un mismo momento sobre un escenario.

Es el género interdisciplinar por excelencia y contiene todos los ingredientes que nutren la percepción artística global: convención teatral, representación simbólica, expresión musical, literatura y artes visuales.

Generalmente se considera el año 1600 como la fecha aproximada en que se comenzó a poner en música piezas teatrales, aunque si queremos buscar antecedentes de la ópera nos tendríamos que remontar a los teatros griegos, la representación de auto sacramentales, etc. Por esas fechas, en Florencia, un círculo de poetas, músicos y eruditos (la *Camerata Fiorentina*) intentó resucitar el drama antiguo.

ACTIVIDAD: Localiza en el mapa de Italia la ciudad de Florencia.



Las primeras óperas, sobre textos de Rinuccini, son *Dafne* y *Eurídice* de Peri. Fue Monteverdi quien logró abrirse paso hacia la gran ópera barroca con su *Orfeo*, estrenada en 1607.

Han sido muchísimos los cambios y las tendencias a los que se ha visto sometida la ópera como género musical, y si damos un gran salto hasta la ópera italiana del siglo XIX, vemos cómo tras perder su predominio en Europa frente a la ópera cómica y la gran ópera francesas a finales del siglo XVIII, a comienzos del XIX adquirió un nuevo esplendor.

Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*...), Rossini (*Otello*, *El barbero de Sevilla*...) y Bellini (*La sonámbula*, *Norma*...) comienzan a utilizar temas dramáticos procedentes de la literatura y de la realidad cotidiana. La música conservará su autonomía frente al aspecto dramático.

Pero el compositor italiano de ópera más significativo del siglo XIX es Giuseppe Verdi, que se revela como el más italiano de los italianos.

Verdi no escribió óperas bufas, sino grandes obras dramáticas. Le interesaban los caracteres, las situaciones, los destinos humanos. Toma parte activa en la elaboración de sus libretos. La música adquiere su inspiración del contenido humano del texto. En este aspecto, no abandona el ideal del *bel canto* italiano, en el que la música se erige en el elemento esencial.

Todos los matices de carácter y psicológicos son reflejados a través de la alta calidad de las melodías. Verdi se recrea en las situaciones melodramáticas y expresa las emociones que surgen de ellas con melodías ágiles y fluidas y con pasajes que ponen a prueba el órgano vocal de sus intérpretes. Las claras y expresivas melodías de Verdi entusiasmaron a toda Italia y a Europa entera.

Verdi emprendió un camino propio desde el *bel canto* italiano hasta un dramatismo de gran expresividad que se corresponde con las tendencias realistas del siglo XIX, con toda la sutileza psicológica de los personajes y de las acciones.

¿Cómo se hace una ópera?



Podemos encontrar muchísimas definiciones de “ópera”, pero si atendemos al origen del término, nos encontramos con que proviene de la palabra latina *operari* que significa trabajar. Y sabiendo el trabajo que cuesta estrenar una ópera no nos extrañará la procedencia del término.

ACTIVIDAD: Proponer el montaje de una ópera sería una desmesura, pero podemos acercarnos de diferentes maneras.

Al comienzo de este apartado se citan la mayoría de los profesionales implicados en el montaje y representación de una ópera.

Atendiendo a los gustos, preferencias y aptitudes de cada uno los compañeros, podéis elaborar una lista con el equipo de profesionales que formaríais el grupo de clase.

Seguramente a alguno le gustará más lo relacionado con la iluminación o con el vestuario o con la dirección escénica, o la interpretación musical, etc.

Para saber más o menos cuál es el cometido de algunos de los que intervienen en el montaje de una ópera, encontraréis información en el Anexo 1.

En su libro “Escuchar” Fernando Palacios explica muy bien cómo debe estructurarse el engranaje de todos los elementos que intervienen en una ópera:

“En sus cuatro siglos de vida la ópera ha cambiado muchísimo: antes los escenarios se iluminaban con velas, ahora hay focos potentísimos que se encienden y se mueven automáticamente; al principio los decorados se hacían con telas pintadas, ahora se fabrican con todo tipo de materiales que aparecen y desaparecen como por arte de magia por medio de una maquinaria oculta; el público de entonces era un poco gamberro –durante la representación comían, escupían a los de abajo, hablaban...-. Ahora, sin embargo, todo el mundo está quieto, en su sitio, viendo y escuchando; y es que en la ópera hay mucho que ver y oír. Se trata de enterarse de todas las cosas que se ven y además de disfrutar de todo lo que suena.

Pero, ¿cómo consiguen contar una historia larga simplemente cantando y sin que nadie se aburra? Bueno, para conseguirlo, el escritor del drama debe escribir poemas que sean “musicales” y el compositor de la música tiene que tener “sentido dramático”. Además, es necesario que trabajen juntos y que tengan en cuenta muchas cosas que son típicas de la ópera. Veamos algunos de estos elementos fundamentales:

- 1) ¿Qué es más importante, la letra o la música? Esto ha sido un motivo de discusión desde que se inventó la ópera. Unos pensaban que lo más importante era el drama que se representaba, y que la música solamente añadía espectacularidad. Otros, al revés: lo fundamental era la música, lo de menos era la historia. Al final, todo el mundo ha acabado pensando que lo mejor es que las dos cosas sean igual de importantes y estén bien unidas, para que el resultado sea lo más entretenido posible. ¡Eso es!, que sea interesante,

no que sea realista, porque la ópera no pretende ser igual que la vida: en la ópera podéis encontrar cosas tan increíbles como enamorados que entonan en su soledad tristes lamentos, héroes que al borde de la muerte no paran de cantar, tenores de sesenta años haciendo de jóvenes bohemios, sopranos de cien kilos que bailan la danza de los siete velos, etc. Lo importante no es que parezca de verdad, sino que sea maravilloso, aunque se note que es mentira.

- 2) Los cantantes tienen que ser también buenos actores, saber hacer gestos, moverse en escena y representar distintos papeles. Los tenores (hombres que cantan con voz aguda) suelen hacer de héroes que rescatan a las princesas raptadas, luchan valientemente y tienen siempre interminables dúos de amor con las sopranos (mujeres con voz aguda), que son normalmente las buenas de la obra y siempre les pasa de todo. Los barítonos y bajos (hombres con voz grave) pueden ser cualquier cosa: padres de los chicos, amigos o viles enemigos, magos o reyes...Las mezzosopranos (mujeres con voz grave) acostumbran a representar papeles de malas, rivales, madres, criadas...Y los del coro normalmente tienen que hacer de invitados a una fiesta, o de gente que pasa por la calle. ¡Ah!, se me olvidaba, también suelen aparecer personajes especiales: bufones y cómicos que deforman la voz para hacer reír, sopranos coloratura, que hacen miles de filigranas con la voz...y muchos más.
- 3) Para que los espectadores nos enteremos bien de todo lo que pasa, los cantantes, entre sus espectaculares “arias” (canciones en las que se lucen), nos cuentan y representan la acción en forma de “recitativos” (ni hablado, ni cantado...es como cantado a medias) o, si no, hablando, como en una obra de teatro normal (esto se hace en la “ópera bufa”, en la “opereta”, o en la “zarzuela”). Algunas veces cantan dialogando (dúo), otras lo hacen tres a la vez (trío), o cuatro (cuarteto), o más (quinteto, sexteto, etc.). Pero no creáis que siempre se les entiende lo que dicen, ¡qué va!, muchos cantantes están tan preocupados con las cosas que hacen que se olvidan de pronunciar bien. Además, las óperas casi siempre están en otros idiomas, por lo que tendremos que atender a una pantalla con la traducción colocada encima del escenario y al programa de mano para comprender bien lo que dicen.
- 4) La orquesta, metida en su foso, no para de trabajar: toca en el comienzo de la obra (obertura o preludio), acompaña a los cantantes en todas sus peripecias, está al servicio de los desfiles y bailes, a veces también toca en los cambios de decorados...y, sobre todo puede expresar con su música todo tipo de sentimientos (tragedia, alegría, triunfo, intimismo, etc.) en función de cuál sea la acción que esté desarrollándose en la escena.”

Para ampliar la información sobre la clasificación de las voces, podéis consultar el Anexo 2.

El teatro de la Scala de Milán



Fiorella, la protagonista de este concierto didáctico, es la taquillera del Teatro de La Scala de Milán, uno de los teatros de ópera más famosos del mundo.

El teatro ha estado ubicado en dos edificios. Un incendio destruyó el primero, el antiguo Teatro Ducale, en 1776, después de una gala de carnaval. Los noventa dueños de los palcos del teatro le pidieron al archiduque Fernando I de Austria la construcción de un nuevo teatro y otro provisional durante las obras.

El nuevo teatro se construyó en el lugar que ocupaba antes la iglesia Santa María alla Scala, que dio nombre al teatro. Fue inaugurado el 3 de agosto de 1778 con el nombre de Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala, con la ópera *L'Europa riconosciuta* de Salieri.

En 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, los bombardeos dañaron seriamente el teatro. Fue reconstruido y reestrenado el 11 de mayo de 1946.

En La Scala se estrenaron muchas óperas famosas, y Verdi mantuvo una relación muy especial con este gran teatro.

En <http://www.teatroallascala.org/> podéis encontrar información sobre el teatro, incluso sobre cómo comprar entradas si tenéis unos ahorrillos...

El Teatro Gayarre de Pamplona y el Área de Educación de Ayuntamiento de Pamplona desarrollan un programa de visitas escolares llamado "Las maravillas del Teatro". El contenido está relacionado con el mundo del teatro, pero es una buena ocasión para conocer los entresijos de un teatro en el que también se representan óperas en su programación. Podéis encontrar información en www.teatrogayarre.com.

Giuseppe Verdi



Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nació en Roncole, cerca de Busseto, Parma, en 1813 y murió en Milán en 1901.

Era hijo de un posadero del pueblo. Siendo niño fue monaguillo y en una ocasión el cura le sorprendió distraído escuchando la música del órgano en lugar de atender a sus obligaciones del oficio religioso y le dio un puntapié que le hizo caer al suelo.

Pocos años después aspiró a una beca en el Conservatorio de Milán, pero fue rechazado ¡por carecer de aptitudes musicales...!

Permaneció en Milán y fue estudiando con un profesor particular y al completar sus estudios volvió a Parma, donde desarrolló las actividades rutinarias de un músico de pueblo.



