



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Susana Egea Ruiz

Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística

Elementos técnicos que configuran, a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en arte dramático



Tesis doctoral

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

2015



Universitat Autònoma de Barcelona

Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística

**Elementos técnicos que configuran, a lo largo de la historia, el
paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera
frente a la técnica actoral en arte dramático**

Susana Egea Ruiz

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana

Doctorat en Arts Escèniques

Directora: Mercè Saumell i Vergés

Tutor: Carles Batlle Jordà

Barcelona, 22 de Novembre de 2015

A Adrià Ylla i Egea, en el principio de su investigación

Agradecimientos

A Josep Maria Borràs, por el apoyo incondicional, por acompañar y mejorar este proceso, por la revisión del texto, por sus sugerencias, por estar siempre ahí, por todo.

A Mercè Saumell i Vergés por su sabia orientación, sus valiosos consejos, por haber alentado los aciertos que este estudio pueda tener.

A Andrei Kozinets por las revisiones de los textos y las traducciones del ruso.

A Philomena Coffey y Nuria Rodó por la revisión y la traducción de los textos en inglés a lo largo de este tiempo.

A Daniela de Marchi, por su música, y su complicidad.

A Nikolai Ivanovich Kuznetov, Mikhail Solomatin, al equipo de la Academia rusa de música Gnesin de Moscú, y al Instituto Cervantes de Moscú, cuyas contribuciones han resultado fundamentales para el acceso a las fuentes rusas. Y para entender Rusia.

A Boris Daussà, Laura Garcia y Silvia Roqueta por su apoyo y confianza.

A la Escuela Superior de Música de Catalunya, al Institut del Teatre de Barcelona y a los compañeros con los que hemos compartido, a lo largo de este tiempo, creaciones y retos que han supuesto estímulo para este estudio.

A los expertos, profesionales de trayectoria contrastada, por su valiosa contribución a este estudio. Especialmente a Francesc Garrigosa, Enedina Lloris, Anna Alàs, Begoña Alberdi, Stephano Palatchi.

A la Escuela Youkali de Teatro Musical, nuestro laboratorio teatral.

A Àngel Cerdanya Sueco y Eva Armengol por la ayuda en la revisión de textos e imágenes, por sus reconfortantes consejos, por su amistad.

A Carmen Torruella Soriano por su capacidad de sorprender. Por sus ánimos. Por su lucha silenciosa.

A mis padres por haber puesto en mi vida el ballet, la música y el teatro; y a mis hermanas por compartirlo.

A todos los alumnos cantantes, bailarines y actores que me han acompañado durante estos años. Por haber, con su búsqueda, alentado la mía.

A todos los cantantes que subieron a escena, sin quererla, y que aún y así, la defendieron,

y a los que se atrevieron a arriesgar.

Índice

| | |
|--|------------|
| AGRADECIMIENTOS | 7 |
| NOTA PREVIA | 13 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 15 |
| 1.1. Objetivo y Metodología | 15 |
| 2. LA ESCENA QUE VE NACER LA ÓPERA | 51 |
| 2.1. Concepto de <i>arte representativa</i> y <i>poema escénico</i> en Leone de Sommi y Angelo Ingegneri | 61 |
| 2.2. El arte escénico como imitación de la vida. El <i>decoro</i> | 67 |
| 2.3. Instrucción de los histriones según los tratados quinientistas | 76 |
| 2.3.1. Recitación y Gestualidad. La elocuencia corporal | 82 |
| 2.3.2. Arquetipos | 86 |
| 2.3.3. Efectos visuales: maquinaria y caracterización | 97 |
| 2.3.4. Transmisión del legado. La técnica actoral histórica, en la actualidad | 114 |
| 3. LA TÉCNICA ACTORAL EN LA INTERPRETACIÓN OPERÍSTICA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII: DEL RECITAR CANTANDO A LA TRAGÈDIE LYRIQUE | 119 |
| 3.1. Marco teórico | 119 |
| 3.2. Espectáculos e intérpretes a finales del siglo XVI: generando los parámetros técnicos de las <i>opere in musica</i> | 124 |
| 3.2.1. Los intermedios de <i>La Pellegrina</i> . Estructuras que configurarán las <i>opere in musica</i> | 126 |
| 3.2.1.1. El equipo de creación | 127 |
| 3.2.1.2. Perfil de los intérpretes | 144 |
| 3.2.2. Pastorales | 153 |
| 3.3. Las primeras <i>opere in musica</i> | 160 |
| 3.3.1. La definición de un género | 169 |
| 3.3.2. <i>Opere in musica</i> : elementos específicos de técnica actoral | 170 |
| 3.3.2.1. Prefacio a la <i>Rappresentazione de Anima e di Corpo</i> (1600) de Emilio de' Cavalieri: análisis de los aspectos planteados sobre técnica actoral | 173 |
| 3.3.2.2. Prefacio a <i>Euridice</i> de Jacopo Peri (1600): descripción de un contexto | 179 |
| 3.3.2.3. Prefacio a <i>Dafne</i> (1608) de Marco da Gagliano: análisis de los aspectos planteados sobre técnica actoral | 182 |
| 3.3.2.4. <i>Il Corago</i> (1630): elementos técnicos específicos en la interpretación actoral de la <i>musica recitativa</i> | 187 |

| | |
|---|------------|
| 3.4. La evolución de la técnica actoral en ópera, a partir de la eclosión del teatro comercial | 194 |
| 3.5. La ópera en Francia. La <i>gestuelle baroque</i> | 204 |
| 4. LA TÉCNICA ACTORAL EN ÓPERA A FINALES DEL SIGLO XVIII Y A LO LARGO DEL SIGLO XIX: DEL GESTO ELOCUENTE A LA INTERPRETACIÓN NATURALISTA | 241 |
| 4.1. Sistematización del movimiento y fijación del texto escrito. Del actor-cantante creador, al cantante virtuoso | 243 |
| 4.2. <i>Gesamtkunstwerk</i> . El actor del <i>word-tone-drama</i> | 251 |
| 5. BASES PARA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LA TÉCNICA ACTORAL EN ÓPERA: RUSIA (1863-1940) | 257 |
| 5.1. Puntos de partida | 257 |
| 5.2. Aspectos contextuales | 265 |
| 5.2.1. El marco de desarrollo | 265 |
| 5.2.2. Revolución en los teatros | 273 |
| 5.2.3. Compañía Privada de Ópera Savva Mamontov | 281 |
| 5.2.4. Fedor Chaliapin, Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold. Su encuentro con la ópera | 285 |
| 5.2.4.1. Chaliapin: la mirada de un actor | 285 |
| 5.2.4.2. Influencias y fuentes de Stanislavski: hacia una concepción del arte interdisciplinar | 290 |
| 5.2.4.3. Meyerhold y la ópera | 294 |
| 5.3. Principales aportaciones en el ámbito de la técnica actoral en ópera | 296 |
| 5.3.1. Aportaciones técnicas de Feodor Chaliapin: innovaciones en el ámbito de la interpretación actoral en ópera | 299 |
| 5.3.1.1. Síntesis de las artes | 300 |
| 5.3.1.2. Partitura y expresión dramática | 302 |
| 5.3.1.3. Expresión y verdad emocional | 308 |
| 5.3.1.4. La gestualidad | 310 |
| 5.3.1.5. La caracterización | 314 |
| 5.3.1.6. Creación del personaje | 315 |
| 5.3.2. La aportación de Konstantin Stanislavski a la técnica actoral en ópera. El programa de trabajo en el Estudio de ópera | 319 |
| 5.3.2.1. Stanislavski y la ópera: primeras decisiones | 321 |
| 5.3.2.2. Las temporadas en el Estudio de ópera: retos y avances técnicos en el sistema de Stanislavski | 324 |
| 5.3.2.3. El sistema de Stanislavski y la interpretación actoral en ópera | 328 |
| 5.3.2.4. Ejercicios específicos propuestos por Stanislavski para el trabajo con los cantantes | 344 |
| 5.3.3. Aportación técnica de Vsevolod Meyerhold en la interpretación actoral en ópera | 348 |
| 5.3.3.1. La <i>convención consciente</i> meyerholdiana en la ópera | 348 |
| 5.3.3.2. Interpretación del ritmo | 354 |
| 5.3.3.3. Gestualidad | 355 |
| 5.3.3.4. Organicidad | 356 |

| | |
|---|------------|
| 5.4. ¿Escuela Fedor Chaliapin? | 359 |
| 5.4.1. ¿Método Chaliapin en la actualidad? | 360 |
| | |
| 6. ELEMENTOS TÉCNICOS QUE CONFIGURAN EL PARADIGMA DE ESPECIFICIDAD DE LA TÉCNICA ACTORAL EN ÓPERA FRENTE A LA TÉCNICA ACTORAL EN ARTE DRAMÁTICO. REGISTRO DE LAS TRANSFORMACIONES EN LA ESCENA OPERÍSTICA DE LOS SIGLOS XX Y XXI | 367 |
| 6.1. La expresión de las líneas emocionales. Organicidad y líneas de continuidad | 368 |
| 6.1.1. Cuestiones terminológicas | 368 |
| 6.1.2. Principios técnicos | 375 |
| 6.1.2.1. El cuerpo como transmisor de emoción..... | 375 |
| 6.1.2.2. La música y el libreto en la construcción de emoción escénica: el <i>texto operístico</i> | 376 |
| 6.1.2.3. Organicidad | 383 |
| 6.2.2. Interpretación del texto dramático-musical | 389 |
| 6.2.2.1. Patrones repetitivos | 390 |
| 6.2.2.2. Yuxtaposiciones y simultaneidad | 394 |
| 6.2.2.3. Cambios de código | 397 |
| 6.2.3. Acción dramática y movimiento escénico en ópera | 400 |
| 6.2.3.1. Música y acción dramática | 401 |
| 6.2.3.2. Música y movimiento | 407 |
| 6.2.3.3. Cuestiones de entrenamiento corporal | 409 |
| | |
| 6.3. Consulta a expertos | 414 |
| | |
| 6.4. Nuevos formatos. ¿Nuevo perfil de intérpete? | 418 |
| | |
| CONCLUSIONES | 423 |
| | |
| ANEXOS | 439 |
| | |
| Anexo I Tabla resumen de los principales tratados seleccionados para este estudio | 441 |
| Anexo II Listado de las entrevistas, clases magistrales y obra registrada, seleccionadas para este estudio | 449 |
| Anexo III Consulta a expertos. Perfil de los expertos y transcripción de las entrevistas..... | 455 |
| Anexo IV Marco regulador referido | 477 |
| | |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 487 |
| | |
| ÍNDICE DE IMÁGENES | 515 |
| | |
| ÍNDICE DE TABLAS | 518 |

Nota previa

Exponemos algunas consideraciones previas en relación al tratamiento del texto, en la redacción de esta tesis doctoral: *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística. Elementos técnicos que configuran, a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en arte dramático.*

A lo largo del redactado, especialmente en los capítulos 2 y 3 del presente estudio, se citan tratados, en su mayoría, en las lenguas originales. Para la transcripción de los textos en italiano, hemos seguido el siguiente criterio: transcribimos & por *e/et*; transcribimos *u* por *v*; transcribimos *β* por *ss*. Tanto en la transcripción de textos del italiano, como del francés, respetamos las decisiones de puntuación, mayúsculas o minúsculas del texto original.

En el caso de trabajar con ediciones publicadas, respetamos las marcas y decisiones de transcripción señaladas por el propio editor. Ejemplo: com[une], asimismo transcrito.

Especialmente a lo largo del capítulo 5 del presente estudio, se citan textos originalmente escritos en lengua rusa. En el caso de existir traducción a lengua inglesa, adjuntamos la traducción inglesa; a excepción de casos puntuales, en los que, atendiendo a los contenidos, nos haya parecido más coherente mantener el idioma original; siendo así, adjuntamos la traducción. Tanto en este caso, como en el del que el texto exista solo en la versión en lengua rusa, citamos en lengua castellana, a partir de nuestra propia traducción, realizada para este estudio.

Nos referimos al intérprete que realiza el rol operístico, utilizando distintas terminologías: actor, histrión, recitante, cantante, artista de ópera, en función de los usos terminológicos de cada época. En cualquier caso, nos referimos al colectivo de intérpretes, hombres y mujeres, si bien, en la redacción, optamos por el uso del masculino genérico.

A fin de facilitar la lectura, introducimos algunas abreviaturas, como:

Mzz: Mazzucato

CPO: Compañía Privada de ópera

MJAT: Teatro de Arte de Moscú –*Московский художественный театр*–

1. Introducción

1.1. Objetivo y Metodología

Esta investigación surgió como fruto de una necesidad; de una vocación y de una necesidad. La iniciábamos tras años de práctica artística en danza, arte dramático y teatro musical, y tras llevar siete años de docencia, dedicados al entrenamiento actoral de los cantantes. El tiempo dedicado a la práctica docente con los cantantes de ópera había permitido detectar lo que, en aquel momento, interpretábamos como omisiones, confusiones y/o carencias, en el ámbito de la técnica actoral en ópera. Por un lado, al inicio, acusamos la falta de bibliografía específica que parecía haber sobre el tema¹. Las fuentes a las que pudimos acceder, la mayoría procedentes de Universidades y/o instituciones norteamericanas contribuían, ricas en ejemplos, a una mayor comprensión de los roles operísticos, sugerían ejercicios de relajación y de preparación, propios del ámbito actoral, y desarrollaban temas teóricos generales, sobre técnica de actuación, como, entre otros, el análisis de los conflictos y el estudio psicológico del personaje (Ross Clark, 2002, p. 70); o más concretos, como la descripción de las circunstancias dadas, del sistema stanislavskiano (Ostwald, p. 30). A su vez, las fuentes registraban algunos procedimientos técnicos específicos en la actuación en ópera y teatro musical, como la necesidad de atender a las cuestiones de dramaturgia musical, o la de mantener la vida interna del personaje a lo largo de los pasajes orquestales (Ostwald, 2005, p. 218).

A pesar de las destacables contribuciones de las fuentes puntuales encontradas, parecía que la práctica generalizada, consistía en poner a disposición del cantante de ópera las herramientas técnicas del actor. En el mejor de los casos, en el que se dedicase atención a aspectos particulares, propios de la escena musical, el interés parecía volcarse, sobre todo, en el estudio psicológico y emocional del personaje, y en el análisis del texto dramático-musical.

¹ Las pocas fuentes bibliográficas que encontramos provenían de profesores y/o artistas vinculados a Universidades o Instituciones artísticas de Estados Unidos, como: *Singing, Acting and Movement*, de M.Ross Clark, publicado por Indiana University Press (2002), *Acting techniques for Opera* de L. Abeyta Lucca, Directora artística de la Repertory Company Opera de Los Angeles (Pomona, Los Ángeles, 2007), *Acting for Singers*, 2005, de David F. Ostwald, profesor de la Universidad de Nueva York, de la Universidad de California Berkeley, y de la Juilliard School (New York).

Por otro lado, empero, el entrenamiento para la interpretación actoral en la escena operística, planteado como una transmisión de la técnica actoral al cantante de ópera, no solo no parecía resolver íntegramente las necesidades técnicas de la actuación en ópera, sino que, en determinados momentos, parecía requerir un tratamiento distinto de los procesos técnicos, propios del arte dramático. Más allá de ciertas alusiones a la gestualidad, o a la construcción física del personaje, que las fuentes sugerían, a nuestro entender, ciertos aspectos de la técnica actoral del cantante de ópera, especialmente los que atañían al movimiento, y al entrenamiento del cuerpo, como transmisor del mensaje dramático-musical, seguían siendo un tema pendiente o, cuanto menos, excesivamente complementario o tangencial.

Especificamos que en este estudio nos centramos en los procedimientos y hábitos técnicos actorales en el teatro y en la ópera en occidente. El análisis, en profundidad, de los entrenamientos de los actores, en el marco de la ópera y el teatro asiático tradicional, entendemos, empero, que seguirá contribuyendo a enriquecer los puntos de vista y los retos técnicos del teatro occidental; así como lo ha venido haciendo a lo largo de del tiempo².

En definitiva, partíamos de la base, según las fuentes consultadas que el cantante de ópera debía disponer de técnica actoral; a partir de ahí, nos parecía detectar, que el encuentro de música y técnica vocal, con técnica actoral, transformaba y condicionaba a esta última lo suficiente, como para plantear la hipótesis sobre la que se sostendría la investigación que precedía a esta tesis, y que supondría su punto de partida: la técnica actoral requerida para la interpretación operística, no equivale a la aplicación de las técnicas actorales existentes, sino a una transformación adaptada de las mismas. Tal transformación derivará en una técnica específica para la interpretación actoral en ópera.

² Como ejemplo, Wang-Ngai Sui y Peter Lovrick, exponen la influencia de la ópera china en Bertol Brecht (1898-1956) y, en general, en occidente, a través, concretamente, de las giras del actor asiático Mai Lanfang (1894-1961): “In Peking opera, Brecht saw a stage technique that described a story rather than one that tried to recreate it realistically on the satge. (...) Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Charlie Chaplin and other great forces in Western performance arts were also enthralled with what they saw on Mei Lanfang’s Western tours” (Siu- Lovrick, 2013, p. 3). Sobre este tema, ver: Siu, W.-N. y Lovrick, P. , 2014. *Chinese Opera: The Actor’s Craft*. Hong Kong: Hong Kong University Press. También destacable, entre otros ejemplos, la influencia del teatro asiático, en Robert Wilson (1941-); ver: Bayerdörfer, H.P., 2001. *Nō in Disguise: Robert Wilson’s adaptation of Nō elements in his production of Alkestis /Alceste*. En Scholz-Cionca, S. y Leiter, S.L., *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden: Brill, pp. 367-385.

En este primer momento, y a raíz de la hipótesis expuesta, establecíamos la necesidad de trabajar técnicas de simultaneidad, que integraran técnica vocal y actoral:

“Defendemos la creación de una técnica simultánea donde voz, emoción y movimiento se desarrollan conjuntamente desde el inicio, y partimos de la hipótesis de que la técnica actoral en ópera pide una especificidad” (Egea, 2012, p. 11).

Y nos planteábamos cuestiones como: ¿Qué exige la escena operística al intérprete técnicamente, además de técnica vocal?, ¿Qué factores son imprescindibles considerar para disponer de técnica actoral en la escena operística?, ¿Cómo se conjuga la técnica vocal y la actoral?, ¿Dónde se potencian mutuamente, cuándo se obstaculizan?, ¿Cuál es la técnica resultante?, ¿La técnica vocal y actoral de la que debe disponer un cantante de ópera es una técnica por codificar, más allá de la suma de las dos?.

Analizábamos las aportaciones de los principales creadores que habían abordado este tema, especialmente a partir del siglo XIX y la formulación de la *Gesamtkunstwerk*, que tomábamos como punto de partida, para el desarrollo y configuración del paradigma en el que se inscribía el cantante de ópera contemporáneo, entendido como intérprete integral. Y del que Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, destacará su habilidad para corporeizar la acción y la vida escénica:

“Gracias al trabajo físico de los actores, que ya no son únicamente cantantes sino virtuosos y atletas afectivos, el teatro ha sabido renovar la escenificación de la ópera, antes estática, sin imaginación y exclusivamente esclava de la música” (Pavis, 1998, p. 319).

Según el material analizado, concluíamos el anterior trabajo, determinando ciertos aspectos técnicos, que permitían defender la hipótesis enunciada. Permitían considerar la posibilidad de formular una técnica actoral específica en ópera, entendida, en cualquier caso, como una subespecialización³, fruto de la interdisciplinariedad. Nos llevaban a formular tal especificidad aspectos como: la transformación de la estructura lingüística, en contacto con la partitura musical –y las consecuentes cuestiones relativas al texto operístico como: patrones repetitivos,

³ “Las artes requieren una especialización, pero, defendemos, la interdisciplinariedad, también. La interdisciplinariedad, como tal, genera subespecializaciones técnicas, sin la consideración de las cuales, resulta poco probable, hoy en día, llegar a ejercer, realmente, de transmisor auténtico del mensaje artístico” (Egea, 2012, p. 117). Ver: Egea, S., 2012. *La interpretación actoral en ópera. Análisis de una especificidad*. Bilbao: Artez Blai.

yuxtaposiciones o simultaneidad—; los cambios de código; la función de la música, como elemento transmisor de dramaturgia, y su incidencia en la acción dramática, el movimiento y la organicidad; o aspectos de entrenamiento corporal, vinculados a la voz cantada en movimiento. En función de ello, proponíamos basar una codificación de la técnica actoral en ópera, en el desarrollo de elementos técnicos como: la técnica de interiorización, las líneas de continuidad, el trabajo específico del subtexto, las técnicas de simultaneidad, atendiendo al entrenamiento corporal y a la voz en movimiento.

OBJETIVO

En el momento de la redacción de esta tesis, tras doce años de práctica docente, centrada en el entrenamiento actoral de cantantes de ópera, después de la investigación teórica llevada a cabo, y habiendo podido, a lo largo de este tiempo, compartir conocimiento y experiencia con demás profesores y artistas especializados en el entrenamiento actoral de cantantes de ópera⁴, estamos en condiciones de reformular algunos de los aspectos expuestos. En primer lugar, entendemos, y a lo largo de este estudio pretenderemos demostrar, que la técnica actoral en ópera “no equivale a una transformación” adaptada de la técnica actoral; si no que requiere la adopción de principios técnicos del ámbito de la danza, y el desarrollo, como mencionábamos, de las mecánicas para el uso de la voz cantada en movimiento, además de principios técnicos determinados, comunes con la técnica del actor. En consecuencia, para la configuración de la técnica actoral en ópera⁵, no

⁴ Directamente hemos podido compartir sesiones de trabajo y/o entrevistas con profesores responsables del entrenamiento actoral de cantantes de: Guildhall School of Music and Drama (Londres, UK), Heinrich Schütz Konservatorium Dresden (Dresden, Alemania), Universität der Künste (Berlin, Alemania), Akademia de Muzyczna w Gdąnsku (Gdansk, Polonia), International Opera Academy – Guy Joosten (Gent, Bélgica), Academia rusa de Música – Gnesin (Moscú, Rusia), Conservatorio Tchaikovsky de Moscú (Moscú, Rusia).

⁵ Si bien acotamos este estudio al ámbito de la ópera, en un principio nos planteamos la posibilidad de trabajar con un concepto amplio de teatro musical, que integrara, como sujetos de análisis, al cantante de ópera y al actor de teatro musical. Habíamos detectado esta tendencia a trabajar, desde la concepción global que supone el término “Teatro musical”, por ejemplo, en la citada obra de F. Ostwald, *Acting for Singers* (2005): “No established term seems to cover not only operas, operettas, musicals (known as musical theater), and vocal recitals, but also other forms that involve singing and acting together, such as the newer forms of performance art. “Music –theater” is in increasing use, and lacking anything better, I have adopted the term” (Ostwald, 2005, p. 7). En nuestro caso, nos decantamos por centrarnos en el cantante de ópera, atendiendo a uno de los principios técnicos fundamentales que debe afrontar este intérprete: su voz debe estar técnicamente preparada para sonar por encima de una orquesta.

bastará con “transformar” principios de la técnica del actor; será necesario integrar fundamentos técnicos de otras disciplinas, así como desarrollar fundamentos técnicos propios, y específicos.

En un inicio nos propusimos desarrollar experimentos puntuales, que permitieran explorar aspectos como: el comportamiento de la voz cantada en movimiento, el impacto del imaginario y la acción dramática en la calidad de sonido, la influencia de determinadas posturas corporales y movimientos en la técnica vocal, o el impacto de las líneas emocionales del discurso dramático-musical en la calidad interpretativa, entre otros posibles. Estuvimos, empero, en disposición de entender, –sumando la necesidad de acotar el objeto de este estudio– que dar respuesta a cada una de las preguntas planteadas en la primera investigación, generadoras de las líneas de exploración citadas, demandaba un proceso de experimentación, que extrapolaba, en cualquier caso, el alcance de una sola tesis doctoral.

Por otro lado, y determinante para este estudio, finalmente, nos parecía que cualquier conclusión al respecto a la que pudiéramos llegar, aún de utilidad y significado para el progreso de la práctica artística, seguiría siendo incompleta, para abordar el alcance del objetivo inicial que alentaba esta investigación, y que se formula en este modo: ¿podemos demostrar la existencia de una especificidad determinante de la técnica actoral en ópera? De ser así, ¿qué elementos técnicos configuran la técnica actoral en ópera, que la diferencian de la técnica actoral en arte dramático?

Experimentos puntuales podrían ser reveladores y aportar luz sobre procesos técnicos, pero las omisiones, confusiones y/o carencias que nos había parecido detectar años atrás, en relación a la técnica actoral para cantantes, y que estábamos, ahora, en disposición de poder definir, seguirían sin fundamento para resolverse o disiparse. Los principios de la técnica actoral continuarían

Ello conlleva una implicación muscular y un uso del instrumento, distinto, en parte, al del actor de teatro musical. Por otro lado, si bien es cierto que el actor de teatro musical debe poder bailar, y está, por tanto, expuesto, a una mayor intensidad de movimiento, es cierto también, que la escena contemporánea, como afirmaba Pavis, ha supuesto un incremento notable del movimiento físico en la interpretación del cantante de ópera. Partimos de la base, que si encontráramos soluciones para este intérprete, éstas podrían ser, a posteriori, utilizadas por el actor de teatro musical. Hacerlo del revés, esto es, centrarnos en el actor de teatro musical, entendíamos que dejaba al margen de la exploración, una de las principales dificultades técnicas con las que trabajar: la amplificación natural de la voz humana, al nivel que la ópera requiere. Trabajar conjuntamente con actores de teatro musical y cantantes de ópera nos pareció que podría llegar a distorsionar la interpretación de las fuentes.

siendo transmitidos como procedimientos para cantantes, mezclados con consejos puntuales, más capaces, en cualquier caso, de abarcar la dimensión dramático-musical. Los principios de la técnica del arte dramático se pondrían, en la escena musical, al servicio del análisis del texto, –incluso del texto dramático-musical–, de la construcción del personaje, la comprensión de la situación, y la activación del imaginario; pero el cuerpo del cantante, como transmisor de mensaje artístico, el cuerpo capaz de expresar en música, seguiría relegado a depender de la gestualidad, y, en el mejor de los casos, a adoptar de la técnica actoral, procesos de relajación, y observación e imitación.

Entendimos, así pues, que antes de explorar aspectos puntuales, era necesario demostrar la especificidad de la técnica actoral en ópera, que la anterior investigación nos había permitido considerar. Y era necesario demostrarlo, en el caso que fuera procedente, detectando qué elementos técnicos configuraban dicha especificidad, y la diferenciaban de la técnica actoral en arte dramático. A partir de aquí, y de este modo, entendemos que quedarían establecidos los principios, sobre los que poder desarrollar experimentos concretos, y sobre los que poder basar futuras investigaciones.

Quede así expuesto el objetivo del presente estudio.

Pretendemos, en caso que sea procedente, demostrar qué elementos técnicos son requeridos, como una constante, para la interpretación actoral en ópera desde el nacimiento del género hasta nuestros días, en cada uno de los períodos, poniendo el foco de atención en aquéllos cuyo tratamiento presenta variaciones o difiere en relación a la técnica del actor dramático; en aquéllos que son específicamente requeridos para el cantante de ópera, no para el actor dramático.

METODOLOGÍA

Esta tesis recoge los registros de doce años de docencia⁶, y la investigación teórica realizada a través de tratados, textos e imágenes, desde el inicio de la ópera y hasta nuestros días. El punto de vista de los expertos consultados contribuye a matizar los contenidos que se exponen.

Se ha pretendido llevar a cabo un análisis transversal, a lo largo de los cinco siglos de ópera, a fin de poder registrar los hábitos de actuación en la escena operística en cada momento, y detectar constantes al respecto, al margen de tendencias, modas o estilos personales. La consecuente extensión en el tiempo que supone tal planteamiento del objeto de estudio, nos ha llevado a optar por una metodología mixta, a fin de adaptarnos a la tipología de registro de la práctica actoral y de la práctica actoral en ópera, según las tendencias y los recursos de cada época. Hemos tomado las opciones que exponemos a continuación:

- En relación al período comprendido entre el siglo XVI y el XVIII, para el análisis historiográfico hemos realizado una recopilación de tratados y textos, con contenido susceptible de aportar información sobre técnica actoral y técnica actoral en ópera, atendiendo también a aquellos vinculados al ámbito de la música, la danza y las artes plásticas, susceptibles de aportar datos sobre el objeto descrito. En concreto, hemos colacionado la información de 50 tratados, cuya relación adjuntamos a modo de anexo⁷ a este estudio. Dado que la tendencia general de las principales obras de referencia que abarcan la actuación en este período, parece centrar su atención, especialmente en tratados de declamación, y de arte, –transmisores de principios pictóricos y representativos⁸–, hemos priorizado seleccionar para este estudio, los tratados que

⁶ Nos referimos a la docencia impartida, desde el año 2003 en la Escuela Superior de Música de Catalunya; los cursos y máster clases en centros como, entre otros, la Akademia de Muzyczna w Gdąnsku (Gdansk, Polonia), o la Academia rusa de Música - Gnesin (Moscú, Rusia) ; y la preparación personal de cantantes profesionales en activo.

⁷ Anexo I.

⁸ Entre las principales obras de referencia, véanse: Barnett, D., 1987. *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. Rouillé, N., 2006. *O Peindre et dire les passions. La gestulle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Ajaccio: Éditions Alain Piazzola. Destacamos, *Actio and Persuasion* (1986) de Angelica Goodden, cuya recopilación bibliográfica, incluye algunas referencias más sobre práctica teatral, al margen del ámbito de la declamación. Ver: Goodden, A., 1986. *Actio and Persuasion*. Oxford: Clarendon Press Oxford, pp.177-190.

recogen los hábitos referidos a la práctica de actuación, desde el punto de vista de la expresión corporal y motriz⁹, la construcción de personaje, el entrenamiento, y la interpretación de emociones. Focalizando la atención en la técnica destinada al desarrollo de acción dramática, y del cuerpo como canal de transmisión del lenguaje artístico. Entendiendo la importancia de considerar y relacionar la información con los tratados de declamación, la selección de textos llevada a cabo para esta investigación, centra su atención en aquellos que abordan la *fisicidad* de la práctica actoral.

- Asimismo hemos procedido, por lo que respecta al material referente al siglo XIX. Si bien la proliferación de la tendencia a escribir tratados por parte de la mayoría de maestros en este período, nos ha llevado a hacer una selección representativa de los mismos. Por otro lado, el cambio de paradigma en los sistemas representativos y los avances tecnológicos permiten acceder a material gráfico.
- En el período comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, hemos centrado nuestra atención especialmente en Rusia. Hemos accedido a catalogaciones de material de archivo, cartas y biografías didácticas publicadas. Parte de este material se encuentra solo en lengua rusa. Hemos llevado a cabo las traducciones; que citamos en este estudio.
- Para el registro de la práctica actoral en ópera a lo largo de los siglos XX y XXI, hemos recopilado entrevistas a cantantes de ópera y grabaciones de espectáculos operísticos, desde las que seguir extrayendo datos. Adjuntamos las referencias en el Anexo II a este estudio.
- La investigación historiográfica se contrasta con el registro de la práctica docente descrita, y se completa con la opinión de expertos. Detallamos su aportación en el Anexo IV a este estudio.

⁹ M. Mateu sugiere el uso del término *expresión motriz*: Mateu, M., 2010. *Observación y análisis de la expresión motriz escénica. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: cirque du soleil (1986-2005)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.; pp. 528-9. Disponible en <www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/132584/MMS_TESIS.pdf> [Acceso 2 de septiembre de 2015].

- En cada uno de los capítulos, especificamos y justificamos la naturaleza de los materiales seleccionados.

En la medida de lo posible, hemos intentado atender a las referencias bibliográficas que incluyen también el legado de las mujeres artistas, cuya aportación, en ocasiones haya podido quedar diluída ¹⁰, a fin de realizar el registro de la actividad de los artistas de la forma más precisa posible. Destacamos, en este ámbito, entre otras, las publicaciones de la musicóloga Susan Mc Clair –como *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (2012)–; la obra de Isabelle Putnam Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, o la de Catherine Schuler *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age* (1996).

Respecto a la terminología, detectábamos en el anterior estudio (Egea, 2012, pp. 37-42) la gran variedad de términos usados, a lo largo del tiempo y, en un mismo momento, para referirse al intérprete del rol operístico. Desde *cantante* a *actor*, pasando, entre otros, por *cantante de ópera*, *actor-cantante*, *cantante dramático* o *cantante lírico*. La variedad terminológica derivaba, en parte, de la interdisciplinariedad del género operístico; y de la consecuente complejidad a la hora de definir el perfil, y las habilidades, que el cantante de ópera supuestamente debía tener. En consecuencia, en el primer trabajo, nos propusimos referirnos, en todo momento al “cantante de ópera”. Al punto que hemos llegado, al final de esta investigación vamos a cuestionarnos tal término a favor del que, como argumentaremos, reflejará a nuestro entender, la naturaleza de este perfil de artista. Defendemos que uno de los objetivos para poder abordar la técnica actoral en la interdisciplinariedad, pasa por revisar y consensuar un glosario específico. Sin embargo, en este estudio, y atendiendo a la extensión en el tiempo que abarca, alternaremos también los términos con los que referirnos al intérprete que desarrolla el rol en el género operístico. Nos proponemos utilizar los términos que prevalecen en cada período. Alternaremos, por lo tanto, en nuestro

¹⁰ “For centuries, limitations on the role of women outside the home have meant that public performance in public contexts would exclude female participation, even as performers. Happily, modern times have brought new appreciation for women’s contributions within the public sphere” (Fiotsos, A. y Vierow, 2013 *W. International Women Stage Directors*, p.6. Urbana: University of Illinois Press. En ocasiones, la autoría o la actividad profesional de las artistas queda distorsionada o mal interpretada, al haberse transmitido bajo el nombre de sus padres o maridos. Véase el caso de Vittoria Archilei (1582-1620), que desarrollamos en el capítulo 3 de este estudio. La aportación de McClary al respecto, como veremos, contribuye a configurar el perfil del cantante de ópera que pretendemos definir para detectar los hábitos de actuación en el escenario operístico.

discurso, entre otros, los términos *histrión*, *actor*, *cantante*, *cantante de ópera*, hasta derivar en aquél, al final del estudio, cuya implantación defenderemos: *artista de ópera*.

ESTADO DE LA CUESTIÓN:

Abordar el tema de la interpretación en la escena operística implica abordar el tema de la interpretación en la interdisciplinariedad, implica hablar de un intérprete, que además de enfrentarse a las exigencias de la técnica vocal debe enfrentarse a la realidad escénica. “¡Esto es una ópera, no una sinfonía!” (Rumyantsev, 1998, p.42). Con estas palabras se dirigía Konstantin Stanislavski (1863-1938) a uno de los cantantes en el Estudio de ópera del Teatro Bolshoi. La naturaleza teatral de la ópera es inherente a su propia naturaleza y lo es desde el mismo instante de su concepción. La polémica ha envuelto a lo largo de la historia al género operístico, creando escisiones entre los partidarios de defender su naturaleza escénica o su naturaleza musical; y en medio de esa polémica, el cantante de ópera, como canal transmisor del mensaje dramático-musical se ha ido imponiendo, sometiendo, adaptando a tantos cuantos cambios, el discurso estético, las tendencias artísticas y las transformaciones técnicas han ido, a lo largo del tiempo, experimentado.

El cantante de ópera, como actor a través del que se encarna el personaje operístico, será cuestionado por quienes defenderán, más allá de las justas concesiones al género escénico, su naturaleza fundamentalmente como instrumento e intérprete de la partitura musical:

“In the discourses around opera, the singer is considered both as an embodied musical performer, and also in more abstract terms as a pure voice” (Rutherford, S., en Till, 2012, p. 117).

El cantante y profesor de canto, Dan Marek, en su obra *Singing: The First Art*, señala (2007, p. 30) la influencia de la intensidad dramática en la técnica vocal, desaconsejando al cantante seguir los procedimientos de técnica actoral:

“One can easily understand how such dramatic intensity could take its toll on the ability of the performer to control the Voice. Method acting is not for opera singers!” (Marek, 2007, p. 30).

Tales reflexiones contribuyen a revelar la complejidad de interpretar actoralmente los roles operísticos. A revelar que la mera transmisión de la técnica actoral al cantante de ópera, con o sin adaptaciones es susceptible de dejar, cuanto menos, aspectos técnicos por resolver.

En cualquier caso, la vinculación del estudio del arte del actor con la práctica del cantante de ópera, y/o la discusión en torno a ello parece ser una constante, en mayor o menor medida reflejada y registrada a lo largo de la historia del género operístico ¿Debe disponer un cantante de ópera de técnica actoral? El tratado, *Il Corago*, responde a esta cuestión, en 1630, a menos de medio siglo de haberse estrenado la *Euridice* (1600) de Jacopo Peri (1561-1633), obra tomada como referencia para establecer el nacimiento de la ópera:

“Sopra tutto per esser buon recitante cantando bisognerebbe esser anche buon recitante parlando” (Anón, 1983, p. 87).

El cantante Giambatista Mancini (1714-1800), en su tratado *Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, afirma:

“...per essere perfetto Attore, non basta il solo cantar bene, ma si richiede ancora il saper ben recitare, ed agire” (Mancini, 1774, p. 165).

Podríamos seguir citando referencias; en definitiva, en mayor o menor proporción, según las tendencias de cada época, la necesidad del cantante de disponer de habilidades actorales se mantiene latente. Afirma la soprano Cecilia Bartoli (1966-):

“Quiero contar y cantar historias” (Bartoli, 12 de diciembre de 2012)¹¹.

Entre las exaltaciones y virtuosismos del bel canto y las extravagancias y genialidades de los creadores escénicos, hay una realidad que trabaja, en el epicentro de los agentes realizadores del acto operístico: el cantante de ópera, que, preparado vocalmente para desarrollar los roles, debe,

¹¹ Bartoli, C., 2012. *Un honor, que la Scala me abucheara: Cecilia Bartoli*. Entrevistada por Efe [en línea] Disponible en: <<http://www.vanguardia.com.mx/unhonorquelascalameabuchearaceciliabartoli-1438320.html>> [Acceso: 26 de octubre de 2015].

ahora más que nunca, conocer y dominar las técnicas de actuación, al nivel que la exigencia de la escena contemporánea requiere.

En su obra *Ópera y Drama* Richard Wagner defenderá una unión de las artes que recupere su estado natural antes que se iniciara entre ellas una escisión, que las aleja de poder aspirar a crear una obra de arte total:

“Así como en la construcción de la torre de Babel los pueblos se separaron cuando las lenguas se confundieron y fue imposible que se pusieran de acuerdo, siguiendo cada uno su propio camino, así se separaron las modalidades artísticas cuando toda la comunidad nacional se disgregó en mil particularidades egoístas, que se dispersaron abandonando la construcción del drama, el soberbio edificio que se elevaba hasta el cielo, en el que habían perdido su común e imprescindible capacidad para ponerse de acuerdo” (Wagner, 2007, p. 64).

Aquéllos que se han propuesto abordar la naturaleza de la obra de arte total ambicionada por Richard Wagner y Adolphe Appia, convertida en síntesis técnica por Savva Mamontov y Chaliapin y ansiada por Stanislavski, o Meyerhold seguirán encontrando en la ópera un campo de experimentación capaz de absorber la innovación y la evolución técnica. Prueba de ello es la capacidad de la escena operística contemporánea de integrar las más avanzadas tecnologías e innovaciones artísticas y técnicas. Tal capacidad forma parte de la esencia de la ópera desde el mismo de su concepción: la ópera surgió ya como un experimento. Tal convicción conducía al director artístico Gerard Mortier (1943-2014) a referirse al género operístico como un “género laboratorio” (Mortier, 2010, p. 36):

“Cuando la ópera se constituye como un género específico de teatro bajo el nombre *dramma per musica*, aparece una Academia florentina que investiga lo que hubiera podido ser, en su forma, la tragedia griega. La ópera no surge, por tanto, como una forma popular o estatal de teatro, sino como el resultado de una investigación” (Mortier, 2010, p. 9).

La naturaleza sinestésica y multidisciplinar del género, condiciona los parámetros de su representatividad. El intérprete operístico, en tanto actor, deviene “portador de signos” (Pavis, 1998, p. 34) y canal de transmisión de un mensaje artístico configurado por los distintos códigos de los lenguajes artísticos que convergen en la ópera.

Si bien ha habido grandes referentes de la teoría y la práctica teatral que se han dedicado a teorizar e investigar sobre la técnica actoral en ópera, sus aportaciones parecen haber quedado en un segundo plano, en sus corpus teóricos. Tal sería el caso de Konstantin Stanislavsky. La obra que recoge su trabajo en ópera es publicada en lengua rusa en 1969, fecha a más de cuarenta años de distancia con, como referencia, *Mi vida en el arte* (1925)¹².

Observamos que, no solo en el caso de los creadores del siglo XIX y XX, sino a lo largo de la historia del género operístico, el legado que transmite la técnica actoral en ópera parece haber quedado especialmente desatendido. Quizás, mejorar la transversalidad en las líneas de investigación entre los especialistas en arte dramático, danza, música, filología, crear equipos mixtos pueda contribuir a recuperar e interpretar parte de este legado; un legado referente a un género interdisciplinar que, finalmente no parece ser del interés específico de ninguna de las disciplinas, esencialmente centradas en el estudio de sí mismas.

Otro aspecto característico que destacamos en el marco del objeto de nuestro estudio tiene que ver con aspectos terminológicos. Si nos proponemos centrar nuestra atención en elementos y procedimientos técnicos, conviene ser lo más precisos posibles con la terminología que empleamos. Y no es tarea fácil tratándose del género operístico. Lo mencionábamos en el anterior apartado al referirnos a la multiplicidad de palabras y expresiones existentes para aludir al cantante de ópera.

Nos planteamos como punto de partida qué define exactamente al género operístico. Qué características intrínsecas debe tener una obra para ser considerada “ópera”.

Con este fin, recurriendo a diccionarios especializados que procedemos a mencionar, y contrastando la información que encontramos, el primer denominador común entre las distintas descripciones del género operístico, es la alusión al teatro y a la música como artes inherentes a su naturaleza. Si bien con ciertos matices que puntualizamos, la mayoría destacan la naturaleza musical y la teatral como elemento consustancial al género operístico.

Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1998) pareciera presentar ópera y teatro como dos realidades diferenciadas, cuya unión surge de un encuentro circunstancial, “tras haberse

¹² Detallamos esta referencia, y desarrollamos el tema, en el apartado 5 de este estudio.

descubierto y seducido mutuamente” (Pavis, 1998, p.318). Tras esta exposición, empero, hace inherente a la ópera la naturaleza teatral, llegando a identificar ópera y teatro:

“la ópera representa el teatro por excelencia” (Pavis, 1998, p. 318).

Por su parte, el musicólogo Marc Vignal en su *Dictionnaire de la musique* (2005)¹³ alude a la unión de música y teatro en su concepción del género operístico:

“OPÉRA: De façon générique, le terme recouvre les divers types d’expressions unissant le théâtre à la musique, comportant un texte en partie ou totalement chanté” (Vignal, 2005, p. 712).

Mientras Vignal habla de ópera como la expresión que une teatro y música, Patrice Pavis plantea una “redefinición de la noción de ópera” derivada de las nuevas relaciones música-texto que el siglo XX genera, y que obliga a “revisar las categorías y oposiciones tradicionales” (Pavis, 1998, p. 319). Una “redefinición” basada en la revisión de “las categorías y oposiciones tradicionales” (Pavis, 1998, p. 319)¹⁴. Pavis sugiere tal redefinición, atendiendo a las nuevas relaciones establecidas entre los elementos que intervienen en el género operístico, tras la concepción derivada de la *Gesamtkunstwerk*, y potenciadas por la experimentación postwagneriana.

Por su parte, el *Diccionario Harvard de la música* elaborado por Michael Randel y Luís Carlos Gago (1986)¹⁵ se refiere a la naturaleza multidisciplinar de la ópera, añadiendo, como característica intrínseca al género la presencia de instrumentos musicales. Plantea ópera como:

“Un drama que es fundamentalmente cantado, acompañado por instrumentos y presentado teatralmente” (Randel y Gago 1986, p. 345).

El propio concepto de “drama cantado” en sí mismo ya denota una doble naturaleza.

Más allá va Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), en su *Dictionnaire de Musique*, publicado en Gènevè, en 1768 que, pese a la distancia en el tiempo, podría considerarse más cercano a la

¹³ Primera edición de 1982, en Larousse; editado en 2005 y 2011, por la misma editorial.

¹⁴ Editado en Paidós, en 1984. Reeditado en 1996 y 1998.

¹⁵ Primera edición de 1986, en Larousse; editado en 2003, y en 2009 por Alianza Editorial.

realidad actual, al concebir la ópera como la unión no solo de música y teatro, sino de todas las artes:

“Opéra: Spectacle dramatique i lirique où l’on s’efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d’une action passionée, pour exciter, à l’aide des sensations agréables, l’intérêt i l’illusion” (Rousseau 1768, p. 339).

Parece que Rousseau con esta afirmación, casi cincuenta años antes del nacimiento de Richard Wagner (1813-1883), es quien parece estar más cerca de la noción de ópera como obra de arte total; de la noción de ópera como género, cuanto menos, en el que no sólo música y teatro sino “todos los encantos de las Bellas Artes”, se encuentran.

La experimentación en el ámbito del teatro, las artes plásticas y el resultado de su interacción será propiciada por las vanguardias a lo largo del siglo XX, y favorecerá la inclusión en el escenario operístico, en tanto escenario teatral, de la aplicación de las nuevas tecnologías y los lenguajes multimedia. Potenciando, asimismo, las posibilidades de creación, fruto de la interacción de tales lenguajes con la música. Sin embargo y, como desarrollaremos en los apartados 2 y 3 de este trabajo, podremos afirmar que prácticamente desde el mismo instante de su concepción, la ópera supone un tentador campo de pruebas, capaz, por su naturaleza teatral, por su condición experimental de absorber tantas cuantas innovaciones la técnica, la ciencia y las artes de cada momento sean capaces de ofrecer.

Resumimos que, tantas cuantas fuentes consultamos, coinciden en destacar la presencia de dos –música y teatro– o más disciplinas, en la concepción esencial de la ópera.

Añadamos, a la realidad interdisciplinar, un segundo factor: la tendencia, quizás no teórica, pero sí real a parcelar las disciplinas artísticas, –a las titulaciones vigentes nos remitimos¹⁶– a separar

¹⁶ Ver, como ejemplo, el contenido del artículo 8 –“Enseñanzas artísticas conducentes al Título Superior de Enseñanzas Artísticas”–, apartado 2, del Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (Anexo 3 a este estudio): “Los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas tendrán la denominación que a continuación se establece, seguida de la especialidad correspondiente: Título Superior de Música, Título Superior de Danza, Título Superior de Arte

sus contenidos, durante la mayor parte de los años de formación, dejando el tratamiento de su posible interacción en el ámbito de lo complementario, o supletorio o, tangencial: los intérpretes cantantes, actores, bailarines e instrumentistas, estudian los ámbitos artísticos, sea desde los niveles pre-liminares hasta la formación superior, separadamente, definiéndose claramente los contenidos del ámbito de la música, del teatro y de la danza, como corpus teóricos y prácticos diferenciados entre sí. Ello no excluye que se integren en los programas asignaturas puntuales de otras disciplinas artísticas; lo cual sigue en la línea de reafirmar a nuestro entender, la disociación de las artes en disciplinas parceladas. Y como fuere, centrando el foco de nuestra atención en los estudios de los cantantes, no parece que los programas de grado superior definan o asuman, en principio, la técnica para la escena interdisciplinar. Tal interdisciplinariedad, entendida como objeto de estudio, suele quedar relegada al ámbito de la especialización, posterior a los estudios de grado¹⁷. Por otro lado, y en relación a las habilidades escénicas de los cantantes, añadimos que, según los estudios sobre entrenamiento corporal, tras el grado superior, es ya tarde, para la adquisición de habilidades técnicas motoras (Weineck, 2005, p.33).

Las reflexiones expuestas surgen, en parte, como mencionábamos, de la observación de los planes docentes vigentes, en relación a los estudios profesionales y de grado superior de música. Centramos la atención en este último, donde las asignaturas dedicadas a formación actoral parecen adquirir mayor presencia. En primer lugar, partimos del acceso a dichos planes, en principio, a través de las webs de las distintas Escuelas Superiores de Música y Conservatorios, principalmente de Europa. Ampliamos la observación a uno de los centros de referencia en Estados Unidos: The Juilliard School de Nueva York. Definimos un programa paradigmático, que a nuestro entender supone un punto de partida desde el que asumir la especificidad de la técnica actoral en ópera: el de la propia Juilliard School de Nueva York y, finalmente analizamos concretamente el Real Decreto, regulador de los estudios superiores de música, bajo el que se amparan los estudios superiores de los cantantes en nuestro territorio (BOE 8955).

Dramático, Título Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Título Superior de Diseño, Título Superior de Artes Plásticas” (B.O.E., 2015, p. 10319₁).

¹⁷ Ponemos como ejemplo, en el ámbito teórico, el Máster impartido por la Universitat de Barcelona y la Escola Superior de Música de Catalunya: Música como Arte Interdisciplinar, en el que se imparten asignaturas teóricas como Música y Espectáculo o Música, gesto y palabra. Ver: http://www.ub.edu/masteroficial/musicaart/index.php?lang=es_ES [Acceso 27 de octubre de 2015].

La información sobre los planes de estudios accesible desde las páginas web de los centros resulta suficiente para detectar qué escuelas siguen tendencias tradicionales, donde la formación actoral del cantante es mínima, o relegada al montaje de escenas y óperas, y cuáles tienen asignaturas específicas dedicadas, no solo al montaje de escenas y óperas, o a la dicción, sino al entrenamiento actoral (movimiento, técnicas de teatro físico, construcción de personaje, ...).

Observamos que, a partir de la implantación de los Planes de Bologna en el año 2010, enmarcados en el EHEA (European Higher Education Area), desarrollados entre 1999 y 2010, la tendencia parece ser la de concentrar la formación actoral específica de los cantantes, a los estudios de Máster. Mencionemos, como ejemplo, el Master in teatro lirico per imparare l'arte della scena, del Conservatorio di Musica I. Cherubini di Firenze¹⁸. En cualquier caso, la inclinación del centro a priorizar los procedimientos, en base al montaje, siguiendo principios tradicionales, o en base a la preparación actoral del cantante, parece hacerse extensible a los programas de máster.¹⁹

En Estados Unidos, si bien los métodos de entrenamiento de los cantantes, parecen seguir basándose fundamentalmente en las técnicas actorales conocidas –a las fuentes mencionadas al inicio de este apartado nos remitimos–, la conciencia de la especificidad que la ópera requiere se

¹⁸Conservatorio di Musica I. Cherubini di Firenze , 2015. “Master in teatro lirico per imparare l'arte della scena” Disponible en< http://portalegiovani.comune.fi.it/pogio/jsp/portalegiovani_urw_info.jsp?ID_REC=6184> [Acceso 23 de octubre de 2015].

¹⁹ Cabe señalar la función que, en este sentido desarrollan los Estudios de ópera, centrados en el montaje y en el soporte a los aspectos técnicos que el mismo requiere. Destacamos el International Opera Studio de Zurich –fundado en 1961–; el Lyric Opera Studio de Weimar donde se reciben clases de técnica actoral, movimiento, dicción, idiomas y técnica vocal, o la International Opera Academy, –creada por el director escénico Guy Joosten–. Y señalamos también los programas de Academias como el que ofrece la Verona Accademia per l' Opera italiana –perteneciente a ENOA, PinaEuropean Network of Opera Academies–. En este caso los cantantes reciben clases de actuación de prestigiosos actores italianos. Independientemente de las opciones estéticas y los procedimientos técnicos esta tipología de academia entendida como Estudio de ópera ha supuesto en más de una ocasión el primer contacto del cantante de ópera, al final de sus estudios con la técnica actoral. Especialmente para aquellos que se formaron en los anteriores planes de estudios; así nos lo confirmaba una de las expertas consultadas, cuando exponía que su primer contacto con la técnica actoral, lo tendría, en el Estudio de ópera de La Scala de Milán (1983), tras acabar sus estudios en el Conservatorio. Igualmente para los cantantes y artistas contemporáneos, los Estudios de ópera ofrecen el soporte a la técnica actoral que, si bien, como exponíamos, no siempre podrá desarrollar las habilidades no potenciadas con anterioridad, cuanto menos, ofrece un estímulo de recursos profesionalizadores.

hace más visible. Como ejemplo paradigmático mencionamos a la Juilliard School, escuela de Teatro, Danza y Música. En el programa de estudios del grado de Voz (B.M. Voice), durante los cuatro años se trabajan asignaturas como, entre otras, Ritmo y Performance, Movimiento, y Actuación para cantantes. Nos merece especial atención por atender, como mínimo formalmente, a la especificidad de la técnica actoral para cantantes, y por integrar la danza, a lo largo de los cuatro cursos de grado. El programa de actuación para cantantes comprende, desde el estudio de monólogos y textos de arte dramático, y el aprendizaje de las técnicas básicas actorales, hasta el montaje de escenas operísticas. Exponen basarse especialmente en la técnica de Jacques Lecoq. El programa de la asignatura de movimiento contiene principios de danza clásica, danza jazz, y danza barroca, estudio del gesto, y aprendizaje de pasos básicos de bailes como el vals, o el tango. Nos parece uno de los ejemplos más completos e integradores de las habilidades de la técnica actoral y de la danza a lo largo de los cuatro años de grado. Defendemos, empero, tal y como hemos desarrollado anteriormente que tanto el entrenamiento del cuerpo emocional como la técnica actoral específica para asumir las distorsiones y transformaciones que la música provoca en el texto merecen un tratamiento más allá de la transmisión al cantante de ópera de los principios de técnicas escénicas existentes.

Observamos, en tercer lugar, el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (BOE 8955)²⁰.

Partimos de la base que en el punto del Artículo 3 del citado Decreto, “Finalidad de las enseñanzas artísticas de grado y perfil profesional”, se establece como objetivo general de los estudios del Grado superior en Música, la formación de profesionales que dominen los conocimientos propios de esta arte:

“Las enseñanzas artísticas de grado en Música tendrán como objetivo general la formación cualificada de profesionales que dominen los conocimientos propios de la música y adopten las actitudes necesarias que les hagan competentes para integrarse en los distintos ámbitos profesionales de esta disciplina. (B.O.E., 2010 48482).

²⁰ Anexo 4 a este estudio.

Por otro lado, en el Anexo III se describen las “Materias obligatorias de especialidad”. Dentro de la “Especialidad Interpretación”, el descriptorio de las “Materias” equipara Instrumento y Voz:

“Materia: Instrumento /Voz” (B.O.E. 2010, p. 48497).

No considera suficiente la palabra “instrumento” para introducir la descripción de los contenidos. Expresa que los contenidos se refieren también a la materia “voz”. Es una forma de especificar que el canto, se incluye, en el currículum del instrumentista. Pero la especificación es destacable: si fuera obvio que la voz humana es un instrumento, y por lo tanto estuviera claro que debe recibir el mismo trato curricular que los instrumentos orquestales y no orquestales, ¿por qué sería necesaria la especificación “Instrumento/Voz”? Y si se detecta que la voz humana abarca una realidad, no forzosamente incluida en el concepto “Instrumento”, ¿por qué tratar su formación y entrenamiento dentro del sistema curricular común al de los instrumentistas?

Acudimos a los diccionarios especializados a fin de encontrar registro de la concepción de voz como instrumento. Observamos, por un lado, que Ramón Andrés, en su *Diccionario de Instrumentos Musicales* (Barcelona, 2009), no dedica ninguna entrada al término “voz”, “voz humana”, o sinónimo.

Por otro lado, destacamos que el *Diccionario Oxford de la música* – que no recoge entrada para “cantante”, ni para “instrumentista”, ni para “intérprete”, ni para “instrumento” –sí para orquestación y “clasificación de los instrumentos”– entiende “canto” como:

“el uso de la voz en la producción de tonos musicales” (Latham, 2008, p. 281).

Partiendo de esta descripción, se justificaría que el cantante compartiera currículum con el instrumentista, al compartir ambos un mismo objetivo último: la producción de sonido musical.

La cuestión es si un intérprete “productor de tonos musicales” dispone o no de las habilidades que requiere tener un cantante de ópera. Para Rousseau, cantante es el músico que canta en un concierto, pero no en una ópera, así expuesto con total claridad:

“Chanteur”: Musicien qui chante dans un Concert” (Rousseau, 1768, p. 85).

A éste, al cantante que desarrolla un rol en una ópera, lo denomina “Actor”:

“Acteur: Chanteur qui fait un rolle dans la représentation d’un Opéra (Rousseau, 1768, p. 25).

Por otro lado, raramente encontramos definido el término “canto”, aunque de encontrarse, sigue un patrón similar al propuesto por el *Diccionario Oxford*, que entiende “canto” como la música realizada por la voz humana.

En segundo lugar, observamos que el primer contenido señalado en el descriptorio, referido a la materia Instrumento/Voz es el dominio de la interpretación musical:

“Síntesis y dominio de las dimensiones básicas de la interpretación musical profesional” (B.O.E. 2010, p. 48497).

Atendiendo de nuevo a las reflexiones que hemos expuesto sobre la concepción del género operístico, cabría plantearse si el cantante de ópera puede asumir su interpretación profesional, habiendo sido formado en interpretación musical. Si aceptamos que la interpretación musical es suficiente para que el cantante de ópera pueda desarrollar un rol operístico, los contenidos descritos serían suficientes. Si aceptamos que además de la interpretación musical, el cantante de ópera necesita más habilidades técnicas, los contenidos serían revisables.

En relación al trabajo corporal encontramos la siguiente alusión en la mencionada descripción:

“Control de correctos hábitos posturales y técnicas de relajación” (B.O.E. 2010, p. 48497).

Entendemos que tal objetivo está más relacionado con la higiene postural y la predisposición al trabajo que con el entrenamiento de habilidades técnicas específicas. A este respecto, el director catalán Jaume Melendres (2010, p. 75) define entrenamiento como:

“Conjunto de ejercicios sistemáticos (no un sistema) destinado a desarrollar capacidades básicas que no son, únicamente, la “buena forma” física o mental, sino que sobre todo tienden a conseguir unos determinados resultados en función de una determinada estrategia en el caso de los deportes y de una determinada estética en el caso del teatro” (Melendres, 2010, p. 75).

Y añade:

“no existe un entrenamiento actoral independiente de una opción estética” (Melendres, 2010, p. 75).

Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, no recoge entrada para “Entrenamiento”, si bien dedica un apartado a la “Formación del actor”, entendiéndola como un desarrollo global que debe atender a la voz, al cuerpo, a la sensibilidad y al ámbito del pensamiento:

“su objetivo es el desarrollo global del individuo: voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión sobre la dramaturgia y el papel social del teatro” (Pavis, 1998, p. 34).

En cualquier caso, el contenido descrito en la materia Instrumento/ Voz, dentro de la “Especialidad Interpretación”, parece referirse más a la adquisición de autoconciencia corporal y hábitos saludables, que optimicen la práctica instrumental, que al desarrollo de capacidades asociadas a desarrollar un lenguaje estético.

Respecto a la materia “Formación instrumental complementaria”, el primer contenido descrito es:

“Actividades complementarias a la interpretación directamente vinculadas a la práctica interpretativa del instrumento/voz” (B.O.E., 2010, p. 48497).

Es en este apartado de “actividades complementarias” donde pareciera que podemos encontrar el margen para el aprendizaje de la técnica actoral. En cualquier caso entendida como esto: una “actividad complementaria”.

La tercera materia está dedicada a la música de conjunto.

De manera que según el descriptorio de Materias obligatorias de la Especialidad Interpretación, expuesto en el Anexo III, del Real Decreto citado, suponiendo que la interpretación de la ópera o el aprendizaje de la base técnica que requiere, se incluya en los estudios de grado descritos, –hecho difícil de argumentar a tenor de los objetivos que el Decreto expone–, el cantante

resultado de la aplicación de tal programa sería, en parte, y atendiendo al objeto que nos ocupa: un instrumentista, con buenos hábitos posturales y de relajación, con habilidades complementarias a la interpretación y conocedor del trabajo y repertorio de conjunto.

Añadimos, que la terminología con la que, a lo largo de la historia, se ha aludido y se alude al cantante de ópera refleja la dificultad en definir a este intérprete en el que convergen distintos códigos y distintas técnicas interpretativas dispuestas a exigir el grado de virtuosismo que la ópera requiere. Para aludir a esta tipología de intérprete, encontramos términos como: “cantante escénico” (Stanislavski, *Mi vida en el Arte*), “actor” (Meyerhold, *Ecrits sur Theatre*), “actriz-cantante/actor-cantante” (Stanislavski, *El Arte Escénico*), “cantante de ópera” (Wagner, *Ópera y Drama*), “cantante dramático” (Wagner, *Ópera y Drama*), “actor de ópera” (Rousseau), “cantante lírico”, “cantante”,...

Si nos acercamos a las definiciones que proponen los diccionarios especializados para la descripción del cantante, observamos, en primer lugar que en la mayoría de ellos no aparece la voz “cantante”. Lo mismo sucede con la voz “intérprete”.

En general, llama la atención al consultar tales fuentes, concretamente las del ámbito de la musicología, la ausencia de entradas directas referidas al sujeto que interpreta la música: encontramos descripción para “violín” o “piano”, pero no para “violinista”, o “pianista”, y, en algunos casos, ni siquiera para “instrumentista”, “músico” o, como ya hemos comentado, “intérprete”.

Esta anulación del sujeto la encontramos también ante entradas como, por poner un ejemplo, “Soprano”. La definición, en general, es: “tipología de voz aguda”, pero no “cantante que abarca tal tesitura”. Veamos, como ejemplo, la descripción de Vignal:

En primera acepción:

“Au sens harmonique, le soprano (...) est la partie supérieure de la poluphonie” “Tessiture le plus élevée des voix féminines ou assimilées” (Vignal, 2005, p. 945).

En segunda:

“au sens harmonique, le soprano (...) est la partie supérieure de la polyphonie” (Vignal, 2005, p. 945).

Sí encontramos, en general, definición para “Interpretación” y en estas entradas vamos a basarnos, para acercarnos al concepto de intérprete y del intérprete que buscamos perfilar. Patrice Pavis, cuando habla de “Interpretación”, la identifica con “juego del actor”, que define como “la parte visible y propiamente escénica de la representación” (Pavis, 1998, p. 254). Para Pavis, el sujeto de esta interpretación es “el actor”, estableciendo una relación directa entre su interpretación y la del “texto” –la segunda depende de la primera–, y afirmando, que los elementos de los que dispone el actor para condicionar esta interpretación son el ritmo que imprime al texto, y la gestualidad.

Más adelante, desarrollaremos estos aspectos vinculados a la técnica actoral. Destacamos aquí que, si bien P. Pavis no define al sujeto “intérprete”, sí lo considera el canal del que depende, a través de su trabajo del ritmo y de la gestualidad, la interpretación del texto.

Sí define “actor”; plantea su entidad “física”, así como su capacidad para ejercer de “vínculo vivo” (Pavis, 1998, p. 33) entre la obra y el público, e identifica “actor” con “intérprete”; e “interpretar” con “encarnar”.

Patrice Pavis nos remite, en principio, a dos concepciones de actor: el “actor rey”, creador libre, frente al “actor “súper-marioneta” (siguiendo a Craig), ejecutor de direcciones dadas. Pavis nos habla de un actor que “se sitúa en el mismo centro de la acción teatral”.

“Incluso cuando su función en la representación parece relativa y sustituible (por un objeto, un decorado, una voz, o una máquina de juego), sigue siendo la clave de todas las prácticas teatrales y destaca su entidad “física” así como su capacidad de ser un “vínculo vivo” entre obra y espectador” (Pavis, 1998, p. 34).

De cara a la definición de este “intérprete total” sobre el que vamos a trabajar, el cantante de ópera, destacamos del texto de Pavis, la visión de actor como “portador de sistema de signos” de distintos códigos, que constituirá el “espectáculo global”.

Todas las informaciones que convergen en el actor integrarán mediante un “proceso de significación” el “espectáculo global”.

Puntualizamos que no encontramos en Patrice Pavis entrada para cantante. Tampoco en el *Dicconaire de la musique* de Vignal, encontramos entrada para “Chanteur” (ni intérprete); sí para “chant”. Vignal, a diferencia de Pavis, no nos habla de tipologías de intérpretes; su opción es clara: la responsabilidad del intérprete debe ir más allá de la ejecución; el intérprete debe, además, tomar decisiones que no han sido determinadas por el compositor, condicionadas por la expresión y el sentimiento, y de las que dependerá la interpretación final.

Más allá de lo escrito por el compositor, a través de la expresión y el sentimiento, el intérprete toma opciones, que determinarán la interpretación.

Mencionamos que nuestro objetivo es acercarnos al concepto de “cantante de ópera”, ese intérprete de un género, constituido por música y teatro. Contrasto esta realidad, con la que se refleja al consultar diccionarios especializados de música o teatro: el concepto de interpretación se centra en la actoral o la musical. Hemos ya comentado la confusión terminológica que se produce en la interdisciplinariedad y la ambigüedad que generan términos iguales entendidos de distinta forma.

Si atendemos a las principales constantes que encontramos al abordar los términos “intérprete” en los distintos diccionarios especializados, encontramos cierto paralelismo entre la dualidad “actor como super-marioneta” (remitiendo a Craig), que sigue sólo las pautas del “director” vs actor creador, “actor-rey” (Pavis, 1998, p. 33), que toma decisiones respecto a su interpretación, y el “intérprete” como aquel “que plasma las indicaciones del compositor”, intérprete como sujeto, cuya interpretación depende de aquello, justamente, “no determinado por el compositor” (Vignal, 2005, p. 378).

Si retomamos nuestro objetivo, podríamos formular, en base a las anteriores consideraciones, cuatro tipologías de cantante de ópera:

- Actor marioneta sumiso al director+Intérprete fiel al compositor (Marioneta-Ejecutor).

- Actor marioneta sumiso al director+Intérprete musicalmente creativo (Marioneta-Creador).
- Actor creador+Intérprete fiel al compositor (Creador-Ejecutor).
- Actor creativo+Intérprete musicalmente creativo (Creador-Creador).

En esta última tipología se encuadrarían, probablemente, aquellos intérpretes capaces de desgarrar su voz cuando su intuición dramática se lo requiere.

De hecho, en la historia de la ópera no son pocas las polémicas surgidas en las distintas épocas, entre los partidarios de uno u otro cantante de ópera, según su estilo interpretativo. El enfrentamiento entre dos tipologías de cantantes como Maria Callas (1923-1977) de estilo fuertemente dramático y Renata Tebaldi (1922-2004), ante todo cantante e intérprete musical es un ejemplo paradigmático de la existencia de las distintas opciones interpretativas e incluso conceptuales en torno al género operístico.

En este contexto, la concepción, ya expuesta de Rousseau, en 1768, se acerca a la de Patrice Pavis que entiende a los cantantes de ópera “que ya no son únicamente cantantes” como “cantantes-atletas” (Pavis, 1998, p. 319). La puntualización de Pavis “que ya no son únicamente cantantes”, podría resultar ingenua si acordásemos en afirmar, que esta condición parece estar ya expuesta desde 1768.

En definitiva, ahondar en el perfil del intérprete que va a desarrollar los roles operísticos, permite, cuanto menos, cuestionar que un cantante de ópera sea, por definición, un instrumentista. Patrice Pavis cita en su diccionario a la profesora de Estudios Teatrales Isabelle Moindron (Universidad de París 8 Vincennes Saint-Denis) para reflejar la complejidad en la definición del perfil del intérprete operístico. Para Moindron la “Voz” –que el Real Decreto parecía obligado a tener que destacar como, cuanto menos, realidad paralela al instrumento– no solo es emitida por un instrumentista, sino por un actor:

“una de las particularidades de la ópera: el emisor vocal es exhibido en tanto que actor” (Moindrot 1993, citado en Pavis, 1998).

Por otro lado, Rafael Pérez Arroyo, en su estudio *Artes Escénicas y Teoría General de Sistemas*, establece una categorización, entendiendo las partes de una obra escénica como sistema. Pérez Arroyo describe la existencia en el marco escénico de “elementos” físicos, virtuales o escénicos propiamente dichos. Estos estarían representados respectivamente por el intérprete, las proyecciones, o los objetos. Por otro lado, Pérez Arroyo establece que las distintas disciplinas son relacionables entre sí y las concibe como “interconexiones” (Pérez Arroyo, 2013, p. 77). En su Tabla “Las partes de una obra escénica como sistema” considera entre éstas, las siguientes disciplinas: Música, Coreografía, Iluminación, Texto, Tensión dramática del libreto, Proyección audiovisual (Pérez Arroyo, 2013, p. 78). En nuestro empeño por definir el perfil del cantante de ópera, nos proponemos incluirlo dentro del sistema propuesto por Pérez Arroyo. Sin embargo, la voz cantada no figura como disciplina, en tanto “interconexión”, en dicho sistema ; sí la música, pero no la voz cantada. La voz cantada es parte de la Música, pero establece una relación distinta con el resto de elementos escénicos del sistema, que los demás instrumentos. Y la establece en tanto en cuanto, como afirma Maindrot, la voz depende de un emisor-actor. De manera que podríamos afirmar que la dificultad que supone integrar al cantante de ópera en el sistema propuesto por Pérez Arroyo estriba en el hecho de que el cantante de ópera sería un elemento, a su vez, portador de una interconexión: la voz cantada.