A los 24 años volvió a Milán llevando la partitura de una ópera que se cantó en la Scala, si bien hoy no se recuerda. A ésta le siguieron *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata*, escritas entre 1851 y 1853. Estas tres obras figuran en los programas de todas las temporadas de ópera, y representan la culminación del primer periodo compositivo de Verdi, caracterizado por una vigorosa riqueza melódica, con tintes melodramáticos, que anuncia la gran obra que le sucederá.

Aida, ópera escrita para el jedive de Egipto, corresponde al período intermedio de la producción verdiana. Es espectacular y dramática, con una orquestación imaginativa y una puesta en escena sin precedentes.

El tercer período de la producción musical de Verdi es un hecho extraordinario en la historia de la música. En 1887, a los 73 años, Verdi presentó su *Otello*, ópera con grandes influencias de su contemporáneo Wagner, según algunos críticos.

Además de las numerosas óperas (en el Anexo 3 encontraréis la relación por orden cronológico) Verdi escribió un cuarteto –prácticamente su única composición instrumental- y algunas obras sacras, entre las que destaca

el *Requiem* ; y a los ochenta y cinco años compuso un *Te Deum*, un hermoso *Stabat Mater*, un *Ave María* y *Laude alla Vergine*.

Con Verdi la escuela operística italiana del siglo XIX llega a su máxima expresión. A su riqueza melódica y a su habilidad en el empleo de todos los recursos vocales sumó una armonía muy rica, una orquestación impecable, una gran concepción dramática del género operístico y un sentido poético elevado.

Verdi murió a los ochenta y siete años, cuatro después que su esposa, junto a la que está enterrado en la cripta de la Casa di Reposo, el asilo para artistas que él mismo creó en 1895.

ACTIVIDAD: Si a cualquiera de nosotros nos piden que cantemos algún fragmento de ópera conocido, es más que probable que forme parte de alguna de las óperas de Verdi. Por ejemplo todos conocéis y podéis tararear “*La donna e mobile*” de *Rigoletto*, el coro de gitanos de *Il Trovatore* o “*El brindis*” de *La Traviata*.

Si no disponéis de estas obras en la discoteca del cole, podéis encontrar numerosas versiones en i-tunes y en You Tube.

Podéis hacer un sondeo entre vuestros compañeros, familiares y amigos y comprobaréis cómo son melodías que todo el mundo conoce.

Algunas curiosidades

- En el siglo XIX, en la época de la unificación italiana, liderada por el rey Víctor Manuel II, el entusiasmo unificador se expresaba con el acrónimo “¡Viva VERDI!”, significando VERDI “Vittorio Emmanuele Re D’Italia”.

ACTIVIDAD: En lingüística moderna, un acrónimo puede ser una sigla que se lee como una palabra o un vocablo formado al unir parte de dos o más palabras. Por ejemplo:

Docudrama: de *documental-dramático*.

AVE: Alta Velocidad Española.

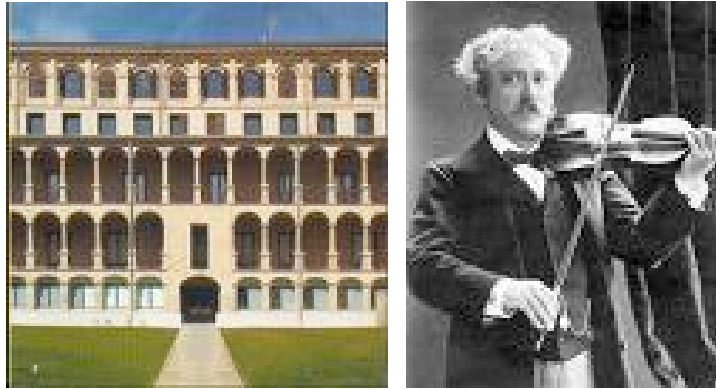
ONCE: Organización Nacional de ciegos Españoles.

BaDoPi: Barceloneses Domadores de Pingüinos.

Puede resultar ingenioso que con vuestros nombres o apellidos intentéis inventar alguno.

- El Conservatorio de Milán, que le había negado su entrada de joven por no tener aptitudes musicales, quiso adoptar el nombre del compositor, debido a su popularidad y éxito en su madurez, a lo que él contestó: “*No me quisieron de joven, no sé por qué me quieren de viejo*”. Actualmente el conservatorio lleva su nombre.

ACTIVIDAD: Nuestro Conservatorio Profesional lleva el nombre del gran Pablo Sarasate, de quien celebramos este año el centenario de su muerte.



Podéis buscar nombres de otros conservatorios, colegios, incluso calles o plazas que hayan adoptado el nombre de compositores y músicos e investigar la vinculación del sitio con la personalidad de quien llevan el nombre.

- Cuando Verdi murió Italia entera se puso de luto y mientras su féretro atravesaba las calles de Milán, la gran multitud que se había reunido espontáneamente cantó “*Va, pensiero*” el conmovedor coro de los esclavos hebreos de la ópera *Nabucco*, coro que escucharemos en el concierto.

Verdi o el humanismo

El 24 de enero de 2001 –año en el que se conmemoró el centenario de la muerte del gran compositor italiano- Jesús López Cobos publicó en “El Cultural” (www.elcultural.es) un artículo titulado “Verdi o el humanismo” del cual transcribimos algunos fragmentos:

(...) Ha habido compositores cuya creación artística ha discurrido por derroteros diferentes de su vida privada. Pienso en casos como Wagner o Richard Strauss. Otros se sirven de su obra para hacer un autobiografía, una especie de catarsis. Pienso en Schumann o en Mahler. Existen, en fin, los compositores cuya vida se adecua perfectamente con su creación artística. Es el caso de Beethoven y Verdi. Creo que, salvadas las diferentes circunstancias, hay una enorme similitud entre ambos. Pienso que Beethoven es para la sinfonía lo que Verdi para la ópera: su origen popular, su equilibrio entre forma y contenido, su uso comedido de los medios de expresión, ninguna concesión al sentimentalismo.

Igualmente creo que existen paralelismos en su carácter: honestidad, aun al precio de crearse enemigos; reconocimiento, sin abdicación de sus orígenes humildes; sentido crítico de la sociedad, amor por la naturaleza, profunda religiosidad, y finalmente, colocar al hombre, con sus grandezas y sus miserias, en el centro del universo (...).

Pero yo admiro a Verdi por algo más. Yo creo que su grandeza no se basa en su uso de la melodía (creo que ahí Bellini le superó), ni en su habilidad para crear personajes de carne y hueso (pienso en Violetta o en Rigoletto), ni en haber sido el catalizador del sentir del pueblo italiano, que llegó a convertir las letras de su apellido en resumen de todo un movimiento político (Vittorio Emmanuele Re D'Italia), sino que su grandeza estriba en algo mucho más humano (...).

La ópera se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán el 9 de marzo de 1842.

Personajes:

Nabucodonosor, rey de Babilonia (barítono)
Zaccaria, Sumo Sacerdote de los hebreos (bajo)
Abigail, hijastra de Nabucodonosor (soprano)
Fenena, hija de Nabucodonosor (mezzo-soprano)
Ismael, general hebreo (tenor)
Abdallo, consejero de Nabucodonosor (tenor)
Sumo Sacerdote de Baal (bajo)
Anna, mujer hebrea (soprano)
Coro de hebreos y soldados

La acción transcurre en Jerusalén y Babilonia, hacia el año 560 antes de Jesucristo.



El día del estreno

El estreno tuvo lugar el 9 de marzo de 1842 con un éxito incuestionable que catapultó a Verdi a la fama. Baste decir que el final tuvo que ser repetido en su totalidad y en la reposición de la temporada siguiente, la ópera alcanzó 57 representaciones. Este éxito sorprendió tanto al maestro-escamado por un fracaso anterior- que, en principio, tomó las aclamaciones por abucheos, tal como consta en una carta a Ricordi (su editor): “*Al principio creí que se burlaban del desdichado compositor, que se abalanzarían sobre mí y me harían pasar un mal rato*”. La ópera comenzó una marcha triunfal por todos los teatros italianos y el empresario Merelli le ofreció un contrato dejando en blanco la cifra económica para que la rellenara el propio compositor.

Nabucco es una historia de poder, opresión, chantaje, amores cruzados,

destierro, creencias religiosas, traiciones, desesperación y muerte. ¡Casi nada!

Verdi quiso otorgar al coro un gran protagonismo en sus óperas, y una muestra de ello es *Nabucco*, en la que el coro de esclavos hebreos es el punto culminante de la ópera.

El coro actúa como si fuese un personaje más, pues esta ópera fue concebida como un gran oratorio coral donde el protagonismo principal corresponde al pueblo hebreo en su conjunto. Si en el “*Va pensiero*”, la bella y majestuosa melodía no estuviera asociada a la situación de cautiverio y a los escenarios operísticos, se hubiera podido convertir, con justicia, en el himno nacional italiano.

Ya desde la obertura el tema del coro de prisioneros ha sido apuntado como si todo lo anterior no fuese más que un pedestal en el que pueda descansar este número justamente famoso, ya desde los años de su estreno, años en los que la Italia de la unificación podía verse reflejada, ya que los italianos podían descubrirse en el pueblo judío desterrado injustamente por un rey victorioso.

En su prisión de la ribera del Éufrates, los hebreos recuerdan con nostalgia su lejana patria. El sentimiento de melancolía por la tierra lejana es sin duda alguna muy emotivo. Los hebreos cantan además ante la certeza de que van a ser víctimas de una injusticia si alguien no pone remedio. Es entonces cuando se refugian en la figura del pensamiento, la imaginación, el espíritu que continúa siendo libre a pesar de las imposiciones adversas.

El comienzo del texto dice:

*“¡Pensamiento, vuela con alas doradas,
pósate en las praderas,
en las cimas en donde exhala su fragancia suave
el aire dulce de la tierra natal!
¡Saluda las orillas del Jordán
y las destruídas torres de Sión!
¡Ay, mi patria, tan bella y abandonada!
¡Ay recuerdo tan grato y fatal! (...)”*

PROPUESTAS DE TRABAJO:

- ¿Estuvisteis en Brundibar?

También es una ópera, escrita mucho más tarde, pero en su espíritu describe sentimientos muy parecidos a los que acabamos de presentar.

Hay quien dice que la historia se repite...

Podéis comentar en clase cuáles son las semejanzas y diferencias entre estos dos momentos históricos.