En resumen, la naturaleza multidisciplinar del género operístico, la parcelación de las disciplinas artísticas en la tradición académica, la tendencia a trasladar el trabajo de la interdisciplinariedad a los estudios posteriores al grado superior, la concepción del cantante como instrumentista derivada de y/o reflejada en ciertos marcos reguladores, la consecuente dificultad en definir y acotar el ámbito de acción de un cantante de ópera, todo ello conduce a establecer principios sobre los que plantearnos, cuanto menos, unas carencias o imprecisiones en el momento de abordar la interpretación operística. Carencias o imprecisiones que nos colocan ante el reto de aportar elementos que puedan facilitar una progresiva codificación de la interpretación actoral en un sistema complejo como el que la escena operística es.

La historiografía, como exponíamos ha formado parte destacable de la metodología de este estudio. En el acceso a los tratados y textos desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XIX hemos detectado la, a nuestro entender, excesiva discreta presencia que algunas de las fuentes consultadas tienen en las recopilaciones y tratados de historia del teatro contemporáneas. No tanto porque no estén registradas, cuanto por la incidencia que sus contenidos entendemos

que podrían tener, no solo en el ámbito de la Teoría de la interpretación, sino, incluso, en el de la práctica escénica. Tal es el caso de los *Quattro Dialoghi in materia de reappresentazioni scenice* de Leone de' Sommi o el registro de la puesta en escena del *Edipo tiranno* de Angelo Ingegneri, *La prima rappresentazione al teatro olimpico* (1598), entre otros. Iremos desarrollando estas argumentaciones a lo largo de este estudio.

Exponemos, aquí, determinadas consideraciones históricas, que nos permitan recoger el marco de las aportaciones, hasta el momento, vinculadas al objeto de este trabajo.

Los cinco siglos que separan las primeras *Opere in musica* de las producciones operísticas contemporáneas han sido testigos de importantes cambios sociales, políticos, económicos que se aceleran a ritmo vertiginoso a partir del siglo XVIII –revoluciones sociales, Revolución Industrial o especialización científica– y que condicionarán y cuestionarán la concepción, función y forma de los lenguajes artísticos.

En relación a la ópera, la transformación en los lenguajes técnicos iniciada en el XIX y desarrollada a lo largo del XX, no hará sino potenciar las cualidades originales de un género creado y diseñado para el teatro y la música; un género audiovisual para el que los avances tecnológicos, científicos, sociales de los siglos XIX y XX y XXI han abierto y multiplicado sus posibilidades hacia la innovación, la experimentación, la búsqueda de lo sublime y la trasgresión.

El verismo italiano del siglo XIX, las teorías de Richard Wagner (1813-1883) y su postulación de la *Gesamtkunstwerk*, o la obra teórica del escenógrafo Adolphe Appia (1862-1928), entre tantos otros, abonarán el terreno para las vanguardias y la experimentación, que verá la luz a lo largo del siglo XX. En el ámbito de la dirección escénica desde Wieland Wagner (1917-1966) a creadores como Peter Brook (1925-), Robert Wilson (1941-), Patrice Chéreau (1944-2013), Peter Sellars (1957-), o La Fura dels Baus (1979), la ópera devendrá un terreno para la exploración, que acogerá –e incluso, en parte, por la acción de la música, potenciará– las innovaciones y transgresiones del género teatral. El desarrollo de las teorías sobre el ritmo y movimiento –con figuras como Emile Jacques Dalcroze (1865-1959), Rudolf von Laban (1879-1958), y que derivarán en artistas como Pina Bausch (1940-2009)–, impregnarán las concepciones coreográficas y escénicas, acercando los límites de los lenguajes entre danza y teatro. A las innovaciones en el terreno de la composición y de la dramaturgia musical, contribuirán las obras

de músicos como Claude Debussy (1862-1918)²¹, con su acercamiento al Simbolismo y al Impresionismo, Arnold Schoenberg (1874-1951), o Alban Berg (1885-1935)²². José Antonio Sánchez, autor de *Dramaturgias de la imagen* (1994) expone cómo el concepto de obra total será revisado, replanteado e incluso cuestionado a través de experimentos como, entre otros, los desarrollados por Schönberg y el pintor ruso Vasili Kandinski (1866-1944), con obras como *La mano feliz* (Schoenberg, 1910-1913) o *La sonoridad amarilla* (Kandinsky 1909-1912), en las que explorarán con los límites entre disonancia y abstracción²³.

El teatro oriental, a su vez, va a ser importante fuente para muchos de los creadores a lo largo del siglo XX: Grotowski estudió a los actores de la Ópera de Pekin, Artaud el Teatro Balí. Las giras del actor asiático Mei Lanfang (1894-1961), entre 1920 y 1930 contribuirían, asimismo, a introducir las convenciones de las técnicas orientales en occidente²⁴.

Este marco de experimentación del que la ópera se hará eco, potenciará el debate entre los partidarios de distintas líneas interpretativas. Desde el impacto de las puestas en escena de Wieland Wagner, que en 1951 reabría el Teatro de Bayreuth con su innovadora puesta en escena

²¹ Sobre este tema, ver: Lesure, F. 1992. *Claude Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*. París: Klincksieck.

²² Sobre Alban Berg, ver: Perle, G.1989. *The Operas of Alban Berg: Wozzeck*. Berkeley, University of California Press.

²³ Sobre este tema, ver: Sánchez, J.A., 1994. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 33.

²⁴ Como ejemplo, Wang-Ngai Sui y Peter Lovrick, exponen la influencia de la ópera china en Bertol Brecht (1898-1956) y, en general, en occidente, a través, concretamente, de las giras de Mei Lanfang (1894-1961): “In Peking opera, Brecht saw a stage technique that described a story rather than one that tried to recreate it realistically on the stage. (...) Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Charlie Chaplin and other great forces in Western performance arts were also enthralled with what they saw on Mei Lanfang’s Western tours” (Siu- Lovrick, 2013, p. 3). Sobre este tema, ver: Siu, W.-N. y Lovrick, P., 2014. *Chinese Opera: The Actor’s Craft*. Hong Kong: Hong Kong University Press. También destacable, entre otros ejemplos, la influencia del teatro asiático, en Robert Wilson (1941-), ver: Bayerdörfer, H.P., 2001. *Nō in Disguise: Robert Wilson’s adaptation of Nō elements in his production of Alkestis/Alceste*. En Scholz-Cionca, S. y Leiter, S.L., *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden: Brill, pp. 367-385.

de Parsifal²⁵, hasta nuestros días, muchos han sido los creadores que se han acercado al género operístico para recrearlo desde la descrita perspectiva innovadora y cuestionadora de los parámetros establecidos. Tal experimentación potenciará el debate entre los partidarios de distintas líneas interpretativas que alcanzará la reflexión en torno a la naturaleza del cantante/actor.

En 1976 Patrice Chereau estrenaba su transgresora versión de *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, en el marco de la celebración del centenario de la obra. La presentaba como una lucha entre las clases poderosas y las clases obreras, asentando un precedente que generaría un nuevo punto de inflexión en la concepción de la obra operística. Directores, creadores como Wilson, Peter Sellars, Robert Lepage (1957-), Carlus Padrissa (1959) o Àlex Ollé (1960) –influidos estos últimos por la performance– cuestionarán una y otra vez la naturaleza de este monstruo de laboratorio, que no parece conocer límites, que es el género operístico.

Las mencionadas transformaciones conllevarán, a su vez, una evolución en la concepción del personaje operístico, que pasará de una naturaleza divina, o referida a un arquetipo, a una naturaleza humana con toda su complejidad psicológica. No sólo la partitura sino la concepción del personaje exigirán nuevas proezas técnicas por parte del cantante.

En la escena operística contemporánea, tradición y trasgresión conviven en un diálogo constante. El compositor Igor Stravinsky (1882-1971) presenta en su *Poética*, que recoge las lecciones pronunciadas en la Universidad de Harvard en 1942, los postulados de Wagner y de su “obra de arte total” como nefastos para la música, y las consecuencias de su aplicación, pésimas para la calidad de la obra:

“Si busco brega a la famosa Gesamtkunstwerk, doncs, no és pas sense motius. No només li retrec la manca de tradició, la suficiència de nou ric; el que agreuja el cas és que l’aplicació de les seves teories ha representat un cop terrible per a la música mateixa (...) de la música impúdicament considerada com un gaudi purament sensual, s’ha passat sense transició a les obscures foteses de l’Art-religió, amb el seu heroisme de llauna, amb el seu arsenal místic i guerrer i el seu vocabulari amanit de religiositat

²⁵ “The impact of the 1951 Bayreuth *Parsifal* was tremendous. Much disliked by some, as a denial of Wagner’s scenic intentions, it struck others as a revelation of the work’s substance (Beckett, 1981, p. 99). Sobre este tema, ver: Beckett, L. *Richard Wagner: Parsifal*. Cambridge: Cambridge University Press.

adulterada. De tal manera que la música va deixar de ser menyspreada per passar a veure's ofegada per flors literàries” (Stravinsky, 1998, p. 64-65).

De opinión más moderada sirve el ejemplo del director de orquesta David Roberston (1958-), citado por Gerard Mortier en *Dramaturgia de una pasión*, que se muestra partidario de los cambios e innovaciones producidos en el último siglo, y acusa a los profesionales de la música de vivir muy apegados a la tradición, los acusa de ser “conservadores de museos que consagran su existencia a mantener las cosas en su estado actual” (Mortier, 2009, pp. 45).

Y el propio Gerard Mortier parece mostrar similar aversión hacia aquellos directores de orquesta que, lejos de aceptar la evolución constante del discurso y de la forma, limitarían también como “conservadores de museos” la representación operística a una sublime interpretación musical con disfraces y decorados:

“Si son números los “aficionados a la ópera” que se sienten perturbados por las imágenes de los directores de escena, también son numerosos los directores de orquesta que prefieren ver espectáculos en forma de conciertos con trajes “históricos” sobre un fondo de palacios y bosques de cartón piedra. (...); es la perspectiva del *dramma per musica* la que sin duda me guía en la elección de los directores de orquesta” (Mortier, 2009, p. 98-9).

La polémica que acompaña a la historia de la ópera entre su naturaleza teatral, textual, musical, corporal ha sido tratada por los principales teóricos que han abordado su estudio y potenciada con la experimentación y la innovación de los siglos XX y XXI; y la ópera, como “género-laboratorio”(Mortier, 2009, p.36), ofrece el marco propicio para esta experiencia.

Destacamos las reflexiones del director asiático, y, a su vez, Premio Nobel de Literatura en el año 2000, Gao Xingjian, que compartimos:

“para que la innovación en el arte dramático pueda materializarse en el escenario también debe pasar por la interpretación del actor” (Xingjian, 2008, p. 307).

En efecto, defendemos que para que esa innovación sea real, es necesaria una innovación en la técnica del intérprete. Es justamente esta innovación la que, a nuestro entender, conviene abordar, no tanto porque no se haya ya abordado, sino porque las teorías en relación a este

ámbito, parecen haber quedado sepultadas por la historia, como mencionábamos, o quizás, ahogadas entre los enormes corpus teóricos “separacionistas” de la música, por su parte y del teatro, por la suya.

Si bien, actualmente vemos cantantes de ópera convertidos ya en ese artista total, cierto es que, a su vez, presenciemos también montajes avanzadísimos y vanguardistas desde el punto de vista del discurso escénico, con un uso sofisticadísimo de la tecnología, acompañados de cantantes que, a lo sumo, pueden defender obedientemente las consignas, reproduciendo gestos estereotipados, que ya más de un siglo de historia han intentado combatir.

El cuestionamiento del espacio escénico y su eficacia de servir a la naturaleza del género operístico, acompaña también la experimentación de este período. La construcción del Teatro de Bayreuth, encargado por Wagner, en 1876 pretendía aportar una solución al diseño del espacio que debe acoger la representación de la obra de arte total. Gerard Mortier, expresaba, empero, que el diseño de la sala idónea para adaptarse a la representación de la ópera contemporánea, seguía en el siglo XXI siendo un tema pendiente.

“La gran mayoría de las nuevas salas están muy retrasadas respecto de los museos en cuanto a la adaptación de sus nuevas estructuras a las expresiones artística que acogen” (Mortier, 2009, p. 107).

En realidad, la realización de la multidisciplinariedad que conforma la ópera, había ya causado problemas vinculados al espacio desde un inicio: respecto a la ubicación de los músicos y sus instrumentos, el propio Claudio Monteverdi (1567-1643) y su asistente Antonio Goretti (1570?-1649) realizaron varios intentos, a fin de encontrar la mejor de las soluciones. Llegando a emplazar a los músicos detrás del escenario, en plataformas o delante del escenario (Parma, 1628).

Por otro lado, cabe mencionar el impacto de la luz eléctrica y la consecuente electrificación de los teatros, en el marco descriptivo que acogerá la transformación escénica de los siglos XIX y XX. La propuesta de oscuridad en la sala, se empezará a imponer a principios del siglo XX, no sin cierta resistencia por parte de algunos espectadores; mientras la sustitución de la antigua iluminación a gas, permitirá la creación de nuevas formas y efectos. La ópera pasaba de ser un acto mero social, a ser un espacio para ejercer de testigos de una realidad escénica.

Tomemos como ejemplo: el *Gran Teatre del Liceu*. El 20 de mayo de 1881 se llevaba a cabo la primera prueba de luz eléctrica en la sala, y el verano de 1918 se realizaba la electrificación total del teatro (30 años antes, en 1888, había sido electrificado también Bayreuth). En el año 2008, se realizaba la primera retransmisión comercial de una ópera, *Elektra*, en directo y alta definición en diferentes cines de España, después de haber llevado a cabo en el año 2001 la retransmisión en directo de *La Traviata*, en alta definición en diferentes universidades y cines, y haber iniciado en muchas universidades catalanas en el año 2002 el programa “Digital Ópera. El Liceu a la Universitat” y “Ópera oberta”.

La influencia de la televisión, el cine, la informática y los sistemas multimedia, no sólo ha podido condicionar la forma de la actuación, sino probablemente el nivel de percepción del espectador; la construcción de la expectativa está condicionada por distintos y nuevos referentes. La capacidad de significar, de descifrar e interpretar la realidad escénica, es transformable, según época y contexto y, consecuentemente, lo es su sistema de representación.

Añadamos, también, como efecto influyente en la técnica actoral los condicionantes de producción. Resulta fácil, con el pasar del tiempo, y con la acumulación de reposiciones y reposiciones de una misma obra, pretender que un intérprete sea sustituible por otro, sin demasiada o nula alteración de la obra. Basta con conocer la versión y reproducirla. Las condiciones actuales de producción requieren este pragmatismo. Ciertamente que la nueva dramaturgia y composición, si bien aún con poca presencia en las programaciones, mantendrá, como siempre, latente, el impulso original de la creación, la participación del intérprete en el proceso generador.

Noventa años, en los que se ha pasado de una interpretación a la luz de las candilejas, a tener la imagen del primer plano, con todos sus matices, en el cine y en la televisión. ¿Qué supone esta transformación para la técnica actoral del cantante?

Por lo que respecta a la técnica actoral, los códigos representativos habrán imperado hasta el siglo XVIII basados en una gestualidad estereotipada y en relación a una codificación de las pasiones; será a partir de la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX cuando asistiremos al desarrollo de los métodos y las técnicas de interpretación actoral, codificadas, integradas y descritas precisamente como métodos para la creación escénica del intérprete.

Hay que considerar, que, en un primer momento, la frontera entre cantante y actor no era tan pronunciada como en la época contemporánea y que, en muchos casos, algunos de los actores conocidos en su época como tales, fueron quienes interpretaron en algunas de estas primeras óperas del siglo XVI, roles principales como cantantes. Un ejemplo lo tenemos en Emmanuel Schikanader, el productor, libretista y original Papageno en *Die Zauberflöte*, a su vez famoso actor shakesperiano en su época. En ocasiones, el intérprete intervenía y/o influía en el proceso de creación aportando nuevas ideas y provocando e inspirando nuevos fragmentos al compositor. La historia de la ópera nos ofrece varios ejemplos en los que la naturaleza del intérprete ha condicionado la partitura. Cabe mencionar el caso de la actriz cantante Virginia Andreini que empezó a preparar el rol de Arianna tras la repentina muerte, justo tres meses antes del estreno, de la cantante Caterina Martinelli. Andreini empezó a preparar el rol, al mismo tiempo que Monteverdi empezaba a añadir nuevos fragmentos, a fin de adecuarse a la naturaleza de la nueva intérprete. Asimismo en *L'incoronazione di Poppea*, la actriz Anna Renzi influye en el papel de Ottavia, convirtiéndolo en el carácter-tipo representado a menudo por ella, en su larga carrera teatral.

En la medida en que la ópera entronca con la tradición teatral, en principio se recurrió a la técnica de los actores, para recibir consejos sobre la técnica de actuación de las primeras *opere in musica*. Destacamos *Il Corago*, tratado sobre representación escénica en el que, a treinta años de las primeras producciones operísticas, dedica un capítulo especialmente a la interpretación del *recitare in musica* que diferencia de la interpretación del *recitare semplice* (hablando). Si bien va dirigido a todo tipo de obras, se destaca la importancia de la obra con música, por la popularidad que ha adquirido ya en ese momento. En este mismo período inicial de la ópera, podemos encontrar ya preocupaciones que van a ser centrales en la creación operística posterior, por un lado, y en los sistemas de actuación, por otro, y hasta nuestros días: *Il Corago* ya plantea aspectos tales como la necesidad de vincular música y texto, aconsejando a los compositores, disponer de la parte textual antes de empezar a escribir, haberla leído y entenderla bien, distribuir cuidadosamente los puntos emocionales álgidos, tomar el modelo del recitativo, de la declamación del buen actor, y proporcionar interludios y ritornellos que favorezcan el movimiento escénico.

Aspectos técnicos como la gestualidad, el movimiento, la naturalidad en escena, la dicción, la concentración aparecen desarrollados y registrados en estos primeros textos.

Algunas de las contradicciones que nos vamos a encontrar de forma recurrente a lo largo del trabajo, que giran una y otra vez al tratar la interpretación actoral en ópera, ya se hacen visibles en estos primeros tratados. La principal, la tendencia a actuar como un actor, y defender la interpretación del texto, frente a la de actuar con la música y seguir el dictado del ritmo musical. Opciones de este tipo seguirán respectivamente Stanislavski y Meyerhold. Otra fuente de consejos actorales para estos primeros cantantes de ópera, la constituye el prefacio a *Dafne* (1608), firmado por Marco de Gagliano, considerada la primera “*opera in musica*”.

Más adelante en el tiempo, encontramos los libros de “mise en scène” del siglo XIX, donde se dan las indicaciones para la realización escénica de la obra operística. Al principio de los libros, solemos encontrar las descripciones físicas del personaje, y su carácter, y se insta, como en el caso del libro de dirección de *Werther*, a seguir las indicaciones dadas “como si se tratara de aprender la música de una partitura” (Ricordi, 1898, p. 12).

En 1789, Mozart se lamentaba en una carta a su padre, de haber tenido que cambiar el aria *Venite Inginocchiatevi* en el reestreno de *Le nozze di Figaro*, en Viena, tres años posterior a su estreno, ya que la cantante Nancy Storace, quien había estrenado en 1786 el rol de *Susanna*, tuvo que ser sustituida por Adriana Ferrarese del Bene quien, parece ser, no encajaba con el dominio y la agilidad en el movimiento escénico que requería *Venite inginocchiatevi*. Mozart creó, para la nueva intérprete, un momento de lirismo con el aria *Un moto di gioia*. El enfado de Mozart con esta situación se desvela en la carta a su padre:

“creo que el arieta que he escrito para la Ferrarese gustará, siempre que sea capaz de cantarla con ingenuidad, cosa que dudo” (Balcells, 2010, p. 20).

En la versión original, Mozart requería una cantante-actriz cómica capaz de cantar el aria mientras disfrazaba de mujer y maquillaba a Cherubino. E incluso en la segunda versión, aunque lírica, Mozart sigue necesitando ver en la interpretación algo más que notas, quiere ver “ingenuidad”, personaje.

Lo mismo necesita Verdi de su *Lady Macbeth*, en pleno verismo, calidad actoral; a la par que en pleno SXX, Francis Poulenc, que experimenta con Denis Duval; para ella escribió *La voix*

Humaine, con libreto de Jacques Cocteau. Poulenc escribía pausas en la partitura que Duval podía alargar tanto cuanto su necesidad actoral requiriese.

La relación entre intérpretes, obra, compositores es constante a lo largo de la historia de la ópera y, ha abonado el repertorio de piezas “hechas a medida”, aprovechando la habilidad no sólo musical, sino escénica del cantante, convertidas, con el tiempo, en clásicos de referencia

El desarrollo y la expansión del cine, llegará a la ópera a través de Luchino Visconti y su trabajo con la cantante Maria Callas (1923-1977). Su trabajo conjunto ha dejado significativas imágenes en cuanto a la difusión de un nuevo estilo interpretativo.

Desde que se origina la ópera en torno a los eventos de finales del siglo XVI, sufragados por los Medici, con Emilio de' Cavalieri, Giovanni Bardi, Jacopo Peri, entre otros, y hasta nuestros días, pasando por Mozart, Verdi o Poulenc, el cómo interpretar actoralmente la ópera ha sido objeto de análisis, de polémica o de estudio. La naturaleza teatral inherente al género operístico ha mantenido latente, al margen de modas y tendencias, la necesidad de corporeizar al personaje operístico y desarrollar con la música su vida escénica.

2. La escena que ve nacer la ópera

En el tratado *Il Corago*, escrito en 1630²⁶, se dedica un apartado a desarrollar cómo se debe “*recitare un musica*”²⁷. Antes de abordar propiamente la técnica actoral en este ámbito, dedicamos nuestra atención a detectar cuáles eran las prácticas del buen actor, establecidas en el momento en el que surge el género operístico. Nos conducen a optar por este procedimiento, afirmaciones encontradas en las fuentes, tales como:

“Sopra tutto per esser buen recitante cantando bisognerebbe esser anche buono recitante parlando” (Anon., 1983, p. 91).

En más de un tratado, e *Il Corago* es uno de ellos, encontraremos la alusión a que el intérprete de estos primeros experimentos, que darán en llamarse *opera in musica*, debe ser, ante todo, buen actor; debe seguir las prácticas del buen actor. Tales prácticas se aconsejará, incluso, que sean tomadas como referencia por el compositor, especialmente en los fragmentos reservados a los recitativos. En definitiva, si la primera indicación para el *recitante in musica* es “seguir las pautas del buen actor”, dilucidar cuáles son estas pautas es el primer objetivo que nos hemos marcado, a fin de poder, a posteriori, interpretar las posibles variantes, que sobre esta práctica surjan, en la interpretación de las *opere in musica*.

Nos parece relevante considerar, para este fin, la obra *Quattro dialogui in materia de rappresentazioni sceniche* del dramaturgo y corago Leone de’Sommi²⁸, publicada en Mantua,

²⁶ El tratado es anónimo, si bien existe la hipótesis de que pudiera haber sido escrito por Pierfrancesco Rinuccini (1592- ?), hijo del poeta Ottavio Rinuccini (Fabri y Pompilio en Anon. 1983, p. 9).

²⁷ *Il Corago* establece una diferenciación entre la técnica de actuación para recitar sin música –que denomina “*recitare semplice*”, y la técnica de actuación para el recitar con música “*recitare cantando*”– (Anon., 1983, p. 40). Desarrollamos más adelante esta cuestión.

²⁸ Hemos tomado de referencia para la obra de Leone de’Sommi, la traducción en lengua castellana de Tiziana Mazzucato, en su edición crítica *El arte de la puesta en escena*, publicada en 2010 por Editorial Academia del Hispanismo. En sus *Diálogos*, Sommi parece representado por el personaje del “bordador Verídico”, que se encuentra en el proceso de ensayos de su comedia, y se revela como conocedor del oficio del “corago”; siendo el corago, aquel que define el concepto de la escena, trata de unificar todos los elementos, da pautas de actuación, y organiza los movimientos escénicos.

probablemente en 1565²⁹, tanto por su carácter innovador, como por el hecho de que nos permite ser testigo de las prácticas teatrales y hábitos escénicos que imperaban en Italia, a escasos 30 años de que las primera *opere in musica* empezaran a tener lugar. Afirma D'Ancona, en relación a los diálogos sommianos, en su obra *Origini del teatro italiano* (Florencia, 1891₂):

“Su di essi crediamo utile l'intrattenerci alquanto, perché spargono un poco più di luce sulle forme teatrali del sec. SXVI, quando il dramma era giunto al suo apogè, se non come lavoro poetico come spettacolo scenico e teatrale meccanismo” (D'Ancona, 1891₂, p. 410-411).

D'Ancona dedica un capítulo de la obra mencionada a la actividad teatral que desarrollaron los hebreos en Mantua –“Gli ebrei di Mantova e il teatro”–, señalando la importancia que llegó a tener:

“La Università israelitica di Mantova era a quel che emerge dai documenti una specie di compagnia comica permanente al servizio de' principi” (D'Ancona, 1891₂, p. 398).

Tal actividad, según apunta el propio D'Ancona (1891₂, p. 398-99), debió servir, en parte, para gozar de la protección de los señores, ante las leyes contra los hebreos. Valga la alusión, para intentar comprender los motivos que puedan haber contribuido a la discreta difusión de una obra como los *Quattro dialoghi* de Leone de Sommi que, defendemos, debiera ser obra de referencia obligada en el estudio de la historia del arte escénico. El propio D'Ancona añadía en sus *Origini* de 1891₂ la necesidad de publicarla, en los siguientes términos:

“...giudico che non sarebbe inutile il pubblicarlo per cavarne notizie riguardanti il modo di porre in scena e di fare recitare le commedie profane nel Cinquecento” (D'Ancona, 1891₂, p. 489).

²⁹ La investigadora Anna Migliarisi, en su artículo “Leone de' Sommi and the archaeology of the director's workbook” (1998) aporta el siguiente análisis, en relación al problema de datación de los diálogos: “The Introduction to *Quattro dialoghi* is dated 1556 but most De Sommi scholars, including D'Ancona and Marotti, believe the dialogues were composed, in part, about a decade later. Allardyce Nicoll in the introduction to his English translation of De Sommi's *Dialogues on Stage Affairs in The Development of the Theatre* states: "...though they were begun in that year, they were certainly not completed until at least a decade later. The surest clues are the reference to Flaminia and to Leono Aretino. Flaminia made a great stir when she came to Mantua in 1567 and Leono Aretino's work (sic) for Duke Guglielmo's wedding was carried out in 1561. One might suggest that the composition of the original manuscript was undertaken about this time; it may be that the copyist's date 1556 was put in error for 1565 " (Allardyce Nicoli, *The Development of the Theatre* 237)” (Migliarisi, 2008, p. 48-9).

También la investigadora Tiziana Mazzucato, cuya traducción de los diálogos se ha seguido para este análisis, alude a los orígenes hebreos de Leone de Sommi³⁰, como una de las causas principales para explicar el hecho de que la obra, en su momento, ni siquiera fuese publicada.³¹

Asimismo, Mazzucato alude a problemas en la transmisión de la tradición tratadística, vinculados a un paradigma que nos parece de importancia considerar, por lo que pueda también dar respuesta, a la dificultad histórica de integrar conocimiento contrastado en según qué ámbitos, y el de la interdisciplinariedad música –arte dramático, nos parece uno de ellos–. Afirmo la autora de *El arte de la puesta en escena*:

“los problemas que ha enfrentado la crítica hodierna no han sido pocos, en este sentido, cabe señalar la desavenencia más profunda: que los historiadores del teatro italiano adolecen de los conocimientos de la filología y la historiografía hebrea, que los estudiosos hebreos no son expertos en teatro o en la grafía y la lengua vulgar quinientistas, y que raramente las investigaciones de unos y otros establecen un contacto fructífero” (Mazzucato, 2010, p. 19).

Más allá de las cuestiones que se plantean en este párrafo, referidas a la transmisión en concreto de la obra del hebreo Sommi, nos parece destacable aprovechar el paradigma para aludir, en este apartado introductorio, a la necesidad de trazar puentes de información entre los diferentes códigos, no siempre solo lingüísticos en los que nuestro saber se parcela. Para el estudio de un género interdisciplinar como la ópera, una de las principales dificultades que abordamos se basa en la pérdida o no interpretación de información que, parafraseando el paradigma propuesto por T. Mazzucato, provoca el hecho de que los teóricos de la música, “no expertos en teatro”, puedan omitir aspectos técnicos fundamentales al interpretar los tratados de arte dramático, y los teóricos del teatro, raramente ahonden en estudios musicológicos. A nuestro entender, algunas de las

³⁰ Alessandro D’Ancona defiende en *Origini del teatro italiano* que, en el momento de fundar la Academia en 1562, Cesare Gonzaga propuso a Sommi como Académico, propuesta que contó con la oposición de otros miembros, debido al origen hebreo de Leone de Sommi: “...certo è che Don Cesare avrebbe voluto ammettere fra’ suoi accademici anche il nostro poeta, se non avesse trovato ostacolo ne’pregiudizi del tempo, pe’quali difficilmente un israelita avrebbe potuto esser cavalieri, come erano di diritto gli accademici...” (D’Ancona, 1891₂, p. 406).

³¹ Existe una edición de *Il Polifilo* de 1968; anterior a la cual, siguiendo el estudio de T. Mazzucato, constarían, además de las descripciones de D’Ancona destacando la obra (1891), algunas traducciones parciales (Guido Bragaglia, 1926), o a modo de apéndice (Allardyce Nicoll, 1927), en cualquier caso, destacando lo extraordinario de que tal obra, no conste entre los principales textos de referencia en el estudio del arte escénico.

carencias de las que la puesta en escena contemporánea de óperas barrocas adolecen, en el ámbito de la técnica actoral, defendemos que tiene su origen en tales tendencias.

Creencias como, por ejemplo, la reproducción de gestos y posturas, trasladados directamente de pinturas y tratados, a la escena, sin más trabajo técnico que, en el mejor de los casos, la simultaneidad con el texto, convirtiendo el resultado final en unas evoluciones, sino grotescas, cuanto menos en modo alguno conmovedoras.

Por otro lado, entendemos que, a los motivos que influyen en el escaso interés por la difusión de los *Quattro dialoghi* en su momento, quepa considerar el hecho de que Sommi, en plena exaltación de la Antigüedad clásica, cuestiona, con su obra, que el origen de la tragedia esté en la tradición greco-latina, sugiriendo, en su lugar, como origen, las sagradas escrituras hebreas:

“...recuerdo haber ofrecido en otras ocasiones mi extravagante explicación sobre este tema (para no dejarle todos los méritos a los mendigos griegos, que siempre están ávidos de usurpar la gloria de otros al adjudicarse la invención de muchas artes y virtudes, sobre las cuales se tienen clarísimas noticias a través de las antiguas historias sagradas que fueron encontradas mucho antes (de) que ellos (existieran); a mi parecer, más para discurrir que para afirmar que así sea, en vista de que los vulgares modernos aprendieron de Livio Andrónico, el primero entre los latinos, y luego de Plauto y de Terencio tomaron la práctica de escribir comedias, y a su vez, éstos y otros romanos de Aristófanes y Menandro, o tal vez de Eupulo, que era más antiguo entre los griegos; yo me aventuro a afirmar que aquéllos pudieron haber aprendido de las antiguas y sagradas escrituras de los hebreos cómo introducir a varias personas razonando a la vez, lo que después imitó Platón, y de lo cual la comedia tuvo su primer origen, y no por el descubrimiento casual de una persona rústica, como quieren algunos afirmar que también fue introducida la pintura (germen natural de la poesía)” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 118).

No cabe descartar que tal discurso no encajara con las pulsiones intelectuales del momento y contribuyera también a que la obra suscitara poco o nulo interés, siendo la crítica posterior quien, con el redescubrimiento del manuscrito en el siglo XIX³², hubiera reiniciado su análisis. Aún y

³² Sobre este tema, ver: el estudio *El Arte de la puesta en escena*, en el que Mazzucato, refiriéndose a los tratados sobre puesta en escena, afirma: “El más temprano, *Cuatro diálogos en materia de representaciones escénicas*, del hebreo mantuano Leone de’Sommi, fue recuperado a finales del SXIX en un manuscrito único y publicado por primera vez en 1968” (Mazzucato, 2010, p. 13).

así, nos sumamos a quienes reivindican la importancia del texto sommiano, defendiéndolo, como hemos ya dicho, como una obra de referencia obligada en la historia del arte escénico.

En cualquier caso, sí sería publicada pocos años después (en Ferrara, a 1598) la obra que Angelo Ingegneri (1550-1613) escribiría con motivo de la inauguración *del Teatro Olímpico de Vicenza* (1585), *Della poesia rappresentativa e dell'arte e del modo di rappresentare le favole sceniche* – y que el mismo D'Ancona citará posteriormente en sus *Origini del teatro italiano* en 1891, en más de una ocasión³³ como referencia para el análisis de las formas teatrales, a finales del SXVI.

El mismo Ingegneri, –quien había sido también responsable de una de las revisiones del texto de su amigo y poeta Torquato Tasso (1544-1595), *La Gerusalemme liberata*³⁴ (1581)– que, según afirma T. Mazzucato había ya cosechado un éxito importante con la puesta en escena de su obra *la Danza de Venere* (1584)³⁵, se encargaría de la dirección del *Edipo tiranno* de Sófocles, con el que se inauguraría el teatro. Nos encontramos en el punto de inflexión por lo que a la eclosión de edificios teatrales se refiere. Debemos entender también que el marco era propicio para que la figura de Ingegneri y su posterior obra pudieran tener difusión.

El profesor e investigador Stefano Mazzoni (Università di Firenze), especialista en historia del espectáculo en este período, afirma:

³³ Veamos. como ejemplo, la siguiente frase de D'Ancona en el capítulo “Attori, compagnie, spettatori, luoghi, giorni, ore, durata e modo di recitare le Sacre Rappresentazioni” del Volumen I, de sus *Origini del teatro italiano*, capítulo en el que en tres ocasiones menciona el tratado de Ingeneri como referencia: “...e l'Ingegneri, alla fine del secolo XVI, raccomandava che coloro che « recitano le parti femminili non solo siano di faccia quanto più sia possibile accomodata al bisogno » ma vi si... » (D'Ancona, 1891₁, p. 416).

³⁴ A propósito del poema, *La Gerusalemme liberata* afirma Pier Antonio Serassi (1721-1791) en su obra *La vita di Torquato Tasso*, (Bergamo, 1790₂): “Angelo Ingegneri amico ed ammiratore del Tasso fu uno di quegli, che per tenerezza, che aveva del suo onore, si prese la bria di procurar una nuova edizione del di lui Poema...” (Serassi, 1790, p. 50).

³⁵ Afirma la autora del estudio *El arte de la puesta en escena*, que el tratado se publica: “cuando han pasado más de dos lustros desde el montaje inaugural del *Edipo Rey* y desde la puesta en escena de *la Danza de Venus* (1584), pastoral escrita y dirigida por Ingegneri. Esta última experiencia fue ampliamente calificada de exitosa, y la obra fue impresa en cuatro ocasiones en un período de treinta años” (Mazzucato, 2010, p. 17).

“L’officina spettacolare dell’Olimpico fu un punto d’incontro saliente tra la cultura teatrale veneta e quella ferrarese, che da questa vicenda si arricchirono reciprocamente, ed ebbe vasta risonanza nelle corti e nelle accademie italiane ed europee” (Mazzoni, 2013, p. 282).

Asimismo, la carta del noble vicentino Filippo Pigafetta (1533-1604) nos dejaba constancia del impacto que generó y la fastuosidad con la que se vivió la inauguración del Olímpico y la representación del Edipo de Ingegneri:

“...mi darebbe l’animo di porger diletto a V.S. Illustrissima con quei chirissimi signori suoi amici, in narrando la pompa teatrale e la magnificenza della Tragedia che jeri fu recitata in questa Città” (Pigafetta, 1585, p. 3).

El musicólogo Leo Schrade (1903-1964) hablaba, en los “*Coloquios Internacionales*” del *Centre National de la Recherche Scientifique*, organizados en el 1953, en Paris, del año 1585, como un punto de inflexión en la historia de la música:

“L’année 1585 est une date mémorable dans l’histoire de la musique. Les historiens du théâtre et de la musique ont souvent répété qu’elle méritait d’être à tout jamais commémorée. Car en cette année s’ouvrit le magnifique Teatro Olimpico, à Vincence, et *Edipo Tiranno* y fut représenté dans la traduction d’Orsato Giustiniani, avec des chœurs dont Andrea Gabrieli avait composé la musique.” (Schrade, en CNRS, 1953, p. 275).

En su tratado, relacionado con la puesta en escena del *Edipo* realizada para tal evento, Ingegneri desarrolla temas de discusión que van a continuar estando latentes a lo largo de este período, cercano a las primeras *opere in musica*; temas, como observa el mismo Schrade, vinculados a la forma de expresión del coro, íntegramente cantada:

“A l’encontre de la théorie de Robertello, Ingegneri insiste pour que tous les chœurs de la tragédie soient chantés: et il vaut la peine de remarquer qu’il appelle *canzona* chacun des quatre chœurs d’*Edipo*.” (Schrade en CNRS, 1953, p. 277).

O vinculados al tratamiento de la música en escena, y la calidad del sonido de la voz cantada, temas que posteriormente derivarán al ámbito de la dramaturgia musical y al de las cuestiones técnicas derivadas de la unión de música y texto:

“Yo considero (...) que los coros de las tragedias deben constar solo de voces humanas, pero muy particulares y escogidas, y procurar que el canto haya sido compuesto por un músico excelente, que lo haga plácido, grave, flemático e irregular. Y entiendo por irregular que su naturaleza suscite la tristeza y se ajuste a la grandeza de la calamidad” (Ingegneri en Mazz., 2010, p. 252).

Aspectos como la alusión a que la música deberá “ajustarse al lugar” para no resultar estridente, o que los cantos deberán permitir que “puedan comprenderse claramente las palabras y no se pierda ni una sola sílaba en las fugas y en las tantas disminuciones que se usan hoy en día” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 252), van estableciendo las bases para un debate técnico que se mantendrá a lo largo de los textos que en el siglo XVII vamos a encontrar alrededor y/o con motivo de las *opere in musica*.

Entre los referentes teóricos que constituyen el marco de debate que afecta al arte representativo y a la música a finales del SXVI, importantes a considerar en el marco de definición de las *opere in musica*-, cabe mencionar también el tratado de Vincenzo Galilei³⁶ (1520-1591), *Dialogo della musica antica e della moderna*, escrita en 1581, dedicado a Giovanni Bardi, –quien, a su vez, había firmado en 1578 el *Discorso mandato a Giulio Caccini*³⁷ detto il romano sopra la musica e'l cantar bene–, también siguiendo la estructura clásica de la forma dialogada, mostrándose partidario del canto monódico y de la tragedia íntegramente cantada al estilo de los antiguos:

“...hor avvertite, che le Tragedie e le Comedie fussero veramente (nella maniera che havete inteso) cantate da Greci, ve lo dice (oltre à li altri degni di fede) Aristotile nella particola dell’harmonia, al Problema quarantaoanove” (Galilei, 1585, p. 145).

Y estableciendo principios para el *recitar cantando*, remarcando la importancia de la declamación del texto, y el uso de los instrumentos en consecuencia y en relación a Los contenidos del mismo:

“In oltre, nel cantare lo Strione unisone (e non in consonanza como si è detto e provato) con lo strumento (...) e quello che piu importava era, che il Tibicine, ò Citharista, come perito nell’arte musica, veniva col mezzo dello strumento ben temperato, à mantenere lo Suione in quella voce e Tuono circa

³⁶ Vincenzo Galilei es autor también en este período, y en su defensa del canto monódico, de *Il discorso in torno a l’opera di Zarlino* (Florenca, 1589).

³⁷ Trateremos más adelante el tratado *La Nuove musiche*, de G. Caccini, publicado en 1601.

l'acuto e grave; e à fargli profferire le sillabe de versi lunghe e brevi, hora con molto hora con poco suono e voce, secondo che conveniva alla qualità del concetto che con le parole cercava significare” (Galilei, 1585, p. 145).

En estrecha vinculación a la camerata florentina, que así como la *Accademia degli Invaghiti*, supondrá importante centro de creación, Galilei dedica la obra, como mencionábamos, “all’illustrissimo signore, et mio padrone, osservandissimo, il Signor Giovanni Bardi de’conti di Vernio”, –a quien, a su vez, convertirá junto con el Signor Piero Strozzi, en uno de los interlocutores del diálogo–, y al que reconocerá haber creado las condiciones propicias para sus investigaciones:

“(Signior Giovanni) à che si aggiugne la prontezza dell’animo suo in far venire in istanza mia, dalle piu lontane parti d’Europa varij libri & instrumenti, senza i quali impossibile era potere della Musica quella notizia havere che mediante quelli habbiamo” (Galilei, 1585, p. 2).

Cabe destacar también en el marco teórico que configura el arte representativo a finales del SXVI, *Il Ballarino* de Fabritio Caroso (1535-1605), que, escrito en 1581, supondrá un referente importante, no solo para la historia y la técnica de la danza, sino para acercarnos a comprender la dimensión que las artes tenían en el momento en la vida y formación de los intelectuales, y como testimonio de unos hábitos gestuales y de comportamiento que, asociados a las tácticas de educación y decoro, van a condicionar la técnica de actuación y movimiento escénico de los siglos venideros, y hasta prácticamente principios del SXIX. Caroso, en realidad, divide *Il Ballarino* en dos tratados: en el primero define los pasos y describe las reglas para su ejecución; reglas, entre las que encontramos también observaciones sobre cómo llevar el sombrero, la capa o la espada, o cómo levantarse; en el segundo describe las coreografías de distintos bailes, adjuntando el poema, la partitura, e imágenes representativas. Es el caso, a modo de ejemplo, de la descripción *Balletto in lode della Serenissima Signora, Leonora d’Austria Gonzaga, Duchessa di Mantova*.

“L’huomo in questo Balletto ha da pigliar la Dama per la man’ordinaria, cioè per la sinistra, come ha nel disegno, facendo insieme Riverenza minima, con due Continenze, poi passeggiando, si hanno da fare quattro seguiti ordinari; col piegare alquanto le ginocchia nel fine dell’ultimo Seguito, à modo di meza Riverenza” (Caroso, 1582, p. 14).



Il Ballarino. Fabritio Caroso (1581, p. 13). *Balletto in lode della Serenissima Signora, Leonora d'Austria Gonzaga, Duchessa di Mantova*.³⁸

Los tratados y maestros de danza ejercerán un rol significativo en la transmisión, no solo de las coreografías y estilos dancísticos, sino en cuanto a las pautas de comportamiento y a la

³⁸ Caroso, F, 1581. *Il Ballarino*. [en línea] Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58206j/f7.image.r=fabritio%20caroso%20il%20ballerino> [Acceso 23 de agosto de 2015].

gestualidad. Desarrollaremos, más adelante, los aspectos técnicos específicos, que consideramos destacables de cada uno de los tratados, para el objeto de este estudio; tan solo exponer aquí, cómo los textos quinientistas están preludiando los primeros debates técnicos que encontraremos entorno a las primeras *opere in musica*. Puntualicemos, que, si bien el tratado de Ingegneri se redacta en 1585, su publicación –1598–, es ya coetánea a la primera *Dafne* de O. Rinuccini, Jacopo Corsi y Jacopo Peri (1594? 1597?).

Si por un lado Sommi, estaba vinculado a *La Accademia degli Invaghiti*, centro que será cuarenta años después, impulsor del *Orfeo* de Monteverdi, Galilei lo está a la Camerata Fiorentina. A finales del siglo XVI principios del siglo XVII, paralelamente a la actividad de la camerata, ciudades como Mantua, con centros como la *Accademia degli Invaghiti* (1562), fundada en tiempos de Leone de Sommi, o Roma, con el estreno del *Anima e Corpo* (1600) de Emilio de' Cavalieri (1550-1602) asentaban las bases y creaban los precedentes para la eclosión que el género viviría pocos años después.

Si bien la no publicación del tratado sommiano en su momento, contribuyó a su escaso eco, por otro lado, la actividad artística de Leone de Sommi entendemos que fue lo suficientemente activa para dejar un legado. El interés de Cesare di Gonzaga (1530-1575) en incluirlo en la Academia podría ser una muestra de ello; el propio Gonzaga, tras topar con los prejuicios que habían impedido a Sommi integrarse como académico, lo proclamaría “scrittore”. Así menciona el proceso D'Ancona:

“E il magnifico protettore dell'Accademia non potè far altro pel De Sommi, se non aggregarlo ad essa col titolo di scrittore: il che porterebbe a supporre ch'e'fosse una specie di poeta cesareo dell'Accademia stessa, chiamato a faticare per gli altri, in materia almeno di rappresentazioni teatrali e in occasione di pubblici spettacoli, sia inventandone i soggetti, sia dandone poi la descrizione” (D'Ancona 1891₂: 406-7).

Por un lado Sommi, tal y como desarrollaremos más adelante, tratará el hecho escénico como una dimensión independiente del texto dramático, y abrirá un campo de análisis, más allá de los preceptos aristotélicos, permitiendo que la fisicidad de la representación adquiriera un plano relevante. Por el otro, tanto Ingegneri –que reforzará, a su vez, los preceptos sommianos–, como Galilei, dejan entrever en sus textos ideas que van a resultar fundamentales para el desarrollo del

género operístico y para el objeto final de este estudio: el de la técnica actoral, y el de la técnica actoral en ópera en particular. En los textos mencionados, se empiezan a detectar puntos de debate, se empiezan a cuestionar aspectos técnicos, consecuentes de la interacción música y escena, de la interrelación música-texto-acción-emoción; se generan discursos sobre las técnicas de interpretación y la representatividad, que van a mantenerse constantes, como veremos, hasta finales del siglo XVIII, y que van a ser bases fundamentales para el desarrollo de los principios de la técnica actoral en ópera.

Nos encontramos en un panorama escénico en el que el discurso, no solo sobre el texto dramático, sino sobre la forma de actuación toma relevancia, donde los teóricos y los artistas buscan cómo adaptar el discurso a las nuevas formas teatrales, si cabe, cuestionando incluso preceptos aristotélicos; un panorama escénico donde se establecen principios que propiciarán, y en los que se asentarán los experimentos artísticos que van a dar lugar a la ópera. Destacamos algunos de los que nos parecen más relevantes al objeto que nos ocupa:

2.1. Concepto de *arte representativa* y *poema escénico* en Leone de Sommi y Angelo Ingegneri

Quattro dialogui in materia de rappresentazioni sceniche y *Della poesia rappresentativa e dell'arte e del modo di rappresentare le favole sceniche*. Los mismos títulos nos sirven para destacar lo precursor de ambos tratados: tanto en Sommi como en Ingegneri, se habla en todo momento del arte escénico como un “arte rappresentativa”, defendiendo independencia de la representación en relación al texto dramático:

Por otro lado, empieza Angelo Ingegneri su discurso con la siguiente frase:

“Non fioiri mai, quanto fare hogodi si vede, la Scenica Poesia” (Ingegneri, 1598, p. 9).

Frase que enuncia tras haber, ya en la dedicatoria al “Signor Don Cesare d’Este, Ducca di Modena e di Reggio”, mencionado a los “poeti scenici” (1598, p. 2), recogiendo el eco de la expresión “Scenica Poesia” que ya habíamos encontrado años antes en Sommi:

“Puesto que creo que estos diálogos, hechos en realidad más para mi provecho que por deseo de alabanza, podrían servirle a otros, tanto como deben servirme a mí, o como norma o por lo menos como recordatorio, si acaso quisiesen componer o representar algún poema escénico” (Sommi, en Mazz., 2012, p. 113).

Destacamos que Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1998) no recoge entrada para “Poema escénico”. Sí para “poema dramático”, en contraposición a “poema épico” y “lírico”, describiéndolo como:

“en el período clásico, el texto dramático, independientemente de su realización escénica o del espectáculo, que los doctos tienden a rechazar por considerarlo exterior, secundario o, en cualquier caso, menos valioso que el poema” (Pavis, 1998, p. 343).

Y sí recoge entrada para escénico:

“Que tiene relación con el escenario” (Pavis, 1998, p. 164).

O, en segunda acepción

“Que se presta a la expresión teatral” (Pavis, 1998, p. 164).

Por lo tanto, si bien el término no está directamente registrado, si parece Pavis sugerir la necesidad de referirse a un significante que denote la “realización escénica del espectáculo”; necesidad que los autores de los tratados renacentistas analizados parecían cubrir con la expresión “Poema escénico”.

Destacamos de los textos de Leone de Sommi e Ingegneri, el distanciamiento con el discurso aristotélico, priorizando, en el acto escénico, elementos que dependen de la representación, por encima de los que dependen de la composición. Así pues, Sommi antes de 1597 llega a afirmar:

“...la perfección de la comedia no radica solo en el hecho de estar bien escrita, también es necesario que esté bien representada” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 127).

E irá aún más allá en la consideración de la fisicidad de la comedia, trayéndonos ecos de las teorías que los siglos XIX y XX verán fraguar³⁹, presentando al intérprete, al *recitante* como principal canal de transmisión:

“...me atrevo a decir, es más afirmo como verdadero, que es más importante tener unos buenos recitantes que una hermosa comedia, y que es cierto lo prueba el hecho de que hemos visto que para el gusto del público está mejor lograda una comedia bien recitada, que una bella pero mal representada” (Sommi, en Mazz. 2010, p. 138).

Destacamos, paralelamente, que “Arte representativa” no es un concepto que salga reflejado como tal en el *Diccionario de teatro* de P. Pavis, si bien, en la entrada “Representación teatral” dedica un párrafo final a la “Relación de la representación con el texto dramático”; su descripción sugiere principios encontrados, cuatro siglos antes en el texto sommiano:

“son la puesta en escena y la representación las que confieren sentido al texto” (Pavis, 1998, p. 199).

Si bien Sommi habla de “recitantes” –término que vincula al histrión con el texto– dejando, por lo tanto, ver, indirectamente, su vinculación a la tradición aristotélica, no por ello nos parecen menos innovadoras sus aportaciones. Vemos que los términos “recitantes” e “histriones” son utilizados indistintamente a lo largo del tratado. Obsérvese, por otro lado, el paralelismo con las reflexiones que encontraremos tres décadas después en *Il Corago* (1630), sobre si el intérprete que debe *recitare in musica* debe ser mejor músico o actor:

“Intorno a che alcuni muovono questione se si deva eleggere un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare, nel che si è toccato con mano che si come ad alcuni pochi molto intendenti di musica sono più piaciuti l’eccellenti cantori quantunque freddi nel recitamento, così al co(mun)e del teatro sodisfazione maggiore hanno dato i perfetti istrioni con mediocre voce e pericia musicale” (Anon., 1983, p. 91).

³⁹ “Il est cependant une forme d'art qui ne trouve sa place ni parmi les beaux-arts, ni dans la poésie (ou la littérature), et qui n'en constitue pas moins un art dans la force du terme. Je veux parler de l'art dramatique. (...) L'art dramatique comporte d'abord un texte (avec ou sans musique); c'est sa part de littérature (et de musique). Ce texte est confié à des êtres vivants qui le récitent ou le chantent et en représentent la vie sur la scène” (Appia, 1921, p. 14). En: Appia A., 1921. *L'oeuvre d'art vivant*. Genève: Edition Atar.

La cuestión que está planteando *Il Corago*, habiendo detectado la necesidad de encontrar soluciones escénicas para el *recitare in musica*, deriva asimismo de la conciencia de representatividad. El buen cantante, pese a estar preparado para transmitir con precisión y belleza el texto escrito y la partitura, rivalizará, cuanto menos, con el buen histrión, en el reto de encontrar para el *recitare in musica* la máxima eficacia representativa.

Vamos a desarrollar en mayor profundidad esta cuestión, pero valga aquí el apunte para plantearnos la posible incidencia que estos conceptos innovadores, esta conciencia de dimensión representativa explícita en los tratados quinientistas, tendrán sobre la práctica de las *opere in musica*.

Vemos como el tratado de Leone de Sommi cuestiona preceptos aristotélicos y, en muchos sentidos anticipa el discurso que se va a desarrollar a finales del siglo XIX y a lo largo del SXX. Mazzucato lo describe como el primer tratado que asume la dimensión representativa, asentando las bases del teatro moderno:

“el primer escrito de la teoría dramática que estableció un nexo inextricable entre composición y representación son los Cuatro diálogos en materia de representaciones escénicas, del judío mantuano Leone de’Sommi. Fue este tratadillo inédito, escrito en el último tercio del siglo SXVI, que no alcanzó la fama de los escritos teóricos coevos, pero que afirmó la cuestión capital de la naturaleza representativa del drama. Pensar el teatro a partir de este nuevo paradigma fue fundamental: la idea de que el teatro es, necesariamente, una representación, tuvo un peso enorme en la concepción del teatro moderno...” (Mazzucato, 2010, p. 17).

A su vez, Ingegneri, reforzaba, en su tratado, las teorías de Leone de Sommi. Recordamos que los *Quattro dialoghi* no fueron publicados en su momento, y cabe preguntarse si el corago veneciano, próximo a los círculos artísticos más activos del momento tuvo o no ocasión de conocer el texto. Como fuere, si bien hay aspectos comunes en ambos tratados, –que distarían entre sí, atendiendo a los problemas de datación de *Quattro dialoghi*, entre 33 y 42 años–, no menciona Ingegneri los diálogos en su texto.

El corago veneciano parecerá ir aún más allá en el deseo renovador y, si bien en algunos aspectos, seguirá la tradición aristotélica, como por ejemplo, en lo que respecta a la defensa de la unidad de tiempo, nos parece especialmente destacable el hecho de que, presentando lo

innovador de sus ideas, –y usando el término “poesía representativa”–, cuestiona explícitamente, a Aristóteles:

“Estas cosas que señalo, que con tanta afición y deleite estudio desde los primeros años (de mi vida), me han hecho juntar algunas observaciones sobre la poesía representativa, las cuales no están enraizadas en los fundamentos del arte poético, ni en los preceptos del gran maestro Aristóteles, ni en la observación de otros poemas de este tipo, ni en los señalamientos de quienes han tratado este tema; ni he visto nunca (y esto lo digo con arrogancia) que hayan sido hechas por alguien antes que yo” (Ingegneri, en Mazz. 2010, p. 212).

Coincide con Sommi en una concepción del arte escénico, más allá del texto dramático, exigiendo incluso de los autores, la habilidad de ser conscientes en su composición, de la dimensión representativa. Cuatro siglos antes de que Peter Szondi (1929-1971) en su *Teoría del drama moderno*, en la segunda mitad del siglo XX afirmara: “La réplica en el drama ja no és tant la paraula de l’ autor com mot adreçat a l’espectador” (1988, p. 14), Ingegneri percibía:

“...los autores se dedican únicamente al estudio de las sentencias vivaces y de las locuciones floridas, sin pensar que si ellos no atienden a los hechos, por lo menos tanto cuanto cuidan las palabras, no serán reputados, y con ello han incurrido, y aún lo hacen, en muchos errores; de ahí que de un gran número de poemas representativos sólo muy pocos sean perfectos” (Ingegneri, en Mazz. 2010, p. 211).

Y Sommi, a su vez, dirigiéndose también a los poetas había postulado:

“la finalidad de las tragedias, y también de las comedias, no se alcanza sólo con su lectura, sino, sobre todo, con su puesta en escena, y por ello es necesario que el poeta sea juicioso al introducir y describir las cosas, para que de esta forma logre con los efectos lo mismo que con las palabras” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 125).

Es importante el hecho que, tanto Sommi como Ingegneri, escriben desde su experiencia práctica como dramaturgos y conocedores del oficio del corago. De ahí la observación, que compartimos, de la investigadora Anna Migliarisi (Acadia University, Canadá), autora, entre otros títulos, de *Renaissance and Baroque Directors* (2003), sobre la naturaleza de los tratados Leone de Sommi y Angelo Ingegneri: afirma que más que ante textos teóricos, estamos ante manuales prácticos.

De ahí que supongan, para este trabajo, centrado en la práctica interpretativa, una inestimable fuente:

“The Quattro dialoghi were written principally as a manual of practical instruction for other theatre professionals rather than as abstract theory for scholars and playwrights” (Magliarisi, 1998, p. 42).

Si bien D’Ancona, pese a analizar y resaltar la importancia del tratado sommiano, lo describe como un “autor comico poco noto” (1898, p. 403₂), entendemos, por el detalle en las descripciones sobre el proceso creativo, los ejemplos referidos a los ensayos, las alusiones a casos concretos, que los dos autores están aportando una visión derivada de la práctica teatral, de la que ambos se revelan concocedores. Ya hemos visto algunos ejemplos de la actividad profesional de Ingegneri, como su *Danza de Venere* (1583), compuesta y dirigida por él mismo, o su puesta en escena del *Edipo* (1585). Por lo que respecta a Sommi, Magliarisi describe en estos términos su actividad:

“Leone De Sommi is well known to scholars of the theatre as a leading figure of theatrical activity in Mantua in the late 1500s. De Sommi wrote plays, designed settings and costumes, stage-managed, and directed a variety of theatrical entertainments –ballets, musicals, intermezzi, comedies, tragedies and pastorals– at the Gonzaga court in Mantua between 1556 and 1592. He directed outside of Mantua, in the Duchies of Savoy and Turin, and, between 1538 and 1556, at the Este court in Ferrara, where he played an active role (as a director, dramaturge, and choreographer) in the early staging experiments of Giambattista Guarini's *II pastor fido*” (Magliarisi, 1998, p. 41).

En resumen, se deriva de los tratados de Leone de Sommi y Angelo Ingegneri, una concepción de arte escénico como arte representativo; los textos dejan entrever ya una conciencia más cercana al arte global, capaz de atender a la dimensión representativa como ámbito inexorable para la realidad escénica:

“Con los términos representación escénica y poesía representativa, la teoría dramática quinientista inauguraba una idea moderna de teatro y una nueva materia crítica, la teoría de la representación teatral” (Mazzucato, 2010, p. 13).

No hará falta llegar al siglo XIX para encontrar teorías que reivindicquen la independencia del arte escénico, respecto del texto dramático. Y en cualquier caso, tal concepción, entendemos que

constituye uno de los principios, que propiciará una mayor observación y desarrollo de aquellos elementos integrantes del arte escénico, que derivan de su dimensión representativa; elementos como la música, la maquinaria, el vestuario o la técnica actoral. Para los que va a suponer un espacio de prueba, la ópera, el nuevo género representativo, que en los próximos años, se va a desarrollar.

2.2. El arte escénico como imitación de la vida. El *decoro*

Dos aspectos van a resultar fundamentales para el desarrollo de la técnica actoral en este período y de la técnica actoral en música: la organización de los elementos según criterios de verosimilitud⁴⁰ y la búsqueda de ilusión de realidad.

Ambos vinculados, en parte, al principio de *decoro* y a una concepción moralizadora del arte⁴¹. Los principios de verosimilitud, en definitiva estarían, tal y como afirma el director catalán, Jaume Melendres (1941-2009), vinculados a un determinado código de comportamiento:

“De hecho, la verosimilitud es, en último término, un fenómeno de orden moral: el espectador siempre (y solamente) considera verosímil aquello que hace un personaje si él, el espectador, hubiese hecho exactamente lo mismo en una situación similar, aunque sea (cuando se identifica con algunos

⁴⁰ Jaume Melendres, en *La dirección de los actores. Diccionario mínimo* (Madrid, 2010), define “Verosimilitud” como: “cualidad que se aplica a aquello que parece veraz” (Melendres, 2010, p. 141). Asimismo, entiende por “Verosimilitud extraordinaria” aquella por la que mediante un juego de convenciones, “aceptamos la total inverosimilitud de la situación en que se encuentra el personaje, o de sus poderes “no naturales” en una situación considerada “natural”, al comprobar que “cada una de sus acciones se acuerda estrictamente con aquello que nosotros consideramos correcto o decoroso” (Melendres, 2010, p. 142).

⁴¹ El rol del arte espectacular al servicio de una ideología está también presente en Peregrino Prisciani, que inicia sus *Spectacula*, (1486?- 1501?) -centrado en la arquitectura del teatro y la estructura escenográfica- con la afirmación: “Quelli vechioni et sapientissimi Greci prima, et doppo li Itali, instituireno li spectaculi in le citate non solamente per festegiare et dare piacere a li populi, ma per utilitate ancora, et non piccola certamente, de le loro republice” (Prisciani 1486: 1). También vemos en *Il Ballerino* de Fabritio Caroso (1581) parecida alusión al uso que los Antiguos habían dado, en este caso, a la danza: “non è dubbio, che non pur hoggi comincia questo essercitio ad essere in conto; perche fù stimato, i usato appresso à gli antiochi, i quali non solo se ne seruirono nei trattenimenti Comici, e Tragici, ò feste publiche, ma anco ne gli atti della loro Religione, e in dare honore a i loro Dei; onde statuirono i Sacerdoti Salij in rappresentare gli affetti dell'animo”(Caroso, 1581, p. 3).

héroes del western) exterminar toda una tribu de indios, con inclusión de mujeres y niños. Si un personaje actúa diferentemente, suele ser considerado inverosímil o (dada la tendencia del espectador a justificarlo todo desde un punto de vista “realista”) malo o loco” (Melendres, 2010, p. 142).

El mismo Ingegneri parece de forma explícita asumir la aceptación de los principios de verosimilitud condicionados por el decoro cuando afirma:

“...el poeta debe fingir las cosas no como ellas de hecho son, sino como ellas debieran ser” (Ingegneri, en Mazz, 2010, p. 243).

En concreto, el código moral imperante, que influirá en las prácticas de las artes representativas⁴² e incluso musicales durante este período, está, en parte, vinculado, como observa la especialista en *gestuelle baroque* Nicole Rouillé, autora de *Peindre et dire les passions* (2006), con la reacción al Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563:

“Ordenné par le pape Paul III, le Concile qui eut lieu à Trente en Italie de 1545 à 1563 n’avait d’autre but à priori, que de distinguer la doctrine catholique de l’enseignement des réformateurs. Mais les énormes différences de vue des prélats et théologiens présents, et les conclusions qui en découlèrent, eurent des effets considérables, non seulement sur la Foi –avec la naissance du Jansénisme– mais aussi sur tous les Arts et les Sciences en général” (Rouillé, 2006, p. 15).

Conceptos como la *sprezzatura* de la que nos hablará Caccini en 1601 y el *decoro* sugerido por Galilei, Ingegneri o Sommi irán enmarcando el discurso entorno a las artes representativas y musicales, y, consecuentemente, abarcará el ámbito de las disquisiciones sobre la buena práctica del *recitante* y el *recitante in musica* a lo largo de este período, hasta finales del siglo XVIII, e incluso principios del siglo XIX.

“tutto quello che sarà secondo il decoro i l’honesto, loderà i abbraccierà, i il contrario vitupererà i fuggirà” (Galilei, 1581, p. 149).

⁴² El arte pictórico y el arte escénico van desarrollarse dentro de los códigos representativos enmarcados en los principios descritos y ambos se influirán mutuamente. Cabe, en este sentido considerar, en el ámbito de la pintura, el paradigma que supondrá la *Sacra Rappresentazioni*. Ver, Rouillé, 2006. *Peindre et dire les passions*. Ajaccio: Éditions Alain Piazzola: “l’art picturale de la Contre-Réforme, ert devenu quasi doctrinal, concentrant l’art religieux, se sépare définitivement de l’art profane” (Rouillé, 2006, p. 15).

Ante la pregunta de Maximiliano⁴³ –uno de los interlocutores, junto con Santino, de los diálogos sommianos– sobre qué hacer ante aquellos que se escandalizan en las comedias al oír “mote o palabra licenciosa o deshonesta”, Verídico responderá:

“Es importante señalar que así como la naturaleza tuvo a bien esconder esas partes deshonestas donde más pudo ocultarlas, de la misma forma el poeta, al retratar la vida civil, debe velar los hechos viciosos . Y gracias a que las honestas costumbres del mundo han cubierto estas partes, bien con paños, bien con pieles de animales, o por lo menos con unas hojas silvestres, de la misma manera hay que procurar siempre que las ideas poco honestas se digan por lo menos con palabras honestísimas” (Sommi, en Mazz., 2010. p. 135).

Destacamos que la intención moralizadora aparece de forma más explícita en Sommi que en Ingegneri:

“Sin lugar a dudas, ésta debe ser la finalidad de cada espectáculo escénico, y ésta la razón de ser de las tragedias y de las comedias que para honesto entretenimiento se representan en las ciudades bien reglamentadas; a saber, mostrar las virtudes que se deben imitar y los vicios para rehuirlos y rechazarlos, para que con esos ejemplos nos hagamos expertos y podemos gobernar nuestras acciones” (Sommi, en Mazz. 2010, p. 115).

Mostrándose Sommi más cercano a la idea clásica del mundo como teatro:

“Juzgaron acertadamente muchos sabios, antiguos y modernos, al llamar escena mundana a esta máquina terrenal, porque justamente ocurren a los hombres de este mundo las mismas cosas que a los histriones que están en escena” (Sommi, en Mazz. p. 114).

Y más cercano, también, a la tradición aristotélica, entendiendo el arte escénico como imitación de la vida; imitación que debe resultar, especialmente, apostilla el corago, ejemplificadora⁴⁴:

⁴³ Señala Tiziana Mazzucato que incluso en la misma elección de los nombres de los protagonistas de los *Quattro dialoghi* de Sommi, se refleja una cierta intención moralizante: Santino (bueno, inocente) y Maximiliano (el más importante, recto, gentil), conversan con Verídico (el sabio): “Como indican sus nombres, el rol que asumen en la discusión estriba en la figura del sabio, Verídico (bajo cuyo nombre se cela el del Sommi); el inocente, Santino, y el que norma, Maximiliano” (Mazzucato, 2010, p. 95).

⁴⁴ Atribuyéndole al arte escénico tal responsabilidad, encontrará Sommi el argumento para justificar en su introducción, la necesidad de darle la debida importancia: “Y en vista de que las cosas escénicas tienen tanta

“Para comenzar por el principio, digo que la comedia, como ya he referido otras veces, no es más que una imitación o un ejemplo de la vida civil, y puesto que su finalidad es la institución humana, queda claro que mientras más guarde relación con la disposición del hombre más perfecta será” (Sommi, en Mazz., p. 130).

La búsqueda de ilusión de realidad, el gusto por la naturalidad y lo creíble sí será un importante denominador común en ambos tratados, reflejados, en el caso de los *Quattro dialoghi*, incluso en la propia estructura⁴⁵. El mismo Sommi realiza en su dedicatoria “A los lectores” la siguiente declaración de principios:

“Y en vista de que esos discursos fueron hechos de forma familiar entre personas que no son ni retóricos ni literatos, así yo, sin alterarlos en parte alguna, los quise dejar en su natural pureza, porque creo que una mediocre proporción de belleza es mucho más placentera y loable cuando se sabe espontánea que un ornamento de mayor gracia que evidencie su artificiosidad” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 115).

Angelo Ingegneri muestra, de forma más explícita, el deseo de innovar y de cuestionar los preceptos clásicos:

“El pasar de los siglos conlleva consecuencias y las costumbres cambian con el devenir de las personas, y especialmente de los príncipes y los señores. ¿Quién no ha visto a alguien agregar algo a las cosas ya inventadas? La tragedia y la comedia, según el mismísimo Aristóteles, cambiaron, y no por aumento sino por transformación en el tiempo. Véase entonces que las nuevas opiniones, fundadas o no en la razón, se alcanzan con la probada experiencia; no hay que atribuir, entonces, tanto (valor) a la antigüedad de los escritores, por celebérrimos que sean, ni menoscabar la habilidad de los bellos ingenios

autoridad (hablo de las que se observan), que pueden hacernos muy expertos en nuestras necesidades; es más, si tienen tanto valor que todos reunidos no somos otra cosa que un escenario o teatro donde se hace de nuestras acciones un espectáculo, me parece que esta facultad escénica es digna de ser tratada con más atención, y con un discurso más particular del que hasta ahora han ofrecido otros escritores antiguos y modernos” (Sommi, en Mazz. 2010, p. 115).