En el ámbito musical, el tratamiento de los elementos musicales en relación con la expresión de sentimientos también es parecida.

¿Qué recursos musicales podemos utilizar para describir la melancolía, el recuerdo de la tierra natal lejana, la esperanza?

- Imaginad que estáis muy lejos de vuestra ciudad o vuestro pueblo. Probablemente para alguno de vosotros el sitio en el que vivís no sea vuestra tierra natal.

¿Qué música tendríais que escuchar para que despertase en vosotros el recuerdo de vuestra tierra?

I Lombardi o el sentimiento patrio



Drama lírico en cuatro actos.

El autor del libreto es Temistocle Solera y éste a su vez se basó en el poema homónimo de 1826 de Tommaso Grossi. Solera redactó para Verdi cuatro libretos: éste y además *Nabucco*, *Giovanna D'Arco* y *Attila*.

El estreno tuvo lugar en el Teatro alla Scala de Milán el 11 de febrero de 1843. Triunfo absoluto, con 27 representaciones.

Personajes:

Arvino (tenor)

Pagano (bajo)
Giselda (soprano)
Oronte (tenor)
Viclinda (soprano)
Pirro (bajo)
Prior (bajo)
Acciano (bajo)
Sofia (soprano)
Religiosos, priores, esbirros, soldados, peregrinos, mujeres lombardas, etc.

Una anécdota

En vísperas del montaje escénico, Verdi se mostraba muy nervioso y pesimista. Sabido ésto por la Frezzolini, soprano de 24 años y ya en la cumbre de la fama, el día del estreno se cuenta que dijo a Verdi: “¡*No lo dudéis! Esta noche moriré en el escenario si es preciso, pero la ópera ha de tener un gran éxito*”. Esta afirmación de la animosa soprano se dice que no sólo era debida a la música ya que también se sentía atraída por la figura del compositor.

Se busca sentimiento patrio



Aprovechando el tirón del *Nabucco*, Verdi compuso una segunda ópera de tema épico pero con una localización mucho más próxima: La Lombardía, cuya capital- no lo olvidemos- es Milán. La apelación al sentimiento patriótico es tal que en el acto IV canta el coro “*O signore, dal tetto natio*” –es el que escucharemos en el concierto- que buscaba- esta vez seguro que con intención- aplicar los efectos que había causado el “*Va pensiero*” de *Nabucco*. Los cruzados recuerdan sus tierras lombardas: aquí sí que no había que hacer suposiciones. Por ello tuvo problemas con la censura, que fueron superados por Solera como buenamente pudo.

En esta ópera el coro vuelve a ser protagonista. Los números y concertantes en los que interviene son muy numerosos, influyendo de modo decisivo en la narración dramática.

El libretista y el compositor describen con texto y música dos mundos enfrentados: el cristiano y el oriental.

La acción se desarrolla en la época de las Cruzadas y tiene lugar en Milán, Antioquía y sus proximidades y cerca de Jerusalén.

En el pasado, Pagano ataca a su hermano Arvino por casarse con su Vici linda, que era la mujer a quien él amaba. Ante la iglesia de San Ambrosio de Milán Arvino besa a su hermano en señal de reconciliación y es nombrado caudillo de los lombardos, que están a punto de partir en cruzada hacia Tierra Santa.

El arrepentimiento de Pagano ha sido fingido, y tras confesar a su escudero las intenciones de matar a su hermano, por confusión mata a su padre. Arvino lo ve y pretende matar a su hermano, pero Giselda, hija de Vici linda, lo impide, y pide una maldición divina para Pagano.

En los actos II y III se desarrolla la acción principal en Antioquía y Jerusalén. Giselda está prisionera en el palacio de Acciano, y Oronte, hijo del tirano de Antioquia, está enamorado de ella. Giselda accederá a casarse con Oronte si se hace cristiano.

Llega Pagano a la Tierra Santa queriendo expiar su delito, y pide que se abran las murallas a las tropas cristianas. Los cristianos matan a Acciano y Oronte, y Giselda, loca de pena, maldice el triunfo cristiano a costa de destrucción y muerte. Pero Oronte, a pesar de haberlo dado por muerto, solamente estaba herido, así que él y Giselda deciden huir. Finalmente muere arrojado por el amor de Giselda. Ésta se reconcilia con su padre Arvino y tiene una visión: Oronte le comunica que las aguas del Siloé saciarán la sed de los cristianos.

Es entonces cuando el ejército cristiano y los peregrinos recuerdan con nostalgia su patria lejana.

Al final, tras una dura batalla todos acaban reconciliándose.

El coro de cruzados y peregrinos dice así:

*“O Signore, dal tetto natio
Ci chiamasti con santa promessa,
Noi siam corsi all'invito d'un pio,
Giubilando per l'aspro sentier.
Ma la fronte avvilita e dimessa
Hanno i servi già baldi e valenti!
Deh! non far che ludibrio alle genti
Sieno, Cristo, i tuoi fidi guerrier!
O fresc'aure volanti sui vaghi
Ruscelletti dei prati lombardi!
Fonti eterne! purissimi laghi!...
O vigneti indorati dal sol!
Dono infausto, crudele è la mente
Che vi pinge sì veri agli sguardi,
Ed al labbro più dura e cocente
Fa la sabbia d'un arido suoll!...”*

PROPUESTAS DE TRABAJO:

• ¡Menuda historia de venganza, engaños, celos y envidias!
Puede ser un buen momento para hacer una reflexión sobre los valores humanos y sociales que debemos cultivar y las acciones que debemos evitar...

• ¿Qué sabéis de las cruzadas?

Las cruzadas fueron una serie de campañas militares comúnmente hechas a petición del Papado, que tuvieron lugar entre los siglos XI y XIII contra los musulmanes para la reconquista de Tierra Santa.

Fueron motivadas por los intereses expansionistas de la nobleza feudal, el control del comercio con Asia y el afán hegemónico del Papado sobre las monarquías y las iglesias de Oriente, aunque se declaran con objeto de recuperar Tierra Santa para los peregrinos, de los cuales los turcos abusaban sin piedad. Posiblemente las motivaciones de quienes participaban en ellas fueron muy diversas, aunque en muchos casos se puede suponer también un verdadero fervor religioso.

Las cruzadas fueron expediciones emprendidas en cumplimiento de un solemne voto para liberar los lugares santos de la dominación musulmana. El origen de la palabra se remonta a la cruz hecha de tela y usada como insignia en la ropa exterior de los que tomaron parte en esas iniciativas.



Os propongo realizar una escenificación de una batalla –simulada, claro...- entre cristianos y musulmanes (puede resultar divertido hacerlo como a cámara lenta).

La caracterización es fácil: unas corazas de cartulina con grandes cruces en el pecho para los cristianos y turbantes y capas con telas que tengáis en el cajón de los disfraces para los musulmanes.

Pero, como si de una película se tratara, pensemos en la banda sonora. Cada acción de cada bando deberá relacionarse con un ejemplo musical propio. En el caso de los cristianos nos servirá cualquier selección de las cantigas de Alfonso X el Sabio, o algo de música medieval instrumental y para los musulmanes, puede venir bien la música sefardí, o sería también adecuado algún ejemplo de música turca, por ejemplo.

No especifico una selección musical. Si la discoteca no es muy extensa, internet puede suplir esa carencia.

Por supuesto que lo que empieza como una batalla, debe acabar en reconciliación...

Il Trovatore, una ópera oscura



Drama en cuatro actos con libreto de Salvatore Cammarano, completado por Leone Emmanuele Bardare, a partir del drama teatral “El Trovador”, estrenado en Madrid en 1836 y cuyo autor es Antonio García Gutiérrez. La ópera se estrenó en el Teatro Apollo de Roma el 19 de enero de 1853.

Personajes:

- Azucena*, gitana, supuesta madre de Manrico (mezzosoprano)
- Leonora*, prometida de Manrico (soprano)
- Manrico*, militar, prometido de Leonora (tenor)
- El Conde de Luna*, noble, enamorado de Leonora (barítono)
- Ferrando*, jefe de la guardia del Conde de Luna (bajo)
- Inés*, doncella de Leonora (soprano)
- Ruiz*, lugarteniente de Manrico (tenor)

La acción tiene lugar en España, a principios del siglo XV.

Es una obra romántica, época en la que era un verdadero placer imaginar un caballero con armadura, unas ruinas góticas, un palacio de la época musulmana o unas montañas agrestes, sin olvidar además la pasión desbordada y frenética, la brujería, la magia, el oscurantismo, los temas y personajes de la Edad Media y en general cualquier tipo de exceso de emotividad. A Verdi le dio verdaderos quebraderos de cabeza ponerse de acuerdo con Cammarano, hasta tal punto que fue el propio compositor quien tuvo que redactar una muy discutida síntesis que prevaleció hasta la muerte del libretista y fue retomada, afortunadamente sin mayores problemas, por el joven escritor napolitano Leone Emmanuele Bardare.

El drama, desarrollado casi todo en exteriores nocturnos, va siendo más íntimo a medida que se aproxima al final o si se quiere en lenguaje escenográfico, pasa de los espacios abiertos a los cerrados.

Il Trovatore es sin duda alguna un “dramón romántico” donde sus personajes aman y odian sin control alguno y su argumento enlaza más de una historia ya que está tejido a base de tres:

- 1.- Las venganzas respectivas de la gitana Azucena y del Conde de Luna.
- 2.- El amor de Manrico y el Conde por una misma mujer (Leonora).
- 3.- La guerra civil entre los seguidores del Conde de Urgell (Jaime II) y los de Fernando de Antequera (Fernando I de Aragón), hechos acaecidos entre 1412-13, que el autor aprovecha para colocar en bandos opuestos a Manrico y al Conde de Luna.

Es una ópera en la que hay de todo: hechizos, venganzas, amores, lágrimas, celos, guerreros, duelos, ...y casi todo pasa de noche!

Azucena, un personaje “nuevo” en las óperas de Verdi

Azucena es la que tensa la unidad dramática de la obra y disputa a Manrico la categoría de protagonista. Es un papel fascinante para mezzosoprano con eficaz temperamento de actriz pues requiere una gran interpretación dramática y exige alcanzar con solidez alturas vocales considerables. Vive, con gran sed de venganza, entre el odio y el amor filial por su “hijo”. Es un ser extraño y torturado sujeto a crisis de alucinación obsesiva sin caer en la locura. Respecto a esto último, hay una carta muy explícita de Verdi a su libretista: *“No hagas que Azucena se vuelva loca. Agotada por la fatiga, el sufrimiento, el temor y la falta de sueño, habla confusamente. Sus facultades están debilitadas pero no está loca. Las dos grandes pasiones de esta mujer, su amor por Manrico y su salvaje deseo de vengar a su madre, deben conservarse hasta el final. Cuando Manrico muere, su sentimiento de venganza le abrumba y en la mayor agitación grita: ¡Has matado a tu hermano! ¡Madre estás vengada!”*.

Azucena es una nueva y destacada aparición en la galería de personajes femeninos de Verdi.



Roger Alier, en un artículo publicado en el programa de mano de esta ópera para su representación en el Teatro Gayarre de Pamplona el 30 de noviembre de 2001, escribe:

“(…) Si examinamos el libreto de esta ópera, la primera impresión que tenemos es que hemos vuelto a las historias de capa y espada, aunque hay una sustancial diferencia: el protagonista no es un caballero; es –o cree ser- el hijo de la gitana Azucena.

Es ésta el verdadero núcleo del asunto: el horror que entre las “damas bien” suscitaba el hecho de que Manrico no fuese un noble, sino “el hijo de la gitana” y puede observarse el contenido pero esclarecedor horror con que Leonora se entera, justo antes de la boda, que su amado Manrico era el hijo de una gitana, a pesar de lo cual se decide finalmente a autoinmolarse para salvarlo.

Como en *Rigoletto*, la figura central de *Il Trovatore* es un ser moralmente sometido a inmensas presiones: se trata de la gitana Azucena, figura no exenta de un cierto grado de afecto materno, que ha ejercido con Manrico, pero que se deja dominar por el odio y el deseo de venganza, que la llevará a dejar que el Conde de Luna mate a su “hijo” para darse el gustazo de poderle espetar al conde: “Imbécil; ¡has matado a tu hermano!”. Así pues, el aspecto de drama de capa y espada que tiene *Il Trovatore* es pura apariencia: hay en su argumento –y en su música- elementos que no seguían ya la pauta típicamente romántica, sino que incidían en este realismo crudo que es el precursor del verismo, y que atraía cada vez más al compositor.

La figura central es pues Azucena, un personaje psicológicamente retorcido, en cuyos entresijos anida el deseo de venganza que convive con el amor a su hijo Manrico, mejor dicho, al niño al que transfirió su amor materno cuando precisamente su pasión vengativa le llevó a equivocarse de niño: en el momento de echar a un bebé a la hoguera echó al fuego al suyo propio –índice muy claro del arrebatado vengativo que la poseía- y a “adoptar” a Manrico como suyo, amarlo y protegerlo hasta que, cuando se cruza en el camino de nuevo la posibilidad de la venganza, se olvida del amor materno y deja que lo maten allí mismo(…).

Han pasado ciento cincuenta años de su estreno, y el análisis psicológico de Azucena sigue siendo uno de los elementos más atractivos del argumento, algo que mantiene viva esta ópera, para que la música abra la caja de los sueños, y pensemos en ese personaje cuyos entresijos misteriosos pueden seguir fascinándonos durante otros ciento cincuenta años”.

El coro de gitanos

Acto II

Cuadro primero.

Escena primera.

Es de noche. Chisporrotea el fuego de una hoguera. Comienza a amanecer. Azucena está sentada junto al fuego. Manrico está tumbado a su lado envuelto en su capa; tiene el yelmo a los pies y la espada entre las manos, que contempla fijamente.

Es en este momento cuando un grupo de gitanos canta:

“¡Ved!

*Las sombras nocturnas se retiran,
de los cielos desnuda queda la inmensa bóveda;
parece una viuda que al fin se quita*

*los negros paños con que se envolvía.
¡A trabajar! ¡A trabajar!
Golpea, dale al martillo.*

*¿Quién del gitano los días embellece?
¡La gitanilla!*

*Fuego; fuerza y coraje
al cuerpo y al alma da el beber.*

*Oh, mira; oh, mira, del sol un rayo
brilla más vivido en el vaso.
A trabajar, atrabajar...
Golpea, dale al martillo,*

*¿Quién del gitano los días embellece?
¡La gitanilla!”*

PROPUESTAS DE TRABAJO:

- Podríamos decir que Azucena es medio gitana, medio bruja, medio hechicera...

Y estableciendo un paralelismo entre el libreto de una ópera y el argumento de un cuento, una historia, una película, etc. os sugiero elaborar un catálogo de brujas, magos, y hechiceras y sus correspondientes poderes y hechizos.

Para empezar cito algunos:

La madrastra de Blancanieves, algunos de los personajes de Harry Potter, Merlín el encantador, la bruja de La sirenita, la de Hansel y Gretel...

- El coro que escucharemos en el concierto se denomina tradicionalmente “coro de gitanos”.

En España el término “gitano” arrastra connotaciones peyorativas, pero no debería ser así.

Se denomina “pueblo gitano” a una comunidad o etnia con un origen y características similares pero heterogéneas, presente en casi todos los estados europeos, en numerosos países americanos y en algunos africanos y asiáticos. Es la mayor minoría étnica de la actual Unión Europea.

La opinión más extendida afirma, a partir de análisis genéticos y lingüísticos y a la vista de los documentos conservados, que proceden del Punjab; en cualquier caso de alguna zona comprendida entre India y Pakistán.

Los gitanos han tenido desde antiguo un estilo de vida parcialmente nómada que les ha influido notablemente y desde un principio han destacado por una importante aportación característica en el arte y cultura populares, especialmente la música.

Los gitanos son un símbolo contradictorio de misticismo, libertad, miedo, independencia...y fuente de inspiración artística.

Sería un trabajo de investigación interesante realizar una recopilación y posterior audición de diferentes estilos musicales dentro de las diferentes comunidades gitanas que existen.

- En una de las frases del coro “*Vedi! Le fossche notturne spoglie*” (coro de gitanos) uno de los elementos rítmicos utilizados por Verdi es el contratiempo. En un compás de cuatro tiempos hace destacar el segundo y el cuarto (tiempos débiles), en el momento en que los gitanos trabajan golpeando los hierros candentes en los yunques.

Podríaís crear un grupo instrumental de triángulos, crótalos y algún otro instrumento de percusión de fabricación casera (dos tenedores, la tapa de una cacerola golpeada con una cuchara, etc.) para -sobre la grabación-, intervenir solamente en esos dos momentos.

- ¿Cómo te imaginas a Azucena? Dibújala.

La Traviata, una auténtica historia de amor



Melodrama en tres actos, que normalmente se representa en cuatro, con libreto de Francesco Maria Piave a partir del drama “*La dama de las camelias*” de Alejandro Dumas hijo, estrenado el 2 de febrero de 1852 en el Théâtre du Vaudeville de París y extraído de su propia novela homónima publicada en 1848.

La *premier* mundial de la ópera se realizó en el Teatro de La Fenice de Venecia, el 6 de marzo de 1853.

Personajes:

Violetta Valery, cortesana de la alta sociedad (soprano)
Flora Bervoix, amiga de Violetta (mezo-soprano)
Marchèse D'Obigny, aristócrata, amigo de Flora (bajo)
Annina, criada de Violetta (soprano)
Alfredo Germont, personaje de la alta sociedad, amante de Violetta (tenor)
Le vicomte Gaston de Letorières, joven aristócrata, amigo de Alfredo (tenor)
Baron Douphol, el protector de Violetta (barítono)
Georgio Germont, padre de Alfredo (barítono)
Doctor Grenvil (bajo)
Giuseppe, criado de Violetta (barítono)
Comisario, el mensajero
Amigos, toreros, gitanas, criados.

La acción tiene lugar en París, a mediados del siglo XIX.



La decepción del estreno

En parte por la mala actuación de los cantantes y en parte porque el público parece que no estaba todavía preparado para recibir el argumento, el estreno no respondió a las expectativas (de “fiasco” lo calificó el propio Verdi). Hubo de esperarse a un año después (16 de mayo de 1854) para conseguir que se reestrenara en la misma ciudad pero en distinto teatro (el San Benedetto), y tuvo entonces el éxito clamoroso que tiene todavía en nuestros días.

Una gran historia de amor

Todo comienza en una fiesta de sociedad en París, una fiesta de alto copete. La joven cortesana Violetta disfruta de la protección del barón Douphol. Es presentada a Alfredo por un amigo común, Gaston de Letorières. Se corre la voz de que Alfredo ama a Violetta desde siempre, y él lo evidencia en un brindis. La competencia masculina siente celos de ese amor. Violetta y Alfredo deciden vivir juntos, pero la felicidad dura hasta que interviene Georgio, el padre de Alfredo, acusando a Violetta de dilapidar la fortuna familiar, circunstancia que Violetta niega, pero el padre de Alfredo insiste en que con ese asunto tan oscuro, su hija no podrá casarse con alguien de su nivel social.

Violetta accede a abandonar a Alfredo, en contra de su voluntad, y se despide de él en una carta, en la que le dice que se vuelve a París, volviendo a sus “andanzas”.

Alfredo busca a Violetta en París, encontrándose con ella en una fiesta, en la que Violetta –fiel a la promesa hecha al padre de Alfredo- le dice que al que ama es a Douphol. Alfredo y Douphol se batan en duelo, y Douphol resulta herido.

Alfredo huye al extranjero, y estando lejos de París se entera de toda la verdad, del amargo y solitario dolor de Violetta durante todo ese tiempo. Vuelve a París para pedir perdón a su amada pero ya es demasiado tarde: la tuberculosis ha podido con Violetta, que, en el lecho de muerte, recibe las disculpas de Alfredo y de su padre.



La fuente de inspiración

La historia de *La Traviata* se entrelaza con la de *Il Trovatore* ya que, mientras estaba componiendo esta última ópera, Verdi realizó un viaje a París para pasar allí el invierno (de diciembre de 1851 a marzo de 1852). En una de sus salidas por la ciudad, asistió al estreno de la obra teatral de Dumas y el impacto fue tan poderoso que el músico comenzó a componer algunos pasajes sin pensar todavía ni en el libreto ni en un contrato que le ligara a un teatro.

Tres elementos centraron principalmente su interés: el ambiente parisino (donde Verdi y la Strepponi habían profundizado su relación), la cortesana “redimida” por el sacrificio del amor (que podía identificarse con su situación personal con la Strepponi) y la implacable severidad del padre (casi idéntica a la de su propio padre Carlo, su protector Baressi- aunque éste luego cambió- y todo el pueblo de Busseto).