⁴⁵ Tiziana Mazzucato, en la descripción del primer diálogo realiza la siguiente observación: “Es notoria la forma en que Sommi se esmera por imprimirle desenvoltura y coherencia a los personajes, o por dedicar un breve preámbulo a cada coloquio para mostrar a los interlocutores realizando algunas acciones (...). Sobre todas las cosas, procura que cada tema de la discusión sea introducido con naturalidad (alguna causa evidente debe motivar su aparición) e, igualmente, que cada diálogo finalice por una acción de orden práctico” (Mazzucato, 2010, p. 95).

y el atrevimiento de especular y de enriquecer el arte y la ciencia con algún curioso ornamento” (Ingeneri, en Mazz., 2010, p. 213).

Su discurso reformador, no le impide, empero, defender principios de verosimilitud –como el respeto por la unidad de tiempo, que asocia a la idea de “acercar las referidas cosas a la verdad”, (2010, p. 216) la necesidad de adecuar la localización del personaje al idioma del texto, la caracterización minuciosa, la necesidad de buscar un motivo dramático para introducir al coro cuando se quiere añadir sus canto, o la de procurar la similitud del escenario al lugar donde sucede la fábula, entre otras–, y de decoro:

“En todo caso, lo que está claro para todos es que el decoro tiene tanta fuerza que donde él esté presente acrecienta admirablemente las cosas, incluso las que por naturaleza son feas y asquerosas, y donde no está, ocasiona que aun las más bellas y honorables resulten desagradables e ingratas” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 249).

Especialmente presente en el tratado sommiano, aparece reiteradamente la asociación del cuadro escénico con la pintura, y de la escena con la vida de los hombres, de la que debe ser una imitación. Explícito queda en la conversación entre Maximiliano y Verídico:

“Maximiliano: Ciertamente, gran fuerza tiene el arte de la pintura cuando está bien hecha, tanto que desde aquí me persuade, y aunque yo sepa que no es otra cosa que una tela plana me parece una calle que se extiende una milla.

Verídico: “Esta misma fuerza debe tener el cómico perfecto, quien, aunque sepamos que está recitando una fábula, debe hacernos creer que los hechos que representa son verdaderos” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 149).

Por otro lado, la importancia del cambio en el paradigma de recepción de la realidad representada, que la perspectiva en ese momento supuso, –pasando el arte pictórico, en palabras de Melendres, de plasmar una “metáfora” de la realidad, a una “absoluta literalidad escénica” (Melendres, 2006; p. 439)–, permitirá que la realidad, transferida a la bidimensionalidad, multiplique y transforme las posibilidades representativas y convertirá la escena en una ilusión de verdad, que gesto y movimiento deberán también contribuir a crear.

“És una possibilitat fascinant que apareix a la Itàlia renaixentista, amb un descobriment que alterarà la història de la representació gràfica del món (i, amb ella, la de la sensibilitat occidental) en un grau que potser només és comparable al trasbals conceptual que ha provocat, al segle XX, la invenció de la informàtica” (Melendres, 2006, p. 435).

Paralelamente, y evidenciando el debate estético latente en este período, Vincenzo Galilei, –que en su *Dialogo Della musica antica e della moderna* se muestra partidario de la monodia, a fin de poder, en el canto, entender bien las palabras–; en su *Discorso intorno a l'opera de Zarlino* (1589) “condenará”, en palabras de la Dra. M^a José Vega Ramos (Universitat Autònoma de Barcelona), “la imitación o adecuación de los *musici poetici*” (1992, p. 156), defendiendo un artificio⁴⁶ que, en cualquier caso, deberá seguir también el marco del decoro:

“la natura i l'arte sono due cause efficienti, ciascuna delle quali è perfetta nel suo genere: la natura nel far le cose naturali, i l'arte nel far le cose artificiali; in questo modo nel fare le cose naturali l'arte non può aguagliarsi alla natura” (Galilei, 1589, p. 83).

Aparecen ya en los tratados puntos de reflexión en relación al estilo del texto y los principios de verosimilitud, que van a extenderse a lo largo de los siglos venideros, y a alcanzar las discusiones sobre aspectos técnicos vinculados a las *opere in musica*: Veridico ya cuestiona la conveniencia de hablar en verso o prosa según la ocasión, en función de criterios de verosimilitud:

“con más razón le será propio (a la comedia) el estar en prosa que en verso porque es bien sabido que cuando se habla familiarmente se desconocen las reglas de la métrica” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 124).

Veremos como *Il Corago*, siguiendo paralelos patrones de razonamiento, basados en principios de verosimilitud, intentará establecer pautas sobre qué personajes deberán o no cantar.

⁴⁶ “...Galilei desautoriza esta práctica (la imitación de los *musici poetici*) porque produce mero diletto del senso, es propia del vulgo, que se complace más en tal adecuación (la ridicola manera de imitación) que en la apreciación de las proporciones y porque, en suma, no apela al juicio de la razón (la ciencia de los números y de los sistemas modales) sino al juicio de los oídos (...) No discute, sin embargo, los principios (necesidad de mover los afectos), sino los medios: los puntos polémicos sobre la disonancia, el cromatismo y la polifonía son, en el fondo, polémicas sobre la imitación, sus instrumentos y sus resultados” (Vega Ramos, 1992, p. 156).

“...vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti più cnosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che con il concetto e manifesta noticia delle uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell’ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino” (Anon., 1983, p. 63).

La elección entre texto cantado o hablado, el modo de ejecución del texto cantado, a fin que esté próximo al habla natural, la forma de introducir el canto en escena respetando principios de verosimilitud son conceptos que van a formar parte del ámbito de debate teórico del siglo XVII, vinculado a las *opere in musica*, y que están ya presentes en estos primeros tratados:

“En las fábulas con coro, y en las que tienen además intermedios y otras músicas, se preservará el estilo referido y bastará que los menionados coros sean cantados con sencillez, y que apenas si se diferencien de la forma común de hablar. Pero cuando los coros sean un intermedio, o no haya otro tipo de música, se deberán cantar con mayor arte, y no estaría de más acompañarlos con algunos instrumentos emplazados en la parte interior del escenario, pero hay que cuidar que formen un solo cuerpo musical y no que parezcan dos coros, o que uno sea el eco del otro” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 250).

En conclusión, la imitación de la vida debe llevarse a cabo en base a criterios de verosimilitud que, –en tanto ésta vinculada a un código moral– quedarán filtrados por el marco del decoro, cuyos principios alcanzarán la pintura, la expresión musical, la presentación escénica, y todos los aspectos de la técnica actoral. Tales coordenadas se mantendrán en cualquier caso, y por encima de discursos innovadores y transformadores.

Verosimilitud y decori, junto al deseo de *muovere gli afetti*, –que ya ha en este período ha empezado a mencionarse–, la exaltación de la pintura como modelo de imitación perfecta y la creación de ilusión de verdad van a establecer las coordenadas en las que se va a fraguar el género operístico. Nos parece importante detenernos en estos aspectos, conscientes de que van a suponer puntos de referencia en los textos posteriores, y conscientes de que a lo largo del tiempo, como presentábamos, las fuentes que han gozado de mayor difusión, las que van a apreecer como referencia en la mayoría de trabajos dedicados al estudio de la *gestuelle baroque*, son aquellas vinculadas a la declamación e incluso también a las artes plásticas, –véase el caso de obras con importantes referencias iconográficas, como la de John Bulwer (1654), o la de Charles Le Brun

(1702). Sin embargo, por poner ejemplos de trabajos aquí mencionados, ni Dene Barnett en su *The Art of Gesture*, ni Nicole Rouillé mencionan en su bibliografía ni a Sommi ni a Ingegneri.

Paralelamente, es necesario tener en cuenta que la pulsión que enmarcaba el arte escénico y *el recitare in musica* en estos tres siglos quedaba condicionada por los principios expuestos, en tratados como los de Sommi e Ingegneri, dedicados a la “poesía representativa”, y por la búsqueda de la creación de verdad. Los parámetros que imperaban en el tiempo en que las *opere in musica* fueron estrenadas deben ser analizados, atendiendo a la interdisciplinariedad del género operístico; de lo contrario, si se obvia lo que, en palabras de los coragos quinientistas pertenece al “arte representativo”, la interpretación de los tratados más habituales de iconografía y declamación, puede dar como resultado, en el momento de desarrollar una ópera con criterios historicistas, en el mejor de los casos, un compendio de coreografías gestuales, copias plásticas, pero alejadas de su fin original. No es objeto de este trabajo dilucidar qué causas han inducido a que tratados quinientistas como los de Ingegneri y especialmente el de Leone de Sommi, que revelan directamente el *modus operandi* en los escenarios, hayan quedado en un lugar tan discreto, por lo que a la difusión respecta. Quizás el hecho de que la *gestuelle baroque*, en los tiempos contemporáneos, haya interesado más a músicos y bailarines que a actores, pueda encontrarse entre las causas. En cualquier caso, con el fin de poder llegar a dilucidar cómo trabajaron los intérpretes operísticos en este período, y poder llegar a extraer informaciones, que nos permitan avanzar en técnica hoy, entendemos que es necesario trazar conexiones entre las diferentes disciplinas y entre los distintos compendios tratadísticos.

Observamos que hay ciertas afirmaciones en los textos que nos permiten aceptar que, si bien la conciencia de integrar la suma de varias disciplinas no la encontramos explícita hasta *Il Corago* (1630), ya existen en los textos del siglo XVI alusiones a la necesidad de generar mecanismos que permitan coordinar la interacción de las distintas artes.

Exponemos un ejemplo de traslación de los códigos expuestos a la representación contemporánea: el Opera Atelier llevaba a cabo en la temporada 2014-15 la *Alcina* de Haendel. En la imagen promocional vemos a la soprano canadiense Meghan Lindsay, con artistas del Ballet Atelier, bajo la dirección de Marshall Pynkoski y con escenografía Gerard Gauci. Pynkoski explica cómo seleccionaron, como punto de partida, la imagen de P.P. Rubens (1577-1640).

“Perhaps they are sleeping, perhaps they are under a spell, or perhaps they are no longer alive and a returning to the earth. I particularly wanted to see one man sliding off of her arm in a position position reminiscent of the extremely sensual image of Christ in Ruben’s “Descent from The Cross.” (Pynkoski, 2014).⁴⁷



Descendimiento de Cristo (1614). Peter Paul Rubens (1577-1640).



⁴⁷ Pynkoski, M. 2014. Creating the Alcina image – Gerard and the first design [en línea]. Disponible en <<http://operaatelier.com/periodpieces/2014/01/creating-the-alcina-image-gerard-and-the-first-desig>> [Acesso 27 de agosto de 2015].

2.3. Instrucción de los histriones según los tratados quinientistas

Actio, inquam, in dicendo una dominatur. Cicerón.

De Oratore Liber Iii 56.

Partimos de la base que es necesario conocer cuáles eran los hábitos de trabajo del historiador, sus procedimientos técnicos y cómo se definían sus “buenas prácticas”, a fin de poder establecer, posteriormente, los aspectos específicos que surgirán en el ámbito de la técnica actoral de las *opere in musica*. Analizamos aquí las informaciones que, a este fin, encontramos en los textos revisados.

Aclaremos que, para este apartado, resulta de especial utilidad el tratado sommiano, por ser el que más extensamente se dedica al tema que nos ocupa, especialmente el tercer diálogo, dedicado explícitamente a “todo lo que atañe a los histriones” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 113).

Sobre el *Discorso* de Ingegneri, el actor italiano Luigi Riccoboni (1674-1753) manifestará, a principios del siglo XVIII, en su tratado *Dell'Arte Rappresentativa* (1728), ante su intención de encontrar pautas técnicas para la mejora del nivel actoral, —que según él mismo afirmará en su tratado, habría caído en decadencia después del 1600,— manifestará, decimos su decepción, al no haber encontrado en Ingegneri preceptos sobre técnica actoral:

“Vedendo però il Teatro a tale stato ridotto ho sempre creduto, che una buona scuola dell'Arte Rappresentativa avrebbe non poco giovato á Comici per far loro comprendere quanto abbisognava loro per dilettere col Vero, e forse non sarebbe stata infruttuosa a gli spettatori medesimi per saper distinguere l'oro puro della semplice Natura, dalla falsa Alchimia di un Arte male immaginata. In questo mentre mi capitò alle mani il discorso dell'Ingegneri della *Poesia Rappresentativa, del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. Mi lusingai di trovare in quell'Opera tutto quello che fosse al nostro caso opportuno, ma ne fu defraudata la mia speranza. Angelo Ingegneri non si è applicato se non che dar regola al Teatro per ciò che spetta alle Scene, alle Machine, al modo di illuminare, è cose simili, e gli Attori non si vedono in maniera che sia instrutti del loro dovere” (Riccoboni, 1728, p. A6).

Cabe comentar, de todas formas, que las pocas líneas que dedica Ingegneri, de forma explícita a la técnica actoral, las encontramos en el apartado dedicado a la “acción”, la cual él mismo describirá, como aquello constituido por los elementos más significativos en la configuración

final de la fábula: la voz y el gesto. La paradoja es que tales aspectos no merecen a Ingegneri más que unas quince líneas de atención. La escritura correcta de la fábula y la organización de los elementos que intervienen en la escena ocupan el resto del tratado. Ingegneri pareciera conocer mejor la práctica del dramaturgo y la del corago que la del actor:

“La acción consta de dos partes, que son la voz y la gesticulación; en ambas recae toda la expresión y la eficacia de la fábula, porque una atañe a lo que se escucha y la otra a lo que se ve” (Ingegneri, en Mazz, 2010, p. 248).

Nos merecen, aún y así, especial interés alguno de los aspectos que deja entrever Ingegneri, cuyo *Discorso*, si bien es cierto que se centra, en mayor modo, en la dramaturgia y la organización de la escena, –siempre, empero, atendiendo a la dimensión representativa del texto–, y que no se dedica explícitamente a la técnica del actor, no por ello deja de aludir, entre líneas, al arte de los histriones.

No parece que Ingegneri no esperase del histrión, que estuviera bien entrenado y que fuera capaz de evolucionar con precisión. A propósito del *Edipo tiranno* que él mismo dirigió, refiriéndose a la entrada a escena de Edipo, acompañado de veintiocho personas afirmaba:

“...lo que era una maravilla el ver como todos estaban tan bien entrenados, cómo reconocían perfectamente su lugar y cómo salían con tanta precisión” (Ingegneri, en Mazz, 2010, p. 256).

En primer lugar, Ingegneri compartirá con Sommi la idea de que de la buena práctica del histrión depende el éxito del espectáculo escénico:

“Y para concluir esta parte dedicada a la acción diré una palabra: toda gloria de un espectáculo escénico consiste en la hermosa y conveniente pronunciación, y en los movimientos del cuerpo, y especialmente de la cara; (movimientos) verosímiles y sentidos, sin los cuales el histrión no podría conmover el ánimo del espectador” (Ingegneri, en Mazz, 2010, p. 249).

Y remarcamos la presencia de la afirmación “conmover los ánimos”, que va a ser constante a lo largo del siglo XVII.

Fabritio Caroso, en *Il Ballarino* apela también al movimiento del cuerpo, junto con la Poesía y la Música, como canal para alcanzar el objetivo de *mouvere gli affetti*. Refiriéndose a la danza, afirma:

“Nè tal qualità è di poco ornamento; poiche è congiunta con la Poesia, e con la Musica, facultà frale altre molto degna, ed è parte di quella imitatione, che rappresenta gli affetti dell’animo co’ movimenti del corpo” (Caroso, 1581, p. 3).

Uno de los elementos técnicos que comenta Ingegneri en su *Discorso*, y nos parece destacable por la importancia que va a tener siglos después, tiene que ver con el trabajo del imaginario, que abordará tras señalar, al igual que Sommi, la necesidad, como punto de partida, de comprender bien texto y situación:

“antes de cada fábula, y entre un acto y otro de la misma, se podrá tener perfecta comprensión de todo lo que deben decir y hacer de acto en acto los histriones sobre el escenario, en el que se podrán adiestrar con justeza” (Ingegneri en Mazz., 2010, p. 240).

Sommi, como hemos mencionado, también señala la importancia de este punto:

“quien ha comprendido bien su parte y tiene ingenio, encontrará los gestos adecuados para que parezca verdadera” (Sommi, en Mazz., p. 141).

Y añade que para tal fin, convendrá tener en cuenta el asesoramiento del autor:

“Y para esto es muy provechoso (y es de enorme utilidad también para otras cosas) contar con la guía del autor de la fábula, porque él tiene mayor capacidad de explicar algunos conceptos suyos que se desconocen y otorgan más gracia a su poema, y en consecuencia los recitantes parecerán más diestros” (Sommi, en Mazz. 2010, p. 141).

A partir de ahí, el corago veneciano irá más allá, apuntando la necesidad de recrear los textos, usando el imaginario:

“Y el segundo cuidado de quien atiende su instrucción debe ser que aquellos (los histriones) puedan ser capaces por sí mismos de imaginar estos discursos, porque al entender mejor lo que ellos

dicen, proferirán más ajustadamente y de acuerdo con el decoro y la verosimilitud de la acción” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 240).

El segundo elemento que presenta Ingegneri relacionado con la técnica del histrión, y del que encontramos ecos en los preceptos técnicos que se desarrollarán a finales del siglo XIX, principios del XX, tiene que ver con el trabajo de los precedentes:

“En toda fábula escénica –sea trágica, cómica o pastoral– se deben presuponer algunos hechos ocurridos antes de la acción que se está representando, en los cuales se originó el suceso que el poeta finge, y sobre los cuales, para poder representarlos bien, es necesario tener pleno conocimiento. Y no sólo de los acontecimientos que ocurrieron con mucha antelación es menester estar bien informados, sino incluso de aquéllos que son más cercanos al comienzo de la misma fábula; es más, de ambos, y de todo lo que se pueda imaginar que verosímilmente ocurrió entre un acto y otro, siempre que el hecho que se imita haya sucedido realmente” (Ingegneri en Mazz., p. 236).

Destacamos este “siempre que el hecho haya sucedido realmente”. Si Ingegneri redujera el análisis de los precedentes solo a la reproducción de historias verídicas, aún y así, nos parecería relevante el hecho de que lo mencionase. Observamos, por otro lado, cómo Ingegneri y, casi siempre, dirigiéndose críticamente a los autores, acusa los siguientes hechos: que el personaje que está en silencio no actúe, no escuche a los que están en ese momento recitando, a sus interlocutores, no registre, en definitiva ni lo que oye, ni lo que ve. Ciertamente, parece que se está dirigiendo fundamentalmente a los autores que parecen no haber organizado las entradas y salidas con lógica dramática:

“A este propósito, recuerdo a un poeta que incurrió en esta impropiedad, por no haberse hecho espectador de su tragedia mientras la elaboraba, y cuando se le hubo preguntado qué podría hacer la reina mientras esperaba, contestó primeramente que de ello se encargaría el corago, a quien relegó el asunto” (Ingegneri en Mazz, 2010, p. 232).

Las observaciones de Ingegneri nos permiten entrever el desorden escénico que podía llegar a haber y se justifica, desde ahí, la necesidad de reivindicar la dimensión representativa en la concepción de la obra, e, independientemente del margen que en este contexto tuvieran los histriones, cuanto menos, nos permite afirmar que existía una conciencia de la necesidad de la técnica de recepción. Siendo coetáneo el tratado de Ingegneri a los primeros

experimentos de la Camerata florentina, cabe preludear que la complejidad a la que van a llegar los montajes escénicos en los años venideros, va a determinar, cuanto menos, un debate fértil sobre los aspectos técnicos entorno a la representación, la puesta en escena y la actuación en la interdisciplinariedad.

Ya hemos aludido a la frase de Sommi, relacionada a su idea de *arte rappresentativa*, “es más importante tener unos buenos recitantes que una hermosa comedia” (2010, p.138). Veamos cómo se define, empero, al “buen recitante” en el marco del tratado sommiano, del cual el corago expone que, ante todo, debe tener una “disposición natural” e “ingenio” para encontrar los “gestos adecuados”:

“hablando nuevamente de los recitantes, repito que se requiere una disposición natural, de lo contrario no se alcanzará la perfección; no obstante, quien ha comprendido su parte y tiene ingenio, encontrará los gestos adecuados para que parezca verdadera” (Sommi, en Mazz, 2010, pp. 140-1).

En primer lugar, y pese a la voluntad explícita de Leone de’ Sommi de aspirar a la representación como fin total de la comedia, destacamos que si bien no deja de mostrar un latente dualismo platónico en afirmaciones como:

“la comedia se compone de gestos y de palabras, así como el cuerpo está compuesto de alma y espíritu; una de estas partes principales es del poeta; la otra, del histrión” (Sommi, en Mazz, 2010, p. 141).

Por otro lado, completa su discurso, –y, a nuestro entender, se acerca, así, a una visión más global de la obra representada–, estableciendo puntos de partida como:

“El hombre no sólo está compuesto de cuerpo y alma, sino (también) de espíritu, que es el que une a esas dos partes” (Sommi, en Mazz., pp. 133-4).

Y añadirá:

“El corazón, o más bien el alma, será el argumento que dará vida a todos los miembros, que deberán guardar proporción con el cuerpo y no ser monstruosos o mancos” (Sommi, en Mazz., p. 132).

Podríamos ver, en este principio –el alma como motor generador del movimiento–, un germen de conceptos técnicos que se desarrollarán siglos después, como la vida interior de la que hablará Stanislavski o la organicidad, –y que en Stanislavski vendría, en ópera, determinada por la música–. Esta “división tripartita” –que le servirá, asimismo, para reflexionar sobre la estructura de la comedia– la asociará también a las partes del cuerpo:

“podría afirmarse que las cinco partes extremas presentes en el hombre se resumen todas en tres; es decir la primera, la cabeza; ambas manos, la segunda, y ambos pies la tercera” (Sommi, en Mazz, 2010, p. 134).

De tal concepción podría derivar, en el peor de los casos, que tales partes extremas sean las que se reconozcan, finalmente, como activas y reponsables principalmente de los códigos de actuación y representación que se van forjando. De todas formas, lejos de lo que sería una limitación técnica de consecuencias graves para la actuación –y no descartamos que el “mal histrión” pudiera basar su rutina en opciones posturales de piernas, brazos y cabeza– el propio Sommi, como veremos, alude a la implicación del cuerpo entero en el proceso de actuación.

Pese a afirmar, Sommi que la aptitud del histrión debe ser natural y que no se puede codificar su práctica, él mismo expone las pautas técnicas para el trabajo actoral, que se refieren a continuación, e incluso, entre líneas, –como en la descripción sobre el recitar “muy despacio” para evitar que el espectador entienda todas las palabras, manteniendo especial atención a los finales de frase–, podemos ver cómo él mismo podría estar interviniendo en el entrenamiento de sus histriones. Aunque afirmará que no se puede reglamentar el trabajo del actor, por un lado, reconocerá que ya en la Antigüedad se encuentran precedentes que revelan la existencia de métodos de preparación para la práctica actoral, y, por el otro, él mismo, como veremos, en su discurso, dará pautas para el trabajo del actor, procediendo, aun inconscientemente a una, cuanto menos, pre-codificación de la técnica actoral:

“Y si bien se sabe que hubo entre los antiguos histriones excelentes, y se sabe incluso que podían estudiar y ejercitarse en esta materia, no se puede sin embargo establecer reglamentos para esta profesión, porque (actor) se nace” (Sommi en Mazz, 2010, p. 140).

En relación a las pautas sobre técnica actoral que encontramos en los *Quattro dialoghi*, Sommi empezará, tras aludir a las aptitudes que debe tener un actor –en la terminología sommiana se alternan los vocablos actor, histrión, recitante–, por exponer consejos sobre la recitación, la gestualidad y la acción; y añadirá algunas observaciones en relación a la relajación corporal o al análisis del texto, sin dejar de aludir, de manera constante a lo largo del discurso, a la necesidad de que la representación final del histrión, resulte creíble y reproduzca la realidad.

A la aptitud natural y el ingenio, Sommi esperará de sus actores que sean “obedientes”; lo cual, por otro lado, nos permite presuponer que sí hay, en ese momento, una “autoridad escénica”⁴⁸, entendemos, el corago.

2.3.1. Recitación y Gestualidad. La elocuencia corporal

Los primeros consejos técnicos, en relación a la práctica del histrión, Sommi los dedicará al ámbito de la declamación: el actor sommiano deberá, –nos tomamos la licencia de hacer establecer este paralismo con la terminología contemporánea– proyectar la voz –Sommi dirá “hablar fuerte pero sin gritar” (2010, p. 138)–, tener buena pronunciación, y recitar lentamente. Incluso pareciera que Sommi propone especiales ejercicios a sus histriones para desarrollar esta habilidad, o cuanto menos, pretende incidir en la forma de actuar de sus histriones.

“les obligo en lo posible a recitar muy despacio, y repito, muy despacio, y les hago pronunciar todas las palabras hasta la última sílaba sin que les falte la voz, porque a muchos les sucede y lamentablemente el espectador pierde la conclusión de la frase” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 139).

⁴⁸ Afirma el director Jaume Melendres, aludiendo al desorden escénico que se registrará, en parte, a finales del siglo XVIII que, –y alude como referencia a determinados fragmentos de las *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), de Jean-Georges Noverre (1727-1810)–, a la necesidad de “autoridad escénica” que supuestamente dará lugar a la figura del director escénico contemporáneo: “A les seves *Cartes sobre el ballet i les arts de la imitació* (1760), més conegudes com *Cartes sobre la dansa*, Jean-Georges Noverre posa de manifest l’existència d’un caos absolut als escenaris, sobretot en el camp de l’òpera (...). Cal, per tant, una autoritat que imposi ordre (...). Cal que algú s’ho miri tot amb “l’imprescindible ull del *maître*”. (Melendres, 2006, p. 537-8). Observamos, de todas formas, a través de las lecturas de los tratados del siglo XVI, que, a pesar de que la escena irá con el tiempo generando nuevas necesidades, la función del corago podía ya estar representado a esa “autoridad”.

Institirá Sommi en que este recitar lento no irá en contra de la naturalidad, aludiendo a la transformación del tiempo que la técnica escénica requeriría, a fin de ajustarse a la percepción del receptor, el espectador.

Respecto a las “formas de recitar” (2010, p.139) que, entendemos refieren a aspectos como la modulación, el ritmo, la entonación, Sommi apelará a las aptitudes naturales y al ingenio de cada histrión para alcanzar la imitación final, una imitación que, destacamos, no solo deberá asumir la voz y el cuerpo del personaje, sino también en situación en la que el personaje se encuentra, mostrando, así, conciencia de la necesidad de contemplar también y, sobre todo, en la técnica del histrión, la naturaleza representativa del arte escénico:

“Sobre otros preceptos, o formas de recitar, creo que no se puede establecer una norma, pero, en términos generales, afirmaremos que siempre y cuando el recitante tenga buena pronunciación, buena voz y un aspecto adecuado, por natural o artificial que sea, (en lo restante) deberá ingeniárselas para hacer gestos adecuados a cada ocasión, y no solo imitará al personaje que representa, sino también a la situación particular en que se halla en un momento determinado” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 139).

A su vez, para Ingegneri la acción, compuesta de voz y gesto, será su punto de partida para definir la forma de actuación.

Describirá dos cualidades vocales: la cantidad (tono, registro,...) y la cualidad (ronca, suplicante, seca,...) que se deberán adaptar a las condiciones del objeto representado. Y por lo que respecta a la gestualidad, que Ingegneri definirá como los movimientos del cuerpo entero y de cada una de las partes (2010, p. 248), y que deberá igualmente adaptarse a las palabras y a la situación, destacará cara y ojos como principales canales expresivos:

“El semblante siempre acompaña al gesto, sobre todo cuando estamos condenando o repudiando algo en particular, e incluso cuando hacemos concesiones” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 248).

La importancia que Ingegneri dará a la expresión facial en el acto expresivo, le llevará a repudiar incluso el uso de la máscara⁴⁹.

⁴⁹ El hecho de que se refiera a los actores con máscara como “estatuas”, nos induce a pensar que está usando como referencia representaciones trágicas, en la medida en que, para los histriones de las compañías cómicas, el cuerpo

“...yo no alabaría el uso de las máscaras griegas, porque ellas hacen que los histriones parezcan estatuas parlantes, y no permiten que se discernan los cambios del rostro ocasionados” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 245).

Aspectos como la importancia que de la expresividad de cara y ojos, o la manifiesta pretensión de “commovere gli animi degli spettatori” (Ingegneri, 1598, p. 78) que encontramos en el *Discorso* de Ingegneri permiten ver un su texto rasgos ya representativos de los valores que van a ponerse de manifiesto en el arte representativa y la música a lo largo del siglo XVII. La importancia en la expresividad de los ojos en el arte representativa de los siglos XVII y XVIII va a ser también destacada por expertos en gestualidad barroca. Véase el caso de Rouillé:

“Les yeux, considérés à juste titre comme le siège des passions de l’âme, seront le principal souci de l’acteur désireux de rendre son action cohérente et compréhensible pour le spectateur” (Rouillé, 2006, p. 137).

No solo la expresión facial será motivo para evitar el uso de la máscara; Ingegneri apelará también a la interferencia de la máscara en la correcta pronunciación (1585, p. 70), y asimismo hará el corago mantuano:

“bajo ninguna circunstancia utilizaría máscaras porque le restan mucho a la recitación” (Sommi en Mazz., 2010, p. 138).

Hemos visto anteriormente como en su concepción dual Leone de Sommi (2010, 141), –versus la palabra que concernirá al poeta–, otorga la parte del gesto de que “se compone la comedia”, a los histriones, quienes se expresarán a través de movimientos que, en terminología ciceroniana quedarán descritos como “elocuencia corporal”⁵⁰ y que Sommi se encargará de destacar, siguiendo su discurso en favor de la acción y del arte representativa:

era un instrumento expresivo fundamental. Afirma el investigador Matthew S. Buckley (Rutgers University) en su artículo *Eloquent Action: The Body and Meaning in Early Commedia dell'Arte* (Theatre Survey, 2009): “the body clearly served in commedia as a complex and polyvalent instrument of expression. Its gestures and movements were, as in all theatre, indexically linked to dramatic action”, (Buckley, 2009, p. 1).

⁵⁰ Para Nicole Rouillé, “Elocuencia corporal”, es la parte de la “Elocuencia” referente a la acción. La otra sería la atribuida a la “Declamación” “...c’est qu’on appelle “l’Eloquence du Corps”, qui n’est, en fait qu’une des parties de l’Eloquence; celle-ci participe de l’”Action”, terme emprunté au vocabulaire des peintres et des sculpteurs, qui

“cuyos movimientos (del histrión) son tan importantes que fueron llamados por el padre de la lengua latina elocuencia del cuerpo; y en ningún caso son más efectivas las palabras que los gestos” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 141).

Define Leone de Sommi la elocuencia corporal como:

“propiedad de los movimientos de la cabeza, del rostro, de los ojos, de las manos y de todo el cuerpo” (Sommi, en Mazz, 2010, p. 141).

Y en relación a esta propiedad destacará, después de mencionar de nuevo que no se pueden aplicar reglas fijas, la relajación corporal y la naturalidad en los movimientos:

“el recitante debe siempre desenvolverse con soltura, con las extremidades relajadas, y no anuladas o en bloque. Debe colocar los pies adecuadamente mientras habla y moverlos con ligereza cuando sea necesario, asentir con la cabeza con cierta naturalidad, y que no parezca que la lleva fijada al cuello con clavos; y los brazos y las manos (cuando no requiera gesticular con ellos) deben dejarse caer a donde la naturaleza los llame, y no como hacen muchos, que al no saber qué hacer con ellos gesticulan a toda hora” (Sommi, en Mazz., p. 141).

Observamos cómo en los preceptos sommianos relacionados con la gestualidad y el movimiento de los recitantes, aparecen principios que van a ser recogidos poco más de medio siglo después, –y habiendo ya sido testigos de las primeras *opere in musica*–, por *Il Corago*, y trasladados al ámbito que el tratado define como “segundo modo representativo”: “lo stile músico recitativo” (Anon., 1630, p. 41). Véase como ejemplo, la relación entre el texto y el movimiento que establece Leone de Sommi:

Observemos la premisa de “moverse solo cuando no se habla”, que *Il Corago* mencionara como pauta plenamente asumida en el recitado hablado, y traspasará al ámbito de la interpretación cantada:

“Se nel recitare commune si deve evitare il parlare camminando, massime con velocità, tanto più si deve fuggire nel canto, quale notabilmente si altera e guasta con il moto” (Anon., 1983, p. 91).

expriment par ce mot, l’animation ou l’expression d’un sujet, rendu avec feu par des attitudes fortes et persuasives” (Rouillé, 2006, p. 107).

Asímismo, encontramos en los *Quattro dialoghi*, consideraciones técnicas como la necesidad de concentración, que, aunque van, en parte, dirigidas al corago, entendemos que también influyen en el proceso de preparación del recitante:

“Antes de que llegue este momento (el del prólogo), se suele pasar revista a los personajes y ver si están provistos de cuanto necesitan; para ello, en una lista (como la que tenía antes) debe estar todo apuntado, porque si falta una cosa, por pequeña que sea, puede causar gran desconcierto durante el espectáculo” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 146).

De tales prácticas se hará también eco *Il Corago*, en 1630:

“Deve avvertire il corago, principalmente innanzi che incominci la scena, che tutti l’istrioni sieno vestiti et all’ordine acciò non seguissi poi qualche disordine” (Anon, 1983:, p. 125).

2.3.2. Arquetipos

Observamos, de todas formas, que, pese a la idea que atraviesa transversalmente el discurso sommiano, relacionada con la actuación como reflejo de la realidad, no deja por ello de mostrar una vinculación a la tradición representativa, en el ámbito de la técnica actoral, que lo llevará consciente o inconscientemente a reproducir la tendencia a construir los personajes en base a estereotipos; podemos afirmar, así pues, que uno de rasgos diferenciales considerable con los preceptos del siglo XX, lo encontramos en la factor que la representación de personajes a través de arquetipos, a priori, no impide percibir una representación de la realidad.

Leone de Sommi afirma que hay que aspirar a conseguir en escena un nivel de representación que plasme la realidad, basado en la imitación exacta, y capaz de captar la esencia de la espontaneidad; para ello aconsejará poner atención en aspectos técnicos como el ritmo, la capacidad de observar, o la técnica de recitación:

“se deben hacer las debidas pausas y siempre observar e imitar la naturaleza y la cualidad de las personas que se representan, y sobre todas las cosas, hay que rehuirle como a la mala suerte a lo que yo llamo un modo de recitar pedante, porque no sé qué otro nombre ponerle, que se asemeja a la forma en que los niños repiten en la escuela la tarea a sus maestros; digo, que dejan entrever en su forma de recitar

que han aprendido de memoria una cantaleta. Y deben tratar, por sobre todas las cosas (alternando los tonos, acompañándolos con gestos según sea el caso), que todo lo que se diga esté eficazmente explicado, y que no parezca otra cosa que una conversación familiar que ha ocurrido repentinamente” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 142).