PROPUESTAS DE TRABAJO:

- Dos de los coros de *La Traviata* que escucharemos en el concierto son el coro de gitanillas y el de toreros, y los dos tienen lugar en el baile de disfraces que organiza Flora, la amiga de Violetta.

Es uno de los momentos en los que se incluye el ballet en la ópera.

Podéis representarlo a vuestra manera, teniendo la música como referencia, y sabiendo que los chicos van de toreros y las chicas de gitanillas. Pueden servir de ayuda alguna tela a modo de capote para ellos y una flor en el pelo para ellas.

- El tercer coro seleccionado es uno de los momentos más conocidos de la historia de la ópera: el brindis.

Un brindis en el que Alfredo deja más que claro su amor por Violetta:

*“Bebamos en las chispeantes copas
que la belleza engalana;
y el fugaz instante
embriáguese de voluptuosidad.
Gustemos las dulces emociones
que el amor despierta,
ya que su mirada omnipotente
se dirige al corazón.
Libemos el amor, que en las copas hallará
más cálidos besos”.*

Todos hemos estado presentes alguna vez en algún acontecimiento, celebración familiar, fiestecilla o similar en el que se ha hecho un brindis, aludiendo a algún deseo por cumplir, celebrando un acontecimiento feliz, haciendo honor a algún invitado ilustre o con cualquier otro motivo.

Podéis recrear algunas de esas circunstancias o las que vosotros queráis, e inventar a modo de breve discurso diversos motivos por los que se podría brindar. Podéis también elaborar una respuesta, que todos al unísono entonaréis después de cada “brindis”.

Como ya sabéis, el libreto de *La Traviata* está escrito en italiano. Despertad vuestro ingenio y vuestra creatividad para elaborar esos brindis en una especie de “espaliano” mezcla de español e italiano.

- Tanto en *La Traviata* como en las demás óperas de Verdi los sentimientos están a flor de piel.

Podéis trabajar mediante la expresión corporal y la dramatización cómo serían las reacciones ante una declaración de amor, un engaño, un desafío a duelo, una traición, el sentimiento de nostalgia...

Los intérpretes



No es la primera vez que el Orfeón Pamplonés participa en el programa de Conciertos Escolares y en Familia del Gobierno de Navarra, y saben –como todos nosotros- que este programa, entre otras muchas cosas, crea nuevos públicos, nuevos aficionados al disfrute de la música.

Más de cien voces configuran el Orfeón Pamplonés y su facilidad de adaptación y equilibrio hace que alterne los repertorios sinfónico-corales más diversos: desde el clasicismo al siglo XX, de la zarzuela y la ópera a la música a capella.

Los coros de las óperas de Verdi seleccionadas para este concierto forman parte de su amplio y extenso repertorio.

Y junto a ellos la Orquesta Sinfónica de Navarra, que todas las temporadas hace un importante hueco en su densa agenda para participar en este programa.

Verdi exige a la orquesta ser brillante, potente, y a la vez sutil y delicada, cualidades con las que cuenta nuestra orquesta.

En las representaciones de ópera los cantantes y el coro cantan en el escenario y la orquesta toca desde el foso.

En esta ocasión los coros no serán representados, así que todos disfrutarán de la amplitud del escenario del Auditorio Baluarte.

“Las partes de la ópera son: el texto, que habla a nuestro espíritu y a nuestra inteligencia, la música que se dirige a nuestros oídos y la escenografía que cautiva nuestra mirada, y todo esto para emocionar a nuestros corazones”.

J.J. Rousseau.

Bibliografía



Atlas de Música I y II (1994). Madrid: Alianza Editorial.

Aviñoa, X. (1986). *Nabucco*. México D.F.: Ediciones Daimon.

Díaz de Cerio, J.C., Hernández, A., Otxotorena, B., Palacios, F., Uriz, U. (2001). *¡Socorro, socorro... los Globalinks! Guía Didáctica sobre la ópera de G.C. Menotti*. Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Grout, D.J. y Palisca, C.V. (1990). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Milza, P. (1998). *Verdi y su tiempo*. Editorial El Ateneo.

Palacios, F. (1997). *Escuchar*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Palacios, F. (2002). *Las óperas del Real para los más jóvenes*. Vitoria-Gasteiz: Editorial AgrupArte.

Phillips-Matz, M. J. (2004). *Verdi: una biografía*. Madrid: Paidós.

Runciman, S. (1973). *Historia de las Cruzadas*. Madrid: Alianza Editorial.

Sierra i Fabra, J. (2002). *Mi primer libro de ópera. Diez óperas contadas para niños*. Barcelona: Editorial diagonal.

Turniolo, N. (2008). *El misterio de la ópera*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.

Sutherland, S. (1999). *Ópera*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Anexos



Anexo 1

El director musical

¿Por qué la orquesta y los cantantes necesitan un director si parecen ignorarle completamente?

A primera vista puede parecer que los intérpretes dominan sus papeles y no necesitan de nadie que les dé indicaciones, pero es cierto que es necesaria la presencia del director quien, a través de sus gestos y expresiones, unificará todos los elementos musicales y escénicos de forma armoniosa y coherente.

Son muchas las cualidades que debe tener un director de ópera, pero podríamos destacar un agudo sentido teatral, la capacidad de comunicación y transmisión, el conocimiento de las posibilidades de la voz, debe ser sensible a las necesidades inmediatas de los intérpretes, etc.

Cada director imprime a las obras que dirige su sello propio, conformado por aspectos que abarcan desde su personalidad hasta el estudio y la investigación llevados a cabo antes de la interpretación.

El director artístico

El espectáculo visual de una ópera puede ser tan fascinante como la propia música.

El diseño escénico operístico ha estado influenciado por muchas escuelas de arte y se ha beneficiado de la participación de diseñadores de una gran variedad de ambientes artísticos.

Hasta el siglo XIX el diseño completo de una ópera, la ejecución de las diversas partes y los movimientos que debían hacer los cantantes eran guiados por el principal organizador del proyecto. Éste podía ser el director musical –de una corte o de un teatro-, uno o varios de los intérpretes, e incluso un empresario.

A partir del siglo XIX los directores de escena asumen la responsabilidad de concebir los espacios y el entorno en el que se va a desarrollar la ópera, así como todo lo relacionado con la parte escénica de la ópera, movimientos de los cantantes, ambientación, etc.

El libretista

Libreto –del italiano *libretto*- significa literalmente libro pequeño. Un libretto puede ser una obra literaria completamente original o una adaptación de una obra ya existente.

El libretista es un escritor, y a lo largo de la historia de la ópera ha habido famosas asociaciones entre libretistas y compositores. Algunos compositores prefirieron escribir sus propios textos.

El regidor

Es el responsable de que cada cantante salga a escena en el momento preciso, de que todo lo que tiene que ocurrir en el escenario esté preparado y a punto para cuando llegue el momento. Requiere autoridad y seguridad, así como capacidad de organización y control.

Los cantantes

¿Qué sería de la ópera sin los cantantes?

Sopranos, mezzos, contraltos, tenores, barítonos, bajos... son los protagonistas, pero además de cantar deben ser excelentes actores, capaces de representar distintos papeles.

Y cantantes son también los miembros del coro, sin el protagonismo de los solistas, pero con la responsabilidad de enmarcar algunos momentos trascendentales en el desarrollo de la ópera.

El productor

Es el encargado de, con el presupuesto en la mano, buscar formas de costear los gastos del montaje y la representación de la ópera, procurando que ingresos y gastos se ajusten al presupuesto planteado.

Las responsabilidades y tareas de peluqueras, modistos, técnicos de iluminación, maquilladores, bailarines, etc. son conocidas por todos.

Anexo 2

La clasificación de la voz

La voz es el único instrumento musical connatural al hombre. Su clasificación ha sido, es, y será siempre materia de encendidas discusiones. No existen dos teóricos que estén de acuerdo ni siquiera en lo que podría llamarse su extensión normal. En realidad, las diferentes ordenaciones varían de una

escuela a otra, y en la mayoría de las ocasiones se tiene más en cuenta el carácter del personaje que se va a cantar que la extensión vocal del cantante. En Francia, por ejemplo, esta es la regla inmovible. Además, no hay que olvidar que casi ningún compositor ha calificado las voces en sus partituras, limitándose únicamente a señalar su esencia: soprano, tenor, contralto, etc. Sólo hay una clasificación válida e indiscutible: la que divide a las voces según su género en dos grandes grupos: femeninas y masculinas. Partiendo de un criterio tan sencillo, intentaremos ordenarlas.

Soprano: es la voz más aguda y suele dividirse en los siguientes tipos:

Ligera: si bien el volumen no tiene tanta importancia como en otros tipos de soprano, su extensión es la más amplia; voz idónea para realizar todo tipo de virtuosismos vocales, como son los ornamentos y adornos diversos.

Doubrette: muy parecida a la anterior, aunque su timbre y tesitura suelen ser más graves.

Lírico - ligera: voz intermedia capacitada para acometer gran parte de los papeles de sopranos ligeras y líricas.

Lírica: más expresiva y con mayor volumen que las ligeras, no tiene, sin embargo, agudos tan firmes.

Lírico - spinto: supera en potencia y expresión a la lírica.

Dramática: posee unos graves más ricos que la lírico - spinto y el timbre es también más poderoso; cuando puede cantar ornamentos, se le suele llamar soprano dramática con agilidades.

Falcon: voz intermedia entre soprano dramática y mezzosoprano, casi equivalente a la mezzo ligera.

Mezzosoprano: de timbre rotundo y bastante más grave que el de la soprano, puede acometer agilidades muy complicadas. Suele dividirse en dos grupos:

Mezzo ligera: casi equivalente a la soprano dramática con agilidades y a la soprano falcon; debe estar capacitada para resolver agilidades auténticamente virtuosistas.

Mezzo dramática: casi equiparable a la soprano dramática, aunque sus graves son mucho más ricos y potentes.

Contralto: es la voz femenina más grave. De singular rareza, supera a la mezzo dramática en la potencia de sus graves. A veces puede hacer agilidades. En Alemania, país donde más se ha subdividido y estudiado la clasificación de la voz, se suele distinguir la contralto cómica, con capacidad para cantar ornamentos (conocida en otra época en Italia como contralto buffa) de la dramática.

Tenor: es la voz masculina más aguda. Se puede dividir en:

Ligero: voz muy ágil capacitada para una perfecta vocalización y para entonar agilidades.

Cómico: equiparable al anterior. En Francia también se le conoce como tenor trial.

Lírico: de mayor potencia y firmeza en la proyección de la voz que los tipos anteriores.

Lírico - spinto: de mayor potencia y expresión que el tenor lírico. Cuenta con el repertorio más amplio de esta cuerda.

Dramático: de gran potencia en la octava central y en los graves; pobre en los agudos.

Barítono: voz más grave y aterciopelada que la de los tenores, casi nunca cuenta con agilidades.

Ligero o cantante: voz atenorada en los agudos; graves no muy potentes.

Buffo: muy parecido al anterior.

Bajo Verdi: característico en las óperas maduras de Verdi. Debe poseer agudos brillantes y graves aterciopelados.

Barítono - Bajo: voz de color oscuro que, sin embargo, puede emitir agudos brillantes. En Alemania, además, se considera como un tipo aparte el llamado bassbariton.

Bajo: es la voz masculina más grave. En determinados papeles cómicos tiene que acometer agilidades más bien difíciles.

Cantante: además de poseer un timbre relativamente ligero, debe resolver agilidades.

Helden: equivalente al barítono bajo.

Profundo: octava grave muy rica, agudos firmes.

Caractère y Hoher: tipos de voces que no se usan fuera de los repertorios francés y alemán. El primero está cercano al cantante y el segundo es un profundo corto.

Los diferentes estilos o formas de cantar marcan tanto a los intérpretes como a sus dotes innatas. Esta verdad de Perogrullo siempre hay que tenerla presente en la misma medida que el origen, la lengua materna y, sobre todo, el país donde un cantante aprende a usar su voz. La primera escuela en importancia y también la más antigua es indudablemente la italiana. Contando con un idioma de sonidos claros, abiertos, como es el italiano, sus profesores siempre han dado la supremacía a la consecución de una línea vocal brillante y bien ligada, en la que la belleza del timbre y la potencia de la voz predominan sobre la comprensión de los textos, a los que, por otra parte, pocos cantantes educados en Italia han dado todo su valor expresivo. España sigue muy de cerca estas pautas; raro es el cantante de nuestro país al que se le entiende lo que canta, bien sea en el campo operístico o en la música popular. Por otro lado, Francia, con una lengua eminentemente nasal, cuida al máximo la expresión de las letras, a veces incluso en detrimento de una buena emisión. Es la escuela de los matices, de las medias tintas casi acuarelísticas. Raro es el cantante galo al que no se le entiende lo que canta. En contrapartida, singular es también aquél cuyo timbre alcanza las alturas de belleza conseguidas con mucha mayor facilidad por un español o un italiano. Alemania, con un caso muy parecido al de Francia, tiene que hacerle frente a un idioma gutural y a él supedita casi todas las técnicas vocales. Hasta qué punto es básico el no olvidar nunca la lengua en que se canta, nos lo prueba uno de los defectos más criticados en un cantante meridional. Nos referimos al entubamiento. Entre los germanos es casi una característica natural de sus intérpretes, debido precisamente al idioma y al uso de las cavidades de la

garganta y de la cabeza, al contrario de los italianos que, en su lugar, emplean las frontales del rostro o máscara, además de su luminosa lengua. La escuela inglesa sigue a la alemana, aunque también ha incorporado diversos métodos galos o italianos.

Quizá sea la norteamericana la que haya logrado la mejor síntesis de estas tres grandes instituciones, haciendo realidad, por una vez, la famosa y sobrada frase de que su tierra es crisol de culturas diversas. Las escuelas eslavas, por otra parte, tan ricas en el manejo y emisión de las voces graves, muestran una espantosa tendencia a no saber controlar la emisión de sonidos agudos, casi todos desfigurados por un marcado trémolo, principalmente en las cuerdas de soprano y tenor. No debe descartarse tampoco la impronta que sobre estas características ejercen las diversas lenguas del este de Europa.

El canto es una forma de utilizar la voz humana que exige un funcionamiento especial de los órganos de la formación, en relación, por otra parte, con la sensibilidad auditiva. Así, pues, se aprende a "cantar" imponiéndose una gimnasia vocal particular, controlando los músculos que intervienen en la producción de los sonidos, la respiración, etc. Ese aprendizaje puede hacerse espontáneamente, por imitación, en un medio social determinado (como es el caso del canto "popular" o "folklórico" y, de una manera más general, el de la etnomúsica vocal), o por una especie de adiestramiento, acústico o tónico, en una escuela de canto, según convenciones muy definidas, y diferentes según los lugares y las épocas. No se les enseña a cantar del mismo modo a un muecín, a un chantre de la iglesia romana y a una diva de la ópera de Milán.

En lo que se refiere a su estructura, los órganos de la fonación son iguales en el hombre que en la mujer, sólo difieren por sus dimensiones (cuerdas vocales más largas y más sólidas en el hombre que en la mujer; diferente volumen de las cavidades de resonancia, etc.) Por término medio, entre adultos, las voces de mujer están a una octava más alta que las de hombres.

La clasificación de la voz humana se hace en función de los límites entre los que una voz se mueve sin dificultad (es lo que se llama tesitura; tenor, barítono, bajo, etc.), de las calidades de timbre (el registro: voz de pecho, voz de cabeza) y cualidades más específicas (tenor lírico, tenor dramático, bajo cantante, bajo profundo, etc.)

Hay que añadir que el canto puede practicarse en solo o a varias voces (dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto y coros). En este último caso se dice que las voces cantan al unísono cuando todas ellas (voces = partes) cantan la misma melodía, en el mismo tono, con las mismas notas, etc., en caso contrario es un canto a varias voces. El canto a varias voces se divide a su vez en homofónico (todas las voces quedan subordinadas a una voz principal) y polifónico (cada voz es independiente de las otras). Finalmente, el canto puede ser a cappella, es decir, sin acompañamiento instrumental, o acompañado (por uno o varios instrumentos).

Anexo 3

Relación de las óperas de Verdi por orden cronológico:

- 01.- Oberto, conte di San Bonifacio (1839)
- 02.- Un giorno di regno (1840)
- 03.- Nabucco (1842)
- . 04.- I Lombardi alla prima crociata (1843)
- 05.- Ernani (1844)
- . 06.- I due Foscari (1844)
- 07.- Giovanna d'Arco (1845)
- . 08.- Alzira (1845)
- . 09.- Attila (1846)
- . 10.- MacBeth (1847)
- . 11.- I masnadieri (1847)
- 12.- Jérusalem (1847)
- . 13.- Il corsaro (1848)
- 14.- La battaglia di Legnano (1849)
- . 15.- Luisa Miller (1849)
- . 16.- Stiffelio (1850)
- . 17.- Rigoletto (1851)
- . 18.- Il Trovatore (1853)
- 19.- La Traviata (1853)
- . 20.- Les vêpres siciliennes (1855)
- 21.- Simon Boccanegra (1857)
- . 22.- Aroldo (1857)
- . 23.- Un ballo in maschera (1859)
- 24.- La forza del destino (1862)
- . 25.- Don Carlos (1867)
- . 26.- Aida (1871)
- . 27.- Otello (1887)
- . 28.- Falstaff (1893)

Anexo 4

Argumento de *Nabucco*

ACTO I

Los hebreos se han refugiado en el templo de Salomón para pedir protección a su Dios ante la inminente llegada de las tropas babilónicas capitaneadas por su rey Nabucco. Zaccaria intenta reconfortarles pues Fenena (la hija legítima de Nabucco) está en su poder y puede servir de garantía ante el invasor. Ismael ama a Fenena y está dispuesto a salvarla. Llegan los babilónicos precedidos por la agresiva Abigail (hija ilegítima de Nabucco) en busca de Ismael al que ama y le ofrece la libertad pero este prefiere seguir la suerte de los demás hebreos. Aparece Nabucco, y Zaccaria amenaza a Fenena con un puñal pero Ismael detiene su acción. Nabucco y Abigail, enfurecidos, animan a los soldados al saqueo mientras Zaccaria y el pueblo hebreo maldicen a Ismael.

ACTO II

En Babilonia, Abigail se ha hecho con un documento por el que se demuestra que ella es descendiente de la relación de Nabucco con una esclava. Su ira es creciente ya que Nabucco ha dejado como regente a Fenena. El gran sacerdote de Belo y otros secuaces, animan a Abigail a que se apodere del trono ya que Fenena ha decretado la libertad de los hebreos. A tal fin han preparado la muerte de Nabucco en combate.

Zaccaria acoge a Fenena en el seno de la religión hebraica e Ismael pide en vano perdón siendo declarado maldito por los levitas. Abdallo trae la noticia de que Nabucco ha muerto y el pueblo recibe a Abigail como la nueva reina de Babilonia. Cuando ésta quiere arrancar la corona de la cabeza de Fenena, entra precipitadamente Nabucco con sus soldados fieles, maldiciendo a los que lo han traicionado. Pone la corona sobre su cabeza afirmando que él más que rey, es un dios. De pronto un rayo le arranca la corona y el rey se desploma aterrorizado.

ACTO III

Abigail se ha hecho con el trono de Babilonia y está a punto de ordenar la muerte de Fenena y de los hebreos. Nabucco ha perdido la razón y en vano intenta sustraerse a las influencias de Abigail pues quiere que firme las sentencias de muerte. En un momento de lucidez le recuerda sus orígenes y sólo logra encender aún más la ira de la ardorosa guerrera que destruye el documento revelador de su nacimiento bastardo.

En su prisión de la ribera del Éufrates, los hebreos recuerdan con nostalgia su lejana patria y Zaccaria les anima asegurándoles una inmediata libertad.

ACTO IV

Encerrado en una sala del palacio, Nabucco se halla preso de la desesperación. Pero recupera la razón al escuchar la marcha fúnebre que acompaña a Fenena y a los hebreos hacia el sacrificio. Se vuelve hacia el dios hebreo e implora su ayuda. Se presenta Abdallo con otros soldados fieles y Nabucco abandona su encierro en posesión ya de toda su lucidez.

Zaccaria bendice a Fenena quien, feliz, invoca a la muerte como liberadora de todos sus sufrimientos. Pero Nabucco acude en ayuda de su hija y reconoce el poder del dios de Israel. Abigail se ha envenenado y llega moribunda implorando perdón.