A estos efectos expone que el aspecto del recitante debe ser “representativo de aquello que deben imitar” (2010, p.138); sin embargo, en el desarrollo de tal precepto, describiendo la relación entre realidad referida y aspecto representativo, Leone de Sommi deja entrever una tendencia a la estereotipación y a la reproducción de tipos, que desde los códigos de recepción contemporáneos distarían de la interpretación naturalista⁵¹ explícitamente buscada por el autor de los *Quattro dialoghi*:

“(escojo) que su aspecto sea representativo de aquello que deben imitar lo más perfectamente posible: como, por ejemplo, que un enamorado sea bello, un soldado, corpulento; un parásito gordo; un sirviente delgado; y así con todos” (Sommi, en Mazz., p. 138).

Igualmente, podemos encontrar una tendencia a la estratificación arquetípica de los personajes en Ingegneri, especialmente en los fragmentos dedicados a la caracterización. Responsabiliza,

⁵¹ Estableciendo un paralelismo con el arte pictórico, y con el fin de acercarnos a un paradigma que nos ayude a definir la relación entre realidad y realidad representada en el siglo XVI, cabe destacar, como comentábamos anteriormente, la transformación que en el nivel de percepción de la realidad vive el arte representativa en este momento; a lo que cabría añadir, que la percepción de “naturalismo” o realidad queda en cualquier caso condicionada por los parámetros de esta nueva convención. En otras palabras, la perspectiva, en definitiva, no es una reproducción exacta de la realidad, como los personajes arquetípicos que describe el tratado sommiano no serían, pese al empeño, “naturalistas”, en tanto basados en unos comportamientos prefijados; no al menos desde nuestro nivel de percepción contemporáneo, condicionado por distintos parámetros. Respecto a la realidad que reproduce las nuevas leyes de perspectiva expone Jaume Melendres: “quan l’any 1435 formalitzava al seu *De Pictura* les lleis de la perspectiva, Leon Battista Alberti estava proposant alguna cosa més que una mera tècnica auxiliar: modificava totes els sistemes de representació de la realitat existents i instaurava una nova relació amb el món o, més exactament, amb les seves imatges” (Melendres, 2006, p. 435). Por otro lado, la investigadora Margarita Ramírez González (Instituto Nacional de Bellas Artes, México) en su publicación *La ilusión en el arte. Del Renacimiento a la realidad virtual* (2003, p.8) afirma: “la perspectiva en sus inicios intentó ser objetiva y de ninguna manera se dudó de ello, puesto que se apegaba a la ciencia a través de las matemáticas y la geometría. Sin embargo, para algunos autores la perspectiva del Renacimiento es una convención, es decir, un acuerdo tácito en la manera de mirar y representar, que corresponde a un momento del arte, de la civilización occidental, del hombre y de la ciencia.” (Ramírez, 2003, p. 8).

empero del resultado final, a quien debe tomar las decisiones sobre vestuario, que al propio histrión. Ingegneri parece clasificar los comportamientos y presentaciones escénicas en función del nivel de “nobleza” del personaje:

“no es posible representar en una tragedia a un rey deforme; pero si la actitud para recitar esa parte es mejor en alguien que desgraciadamente padece alguna imperfección en la estatura, convendrá, entonces corregirla lo mejor que sea posible, y sobre todo la pequeñez, para lo que podrán valerse, como se dijo más arriba de plataformas, con cuyo uso habrá que regular la estatura de todos los interlocutores hasta que guarden proporción entre ellos y según la condición de cada quién (...). En suma, siempre es necesario considerar la nobleza o innobleza del personaje” (Ingegneri, en Mazz., 2010, pp. 244-5).

Si bien podemos ver en el *Discorso* de Ingegneri una concepción arquetípica del personaje, pareciera no considerar, en principio, la técnica del histrión como método para conseguirla⁵².

Tiziano Mazzucato expone desde su análisis del texto de *Progetto per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico* (1584), –que Ingegneri redactó en relación a la puesta en escena del *Edipo Rey*– que el autor y corago parece incidir especialmente en el vestuario y la complexión de los actores.

En el caso de Leone de Sommi, –que, por otro lado, ya desde el inicio de su tratado, expresa su intención de dirigirlo, tanto aquellos que deben escribir la obra como a quienes la deben representar⁵³ parecería, también, que su percepción del naturalismo quede distorsionada o, cuanto menos, influenciada por los arquetipos representativos existentes, no solo cuando alude a la construcción de los personajes, sino cuando sugiere el repertorio de acciones que en escena los distintos personajes pueden representar.

⁵² Tiziana Mazzucato expone desde su análisis del texto de *Progetto per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico* (1584), –que Ingegneri redactó, en relación a la puesta en escena del *Edipo tiranno*– que el autor y corago parece confiar especialmente la construcción del personaje, al vestuario y a la complexión de los actores. (Mazzucato 2010, p. 166).

⁵³ Afirma Leone de' Sommi en los *Quattro dialoghi*, en la dedicatoria *A los lectores*: “Puesto que creo que estos cuatro diálogos, hechos en realidad más para mi provecho que por deseo de alabanza, podrían servirle a otros, tanto como deben servirme a mí, o como norma o por lo menos como recordatorio, si acaso quisiesen componer o representar algún poema escénico” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 113).

“Y si hace la parte de un sirviente y tiene una alegría súbita, debe saber saltar con garbo; si tiene una pena, rasgar un pañuelo con los dientes; si está desesperado, quitarse el sombrero, y otros efectos similares que son eficaces y dan vida a la recitación. Y si hace de tonto, además de responder mal adrede (lo que indicará el poeta con las palabras), es necesario que, oportunamente, sea aún más necio: atrape moscas, se busque las pulgas y otras tonterías por el estilo. Y si hace la parte de una sirvienta, y la ocasión lo requiere, debe, al salir de casa, saber sacudirse la falda lascivamente y morderse un dedo en señal de desdén, y cosas similares que el poeta no puede explicitar en la composición de su fábula” (Sommi, en Mazz, 2010, p. 139-40).

Lo destacable, en todo caso, es la importancia que Leone de Sommi, con estos mismos ejemplos, está dando a la acción y a la dimensión representativa, dejando en manos del histrión aquello que no el texto, sino solo la dimensión representativa puede asumir, y asentando que la creación del actor, no solo queda vinculada a la gestualidad o a las opciones posturales sino, y sobre todo, a la emoción, claramente definida, y a la acción:

“no solo imitará al personaje que representa, sino también a la situación particular en que se halla en un momento determinado” (...). Por ejemplo, no basta que quien hace de avaro tenga siempre la mano sobre su escarcela o revise frecuentemente si ha perdido la llave de su cofre; es importante que sepa, si tuviere necesidad imitar la desazón que le produce (esempli grazia) que el hijo le haya robado el maíz” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 139).

Asimismo, una lectura más detallada de las acciones que nos lista Leone de Sommi, nos permite afirmar que el corago mantvano está pidiendo que el histrión sea también capaz de: expresar emociones concretas en situaciones concretas –“imitar la desazón que le produce que el hijo le haya robado el maíz”–; moverse ágilmente –“si hace parte de un sirviente y tiene una alegría súbita, deberá saltar con garbo”–; e incluso, como afirmará más adelante, reaccionar en todo momento a todo lo que incumbe al estado y la situación representada –“sin dejar nunca de asentir en los hechos de mayor o menos gravedad, según lo exija el estado del personaje al que se representa”⁵⁴ (2010, p. 142)–. Asimismo, pedirá al histrión que sea capaz de lo que podríamos traducir, en terminología contemporánea como actuar con energía⁵⁵ –“es importante que el

⁵⁴ Podríamos interpretarlo como un germen de la línea de la vida de la que hablará posteriormente Stanislavski.

⁵⁵ Jaume Melendres describe “Energía” en su *Diccionario mínimo* en los siguientes términos: “Concepto tan mágico en la práctica teatral como impreciso en la teoría, incluso la científica, pero que actoralmente podemos definir como la reserva de calor que permite el movimiento de un cuerpo, equivalente en el terminología clásica al “fuego

recitante sea vigoroso y siempre alegre, a menos que deba expresar algún dolor, y aún en ese caso lo tiene que hacer de forma vivaz para no aburrir a quienes lo escuchan; (...) porque si el histrión recita con frialdad y sin el adecuado fervor no alcanzará la eficacia” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 141).

Destacamos, cómo se revela en Sommi, –consideramos que de manera más crítica en Ingegneri– la idealización de la Antigüedad, que enmarcará el contexto del nacimiento del género operístico; una idealización, que se refleja en la descripción de los arquetipos, –descritos dentro de los códigos de verosimilitud y decoro que exponíamos–, otorgando a los protagonistas de tiempos pasados características y atributos de excepcionalidad.

“Y puesto que los hombres de aquel tiempo se deben representar no sólo felicísimos, dada su sinceridad, sino también virtuosísimos y de elevado ingenio, es recomendable que aparezcan en escena adornados de ciertas raras y hermosas cualidades, tanto en la palabra como en las acciones, que muevan a los espectadores no sólo a alabar la sinceridad de aquellos tiempos, sino a admirar la integridad y la cultura de esos hombres ingeniosos” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 134).

Expuesta la idea a representar, Leone de Sommi transfiere la forma del personaje real (hombres de la Antigüedad) a una forma prefijada de representación (hay que representarlos “felicísimos”)...:

“A los hombres de la Antigüedad hay que representarlos “felicísimos”, por su “sinceridad” “virtuosísimos”, “de elevado ingenio”. “...alabar la sinceridad de aquellos tiempos”, “admirar la integridad y la cultura de esos hombres ingeniosos” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 134).

actoral”. (...) Actoralmente el concepto de energía no puede separarse del de emoción” (Melendres, 2006, p. 72). Podemos entender, desde esta concepción, que cuando Sommi utiliza términos para definir la calidad de interpretación que debe tener el histrión, tales como: “vigorosa”, “vivaz”, sin “frialdad” estaría describiendo lo que en terminología actoral contemporánea podemos entender como “energía”. Lo vemos reflejado, por ejemplo, en el discurso de P. Brook cuando, exponiendo ejercicios con sus actores para explorar sobre la interacción, el acto comunicativo y la manera de “hacer visible lo invisible a través de la presencia del intérprete”, establece un paralelismo entre la relación natural “corteza y materia en ebullición” y expresa: “¿Cómo dominar esta energía?” (Brook, 1986, p. 65).

Ingegneri no menciona directamente a tipos físicos; se mostrará profundamente crítico con todo aquel hábito escénico proclive a la exageración y parodia, siempre referida la crítica, en primer lugar, al poeta o al corago⁵⁶:

“Adviértase que los razonamientos repletos sobremanera de ingenios graciosos y de figuras vagas, por suaves que sean, y aun cuando los hablantes se intercalen frecuentemente, se desbordan y hacen en los oídos y en el intelecto ajeno el mismo efecto que en el paladar y en el estómago de los comensales haría un banquete con puras confituras, porque fastidiados por la recurrente dulzura sentirán náuseas de aquello que ofrecido más parcamente y a su debido tiempo habría sido sumo deleite” (Ingegneri, en Mazz, p. 2010).

También Ingegneri acusará a los histriones de exceso en el uso de recursos y trucos para ganarse el favor del público, usando el término “histriones mercenarios”:

“...se sabe por experiencia que las comedias conocidas no son muy apreciadas, ni por ridículas que sean, y que para hacerse notar deben recurrir a los suntuosísimos intermedios y a los costosísimos aparatos. Y de esto son responsables los histriones mercenarios, también llamados de la Gaceta, los cuales, con sus muchos artificios y con la continua explotación de los mismos, han rebajado lo ridículo a desdeñoso” (Ingegneri en Mazz, 2010, p. 214).

El corago veneciano, defenderá, a lo largo del *Discorso*, una representación mesurada, y fiel a la verdad y se mostrará crítico con las formas de recitar y los hábitos de su tiempo centrados en crear efectos que requieran, –podríamos interpretar, exhiban– grandes inversiones de recursos:

“En consecuencia desde hace cincuenta años no se recita una (*tragedia*) convenientemente, puesto que se requieren compañías ricas, como la de Venecia, o academias generosas, como la de Vincenza, y estupendos teatros, como el Olímpico” (Ingegneri en Mazz., 2010, p. 214).

En cualquier caso, en relación a la interpretación estereotipada, y a la definición de tipos físicos, y ante la necesidad de acercarnos a los hábitos referidos a la técnica actoral en este período, cabe

⁵⁶ Mazzucato sugiere que parte del contenido del tratado está relacionado con la críticas o alabanzas que recibió con motivo de su puesta en escena del *Edipo tiranno* (1585): “son premisas (las del Tratado) que se esgrimieron como réplicas a los señalamientos de sus detractores, o, en el caso contrario, que absorbieron ejemplos y paradigmas expuestos por sus benefactores” (Mazzucato, 2010, p. 165).

mencionar, que pocos años antes a la redacción de los tratados que están siendo objeto de análisis en este apartado, estamos asistiendo a la eclosión de las compañías de máscaras de donde surgirá la *Commedia dell'arte*, cuyo origen, la investigadora J. Inés Rodríguez (Universitat de València) sitúa en 1545⁵⁷, –con la incorporación de la mujer a escena entre diez y quince años después, hecho que de cara a la construcción de arquetipos conviene tener presente–. Si bien, añadirá J.I Rodríguez, será posteriormente cuando podremos hablar propiamente de *Commedia dell'arte*, el hábito actoral de interpretar en base a arquetipos, y a la acción, como mecanismo susceptible de transmitir lo que no está escrito, está siendo defendido, paralelamente, por los actores de estas comedias farsescas⁵⁸, basadas en la improvisación, y con ecos de los arquetipos creados por Aristófenes, o Menandro, con ecos del Maccus, Bucco, Dossenus, Pappus de la atelana, con ecos de los tipos desarrollados en Plauto o Terencio. Aspectos como el propio concepto de arte representativa, o la importancia de la acción como canal para expresar lo que no está no expresa el texto, que tanto Leone de Sommi como Angelo Ingegneri explicitan, hay que ubicarlos en el mismo marco de desarrollo del género improvisado, que se dará en llamar *Commedia dell'arte*, y que influirá el desarrollo del técnica actoral, no solo en este período sino hasta nuestro días.

La investigadora Monika Surma-Gawłowska (Universidad Jaguelónica de Cracovia) señala cómo el mismo Leone de Sommi, alquilaba su sala a compañías de cómicos⁵⁹. El contacto entre

⁵⁷ “La fecha del origen de la *Commedia dell'arte* se considera, a falta de otros documentos, el año 1545 que es el año del primer contrato conocido de una compañía de actores o “fraternal compagnia”, según consta en el documento realizado en Padua ante notario” (Rodríguez, 2011, p. 265). Ella misma sugiere, a su vez la corriente moralizadora del Concilio de Trento como posible causa de la introducción de las mujeres en escena, alrededor de 1560: “Parece probable que la incorporación de la mujer en el teatro esté relacionada con la corriente moralizadora a raíz del Concilio de Trento (1545-1563) que dio lugar a que algunas “cortesanías honestas” alejadas de su ambiente natural, buscaran nuevas formas de vida en donde pudieran continuar ejerciendo sus capacidades intelectuales” (Rodríguez, 2011, p. 266). Añadimos que el actor italiano Francesco Bartoli (1745-1806), en su obra *Notizie istoriche de comici italiani* (Padua, 1781) propone el 1550 como fecha de incorporación de las mujeres a escena: “Solo circa il 1550 cominciarono sulle scene a recitare le nostre Donne” (Bartoli, 1781, p. v).

⁵⁸ La investigadora J. Inés Rodríguez catalogaría de farsas estas primeras representaciones, insistiendo en el hecho que se trataba de compañías íntegramente formadas por hombres: “Sin embargo por lo que respecta al tipo de espectáculo que estas asociaciones masculinas de actores llevaban a cabo no se puede hablar de *commedia dell'arte*, sino de farsas” (Rodríguez, 2011, p. 265).

⁵⁹ Hecho, por otro lado, que aquellos sujetos a las leyes de la Iglesia Católica no podían realizar: “A partire dal 1567 Leone de' Sommi diventa anche proprietario di una delle prime sale pubbliche che veniva affittata alle compagnie

los profesionales de las compañías de cómicos y los autores y coragos del teatro de corte cabe suponer que era habitual. Estamos de acuerdo con la investigadora Surma-Gawłowska cuando afirma en su artículo, *La parola e il gesto: alcune considerazioni sulle tecniche di recitazione nel teatro italiano del cinquecento* (2012), que tanto Leone de Sommi como Angelo Ingegneri, pese a que conocen el trabajo de las compañías de comedia, parecen recoger en sus tratados la práctica del teatro literario⁶⁰. Sin embargo, esta práctica teatral *all'improvviso* que atiende a la acción como parte esencial del mecanismo escénico, influirá en el desarrollo de la técnica actoral y, defendemos, de la técnica actoral en ópera a lo largo de este período y hasta nuestros días, y, quepa el considerar por ello, que también pueda estar influyendo en el diseño de las buenas prácticas actorales que los tratados analizados pretenden definir. El género de la *Commedia dell'arte* está, como mencionábamos configurándose; de 1608 data el tratado explícitamente dedicado al arte cómica, escrito por el actor y capocómico Pier Maria Cecchini (1563-1645), *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, 1608.

Posteriormente, el tratado de Andrea Perrucci *Dell'arte rappresentativa premeditata e a l'improvviso* (1699), nos permitirá afirmar que, a finales del SXVII, ya encontraremos establecido el término “arte rappresentativa all'improvviso”, y codificados sus procedimientos.

A propósito de la influencia de la *Commedia dell'arte* en la técnica actoral del siglo XX, afirmará en esta dirección el actor, director e investigador Mel Gordon (Berkeley University), en la publicación que firma con Herschel Garfein, *The Adriani Lazzi of the Commedia Dell'Arte* :

“It would be difficult to think of an historical acting style that affected twentieth-century performance more than the Italian sixteenth-century commedia dell'arte. For avant-garde directors in the 1910's –people like Meyerhold, Evreinov, Reinhardt, Copeau– the commedia, with its reliance on

della commedia dell'arte, non essendo gli ebrei soggetti agli editti della Chiesa (la quale proibiva ai fedeli di affittare stanze ai comici mercenari)”. (Surma-Gawłowska, 2012, p. 330).

⁶⁰ “Anche se ambedue gli autori conoscevano bene le tecniche di recitazione della commedia dell'arte, i loro testi sembrano rispecchiare la pratica del teatro letterario.” Surma-Gawłowska alude, asimismo, a posibles encuentros entre los dos coragos y las compañías cómicas: “Come si è già detto Leone de' Sommi aveva costanti contatti con le compagnie dei comici professionisti, invece Ingegneri frequentando la cerchia del cardinale Aldobrandini a Roma vi conobbe Isabella Andreini, una delle più celebri attrici della commedia dell'arte dell'epoca. Tale conoscenza gli permise di vedere più di una volta la compagnia di Isabella –i Gelosi– recitare commedie davanti all'Aldobrandini”. (Surma-Gawłowska, 2012, p. 330).

stereotyped characters, masks, broad gestures, and improvised comedy, represented the very theatricality of the theater” (Garfein-Gordon, 1978, p. 3).

Señalamos, a propósito de la posterior influencia de los arquetipos en la construcción de personajes operísticos, dos aspectos a considerar. En primer lugar, las primeras óperas, por su fin y temática, adoptaran, los hábitos actorales relacionados con la representación de la tragedia, y habrá que esperar a la eclosión de la ópera buffa para que los arquetipos de la *Commedia dell'arte* se integren propiamente en la escena operística. Sin embargo, hay que considerar que, por lo que respecta a la técnica actoral, los hábitos de interpretar las tragedias, —que, también, como hemos visto, pese a la intención de crear naturalismo y verosimilitud, revelaba tendencias estereotipadas—, y los que derivarán de las prácticas de la *Commedia dell'arte* se encuentran en constante interacción; interacción que deviene fuente de influencias entre las capacidades y habilidades efectistas y, las prácticas que el actor técnicamente preparado debe desarrollar.

En relación a lo expuesto, hay que considerar que, en algunos casos, los mismos actores de las compañías cómicas podían ser contratados⁶¹ para trabajar en la corte puntualmente; incluso para interpretar tragedias, o formar parte de los elencos de las *opere in musica*. Véase como ejemplo, y nos parece destacable, por la influencia que su interpretación tendrá en la interpretación músico-dramática de las *opere in musica*, el caso de Virginia Ramponi Andreini (1583-1631), “La Florinda”, *prima donna* de la compañía cómica I Gelosi, dirigida por su marido Giovanni Battista Andreini. Andreini será también *L'Arianna* de Monteverdi (Mantua, 1608), rol que preparará en dos meses, tras la muerte de Caterina Martinelli (1590-1698). Sobre ella afirmará Isabelle Emerson en su publicación *Five Centuries of Women Singers* (2005):

“Andreini’s training and career reflect the connections between the *commedia dell'arte* and early opera” (Emerson, 2005, p. 14).

Ramponi trabajaba en la compañía cómica y, a su vez, podía destacar interpretando a un personaje trágico. Francesco Bartoli (1745-1806), en su obra *Notizie storiche de comici italiani*

⁶¹ Afirma la investigadora Surma- Gawłowska: “I primi interpreti del teatro literario cinquecentesco erano gli stessi membri della corte o delle accademie dove venivano allestiti gli spettacoli” (Surma-Gawłowska. 2012, p. 329). Aún y así, el hecho de que los mismos miembros vinculados al centro de producción del espectáculo-cortesanos o académicos participasen y actuaran, no era incompatible con la contratación de actores y/o compañías profesionales.

(Padua, 1781) no describe el episodio de *L'Arianna*, pero describe el impacto que la actriz causó cuando la compañía actuó en París, mostrando su habilidad al interpretar diferentes géneros y registros:

“Fu tre volte a Parigi colla stessa Compagnia diretta dal medesimo suo Consorte, ed in quella gran Metropoli fu assai tenuta in pregio per la sua impareggiabile abilità, la quale spiccar faceva igualmente nelle Commedie all'improvviso, che nelle premeditate, sempre nel carattere di prima Donna da lei con somma riputazione sostenuto (Bartoli, 1781, p. 38).

Si habían visto actuar a compañías como I Gelosi, si verán la obra de Monteverdi interpretada por Ramponi, cabe aceptar que los receptores de las *opere in musica* tenían referentes para determinar la calidad interpretativa por lo que respecta a la técnica actoral. En definitiva, en estas interferencias entre actores profesionales, académicos, poetas, músicos, nobles, maestros de danza, artistas se fraguará el germen para sumir la naturaleza de un género que será la ópera, atravesado por múltiples planos interpretativos.

Por lo que respecta al tratamiento de la música en escena, el tratado sommano no deja específicas instrucciones. Algunas informaciones de las que da en relación a la recitación nos pueden resultar de utilidad cuando abordaremos el *recitare in musica*. Especialmente, las observaciones que realiza en relación al verso: para Leone de Sommi, el verso representa un artificio que si bien acaba aceptando, reconociendo la tradición, que demuestra la no imposibilidad de esta forma de expresión de la verdad, considera que hay que tratarlo de forma, que su percepción final resulte familiar y natural:

“el verso debe estar hecho de manera que al recitarlo guarde alguna relación con la prosa” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 126).

Defiende, a su vez, que los coros de los intermedios no distraigan la mente y, –y en este sentido, como hemos visto, coincidiendo con Ingegneri– que sean introducidos en escena con pretextos dramáticos:

“por ejemplo que entre un acto y otro comparezcan ocho o diez artesanos que entren por las distintas calles (del escenario) cantado a coro, y que cada uno notifique a su llegada cuál es su arte, y que incluso toquen con algún de sus objetos característicos como si fueran instrumentos: así la paila de un

hojalatero simulará una cítara; la bota de un zapatero remendón una viola; (...) y otros ejemplos similares que pertenecen a las cosas comunes que se ven por la ciudad, que no embriagan la mente ni le restan reputación a la fábula” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 156).

Ingegneri reconocerá a la música como una de las partes que articulan la fábula representativa, junto con el aparato y la acción, a su vez compuesta, como veíamos, por voz y gesto:

“debe tenerse presente que cada fábula representativa consta de tres partes, es decir, aparato, acción y música (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 241).

Hablando de los tipos de situación en los que se puede encontrar en escena el coro, sugerirá Ingegneri:

“Y si consta (el canto) solo de voces humanas, será, sin lugar a dudas el más suave de todos, siempre que puedan comprenderse claramente las palabras y no se pierda ni una sola sílaba en las fugas y en las tantas disminuciones que se usan hoy en día” (Ingegneri, en Mazz., 2010, p. 249).

Y ante el encuentro música y texto, tanto el texto de Galilei como el de Ingegneri apuntarán a soluciones, cada uno en su ámbito, dirigidas a que el canto se realice de forma que las sílabas se entiendan con precisión; tema que no dejará de estar presente a lo largo de los textos del siglo XVII.

Ingegneri dedica la parte final de su tratado a la música, aconsejando, especialmente, a los escritores, entre otros aspectos, sobre la necesidad de cuidar dramáticamente las transiciones al pasar de escenas habladas, al canto del coro. No sin cierta ironía hacia las prácticas de sus coéтанos, sugerirá el corago veneciano:

“si se quieren poner coros en las pastorales, no bastará, como suelen hacer algunos, decir al final de cada acto la siguiente palabra: coro, y poner una canción para cantar, sino que convendrá buscar la ocasión para introducirlo, por ejemplo, festividades, bodas, bailes, juegos, lizas, deportes o entretenimientos similares” (Ingegneri en Mazz., 2010, p. 221).

No estamos ante *opere in musica*, pero Ingegneri, con la presencia y los movimientos del coro está ya detectando algunos de los elementos técnicos que serán fundamentales posteriormente al

abordar la técnica actoral en ópera, como las transiciones en los cambios de códigos, las diferentes opciones técnicas para abordar actoralmente las arias, los recitativos, e incluso a escenas habladas, según los casos. Mencionamos este aspecto por ser uno de los que seguirán desarrollándose en el tiempo, una vez entrados propiamente en el debate sobre cómo abordar las *opere in musica*, y que tendrá consecuencias en la técnica actoral en ópera, concretamente, por lo que respecta a los cambios de código.

Ingegneri se preocupará también, por mencionar uno de los temas que, según afirmaba (2009, p. 107) el director Gerard Mortier (1943-2014) aún hoy continúan, pendientes de óptima solución: el espacio arquitectónico para la representación adecuado –también para los instrumentos–:

“Y respecto al ubicar la música en el lado interior, hay que abrir bien los ojos, pues es menester escoger un lugar donde resuene parejo para todo el teatro, para que no haya una parte que la escuche mejor que otra” (Ingegneri, en Mazz, 2010, p. 250).

2.3.3. Efectos visuales: maquinaria y caracterización

Nos parece importante exponer algunas consideraciones en relación a las cuestiones sobre maquinaria escénica y caracterización, a las que aluden los tratados analizados del siglo XVI, en la medida en que refuerzan algunas de las ideas planteadas, y pueden ayudar a definir el marco de hábitos escénicos existentes en el momento en que se realizan las primeras *opere in musica*, haciendo especial hincapié, en aquellos aspectos que puedan tener una incidencia más directa en la técnica actoral.

En este sentido, ya hemos visto cómo, si bien en el tratado de 1598, Ingegneri aludía solo al vestuario como canal de construcción del personaje, llegando incluso a considerar que, de no cumplir el actor las características físicas requeridas para el rol, –especialmente en lo que concierne a la altura que, según la condición, le correspondería tener–, cabía transformarlo (1598, p. 68-69), Leone de Sommi establecía, explícitamente, una mayor relación de dependencia entre actor y personaje, relación que llegaba incluso a condicionar la elección del histrión, el cual debía tener un “aspecto representativo” de aquello que debía imitar. Pese a ello,

también el corago mantuano se dedica extensamente, en el mismo diálogo dedicado al histrión, a exponer aspectos relativos al vestuario, exaltando la importancia del elemento visual, de acuerdo a la tendencia que se va imponer, a lo largo de los siglos XVII y XVIII⁶²:

“...yo me esfuerzo por vestir a los histriones de la forma más noble que me es posible, siempre que guarden proporción entre ellos, puesto que el traje es suntuoso (sobre todo en estos tiempos en que la pompas se encuentran en su máxima expresión, y más que a nada, hay que ser fiel a la época y el lugar), me parece digo, que el traje suntuoso acrecienta la reputación y la belleza de las comedias, y con más razón de las tragedias. Ni siquiera me privaría de vestir a un sirviente de terciopelo o de raso de colores; pero haría el traje de su patrón con bordados o con oro, lo suficientemente suntuoso como para guardar entre ellos la debida proporción” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 142).

Observemos, cómo el mismo Sommi menciona el concepto “pompa” que, tal y como describe Nicole Rouillé (2006, p. 23), constituirá una importante variable en la configuración del paradigma, en que el arte representativa se va a desarrollar a lo largo de los dos siglos venideros⁶³.

⁶² Leonardo da Vinci en su tratado *Divina proportione* (1509) había establecido, en relación a la perspectiva: “Se questi dicano la musica contentare ludito uno di sensi naturali. E quella el vedere quale tanto e piu degno quanto eglie prima porta alintellecto (Da Vinci 1509:3). Luca Pacioli propone la siguiente traducción: “Si dicen que la música contenta al oído, uno de los sentidos naturales, no es menos cierto que la perspectiva contenta a la vista, tanto más digna cuanto que es la primera puerta del intelecto” (Da Vinci, en Pacioli p. 1991, 38).

⁶³ Nicole Rouillé destaca la “pompe” entre los elementos que configuran las artes representativas a lo largo de los siglos XVII y XVIII: “Les XVIIème et XVIIIème siècles marquent sans doute l’apogée de cette éloquence démonstrative, en parfait accord avec le goût de paraître d’une société où la pompe est érigée en modèle de vertu” (Rouillé, 2006, p. 23) A propósito de tal cualidad, ella misma define: “Contraint dans le choix de son sujet, puis conditionné par un déterminisme de circonstances, par ailleurs peu soucieux d’une restitution historique et géographique fidèle, l’artiste-peintre choisira, dans l’appareil d’un cérémonial particulier, les éléments stylistiques conventionnels du langage rhétorique, offerts à son imagination, pour magnifier l’action représentée” (Rouillé, 2006, p. 49). Jean-Claude Boyer en su publicación *Les Passions de l’âme* (2006), refiriéndose al método de análisis formal de Rouillé, basado en preceptos ciceronianos, afirma: “La posture corporelle des personnages, leurs gestes et leur physionomie obéissent à une gestuelle très codifiée dérivant des arts oratoires, et c’est a travers elle que s’expriment les passions à cette époque. Ainsi, la scène représentée par le tableau correspondrait à l’”invention” du discours oratoire, la perspective et la composition générale des personnages à la “disposition”, et le climat, les couleurs et les accessoires au “décorum” ou à la “pompe”” (Boyer, 2006, p. 15).

A diferencia de Ingegneri, Sommi extrapolará la magnificación también a los elementos que configuran el aparato escénico:

“Pero así como dije que la vestimenta de los histriones debe ser suntuosa, de la misma manera digo que los aparatos deben ser siempre lo más bellos posible” (Sommi, en Mazz., p. 149).

En cualquier caso, la naturalidad como objetivo en la representación, pasada por el filtro del *decoro*, parece encontrar la manera de soslayar las condiciones a las que la expone lo suntuoso:

“Podría utilizarse para un avaro, y también para un pueblerino, algunos trajes que si bien son suntuosos no le restan naturalidad” (Sommi, en Mazz., p. 2010: 143).

Cabe destacar, paralelamente, que algunos de los elementos que añade Sommi, al describir la caracterización distinguida de los personajes, no solo contribuyen a reforzar la transmisión de las formas arquetípicas, sino que actúan, en su medida, como condicionantes de la gestualidad. Sería el caso de los bastones que los pastores deben llevar “a mano”, o los arcos y carcajes con los que las ninfas deben representar (2010, p. 145).

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la verosimilitud quedará, por lo tanto, condicionada a unos hábitos preestablecidos de representación; la representación naturalista, quedará, así, condicionada al arquetipo.

En este aspecto es Ingegneri quien también parecería poner de manifiesto una mayor tendencia a facilitar los movimientos del actor, al rehuir, en contra de los referentes clásicos el uso de postizos, para transformar el cuerpo, tanto atendiendo a la proporción, como a la comodidad del histrión:

“Colocarles (...) grasa, vientre y pechos postizos, no creo que sea una solución oportuna, porque además de la incomodidad que generarían las telas y los trapos, la cara se vería deforme y el cuello excesivamente corto, lo que sería soso y monstruoso de ver (Ingegneri en Mazz., 2010, p. 245).

Recordamos que Ingegneri ya ha manifestado (2010, p. 213) su tendencia innovadora, al principio del tratado, cuestionando a los antiguos, y reivindicando los cambios que el “pasar de

los siglos” demanda. Cómo aplica esta innovación con los histriones no queda, empero, explícito en su discurso, más allá de los comentarios que vamos insertando, e induciendo de su texto.

Por lo que respecta a los aparatos, defenderá, coherente a su discurso, el naturalismo y los principios de verosimilitud:

“La scena deve assimiarsi il più che sia possibile al luoco, dove si finge, che si avvenuto il caso, di cui è composta la favola”. (Ingegneri, 1598, p. 63).

Tal suntuosidad pudiera suponer también un distanciamiento con los principios de verosimilitud establecidos por ambos coragos; en cualquier caso, tales principios parecen quedar representados por la medida de la proporción⁶⁴: las alzas de las plataformas de Ingegneri deben corregir las alturas naturales de los histriones, hasta crear una línea de ordenación proporcionada a su “condición de nobleza”, y las telas de Leone de Sommi adquirieren significado representativo en función de las relaciones entre los personajes, cuya identidad representativa contribuyen a definir.