Argumento de *I Lombardi*

ACTO I

En el pasado, Pagano -en un momento de ira- ha atacado a Arvino (su hermano) por haberse casado con Viclinda que era la mujer a quién él amaba. Hoy, su arrepentimiento es festejado por los milaneses ante la iglesia de San Ambrosio. Arvino besa a su hermano y confirma la reconciliación. La ceremonia concluye con el anuncio por el prior de Milán de que Arvino ha sido nombrado caudillo de los lombardos que están a punto de partir en cruzada hacia Tierra Santa.

Pagano- cuyo arrepentimiento ha sido fingido- se queda sólo con su escudero Pirro y le da cuenta de sus futuros proyectos: amparado por la noche matará a su hermano. Aparecen Viclinda y su hija Giselda y como no están convencidas de los nuevos sentimientos de Pagano, oran prometiendo ir en peregrinaje al Santo Sepulcro si todo sale bien.

Amparado en la oscuridad, Pagano entra en la alcoba de Arvino para aparecer poco después con su espada ensangrentada y trayendo consigo a Viclinda. Pero justo en ese momento aparece también Arvino y Pagano, horrorizado, se da cuenta de que -por confusión- ha matado en realidad a su propio padre (Folco). Arvino quiere atravesar con su espada a Pagano pero se opone Giselda y pide la maldición divina para su acción: El horror por lo que ha hecho acompañará a Pagano y será el peor de los castigos por su parricidio.

ACTO II

El tirano de Antioquía (Acciano) en su palacio regio, pide a Alá venganza sobre los cristianos que están sembrando la destrucción. Oronte (su hijo) interroga a su madre (Sofía) acerca de la prisionera Giselda, a la que ama. Giselda añora su patria pero está dispuesta a casarse con Oronte si reniega de sus creencias y se hace cristiano.

En una caverna de los alrededores, un ermitaño escucha entusiasmado la llegada del ejército cristiano: es Pagano que ha viajado a Tierra Santa en busca de consuelo y expiación por su delito. Se le acerca Pirro pidiendo perdón (pues se ha hecho musulmán) y Pagano le pide que en su condición de defensor de las murallas, abra las puertas a las tropas cristianas. Llega Arvino para recibir ayuda espiritual del ermitaño (evidentemente no reconoce a su hermano). Este le dice que esa misma noche entrará en la ciudad.

A pesar de que las mujeres del harén con cánticos y bailes traten de consolarla, Giselda está triste. Se escuchan gritos de terror: los cristianos han entrado en palacio y han dado muerte a Acciano y Oronte. Aparece Arvino y su hija Giselda le rechaza con furor. Loca de pena, maldice el triunfo cristiano conseguido a costa de tanta destrucción y muerte. Arvino repudia a su hija. Cuando está a punto de herirla, surge de repente el ermitaño Pagano que detiene su mano.

ACTO III

En el valle de Josafat, peregrinos y cruzados suspiran por la conquista de Jerusalén. Entre ellos, Giselda que piensa en Oronte y en el amor que todavía siente por él.

Oronte había sido dado por muerto cuando en realidad fue herido grave. Por eso puede aparecer disfrazado de soldado lombardo ante su amada. Ambos deciden huir y vivir juntos, escondidos y en soledad. Mientras se escucha a lo lejos el fragor de la contienda. A Arvino le llegan informes de que Pagano ha sido visto vagando por el campamento y manifiesta su odio contra él además de su desprecio hacia su hija.

En la caverna del ermitaño descansan Oronte y Giselda. El primero no ha podido superar los efectos de sus heridas y está agonizando en los brazos de su amada. El ermitaño Pagano le consuela asegurándole la salvación si recibe el bautismo. Oronte acepta y muere cristiano, arropado por el cariño de Giselda y la bendición del eremita.

ACTO IV

Padre e hija se reconcilian por fin con la intervención del ermitaño. Giselda tiene una visión: se le aparece Oronte diciendo que ha sido recibido en el cielo y que las aguas del Siloé saciarán la sed de los cristianos. El ejército cristiano y los peregrinos recuerdan con nostalgia su patria lejana. De repente aparecen Arvino, Giselda y el ermitaño Pagano con la feliz noticia de que han encontrado las aguas del Siloé, señal de que el Señor está con ellos.

Tiene lugar una feroz batalla en la cual el eremita Pagano resulta mortalmente herido. En la tienda de Arvino, antes de morir, descubre su identidad y pide perdón al hermano. Arvino abraza a Pagano en señal de

reconciliación total. A lo lejos se ve la ciudad de Jerusalén enarbolando en el palo mas alto la bandera cristiana que brilla al viento acariciada por el sol.

Argumento de *Il Trovatore*

ACTO I

Cuadro primero (Patio del palacio de la Aljaferia en Zaragoza)

Ferrando, capitán de la guardia del Conde, distrae a los soldados mientras esperan la llegada de su señor, contando los terribles acontecimientos vividos hace unos años en el lugar: el anterior Conde tuvo dos hijos. Recién nacido el segundo, una mañana se encontró cerca de su cuna a una vieja gitana hechicera que decía iba a predecirle el destino. La echaron de la estancia con amenazas, gritos y empujones. Desde entonces el niño enfermó de fiebres y la gitana fue buscada, apresada y condenada a morir en la hoguera por haber embrujado al bebé llamado García. Como venganza, la hija de la gitana se apoderó del niño y nunca se supo nada de él pero se encontraron unos huesos de infante en la hoguera. El viejo Conde murió poco después en la creencia de que su hijo estaba vivo por lo que ordenó que lo siguieran buscando.

Ferrando aprovecha para aterrorizar a los temerosos soldados diciéndoles que el fantasma de la vieja gitana se aparece a veces por el palacio adoptando la apariencia de distintas aves nocturnas.

Cuadro segundo (Jardines del palacio de la Aljafería, en Zaragoza)

Leonora, dama de compañía de la princesa de Aragón, se lamenta de que su amado trovador no haya hecho su aparición todavía, y se lo cuenta a su confidente Inés que le conoció en un torneo. No le volvió a ver hasta una noche en que oyó al pié de su balcón los acordes de un laúd y dulces canciones nocturnas de amor en las que se repetía su nombre. Inés le previene de los peligros de este delirio y le aconseja que lo olvide pero su apasionada amiga no le hace caso porque está perdidamente enamorada.

El Conde de Luna, amparado en la oscuridad, se ha acercado a las ventanas iluminadas de la estancia de Leonora y cuando va a entrar en el recinto, escucha unas notas de laúd y tras ellas el cálido canto del trovador. Engañada por la oscuridad, Leonora se arroja ansiosa en los brazos del Conde creyendo que se trata de su amado. Manrico los encuentra juntos y le reprocha la infidelidad a su adorada. Ella se da cuenta enseguida del error y el Conde pide a Manrico que se identifique descubriendo no sólo a su enemigo sentimental sino también a su rival político. Se enzarzan en un duelo aunque Leonora intenta separarlos.

ACTO II

Cuadro primero (Campamento gitano en un monte de Vizcaya)

Manrico, recogido moribundo por su madre con graves heridas de guerra, ha sido llevado al campamento de los gitanos y allí ha logrado recuperarse. En su retiro, escucha los cánticos de la gente mientras realizan diversos trabajos. La gitana Azucena permanece ensimismada y con la mente sumergida en oscuros pensamientos. De repente, como movida por un resorte, Azucena evoca una extraña historia en la que se mezclan recuerdos y sensaciones de horror y muerte: es el funesto relato de una mujer conducida a la hoguera y allí quemada entre vejaciones de todos los presentes. Tras esta triste canción, los gitanos se marchan hacia los distintos pueblos vecinos para ejercer sus oficios.

Azucena y Manrico se quedan solos y éste solicita que complete la historia: Le narra que la mujer era su madre, quemada por orden del viejo Conde por supuesta brujería. Que ella seguía al fúnebre cortejo hacia el patíbulo con su hijo en brazos. Que presenció todo su tormento en la hoguera y pudo oír como le pedía venganza. Por eso consiguió raptar a García, hijo menor del Conde, casi recién nacido y que se deshacía en llanto. Después logró llegar al lugar de la ejecución cuando todos se habían retirado. La hoguera aún tenía rescoldos y con ellos hizo una nueva pira. Y entonces revivió en su cerebro los momentos pasados de visión horrenda, con gritos, llamas, verdugo, suplicio y gentes que reían y disfrutaban. Creyó oír por encima de todos las súplicas de su madre pidiéndole que la vengara. En su delirio y ofuscación, decidió arrojar al fuego a la criatura. Pasados los momentos de alucinación, se dio cuenta de que había entregado a la hoguera a su propio hijo, dejando ileso al bebé del Conde.

Manrico se queda sorprendido con esta revelación y le dice que entonces él no es su hijo. Azucena se retracta y finge que, en su precipitación, se lo ha explicado mal y trata de calmarle con evasivas. Afirma que siempre le demostró un cariño maternal y que fue ella quien le salvó de una muerte segura. Él parece tranquilizarse y le cuenta que en la batalla tuvo a su merced al Conde de Luna y que cuando iba a herirle, oyó como un mandato divino pidiéndole que no lo hiciera. Azucena se lamenta de que haya desperdiciado esa ocasión y le pide que si tiene otra oportunidad le “hunda esta daga hasta la empuñadura en su impío corazón” para así cumplir la venganza por su madre.

Llega un mensaje con la orden de que Manrico se disponga a defender el castillo de Castellor y también le informa de que Leonora, creyéndole muerto, está a punto de tomar los hábitos. Manrico parte de inmediato no haciendo caso a los ruegos de su madre que le suplica que no vaya.

Cuadro segundo (Exterior de un convento)

El Conde de Luna con sus secuaces está dispuesto a raptar a Leonora para impedir que ingrese en un convento. En la tensa calma de la espera, el noble da cuenta de su inflamada pasión por la joven. Llegan Leonora, Inés y un grupo de monjas. La piadosa comitiva es interrumpida por la presencia del Conde con sus hombres. De repente

aparece Manrico enfrentándose con los suyos a las huestes del Conde. No llega a haber lucha pues es más numeroso el bando de Manrico con lo que consigue llevarse a Leonora.

ACTO III

Cuadro primero (Campamento)

Ha comenzado el asedio al castillo y los soldados pasan el tiempo jugando a los dados mientras esperan entrar en batalla. Ferrando anima a las tropas a luchar y vencer. Todos cantan una ardorosa marcha guerrera con ansias de victoria. Llega el Conde y se enfurece pensando que Leonora está en el castillo. Como el asedio definitivo será al día siguiente, se consuela con la idea de que podrá separarlos pronto.