Si bien por un lado, la consecución de tales equilibrios, queda, en principio, atribuída explícitamente a componentes externos a la técnica actoral, como el vestuario o el uso de prótesis, sí podemos ver que, por otro lado, se establecen principios vinculados a la posición que los histriones deben ocupar en el espacio escénico, en cada momento, que mantienen relación, con las ideas subyacentes de perspectiva y proporción⁶⁵. Leone de Sommi, por un lado, pedirá a

⁶⁴ Tales consideraciones contribuyen a reflejar los principios humanistas que subyacen en los textos de los coragos. Luca Pacioli, en su traducción (editada en Akal, 1991) de la obra de Leonardo da Vinci *Divina proportione* (1498; impreso en 1509), afirma: “La perspectiva matemática constituyó una garantía para lograr la corrección y verosimilitud en la representación del espacio y, lo que es más, una garantía de perfección estética. Dicha corrección era interpretada en términos de proporciones convirtiéndose en una de las grandes preocupaciones del humanismo renacentista” (Pacioli, 1991, p. 13).

⁶⁵ Filippo Brunelleschi (1377- 1446) postulaba la perspectiva cónica, sobre 1400. Sobre este tema, ver Burgin, V. 1995. *Geometry and Abjection*, en Burgin, V, *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Los Angeles: University of California Press. Sobre las ideas de perspectiva y proporción, véanse, entre otros, Leon Battista Alberti (1404-1472), *De Pictura* (1435), Piero della Francesca (1416-1492), *De prospectiva Pingendi* (1472-1475) y Leonardo Da Vinci (1452-1519), *Divina Proportione* (1509).

sus actores emplazarse lo más al centro y al frente posible, a fin de no disminuir la verosimilitud, interfiriendo con la perspectiva escenográfica:

“se debe tener por regla general, tanto para los recitantes como para el prólogo y el argumento, no darle nunca la espalda a los espectadores; y siempre es mejor recitar lo más al centro y al frente del escenario que sea posible, tanto para acercarse más al auditorio como para alejarse de las perspectivas de la escenografía, puesto que el recostarse a ellas les resta naturalidad; y por más que se aleje nunca será suficiente para quienes observan, como ha demostrado la experiencia” (Sommi, en Mazz., p. 147).

Y, de igual manera, Ingegneri, dejará entrever una inclinación por el orden en la disposición escénica, especialmente en los fragmentos en los que describe el movimiento del coro, tomando el centro del espacio como referencia:

“Hora uscito que sia il choro, come di sopra, ei deve coll’ordine, i del passo sudetti mettersi in mezzo del palco, i quivi fermandosi, cantar la prima canzona” (Ingegneri, 1598, p. 81).

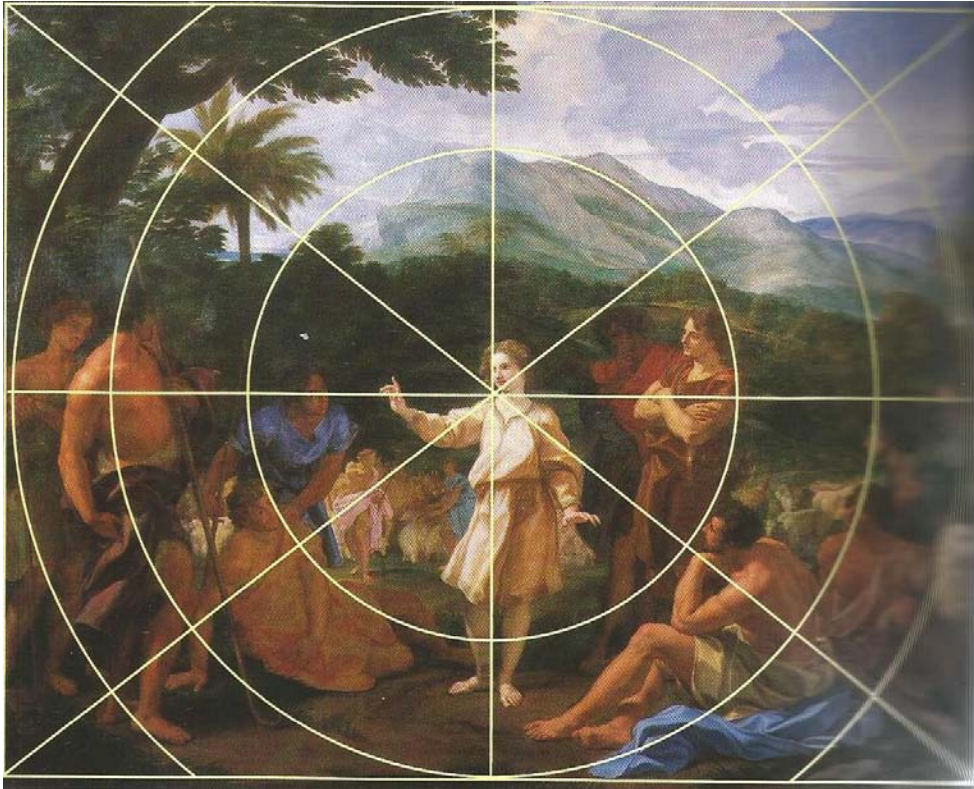
Tales pautas, como veremos, habrán acabado creando hábitos repetitivos faltos de verdad escénica que, años después, en el propio *Il Corago*, se cuestionarán, al exponer las pautas para el *recitare in musica*, y en favor de una mayor naturalidad:

“Non deve sempre fermarsi nel mezzo a cantare, ma ora que ora là con naturalezza però et ordine, massime se altri lo devono seguire” (Anon., 1983, p. 91).

Aún y así, tales concepciones influidas por leyes geométricas y principios de perspectiva asociadas a la idea de perfección⁶⁶, van a estar presentes en el arte representativo de los siglos XVII y XVIII. Nicole Rouillé, en los análisis que realiza sobre la representación pictórica en este período, incide en estos principios. Véase, como ejemplo, su descripción sobre la “estrategia de organización” en la pintura *Joseph reconta son songe à ses frères*, de Giovanni Battista Bacicia (1639-1709), de finales del SXVII:

⁶⁶ Afirma Luca Pacioli en el texto introductorio a su traducción de *La divina proporción* de Da Vinci: “La perspectiva matemática constituyó una garantía para lograr la corrección y verosimilitud en la representación del espacio y, lo que es más, una garantía de perfección estética” (Pacioli, 1991, p. 13).

“Joseph, lumineux, élément central autor duquel tout organise, dont la bouche détermine le centre géométrique d’où s’élaborent trois cercles concentriques dont les rayons correspondent respectivement au quart, aux trois quarts et à la moitié du grand côté du rectangle initial” (Rouillé, 2006, p. 86)



Joseph raconte son songe à ses frères. Giovanni Battista Baciccio.

Finales siglo XVII (En Rouillé, 2006, p. 84). Imagen cedida por Alain Piazzola Editions, Palais Fesh-musée des Beaux-Arts y Nicole Rouillé. Estrategia de organización del espacio concéntrica señalada por Rouillé.

Siguiendo el análisis que propone Rouillé sobre la pintura *Joseph raconte son songe à ses frères* de Giovanni Battista Baciccio G. Battista Baciccio (1639-1709), ella misma observa cómo determinados elementos en la caracterización de los personajes actúan como distintivos de su estatus social, respondiendo a una pretensión de crear verosimilitud:

“Les longues cannes ou bâtons (légèrement recourbés à une extrémité) qu’ils tiennent en main, outils indispensables à l’exercice de leur métier, sont autant d’indications précises explicitant leur status social tout en attestant de cette volonté d’une vraisemblance poétique picturale voulue par l’artiste”. (Rouillé, 2006, p. 92).

Observamos la transferencia de códigos, como ejemplo, en el *Orfeo* de C. Monteverdi, bajo la dirección escénica de Gilbert Defl6 y musical de Jordi Savall, en el Gran Teatre del Liceu (2002).



L'Orfeu. Dir. escénica Gilbert Defl6. Dir. Musical: Jordi Savall. Gran Teatre del Liceu. 2002.

Siguiendo el ejemplo de la imagen propuesta por Rouill6, Joseph como sujeto “recitante” se situar6a, a finales del siglo XVII, en el centro de la imagen, as6 como el cantante que interpreta a Orfeo en el ejemplo que proponemos, donde pueden tambi6n verse elementos distintivos de la caracterizaci6n.

Tales patrones van a condicionar la disposici6n escénica durante los siglos XVII y XVIII, generando un orden visual, a su vez connotativo de un orden social.

Dane Barnett conviene en ello al referirse, en su an6lisis sobre la gestualidad, en este per6odo, a las posiciones que el int6rprete debe ocupar en escena:

“...a character displayed his rank on stage by taking up a position in relation to his fellows in accordance with the rules of Civility, and he did not often leave that position save in several circumstances.” (Barnett, 1987, p. 426).

Hay que añadir, que la distribución en el espacio no va a depender solo de las “leyes cívicas”, mencionadas por Barnett, si no de la implicación del personaje en escena, una implicación, empero, de factura aristotélica, en la que el texto, a priori aparentemente subyugado a la dimensión representativa, se erige aquí como organizador de la jerarquía posicional, que va a otorgar al actor recitante el lugar escénico preferente, en cada momento.

Podemos ver en algunos de los consejos que Sommi da, referidos a la organización del espacio escénico, cómo la utilización de distintos planos escenográficos, le sirve no solo al objeto de diseñar representaciones verosímiles, sino al de ir distribuyendo en escena a los histriones en función de su texto.

“deben simularse con juicio sus montes, sus valles, sus tugurios, sus fuentes y depresiones, y otras cosas similares que requieren un segundo plano en la perspectiva, y disponer de un espacio llano, como una pradera floreada, para hacer la recitación que ordinariamente se hace sobre la escena.” (Sommi en Mazz., 2010: 153).⁶⁷

Entendemos que los actores que recitan debían desplazarse al espacio escénico señalado para tal fin, y los que están en escena, sin recitar, distribuirse por el resto de la escenografía. Podemos afirmar que la premisa que Barnett describe, en relación a los hábitos escénicos en el siglo XVIII: “Characters who were silent in a scene were commonly placed upstage of those who were speaking” (1987, p. 415); está ya esbozada dos siglos antes. El recitante de Leone de Sommi debe emplazarse en lugar “llano”, y el resto de los personajes, que permanecen en silencio, pueden distribuirse según las posibilidades del aparato escénico, y desplazarse al *espacio principal* cuando les toque recitar.

Por lo que respecta a la actuación en las *opere in musica*, el propio Marco de Gagliano, en los consejos que dará para la puesta en escena de *Dafne*, en la edición de 1608, mostrará algunas tendencias heredadas de tales hábitos escénicos, como proponer colocar frente todos, al personaje que narra el hecho principal:

⁶⁷ En la configuración del espacio escénico cabe considerar las aportaciones que había realizado el escenógrafo, –arquitecto teatral– Sebastiano Serlio (1475- 1554), quien, partir de las ideas de Vitruvio, diseñó una escena estable, con tres decorados básicos, en función del género: comedia, tragedia y obra satírica. Ver: Banham, M., 1995. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1090.

“Avvertisca quel Pastore che racconta la vittoria d’Apollo a Dafne d’avanzarsi due, o tre passi avanti gli altri” (Gagliano, 1608, p. ii).

Encontraremos, también, ecos de estos hábitos en la actuación en música, tal y como corrobora Barnett, en el tratado del cantante y compositor alemán Ernst Christoph Dressler (1777), que pedirá a todos los que están en escena en silencio mantener relación de subordinación con el actor que canta:

“Those on stage who are silent must always remember that they are subordinate to the speaker” (Dressler, en Barnett 1987, 423).⁶⁸

Por otro lado, y con el objetivo de reflexionar sobre aspectos del aparato escénico que directa o indirectamente puedan afectar en la técnica actoral, vemos como, ya sea a través de la crítica comentada de Ingegneri a la suntuosidad de las representaciones, como la alusión de Leone de Sommi a “las pompas” en los hábitos representativos del momento, se pone de manifiesto no solo la importancia que el elemento visual tiene en el acto representativo, sino el papel que adquiere en el ámbito político y social, impregnándose, así como el texto, de contenidos, códigos y simbología representantes del poder y el prestigio de quienes financian y acogen la representación. Santino, uno de los interlocutores en los *Quattro dialoghi* de Leone de Sommi, aludiendo al contexto en que se desarrollaban las representaciones llegaba a afirmar:

“SANTINO. Es cierto que este tipo de representaciones son para príncipes que tienen el alma tan grande como el bolsillo y pueden (proveer) tanto los aparatos como los ornamentos que se solicitan.” (Sommi, en Mazz., 2010, p. 144).

Las celebraciones, banquetes, actuaciones que tenían lugar en la *feste* organizada en 1589, con motivo de la boda entre Fernando de Medici y Christine de Lorraine⁶⁹, serán buena prueba de ello. Como afirma Saslow: “The wedding *feste* of 1589 mobilized the combined intellectual, artistic, and administrative forces of Tuscany at the zenith of its wealth, power, and cultural prestige. (...) Along side their importance as an artifact of culture in the narrowly artistic sense,

⁶⁸ En el texto de Dressler: “Vor allen singen muss sich der acteur in acht nehmen, bass sein spiel die aufmertsamteit auf die haupt. Person, die iest spricht, nicht schmadst” (Dressler, 1777, p. 129).

⁶⁹ James M. Saslow desarrolla el tema en su obra *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, (Michigan, 1996).

the events of the 1589 weddings are also embedded in a matrix of cultural forces in the broader domains economic, social, and political organization” (Saslow, 1996, p. 1-2), contar con la más espectacular era innovador reflejaba el poder y prestigio de la corte.

Prestigios creadores del momento, músicos, como Emilio de Cavaliere, Giulio Caccini, Jacopo Peri o artistas como Bernardo Bumententi (1531-1608) o el escultor Giovanni Bologna (1529-1608), coincidían en la organización del evento, estrenando *La Pellegrina* que, junto con el resto de composiciones, simbolizaba el renacimiento de una nueva Edad de Oro que el enlace inauguraba.⁷⁰

Estamos de acuerdo con Mayer Brown, cuando en su revisión sobre *Les Fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine. Musique des Intermèdes de ‘La Pellegrina’* (Florence, 1589) se refiere a estos eventos alrededor de la vida de los príncipes renacentistas, como auténticas eclosiones de suntuosidad, pero, sobre todo, como centros de encuentro y de creación interdisciplinar entre los diferentes artistas del momento, y en cierta forma, como modelos de Gesamtkunstwerk⁷¹. Son, por lo tanto, los eventos renacentistas, marco idóneo para que la técnica escénica explore y desarrolle sus lenguajes, y si bien la evolución a la que asistiremos, ligada a la eclosión del edificio teatral, acabará por convertir la belleza de lo espectacular, impecable y virtuoso, en mero juego de atracción de público y dinero, con las consecuentes incidencias sobre las técnicas y disciplinas artísticas, a finales del SXVI la inversión, en las cortes, busca no solo ofrecer lo más espectacular, sino exhibir que puede mostrar también lo mejor.

Nos parece importante, antes de dejar el tema del aparato escénico, realizar algunas observaciones en relación a la iluminación, a fin de recoger de la manera más completa posible la practica escénica en el contexto que ve nacer la ópera, y de detectar qué aspectos pudieran estar influyendo, definiendo o condicionando el proceso de trabajo actoral.

Nos ofrecen información sobre la atmósfera que se generaba en las representaciones, cuando debido a la iluminación se sobrecargaba el espacio de humo e incluso se podía percibir mal olor.

⁷⁰ J. Walter Hill, 2010. *La música barroca*. Madrid: Akal, p. 39.

⁷¹ Mayer Brown H., 1964. Reviewed Work: *Les Fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine*, Florence, 1589. *Renaissance News*. Vol. 17. Chicago: University of Chicago Press, pp. 28-30.

Algunos comentarios nos parecen especialmente reveladores como el de Maximiliano, refiriéndose al dolor en los ojos que siente al final de las comedias. Ver más clara la escena y protegerse de los efectos del humo generados por las ceras calientes son objetivos comunes en ambos tratados por lo que a la iluminación se refiere.

Verídico, ofrecerá remedios como disponer sistemas de ventilación en el escenario, o distribuir en el espacio pequeños espejos colocados estratégicamente (2010, p. 152), a fin de que multipliquen las luces colocadas por los arquitectos:

“Pero quien no tome la previsión de abrir suficientes rejillas detrás del escenario para facilitar la salida de humo ocasionará gran confusión, porque el humo, que va creciendo poco a poco y condensándose, nublará todo de tal manera que antes de que haya concluido el segundo acto, ya no habrá hombres en escena sino sombras recitando; e igualmente le sucederá a los espectadores que, sin saber la razón, estarán ensombrecidos y perderán facultades visivas. No os imagináis cuán importante es tener cuidado en este sentido; sé por experiencia que los inconvenientes que ocasiona son muy grandes” (Sommi, en Mazz, p. 152).

No mencionan los tratados que el humo vaya a crear más problemas que los visuales o, a lo sumo, olfativos, que puedan afectar al espectador, más allá de la alusión de Ingegneri, a que los candeleros mal colocados, puedan llegar a provocar algún “trastorno” al recitante:

“Resta una parte di momento estremo quanto al Theatro, la quale è l’illuminatione, che vuole esser bell i chiara i situata in guisa, ch’ella non impedisca con candelieri pendenti, nè con altri ordigni, il vedere ad alcuno de gli spettatori, nè ponga loro in affanno d’esser tocchi da cere, nè da licori candenti. Et oltre di ciò, ch’ella non renda malo odore, nè sia con pericolo d’incendio, ò d’altro disordine fra i recitanti, overo d’alcuna bruttura dietro alla Scena” (Ingegneri, 1598, p. 65).

Sin embargo, destacamos este elemento, y lo tendremos en cuenta, a fin de determinar su posible interferencia con la voz cantada y de determinar posibles injerencias que pueda provocar en el proceso de trabajo del actor y del cantante de ópera.

En la medida en la que el director escénico puede condicionar y orientar el proceso creativo del actor, nos parece importante llevar a cabo, antes de cerrar el apartado dedicado al histrión en el siglo XVI, algunas consideraciones sobre la existencia de su figura, que la tradición académica

sitúa a finales del siglo XIX. Jaume Melendres (2006, p. 533) adoptando una visión crítica en relación a tal tradición, hablará de las “rutines acadèmiques que donen per bones afirmacions sistemàticament repetides”, y afirmará:

“Ben mirat, el director no entra a escena, perquè ja hi era” (Melendres, 2006, p. 533).

Estamos de acuerdo en que la figura del director aparece antes de lo que tales “rutinas”, tienden a postular; defendemos, empero, que, si bien los ejemplos a los que alude Melendres permiten justificar su presencia ya a principios del SXIX, esa, en palabras melendresianas, “mirada global”, que busca un todo unitario, estaba, cuanto menos, activada, en los coragos del SXVI; coragos que podían o no ser los autores de las obras que dirigían.

Véase, como ejemplo, el caso expuesto de Ingegneri, con la puesta en escena del *Edipo tiranno* en 1585, sobre el texto de Sófocles, cuyo diseño figura recogido en el texto *Progetto per lo spettacolo inaugurale dell'Olimpico*, escrito por el propio Ingegneri (en 1584?). Stefano Mazzoni nos relata, en relación al mencionado proyecto, en su artículo *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, aspectos que revelan que Ingegneri estaba, además de diseñando un aparato escénico y un vestuario con funciones y significados relacionados, planteándose el concepto de la obra, en general, y en relación al contexto en que la obra se iba a representar:

“I movimenti sul proscenio degli attori, dei coreuti e dei figuranti vennero regolati da un dispositivo geometrico policromo ideato dallo stesso Ingegneri. (...) Un dispositivo efficace che si armonizzava con il cromatismo dei costumi” (Mazzoni, 2013, p. 282).

El mismo Mazzoni añade, en relación al enfoque del discurso en la puesta escena del *Edipo* de Ingegneri:

“Fu pure un omaggio al presente, coniugando il ricordo delle emanazioni benefiche del potere esercitato da Carlo V con la gratitudine degli aristocratici vicentini per i benefici che provenivano da Filippo II. Fu, insomma, quell'ambizioso spettacolo accademico, un'alternativa forte e gratificante alla vita quotidiana, un'utopia con utopiche istanze riformatrici e, insieme, una dichiarazione di fedeltà” (Mazzoni, 2013, p. 286).

Por otro lado, el mismo Leone de Sommi establecerá una diferencia entre, siguiendo terminología contemporánea, la función del dramaturgo y la del director:

“No sabría decirnos más detalles sobre estos aparatos, y habrá que remitirse al juicio de quien compone la fábula o a las sugerencias de quien las gobierna” (Sommi, en Mazz., p. 153-4).

Rover Savage y Matteo Sansone en su artículo "*Il Corago" and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630* (Oxford University Press, 1989) analizan las cartas⁷² que el poeta Muzio Manfredi (1535-1609), escribió a, entre otros colaboradores⁷³, Leone de Sommi, mientras programaba una puesta en escena de su obra *Nozze de Semiramide*⁷⁴, proponiéndole hacerse cargo de la misma. De ellas, parece deducirse que en el SXVI, el mecanismo mediante el cual el autor buscaba un director escénico para su obra, era, cuanto menos, una forma de organización ya existente:

“The letters nicely exemplify how a playwright might negotiate from a distance to have his play put on at a consequential court theatre” (Savage-Sansone, 1989, p. 497).

Siguiendo la descripción que el mismo tratado de 1630, *Il Corago*, expone en las primeras páginas, sobre las funciones atribuidas a esta figura, entendemos que el conocimiento de diversas técnicas escénicas, y la capacidad de comprender e interpretar un discurso eran para los coragos, capacidades requeridas:

“noi per l’arte del corago intenderemo qui quella facultà mediante la quale l’uomo sa prescrivere tutti quei mezzi e modi che sono necessari acciò che un azione drammatica già composta dal poeta sia

⁷² Savage-Sansone remiten a Carol Mc Clintock: *Giaches de Wert, 1535-1596: Life and works* (American Institute of Musicology, 1966) al citar los textos de las cartas. Así leemos cómo Manfredi, el 11 de Noviembre de 1591, dirige a Leone de Sommi frases como: 'If His Highness wishes to have my play staged', "I can scarcely believe that the office of corago will not fall to you".

⁷³ Muzio Manfredi, tal y como expone también Iain Fenlon en *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, pensaría, además de en Sommi para la dirección escénica, en Isacchino Massarano (1580-1608) para la coreografía, y en Giaches de Wert (1536-1596) para la música: “In 1591 there were plans to produce Muzio Manfredi's *favola boscareccia Le Nozze di Semiramide con Memnone* during the Carnival, with dances by Isacchino Massarano and music by Wert, the enterprise being directed by Leone de' Sommi” (Fenlon, 2008, p. 42).

⁷⁴ Para d'Ancona, posiblemente representada en 1591? O 1592? (D'Ancona, 1891, p. 424).

portata in scena con la perfezione che si richiede per insinuare con ammirazione e diletto quella utilità e frutto anche morale che la poesia richiederà” (Anon., 1983, p. 21).

En definitiva, la función del director de escena, entendida en términos contemporáneos, parece estar definida en las figuras de los coragos, cuyos tratados han sido objeto de este apartado. Podemos afirmar, que el discurso de Leone de Sommi se conjuga a través de variables que acaban por configurar, cuanto menos, por acercarse de manera destacable, al paradigma que define el objeto del director de escena contemporáneo. Para Mazzucato representa “el primero de los tratadistas de su tiempo que define con precisión la función y los términos en los que se desarrolla el trabajo del director de escena” (2010, p. 110). Y Migliarisi va más allá considerándolo, en su funcionamiento, prácticamente igual al de un director de escena, en términos contemporáneos:

“De Sommi has more in common with modern directors such as Stanislavsky or Kazan than with the medieval stage manager – and similar comparison could be made with other aspects of his dramatic theory and instructions on acting, directing, and stagecraft” (Migliarisi, 1998, p. 48).

Parece que la figura del corago renacentista, separada incluso, en ocasiones, de la figura del autor, ejercerá el rol, no solo de organizador escénico, sino de diseñador del discurso global, e intérprete del concepto de la obra, con las consecuencias, a considerar, que ello pueda tener en el proceso de trabajo actoral.

Compositores como Cavalieri o Marco de Gagliano, responsables de las primeras *opere in musica, ai modi antichi* demostrarán, como veremos, no ser ajenos al “arte del corago”; en lo referente a las puestas en escenas de las óperas, Savage y Sansone hablarán incluso de la existencia de tales profesionales, los coragos, en los equipos artísticos de los teatros, a lo largo del siglo XVII:

“we imagine the pioneering composers and poets themselves personally moulding everything that took place on stage. And such things may indeed have occurred at one time or another back in early 17th-century Florence, Mantua, Rome and Venice. But there is also evidence for the existence of a distinct and self-sufficient functionary in certain theatres of the period: a functionary whose role had at least something in common with the modern director's, though he might have elements about him of the

20th-century impresario, movement coach, dramaturga and stage-manager as well” (Savage-Sansone, 1989, p. 495).

Más allá de la mención constante al movimiento natural y sin artificios, y dentro de las pautas del decoro, no hemos encontrado, empero, en los tratados, relación entre las opciones estéticas de los coragos y la forma o estilo de actuación de los histriones. Sin embargo, –y de acuerdo con Melendres (2006, p. 75) en que “no existe un entrenamiento actoral independiente de una opción estética”– nos parece importante ser conscientes de que la figura de un organizador externo, condicionante, en parte, del acto representativo, parece estar ya presente, en el momento histórico que estamos abordando.

En definitiva, pese a la reivindicación de la acción y la dimensión representativa que encontramos en los textos de Leone de Sommi y Angelo Ingegneri, la tradición aristotélica, y la inclinación a condicionar los elementos paratextuales, y todos los propios de la dimensión representativa al texto escrito, va a perdurar en la escena de los siglos XVII y XVIII. Cuanto menos, más de lo que el discurso de los dos coragos quinientistas permite augurar. Va a perdurar, y con las consecuencias pertinentes en la técnica de actuación, estableciendo, principalmente, los códigos representativos del género trágico, y su posterior extrapolación a la opera seria. La acción, como eje fundamental de la dimensión representativa, se mantendrá latente, sobre todo, a través de la *commedia all'improvviso*, campo de desarrollo para la técnica actoral. La técnica de la *commedia all'improvviso*, a su vez, podrá estar también al servicio de la actuación en el género operístico, no solo en el siglo XVIII, con el desarrollo de la ópera cómica, sino desde el inicio, a través de los propios intérpretes que, como actores profesionales actúan, puntualmente, en producciones de la corte o de las academias, además de para sus propias compañías.

Resumimos los contenidos referidos a técnica actoral en Leone de Sommi y Angelo Ingegneri según los siguientes cuadros, en los que reproducimos la terminología y expresiones usadas por los mismos autores:

| | |
|--|---|
| En general | Disposición natural |
| | Obedientes |
| | Ingenio |
| | Buena pronunciación (lo destaca como lo más importante) |
| | Buena voz |
| | Agilidad |
| | Vigor |
| En relación al personaje que han de representar | Voz adecuada al personaje |
| | Aspecto representativo “de aquello que deben imitar” (A excepción del rostro que se puede transformar a través del arte, maquillándolo) |

TABLA 1. Cualidades que deben cumplir los histriones según los *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*.

| | |
|--|--|
| En general | Comprender bien el texto (ayudarse del asesoramiento del autor) |
| | Actuar con naturalidad |
| | Reaccionar en todo momento a los hechos que incumben a su personaje |
| | Expresar la emoción concreta de cada momento |
| En relación a la voz y la declamación | Recitar despacio |
| | Hablar fuerte (pero sin gritar) |
| | Pronunciar con corrección |
| | Prestar atención a las últimas sílabas y finales de frases |
| | Interpretar de forma vivaz, sin frialdad |
| | Imitar el tono de las palabras en función del carácter que se representa |
| | Realizar las debidas pausas |
| En relación al cuerpo | Hacer gestos adecuados a cada ocasión para que parezca verdadera |
| | Imitar al personaje que representa |
| | Imitar acciones relacionadas con la situación en que se halla |
| | Practicar en los ensayos con el vigor requerido |
| | Moverse con soltura y naturalidad |
| | Mantener las extremidades relajadas |
| | Mantener los brazos y manos naturalmente cuando no tengan que gesticular |
| | No mover los pies mientras se habla |

TABLA 2. Elementos que definen la técnica actoral en el *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556?1565?).

No describe explícitamente el *Discorso* de Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) qué cualidades deben tener los histriones. No expone ninguna relación entre actor y personaje, más que la de haberse considerado que tiene la mejor “aptitud para recitar esa parte” (Ingegneri, en Mazz. 2010, p.244).

| | |
|--|--|
| En general | Comprender mentalmente la acción |
| | Tener pleno conocimiento de los hechos ocurridos antes de la acción representada |
| | Tener perfecta comprensión de todo lo que hay que decir y hacer (lo sugiere indirectamente) |
| | Imaginar los discursos por sí mismos para crear mayor verosimilitud –lo dirige (2010, p. 240) a “aquellos que deben atender la instrucción de los histriones”– |
| | Ser conscientes de cuándo deben actuar compartiendo espacio y tiempo con lo que pasa en escena y cuando deben actuar otra realidad (aunque responsabiliza especialmente a los autores de esta parte) |
| | Mantener una actitud natural: actuar sin artificios con gracia y verosimilitud |
| En relación a la voz y la declamación | Pronunciar convenientemente |
| | Hablar con sonoridad, de manera agraciada y con claridad |
| | Adaptar la cantidad y la calidad de la voz a lo que se quiere expresar |
| | Regular la voz en función del decoro |
| En relación al cuerpo | Adecuar la gesticulación -movimiento de cuerpo y cada una de sus partes, especialmente manos y sobre todo rostro- a la calidad de las palabras y situaciones |
| | Moverse con precisión |
| | Acompañar siempre el gesto con la expresión facial |
| | Mover cuerpo y cara con verosimilitud y sentimiento a fin de conmover el ánimo del espectador |
| | Regular la gestualidad en función del decoro |

TABLA 3. Elementos que definen la técnica actoral según el *Discorso* de Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598)

2.3.4. Transmisión del legado. La técnica actoral histórica, en la actualidad

Concluimos este apartado, exponiendo algunas observaciones en relación a la interpretación de los parámetros expuestos, en la actualidad, y en el momento de poner en práctica interpretaciones y/o puesta en escena históricas:

- 1. Respecto a la transmisión de la tradición.** Los principales tratados sobre gestualidad barroca aluden, como referencia principal, a la obras de Quintiliano y Horacio, especialmente. Como decíamos la extensa literatura que existe en torno a las formas de declamación, oratoria y retórica (v. Barnett, 1987) muestra que las obras de referencia están basadas en tales autores. Sin embargo, el propio Quintiliano afirmará que sus “discípulos oradores” solo deben seguir parte de los gestos del actor. Desarrollamos más adelante este aspecto. Valga aquí el comentario para señalar que pretender reconstruir la técnica actoral del período solo a través de las fuentes iconográficas y los tratados de oratoria y declamación, va a provocar una carencia importante a resolver. Poner en práctica una interpretación actoral histórica, entendemos que pasa también por seguir las pautas que están dando los coragos quinientistas, profesionales del arte escénico, y las que darán los propios actores en sus tratados, que el principio del siglo XVII alumbrará. Véase el caso Pier Maria Cecchini.
- 2. Naturalidad vs artificio.** En todo momento, tanto Leone de Sommi como Angelo Ingegneri apelarán a la naturalidad. Una naturalidad, que, si bien no cuestionarán Caroso o Galilei, sí observamos que se aproximarán a esta con distintos matices. Expondrán, explícitamente, su necesidad de transformar la realidad, no solo a través de las pautas del decoro, sino de las de la propia capacidad del arte, parafraseando a Galilei, “nel far le cose artificiali”.

Cómo trabajar simultáneamente con el código simbólico de la música y el realista del lenguaje va a ser debate fundamental para el desarrollo de la técnica actoral en ópera a principios del siglo XX. Veremos cómo, si bien Stanislavski se decantará en el trabajo en el Estudio de ópera del Teatro Bolshoi por priorizar la interpretación del *libretto* en el trabajo en ópera, Meyerhold defenderá, en un principio, la necesidad de trabajar el a partir de la música, a través del cuerpo simbólico, con los cantantes de ópera. Para

Meyerhold el gesto realista carecería de sentido, aún más, al tener que actuar con la música. Nos parece destacable el hecho de que si bien en los tratados quinientistas la naturalidad, la idea de imitación y la búsqueda de ilusión de verdad está presente de manera constante, –aunque filtrados en todos los casos por el marco del decoro–, aquellos textos del ámbito de la música y de la danza defienden un “arificio” que se aleja de la mera imitación, a la que Galilei definirá se referirá como “vulgar”.

“venendo al mio proposito dico, che se noi vorremo discorrer sanamente intorno all'arte, i al fine della Pittura, diremo dopo hauerlo ben' considerato ed inteso, che nel suo genere possa i sia perfetta molto più della natura” (Galilei, 1589, p. 3).

- 3. Pre-codificación de la técnica actoral.** Términos que serán desarrollados en el sistema stanislavskiano, como la *construcción del personaje* o las *circunstancias dadas* parecen aflorar en las observaciones de los coragos de finales del siglo XVI, con una proximidad a las disquisiciones que los siglos XIX y XX albergarán, cuanto menos, destacable. El naturalismo y la ilusión de verdad que perseguía el arte pictórico y escénico en el siglo XVI nos acerca a planteamientos técnicos actorales que cuatro siglos después, tendencias naturalistas del XIX y el marco stanislavskiano verán fraguar.

Quizás uno de los rasgos diferenciales que detectamos sea el filtro del decoro que condiciona las artes representativas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

“De la regulación de los gestos y de la voz nace necesariamente el decoro, con el que se alcanza la perfección de toda fábula bien representada”. (Ingegneri, en Mazz. 2010, p. 249).

En relación a la constitución de los parámetros que definirán el mencionado *decoro*, cabe destacar el hecho de que, tal y como afirma Barnett, el sistema de educación Humanista, había establecido la enseñanza de las técnicas clásicas de declamación y oratoria:

“the teaching of oratory and eloquence, following Roman precepts and imitating Roman examples, was the basis of the highly successful Humanist system of education from early in the 16th century until the end of the 18th century” (Barnett, 1987, p. 11).

Y, añadimos, había establecido también, dicho sistema, las prácticas en torno al cultivo del cuerpo, como símbolo distintivo de refinamiento que, junto con el estudio de las formas de comportamiento en sociedad, quedaban a cargo de los maestros de danza. Observemos la afirmación de Caroso, al inicio de *Il Ballarino* en la dedicatoria “alla Serenissima Signora Bianca Capello de Medici, Gran Duchessa di Toscana” sobre las facultades de la danza:

“si apprendono i movimenti nobili della persona, trahendosi da esso come più gravemente debba inchinarsi, come gratiosamente volgersi, i come con molti altri leggiadri modi atteggiando, possa attrahere tacitamente à se gli animi altrui” (Caroso, 1581, p. 2).