Aparece Ferrando diciendo que los soldados han encontrado vagando por los alrededores a una misteriosa gitana (es Azucena).

Al ser preguntada por el Conde, responde que ha abandonado Vizcaya para buscar a su hijo. Ferrando, a través de sus respuestas, deduce que se trata de la gitana que echó a la hoguera al hermano pequeño del Conde. Cuando se ve perdida, Azucena implora de su hijo que venga a salvarla. Esto satisface al Conde pues a través de la madre, podrá conseguir también a Manrico y ordena que sea torturada.

Cuadro segundo (Sala de la fortaleza de Castellor)

Los dos enamorados se disponen a casarse a pesar de que es grande el peligro que corre el castillo. Extasiados con su felicidad, Manrico le hace a la joven una bella declaración de amor que es contestada al unísono después de unos breves sonos del órgano de la capilla. De repente entra Ruiz anunciando que Azucena está en poder del Conde y va a ser quemada en la hoguera. Manrico confiesa a Leonora que Azucena es su madre, canta una marcial estrofa en la que promete “apagar el fuego de la hoguera con la sangre de sus enemigos” y parte rápidamente a rescatarla aunque en ello corra riesgo su propia vida, dejando a Leonora muy sorprendida.

ACTO IV

Cuadro primero (Baluartes palacio Alfajería en Zaragoza)

Castellor ha caído pero Ruiz ha logrado evadirse con Leonora. Manrico ha sido hecho prisionero y encerrado en lo alto de una torre. Leonora llega, conducida por Ruiz, al exterior de este torreón. Una vez sola, canta apasionadamente su amor. Se oyen voces internas de monjes que entonan un Miserere. A estas voces se une la de Manrico, desde la torre, lamentándose amargamente de su situación. Ante esto, Leonora toma la determinación de liberarlo diciendo: “Con el precio de mi vida, la tuya salvaré”.

Llega el Conde y en un monólogo, se jacta de que pronto serán ejecutados los dos reos en virtud del poder que le ha otorgado el rey. También se pregunta por donde estará Leonora. Aparece ésta suplicante y le implora el perdón para su amado. El corazón del

despiadado Conde no se ablanda. Entonces ella cambia de estrategia y le propone entregarse a él a cambio de la libertad de Manrico a lo que el Conde, pidiéndole previamente que se lo jure, no tiene inconveniente en acceder. Conseguida esta promesa, Leonora bebe disimuladamente un veneno de efecto lento que lleva en un anillo y llena de gozo piensa que, mientras muere, podrá decir a su amado: “¡Te he salvado con mi vida!”.

Cuadro segundo (Calabozo en la torre del palacio)

Azucena dormita junto a Manrico que trata de confortarla. La gitana oscila en sus pensamientos entre la fatiga y el terror de morir en la hoguera como su madre. Manrico consigue calmarla y se queda transpuesta recordando las queridas montañas de Vizcaya.

Entra Leonora con una orden de libertad. Manrico no quiere oír hablar de ser libre si no es con ella y se indigna porque le parece intuir que Leonora ha obtenido ese perdón a cambio de venderse al Conde. Leonora se desespera al ver que su sacrificio ha sido en vano y que es maldecida por el hombre al que intenta salvar. Los efectos del veneno se hacen sentir y Manrico comprende que Leonora es inocente y que va a morir. Expira con estas palabras: “¡Antes de vivir siendo de otro, preferir morir siendo tuya!”.

Llega el Conde y viendo la estratagema preparada por Leonora, manda, furioso, que lleven inmediatamente a Manrico al suplicio. Éste apenas tiene tiempo para gritarle un adiós a su madre. Azucena se incorpora y, conducida a la ventana por el Conde, aguarda a ver caer la cabeza de Manrico para decirle con fiereza al Conde que ha matado a su hermano. Añade además que ya ha vengado a su madre y se desploma. El Conde se queda desesperado.

Argumento de *La Traviata*

ACTO I

En la lujosa mansión de Violetta, se celebra una gran fiesta a la que asisten su amante (*Douphol*), el de Flora (*d’Obigny*) y otros amigos. Entra Gastón con Alfredo, que es presentado a la dueña de la casa como alguien que la admira desde hace mucho tiempo. Ella se muestra conmovida por el sincero afecto del joven. Hay un brindis y después se dirigen todos a la sala de baile.

La cortesana, enferma de tisis, sufre un ataque de tos. Pide a los presentes que vayan a bailar y no se preocupen. Cuando se mira en un espejo y ve la palidez de su rostro, se da cuenta de que uno de los invitados ha permanecido junto a ella. Es Alfredo, que confiesa amarla desde hace más de un año. Reacciona con frivolidad a esta pasión ingenua y sincera, pero en su interior se siente afectada. Gastón llama a Violetta desde el salón contiguo y ella se despide tiernamente de Alfredo pidiéndole que se reúna con ella cuando se marchite la flor que le ha regalado.

Regresan los invitados y se disponen a marcharse. Una vez sola, Violetta piensa en Alfredo. Parece vislumbrar un nuevo horizonte en lo que éste le ofrece. Pero finalmente -como no está segura de que ese tipo de amor sea posible para ella- se quiere convencer de que no puede aspirar más que a una vida social dominada por el placer.

ACTO II

Cuadro primero (Salón de una casa de campo en las afueras de París).
Alfredo y Violetta se han instalado en la campiña. Él está feliz con su nueva existencia. Entra la sirvienta Annina que ha regresado de la ciudad después de vender, por encargo de su señora, todas las pertenencias, para pagar las deudas de la idílica vida que llevan los dos amantes. Alfredo, avergonzado, sale inmediatamente hacia la capital con el propósito de resolver la situación económica que él desconocía.

Violetta ha recibido una carta de su amiga Flora invitándola a un baile que se celebrará esa misma noche pero al que no piensa acudir. Llega el padre de Alfredo intentando acabar con la relación que mantienen, pues cree que ella está arruinando a su hijo. Descubre, por el contrario, que es Violetta la que está vendiendo todo lo que posee para mantener a los dos. La elegancia, los modales y la sinceridad que trasmite la joven, impresionan al padre, quien se da cuenta de la nobleza de sus sentimientos.

Sin embargo, la honra familiar pesa demasiado sobre Giorgio Germont pues su otra hija va a casarse y no quiere que esté emparentada con una antigua meretriz. Pide a Violetta que, por el bien de sus allegados, renuncie a Alfredo y lo abandone. Ella, al principio, se niega a romper con su amado, pero, finalmente, llena de tristeza, consiente en ello, pidiendo que diga a la hermana de Alfredo que se ha tenido que sacrificar por su felicidad. Germont, cada vez más conmovido por la generosidad de su espíritu, la abraza como lo haría un padre.

La joven escribe una nota a Flora confirmando su asistencia a la fiesta de esa noche y llama a Annina para que la haga seguir. Después redacta un escrito a su galán comunicándole que le abandona. Aparece Alfredo y apresuradamente y con excusas, se despide de él, dejándole sólo en escena. Al poco, llega un mensajero que le hace entrega de la carta que Violetta le escribió. Lleno de angustia, ve entrar a su padre que intenta consolarlo recordándole que retorne al seno familiar. Pero Alfredo, al ver la carta de Flora, sospecha que Violetta se ha marchado con Douphol, su antiguo amante, y decide ir a la fiesta para encontrarla allí.

ACTO II

Cuadro segundo (En el salón de la casa de Flora) o ACTO III

La fiesta de máscaras está en pleno apogeo. Para amenizar a los

invitados, unos toreros llegados de Madrid y unas gitanas que dicen la buenaventura, interpretan un ballet. Entra Alfredo uniéndose a un grupo de jugadores de cartas. Aparece Violetta del brazo del barón Douphol que se incorpora de inmediato al juego. Alfredo está ganando todas las partidas y esto irrita a Douphol. Ante el anuncio de que la cena está servida, tienen que posponer la revancha.

Violetta, a solas con Alfredo, le pide que la deje por su propia conveniencia. Esto hace aumentar su furia que alcanza el punto culminante cuando ella le dice (*ocultándole la verdad de lo ocurrido*) que ama al barón. Alfredo llama a los invitados, insulta a Violetta y les hace testigos de que ha pagado totalmente su deuda con ella, lanzándole a la cara unos billetes de dinero. Mientras todos los invitados se muestran indignados por la conducta de Alfredo, entra Giorgio Germont y también descalifica la acción de su hijo. El barón reta en duelo a Alfredo. En el coro final se oye a la desdichada Violetta pidiendo que algún día, él se de cuenta de su sacrificio.

ACTO III o ACTO IV

Violetta reposa en su habitación pues se encuentra gravemente enferma. Es atendida por Annina y apenas tiene dinero para sobrevivir. Muy de mañana, recibe la visita del médico que tranquiliza a la enferma pero confiesa a su acompañante que le quedan muy pocas horas de vida. Se marcha la sirvienta y Violetta relee nuevamente la carta que ha recibido del padre de Alfredo en la que dice que ha revelado a su hijo el sacrificio que realizó y que éste se ha puesto en camino para pedirle perdón. Ella lamenta que por su estado de salud, sea demasiado tarde y recuerda los bellos momentos del pasado. Por la ventana se oye el bullicio del carnaval, que se celebra en la calle.

Vuelve Annina anunciando la presencia de Alfredo. Los enamorados se funden en un abrazo en el que todas las pasadas amarguras se han olvidado, prometiéndose no separarse nunca. Alfredo dice a Violetta que la llevará fuera de París y que allí se curará. Pero después de estos momentos de intensa alegría, la enferma se siente mal, dándose cuenta de que su muerte está muy próxima pues ni siquiera la visita del amado la ha conseguido mejorar.

Entra en escena el padre de Alfredo anunciando que viene a abrazarla como a una hija. Violetta entrega a su joven enamorado un medallón con la esfinge de sus buenos tiempos, diciéndole que cuando se case, se lo dé a la mujer con la que se una en matrimonio pues es "*un regalo de quien en el cielo, entre ángeles, reza por ella y por tí*". Todos han podido oír estas conmovedoras palabras. Annina llega con el médico. Súbitamente cesa la agitación de la enferma en la mejoría de la muerte. Se desploma en el suelo: es el final de la vida de Violetta.