Se configuraba, así, un sistema de signos, estableciendo el paradigma de comportamiento que iba a condicionar el movimiento y la gestualidad, a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

“Ballando la Donna nel ritirarsi, non alzarà mai con mani la coda, ouer strascino della veste, perche fa bruttissima vista, eccetto s'ella non si ritrouasse in luogo tanto angusto, che non potesse far di meno: ma dandoci garbo nel ballare col primo passo che si ritira, i pauoneggiandosi con la vita, sguinzandola alquanto con la faldiglia che porterà sotto la detta veste, farà il medesimo effetto assai più gratiosamente, che nell'altro modo detto. Quando poi si verrà licentiar, bisogna che si riduca con la schiena al dritto della sua seggia distante intorno à mezo braccio, oue facendo la Riuerenza all huomo col quale hauerà ballato, prima che si ponga à sedere; saluterà col capo la Dama che le starà à man destra” (Caroso, 1581, p. 17).

Un segundo rasgo diferencial con las técnicas posteriores, viene determinado, por los principios científicos, que sostienen en cada momento la concepción del ser humano, y los fundamentos de su comportamiento. La concepción derivada de la tradición que clasificaba los humores generados en el cuerpo⁷⁵, vinculada a los caracteres y las pasiones, puede, en parte, causar la

⁷⁵ Lucie Desjardins en su obra *Le corps parlant: savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle* (Canadá, 2001) describe la clasificación de los cuatro humores y la simbología derivada: “On sait que la théorie humorale, dont les premiers principes remontent au traité hippocratique *De la nature de l'homme*, définit la nature humaine par l'équilibre de quatre liquides contenus dans le corps et appelés “humeurs”: le sang, la bile jaune, la bile noire et la flegme (...). Les références du XVIIe siècle à la théorie humoral ne se bornent pas, on le voit, au seul Hippocrate. Galien, que mentionne Ripa, puis ses disciples arabes et latins, l'avaient consolidée et complexifiée à loisir à la faveur d'un jeu de symétries et de correspondances analogiques où interviennent les savoirs, les croyances, voire les superstitions les plus diverses. Aux quatre humeurs répondent ainsi les quatre éléments cosmiques, les qualités dites fondamentales, les âges de la vie et les quatre saisons, auxquelles on ajoute toujours selon le même système

generación de arquetipos en el ámbito representativo; las aportaciones de René Descartes (1596-1650) o Marin Cureau de la Chambre (1594-1669), influirán en la tradición representativa, –a través de obras como la de Charles Le Brun (1619-1690); la concepción del ser humano, que la ciencia de finales del siglo XIX conllevará, con los avances en el ámbito de la antropología y la psicología, permitirá, en el ámbito de la técnica actoral, la disolución de dichos arquetipos en múltiples y únicas individualidades. En definitiva, el marco de conocimiento científico proporciona las claves para este arte, que aspira a la representación de las pasiones humanas, “los movimientos del alma”⁷⁶.

analogique, les signes du zodiaque, les planètes, les apôtres, les parties de la journée, les couleurs et les saveurs, les organes vitaux, les modes musicaux, les sortes de fièvres, et, bien sûr, les tempéraments” (*Desjardins, 2000, p. 47*). Ver: Marsili Ficino (1433-1499), *De triplici vita* (1489), obra derivada de principios clásicos postulados por médicos y filósofos, como Empédocles SV a.C., Hipócrates SIV a.C. o Galeno SII d.C.

⁷⁶ Le Brun, Ch., 2008. *Conferencias*; ed. y trad. Albero Muñoz, M.M., Madrid: CAM Obras sociales, p. 79.

3. La técnica actoral en la interpretación operística de los siglos XVII y XVIII: del *recitar cantando* a la *tragédie lyrique*

Elaborada esta aproximación a los hábitos que enmarcaban la práctica actoral en el siglo XVI, nos planteamos observar la posible aparición de variantes técnicas en este ámbito, derivadas del desarrollo de las *opere in musica*. Si bien la *Euridice* de Jacopo Peri de 1600 es considerada, hasta el momento, la primera ópera íntegramente conservada, nos parece importante ampliar el foco de observación a producciones escénicas y eventos, que tuvieron lugar alrededor de esta fecha. Especialmente aquellos que configuraban la escena interdisciplinar, en la que se desarrollarán estructuras, formatos, y paradigmas representativos, entre los que las *opere in musica* se van a enmarcar. Analizar hábitos espectaculares establecidos con anterioridad a la mencionada fecha, entendemos que nos va a permitir, por un lado, seguir siendo testigos de las prácticas actorales establecidas; por el otro, observar la tipología de intérprete que va desarrollar los roles de las primeras óperas –algunos, protagonistas ya de estas producciones anteriores a 1600–; en definitiva, en muchos aspectos, algunas de estas producciones pueden ser ya consideradas, en sí mismas, *opere in musica*.

3.1. Marco teórico

La idea de arte escénico, referida por Sommi e Ingegneri, como “retrato ejemplar de la vida humana” (2010, 118) continuará latente a lo largo del siglo XVII, y derivando progresivamente en una transformación sinecdóquica, desplazándose la observación de la vida de los hombres a la de las pasiones del alma, cuya expresión será principal objeto del arte en este período.

“Aux XVIIème et XVIIIème siècles, l’imitation de la Nature, c’est –à-dire plus précisément l’étude des passions de l’âme, justifie l’existence et la finalité de l’Art” (Rouillé, 2006, p. 107).

Leonardo Da Vinci había dejado escrito la primacía de la perspectiva y el sentido visual sobre la música, por ser la vista “la primera puerta del intelecto”:

“Si la música recrea el ánimo mediante la armonía, la perspectiva nos deleita en gran medida gracias a la distancia debida y a la variedad de colores. Si aquélla considera sus proporciones armónicas, también esta también ésta hace lo propio con las aritméticas y geométricas” (Da Vinci 1498, en Pacioli, 1991, p. 38).

La Academia platónica florentina que Cosimo de' Medici (1537-1519) había fundado en 1459, con el filósofo y lingüista, Marsilio Ficino (1433-1499) al frente, llegaría a su fin en 1521⁷⁷. El exilio de los Médici en 1494, y la muerte de Ficino tendrían que ver con ello; aún y así, habrá generado intentos de imitación, y el espíritu neoplatónico, arraigará en la concepción del arte renacentista⁷⁸:

“...el gran momento del neoplatonismo va a ser el Renacimiento. Ahora ya no se trata solo de la penetración de esa corriente en el pensamiento. La poesía y el arte se empapan también de la visión idealista y religiosa, cósmica, ya directamente, y a través del petrarquismo, que, en cierto modo, nutre también su savia” (Alsina, 1989, p. 108).

En este contexto, la expresión de las pasiones humanas será el instrumento para conmover los ánimos y, en última instancia, y en base al discurso aristotélico, será convertida en instrumento moralizador.

Tras la representación del *Edipo* de Ingegneri, en la inauguración del Teatro Olímpico de Vicenza, el noble vicentino Filippo Pigafetta redactaba una carta⁷⁹, con fecha 4 de marzo de 1585, describiendo sus impresiones sobre la función, a la que había asistido la noche anterior. Por un lado, en el inicio del texto, Pigafetta utiliza términos como “pompa” o “magnificenza” para referirse al evento que se dispone a describir:

“e se la compagnia, la furia del vino ed il tumulto del carnevale me lo concedesse, mi darebbe l'animo di porger diletto a V.S. Illustrissima con quei chiarissimi signori suoi amici, in narrando la pompa

⁷⁷ Sobre la Academia platónica florentina, ver: Torre, A.D., 1902. *Storia Dell'accademia Platonica Di Firenze*. Florencia: G.Carnesecchi. Y: Lafaye, J. (2005) *Por amor al griego: La nación europea, señorío humanista (S XIV-XVII)*, “La academia platónica, de Marsilio Ficino en Florencia”, México: Fondo de cultura económica.

⁷⁸ Sobre las relaciones petrarquismo y neoplatonismo en este período, ver Llosa Sanz (2009), *La memoria enamorada*. [en línea]. Disponible en www.lulu.com. [Acceso 12 de septiembre de 2015].

⁷⁹ El destinatario del texto no aparece explicitado.

teatrale e la magnificenza della Tragedia che ieri fu recitata in questa Città” (Pigafetta, 4 de marzo de 1585).

Por otro lado, a lo largo del redactado, es posible registrar el uso de expresiones que nos ponen de relieve la vigencia, en ese momento, de los preceptos aristotélicos, asociados a la función purificadora de la tragedia:

“Or essendo l’uffizio della Tragedia il commovere negli animi degli spettatori con la rappresentazione di fatto illustre e fortunoso, la misericordia e l’orrore, ed intenerire gli animi indurati; e mediante cotal avvenimento (secondo Aristotile) purgare gli animi, o rimovergli dalle passioni, cioè dall’odio, dall’ira stabile, e dalla brama della vendetta; egli è da credere, che questa Tragedia così perfettamente dattata (...) abbia a produrre gli effetti suoi, ed annullare i dispareri della Parte affitta di questa Città cortesissima e piena di valore ed ingegno” (Pigafetta, 4 de marzo de 1585).

Conmover, mover los ánimos y los afectos, en última instancia, persuadir, será objetivo también de un arte pictórico, impregnado y al servicio de la ideología de la Contrarreforma, que utilizará como recurso la retórica y la espectacularidad:

“La Contre-Réforme, pour lutter contre l’emprise croissante du protestantisme, et remuer les masses qu’elle semble sur le point de perdre, fait appel à ses moyens de persuasion. Pour l’Italien, peu enclin à s’abandonner à la sensibilité profonde, cette évolution sera surtout technique; on cultivera l’éloquence des formes et des couleurs; on dirigera l’art vers ses possibilités les plus spectaculaires et les plus rhétoriques” (Huyghe, 1969, p. 1).

También el discurso teórico sobre la música, dará importancia a la necesidad del arte de mover los afectos. El propio Caccini, en el principio de *Le Nuove Musiche* (1601) llegará a exponer que el fin del músico no es otro que “mover el afecto del ánimo”⁸⁰:

En este marco, la necesidad del arte de expresar las pasiones humanas encontrará, en parte, en el racionalismo de Descartes, y en el empirismo, los fundamentos teóricos para el desarrollo de una técnica representativa. Las pasiones, convertidas en instrumento moralizador, devendrán susceptibles de análisis para el arte representativo, y objeto de minuciosa exploración. La racionalización del proceso, que determina y provoca las pasiones humanas, llegará con el

⁸⁰ “...conseguire il fine del músico, cioè dilettere, e muovere l’affetto dell’animo” (Caccini, 1601, p. 2).

tratado descartiano de 1649, *–Las pasiones del alma–*, que abrirá nuevos campos de análisis para su representación. Así pues, Charles Le Brun⁸¹ desarrollará su método sobre la expresión general y particular de las pasiones, y sobre la fisionomía, que quedará recogido a través de sus conferencias, publicadas en París, en 1648. El método de Le Brun, apoyado en principios descartianos, devendrá una obra de referencia, tanto por el detalle con el que se refleja la reacción de la musculatura facial en la expresión de pasiones, como por los análisis que realiza entre expresión animal y humana⁸², ambas cuestiones, aspectos técnicos que trascenderán, no solo al ámbito del arte pictórico, sino al escénico y al de la técnica actoral:

“S’inscrivant dans la lignée de l’ouvre de Descartes, la conférence de Charles Le Brun sur *L’expression générale et particulière des passions*, fait ouvre unique, essentielle, et référente pour tous, par l’union de la peinture et de la philosophie, dans une recherche technique du Vrai au service de la Verité” (Rouillé, 2006, p. 137).

En el mismo contexto, y bajo la influencia del empirismo, el físico inglés John Bulwer (1606-1656) publicará entre 1644 y 1650 sus cuatro trabajos⁸³, en torno a la semiótica del cuerpo humano y el lenguaje no verbal. *Chirologia and Chironomia*, el primero de estos tratados, se centrará en el lenguaje de las manos, ofreciendo, –como paralelamente había hecho en 1616 Giovanni Bonifaccio en *L’Arte de Cenni–* extensas descripciones sobre los gestos, y sus significados. Lo hará, asimismo, acudiendo a los clásicos como aval y fuente de referencia y, en este caso, analizando la gestualidad del cuerpo entero. Destacamos estas obras, como ejemplo de la importancia, que la técnica de expresión a través del cuerpo y el lenguaje no verbal, adquirirían en ese momento, respondiendo al afán de reflejar científicamente el comportamiento humano. Otra cuestión será la eficacia de la codificación de la gestualidad para la expresión de las pasiones, y para la imitación de la vida, que podrá llegar a ser cuestionada, sobre todo, cuando la

⁸¹ M. Mar Albero Muñoz en el texto introductorio a su traducción de las *Conferencias* de Charles Le Brun (Valencia, 2008) expone cómo el artista, quien habría sido el primer pintor del Rey Luís XIV contribuiría, inspirado por el ambiente artístico que había vivido en Roma, a crear la Academia Real de Pintura y de Escultura de París (1648), donde establecería la costumbre de impartir una conferencia mensual.

⁸² Jean-Pierre Changeux en su obra *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien* (2008) llega a afirmar que Charles Darwin mencionaría a Le Brun por sus aportaciones en el estudio de la relación entre la expresión animal y la humana (Changeux, 2008, p. 149).

⁸³ De John Bulwer: *Chirologia and Chironomia* (1644), *Philocophus* (1648), *Pathomyotomia* (1649), *Anthropometamorphosis* (1650).

ciencia del siglo XIX nos ponga ante una nueva dimensión de la naturaleza humana. En definitiva, la racionalización de las pasiones permitirá una codificación de las mismas, que se concretará en una observación precisa de su incidencia en el cuerpo humano, de la acción de la musculatura en la construcción de la expresión facial, del lenguaje de la gestualidad⁸⁴; y una conciencia de la eficacia de la expresión corporal en el acto comunicativo. Se trata de procesos que van a incidir de forma importante en el arte pictórico y en la técnica actoral; mientras, paralelamente, la teoría de la música se preocupará, a su vez, por la relación entre las pasiones humanas y las formas musicales, dando lugar a los tratados que pasarán, a inicios del siglo XVIII, a configurar la Teoría de los afectos (*Affektelehre*) de la mano de figuras como el compositor Reinhardt Keiser (1674-1739) o el teórico Johann Mattheson (1681-1764).

En este marco se desarrollará el arte escénico de este período, que, entendemos, ha de propiciar el desarrollo de la técnica actoral, no solo por la eficacia representativa que conlleva la encarnación de las pasiones, sino por la capacidad de la expresión corporal tanto para conmover como para generar impacto visual. Paralelamente, la simultaneidad de códigos, que definirá los parámetros representativos de las *opere in musica*, supondrá el desarrollo de nuevas estrategias técnicas. Texto, música, movimiento y acción escénica deberán organizarse para servir a un mensaje común. Charles Le Brun, en su conferencia de 1680, sobre la “expresión en general”, plantea la necesidad de que todos los elementos que intervienen en la “composición del cuadro” confluyan para expresar la misma idea; a estos efectos, el pintor afirmará: “se debe evitar representar simultáneamente cosas incompatibles” (1689, en Albero Muñoz 2008, p. 73); y, especialmente, si el objetivo final va a ser mover los ánimos de los espectadores. En palabras del propio Le Brun:

“el pintor debe adecuar todas las partes que entran en la composición de un cuadro, que contribuyan juntas para formar una idea justa del tema, de manera que puedan inspirar en el espíritu de los espectadores emociones convenientes a esta idea” (Le Brun 1689, en Albero Muñoz, 2007, p. 73).

⁸⁴ La expresión de la acción dramática será reflejada paralelamente a través del arte pictórico, en constante transferencia con el arte escénico, especialmente, en este período. Destacamos al pintor y escultor, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), ejemplo de artista que plasmaría en su obra a la representación de los códigos gestuales y los *affetti*.

3.2. Espectáculos e intérpretes a finales del siglo XVI: generando los parámetros técnicos de las *opere in musica*

Podemos considerar que, en parte, el valor de la dimensión representativa, presente en los discursos de Sommi e Ingegneri, favorece, o contribuye a definir, el marco en el que surgirán, en este período, los primeros experimentos vinculados a las *opere in musica*. Especialmente, considerando que el debate que se desarrollará en torno a la realización de las obras “al estilo antiguo”, –y del que sugirá, en parte, la ópera– es también un debate, en torno a la naturaleza representativa de las mismas.

Las discusiones de los académicos y artistas van a ocuparse, entre otros aspectos, de la defensa del estilo monódico, el cuestionamiento del contrapunto, el *recitar cantando*, el arte representativa o la expresión de las pasiones. El consecuente material teórico que se genera, en este contexto va a conformar parte del corpus de referencia, a partir del cual definir aspectos relativos a la técnica actoral, que surgen en este período, en la obra íntegramente en música. En cualquier caso, van a aportar información que contribuya a contextualizar tales aspectos. Nos referimos a tratados como los de Giovanni Bardi (1534-1612) –*Discorso mandato da Giovanni de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e'l cantar bene*– (1578), Vincenzo Galilei (1520-1591) –*Della musica antica e della moderna (Florenzia 1581), Il discorso in torno a l'opera di Zarlino* (Florenzia 1589)–, Giulio Caccini (1551-1618) –*Le Nuove Musiche* (Florenzia 1601)– o Flaminio Scala (1552-1624) –*Il teatro delle favole rappresentative* (1611)–, entre otros. Nos referimos también a textos como los prefacios a la *Rappresentatione de Anima e di Corpo* de Emilio de' Cavalieri (1600), a la *Euridice* de Jacopo Peri (1600), o a la *Dafne* de Marco da Gagliano (1608), donde los autores exponen pautas para la representación de sus obras. Asimismo, cabe destacar obras como *Il Corago* (1630); y teorías, derivadas de planteamientos racionalistas y empiristas, como las mencionadas de Charles Le Brun (1619-1690), en el ámbito del arte pictórico, o las de John Bulwer (1606-1656), en el ámbito del lenguaje no verbal. Tales fuentes, así como las biografías de los actores y las actrices de este período⁸⁵, nos han permitido ir extrayendo información, con el fin de definir en qué medida, en

⁸⁵ Paralelamente a los diccionarios biográficos más recientes, supone importante fuente de información, para la aproximación a las biografías de los actores, de los siglos XVII y XVIII, la obra de Francesco Bartoli, *Notizie storiche de comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti* (Padua, 1781). Asimismo se

el caso de que proceda, se transforma o redefine, o especializa la técnica actoral en este período, a partir de la irrupción de la ópera.

Asimismo, los eventos, y las representaciones en torno a la vida de las cortes, van a suponer fuentes de información considerables para el análisis de las técnicas que pretendemos, en la medida en que, como veíamos, representan un campo idóneo de experimentación donde van encontrarse danza, música, canto, y tantas cuantas técnicas escénicas puedan ponerse al servicio de lo fascinante, y la diversión. Eventos marcados por la fastuosidad, digna del homenaje y propaganda, que representaban para sus mecenas y señores, y que propician la posibilidad de desarrollo de técnicas, en busca de lo más novedoso y excepcional. Hemos desarrollado este concepto, en el apartado del anterior capítulo, dedicado al “aparato escénico”.

En este sentido, citas como la inauguración del Olímpico de Vicenza (1585), o la celebración en Florencia, pocos años después, de la boda de Ferdinando de Médici y Christine de Lorraine, supondrán importantes puntos de referencia, entre otros que iremos mencionando, para el desarrollo de la escena en general, y de las *opere in musica* en particular: cabe imaginar el debate artístico y la discusión, impulsada alrededor de eventos de tal magnitud; eventos que suponían puntos de encuentro entre activos creadores del momento, y devenían plataformas generadoras de modelos de representación, pudiendo, en definitiva, actuar de focos de difusión y estímulo, impulsores de paradigmas teatrales, representativos y compositivos.

Uno de los espectáculos que se desarrollará en estas coordenadas, serán los intermedios de *La Pellegrina*, celebrados en 1589, con motivo de la boda de Ferdinando de' Medici y Christine de Lorraine:

pueden encontrar algunas referencias en: *Histoire du Theatre italien* de Louis Ricoboni (París 1781) y en los *Origini del Teatro italiano* de Alessandro D'Ancona (Torino, 1891).

3.2.1. Los intermedios de *La Pellegrina*. Estructuras que configurarán las *opere in musica*

Concretamente, y por la vinculación que va a tener directamente en la configuración de las obras íntegramente cantadas, nos centraremos aquí, en el caso de los intermedios de *La Pellegrina*⁸⁶. Y destacamos “intermedios”, conscientes de que, a partir de este momento, se va a asistir a un progresivo auge del género⁸⁷, que, habiendo incorporado su propio “aparato escénico”, entre sus elementos identificativos, acabará adquiriendo, en muchos casos, más importancia que la obra a la que acompañan. Los intermedios van a contribuir, –y los intermedios de *La Pellegrina* son un ejemplo de ello–, a constituir un núcleo de configuración de hábitos de presentación escénica –y puntualizamos, también, de interpretación escénica–, que vertirán en el género operístico. En cualquier caso, entendemos, como apunta Bianconi, que son, a su vez, herederos de unas técnicas ya existentes:

“The Florentine *intermedi* may be seen as the source of opera’s visual appeal, but there is no denying that shows of this kind simply adopted and adapted existing forms and techniques” (Bianconi et al., 1998, p. 48).

Y lo son, no solo en lo que concierne a la organización de los elementos escénicos, si no, como veremos, por lo que respecta también a la técnica de sus intérpretes, a menudo con perfil interdisciplinar.

⁸⁶ *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli (1537-1587), junto con los intermedios, fueron representados en 1600, en el teatro de Medici, diseñado por Buontalenti. El Teatro Mediceo había sido inaugurado con motivo de las bodas de Cesare d’Este y Virginia Medici. F. Cerreta describe el momento en la edición de *La Pellegrina* de 1971 (Firenze): “Dal resoconto lasciatoci da Bastiano dei Rossi dell'apparato e degl'intermedi allestiti per la commedia, apprendiamo che lo spettacolo ebbe luogo nel teatro Medici (detto anche degli Uffizi, o Salone dei Magistrati), una sala costruita nel 1586 a carattere permanente su disegno di Bernardo Buontalenti, con una capienza di 3-4 mila posti. L'inaugurazione era avvenuta il 6 febbraio 1586 con L'amico fido in occasione delle nozze di Virginia Medici con Cesare d'Este” (Cerreta. en Bargagli, 1971, p. 18).

⁸⁷ A propósito de la evolución de los intermedios afirma Saslow: “As a theatrical genre, the intermedio (or intermezzo; French inter English Interlude or entr’acte) can be traced back to the late fifteenth-century verse play with music, *l’Orfeo* by the Medici poet Angelo Poliziano. (...). In 1565 the intermedios were still performed within the same scenery used for the envelope comedy, but by 1589 it had become axiomatic that each interlude would have its own spectacularly complex setting”. (Saslow, 1996, p. 29).

Consideramos que, a fin de acercarnos a la descripción del tipo de intérprete que va a desarrollar un rol en la escena íntegramente en música, conviene atender a ciertos aspectos registrados, sobre el proceso de creación y de realización del espectáculo de los *intermedi*. A parte de los estudios contemporáneos, –entre los que hemos mencionado la obra de Saslow–, cuestiones referidas a este proceso han quedado documentadas, en los escritos de dos hombres que dejaron su testimonio: Bastiano de Rossi (1585-1605), literato, fundador de la Accademia della Crusca, –a la cual Giovanni Bardi había estado también vinculado– y Girolamo Seriacopi⁸⁸, *Memoriale et ricordi* (1588-1589), responsable de la gestión durante las celebraciones. De' Rossi había ya dejado constancia de las representaciones de 1586, que habían tenido lugar para el enlace de Cesare d'Este con Virginia de' Medici⁸⁹, y de nuevo, en 1589, redactaba la descripción de los intermedios: *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Lorena, gran duchi di Toscana*. Por su parte, Girolamo Seriacopi, “provveditore del Castello” con su texto *Memoriale e ricordi*, dejaba un diario⁹⁰ sobre el proceso de realización del espectáculo.

3.2.1.1. El equipo de creación

Destacamos, en cualquier caso, y por la influencia directa que iban a tener en el proceso, artistas que se habían desplazado desde Roma con el nuevo Gran Duque, Ferdinando I de' Medici (1549-1609) como Antonio Archilei (1542-1612), –que compondría algunos números

⁸⁸ En el catálogo digitalizado del Archivo di Stato di Firenze, se expone un listado de documentación, donde se menciona a Girolamo Seriacopi como “provveditore del Castello”, al lado de Bernardo Buontalenti, con ocasión de las bodas de Ferdinando I y Christine de Lorraine: “Si segnalano inoltre: un Memoriale e un Quaderno di conti tenuti da Girolamo Seriacopi provveditore del Castello di Firenze, attestante i lavori eseguiti da Bernardo Buontalenti al teatro degli Uffizi, in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena (nn. 3679-3680, anni 1588-1603)”. Archivo di Stato di Firenze. Disponible en <http://www.archiviodistato.firenze.it/> [Fecha última consulta 31.08.2015]. Saslow menciona, asimismo que se alude a Girolamo Seriacopi como “provveditore del castello” (Saslow, 1996, p. 45).

⁸⁹ Bastiano de' Rossi, 1586. *Descrizione del magnificentissimo apparato, e de' maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime nozze degl'illustrissimi ed eccellentissimi signori il signor don Cesare d'Este, e la signora donna Virginia*, Florencia.

⁹⁰ Saslow describe el texto de Seriacopi como diario sobre la dirección escénica: “the Memoriale e ricordi 1588-1589 is a stage manager's daily production logbook kept by Cavalieri's and Buontalenti's principal executant, Giralomo Seriacopi” (Saslow, 1996, p. 5).

musicales–, Vittoria Archilei (1582-1620) –que interpretaría alguno de los roles protagónicos⁹¹, y, sobre todo, Emilio de Cavalieri (1550-1602). Su nombramiento como nuevo superintendente de las artes, supondrá un punto de inflexión para Giovanni Bardi, hasta el momento principal organizador, de los eventos en la corte⁹².

Saslow incide en la posible tensión generada, al frente del proyecto, entre Bardi y Cavalieri, refiriéndose a su relación en los siguientes términos:

“...a forced collaboration rife with potential for conflict” (Saslow, 1998, p. 37).

Si bien los dos, Bardi y Cavalieri estuvieron al frente de la realización de *La pellegrina* : Cavalieri, a parte de como superintendente de las artes, como director musical y coreógrafo; y Bardi, como diseñador de la concepción y director escénico, la autoridad de Cavalieri se impondrá en más de una ocasión a las propuestas de Bardi:

⁹¹ Saslow especifica que Cavalieri contaría, para el proyecto de Florencia, con la pareja de artistas, que ya habrían estado al servicio del Gran Duque en Roma: “Cavalieri brought the couple from Rome, where they had been in the service of Ferdinando in the early 1580s” (Saslow, 1996, p. 39).

⁹² En las *Descrizione dell'apparato e degli intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de Seren. D. Ferdinando Medici, e Madame Cristina di Loreno Gran Duchi di Toscana* (1589), Bastiano de Rossi alude al evento realizado en 1586, stilo novo, con motivo de las bodas de Cesare d'Este y Virginia de' Medici, donde se presentaba *L'amico fido* de Bardi con los diseños escenográficos de Bernardo Buontalenti: “E ricordandosi con quanta fede, con quanto sapere, con quanta diligenza, e con quanta universale soddisfazione quella, che'l Granduca Francesco per le nozze del Sign. Don Cesare d'Este, e della Sign. donna Virginia Medici sorella di S.Altezza, fece in Firenze rappresentare, fosse, e dal Poeta recata a fine, che fu il Signor Giovanni de' Bardi de' Conti de' Vernio (delle cui nobili qualità e virtù, per averne, se non a sufficienza, almeno con diffuso ragionamiento favellato nella descrizione della Commedia già recitata, per non offender di nuovo la sua modestia, e per cagion d'esser breve, in questa net aceró) e dall'Architetto altresì, che fu Bernardo Buentalenti, del sopr'umano ingegno del quale, e per le stesse cagioni, e per che se l'opera in quella il manifestò, in questa lo potrà maggiormente manifestare, non mi piace per ora di ragionarme” (Rossi, 1589, p. 5). C.Casini, en *Storia della musica, Dall'antichità classica al Novecento* (2012) alude a los intermedios de *L'amico fido*, describiendo su autoría: “Nel 1585, per le nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici, figlia naturale di Cosimo, si tornò alla commedia *L'amico fido* di Giovanni de'Bardi, con sei intermedi, le cui musiche furono così divise: promo, secondo e quinto, Alessandro Striggio; terzo e quarto, Cristofano Malvezzi; sesto, Giovanni de' Bardi” (Casini, 2012, p. 264).

“Cavalieri composed only two or three numbers for the intermedii, but his ability to set aside the completed work of Bardi for the finale indicates his ultimate authority, as Ferdinando’s chosen musical director, over the team of composers” (Saslow, 1996, p. 38).

La cita se refiere al número compuesto por Bardi para cerrar los intermedios, que describía el descenso de los cielos del Ritmo y la Armonía. El fragmento fue sustituido por otro final, considerado más adecuado, centrado en la figura de Ferdinando I y Christine de Lorraine⁹³, y compuesto y escrito por Cavalieri y Laura Guidiccioni (1550-1599):

“Ferdinando rejected the finale by Bardi and Rinuccini – a massive chorus accompanying the descent of Rhythm and Harmony – and had Cavalieri substitute new music, to which Laura Guidiccioni, an aritcretic poet from Lucca, crafted suitable words. Un place of the more abstractly allegorical ending originally planned, Guidiccioni’s dialogue between throngs of pastoral mortals and three celestial ladies is more explicitly focused on the bridal couple themselves, ending with the couplet, “Joyfully we sing in praise / of Christine and Ferdinand” (Saslow, 1996, p. 39).

A fin de interpretar las fuentes con la mayor precisión posible, nos parece importante discernir el rol que cada creador tuvo en el proceso, y ser conscientes de las circunstancias que pudieron influir en la toma de decisiones –no siempre determinadas por criterios artísticos–.

Podemos entender, por un lado, y en relación al episodio descrito, que Ferdinando de’ Medici contaba con Cavalieri para atenuar la posible ambigüedad en la interpretación de los significados de la obra, y asegurar, con el espectáculo, la promoción de los valores de reconstrucción, poder y prosperidad⁹⁴ simbolizados en el enlace de la nueva pareja ducal:

⁹³ Saslow comenta que en Rossi habría quedado registrado, empero, el texto de Bardi probablemente por haberse llevado a cabo el cambio demasiado tarde: “It is not known exactly at what point during rehearsals these substitutions were made, but apparently it was by then too late to change Rossi’s text” (Saslow 1996: 30).

⁹⁴ Tim Carter en *Monteverdi’s Musical Theater* alude a la función propagandística que adquirieron los intermedios: “More effective still as propaganda were the entr’acte entertainments known as *intermedi*, performed within spoken plays. What started life as a set of simple episodes more or less loosely linked to the main drama so as to provide relief from the action, to allow time to change scenery and to generate a sense of temporal perspective, was expanded and elevated by the Florentines to an art form where stage spectacle and propaganda came together in unique ways” (Carter, 2002, p. 20). Y se refiere al interés de los Medicis, en este momento, en usar el teatro como medio para reforzar su imagen y consolidar su poder: “The Medici had strong reasons for using the theatre in so

“Interwoven with this philosophical conceit were symbolic allusions to, as well as direct praise of, the beneficence, permanence and legitimacy of Medici rule” (Saslow, 1996, p. 30).

Cabe tener en cuenta, para la interpretación de estas relaciones, el trasfondo político que enmarca el momento, determinado, entre otras variables, como observa Tim Carter en su obra *Monteverdi's Musical Theatre* (2002), por el deseo del nuevo Gran Duque de contraponer la época de decadencia bajo el mandato de su hermano Francesco I de' Medici (1541-1587) con la nueva etapa que él pretendía inaugurar:

“Grand Duke (from 1587) Ferdinando de' Medici's intention was to emphasize a new start both to foreigners and to native Florentines, who liked the new Grand Duke as much as they hated his predecessor, his elder brother Francesco de' Medici” (Carter, 2002, p. 20).

Tal y como señala Saslow, otro aspecto que contribuye a definir el contexto, quedará determinado por la enemistad que el nuevo Gran Duque sentía hacia aquellos que habían estado al lado de Francesco I de' Medici y Bianca Capello (1548-1587)⁹⁵; y hemos llegado a este punto en el análisis del contexto, por su influencia en el proceso que pretendemos definir: Giovanni Bardi se encontraba entre el grupo de personas a quienes se les podía atribuir, haber apoyado, en este tema, a Francesco I:

“Ferdinando disliked Bardi and began to edge him out, in part because Bardi has approved and assisted Francesco's second marriage in 1597 to the hated Bianca Cappello” (Saslow, 1996, p. 28).

Cabe tener en cuenta, tal y como señala Pirrota, que esta circunstancia, que marcaría la relación de Bardi con el nuevo Gran Duque, acabaría por obligarlo a abandonar Florencia:

political a way: their absolute power as Dukes (from 1569, Grand Dukes) of Tuscany had only recently been consolidated” (Carter, 2002, p. 20).

⁹⁵ Tras la muerte de Johanna de Habsburgo (1547-1578), con quien había contraído matrimonio en 1565, Francesco I de' Medici se casó en privado con Bianca Cappello. Nino Pirrota alude a Giovanni Bardi, como uno de los personajes que protegieron la relación secreta del duque. Sobre Bardi: “sa famille et lui-même avaient joui d'une grande influence pendant le règne du grand duc Francesco, ayant d'abord favorisé les amours secrètes, puis les noces de ça peince avec Bianca Cappello” (CNRS Pirrota, 1973, p. 287).

“A cause de cette inimitié Bardi devait être finalement obligé de quitter Florencia au 1592” (Pirrota, 1973, p. 288).

De manera que en 1600, cuando en el marco de las celebraciones de las bodas de Maria de' Medici y Enrique IV de Francia, se lleva a cabo *la Euridice* de Peri y Rinuccini (5 de octubre), e *Il rapimento de Cefalo* de Giulio Caccini y Gabriello Chiabrera (9 de octubre), Bardi, no solo no figura directamente entre los organizadores del evento, sino que no se encontrará, por este tema, afincado en Florencia.

“At the time of the first *Euridice*, however, Bardi was no longer in charge of the Medici's entertainment and cultural politics (allegedly for having expressed his scorn for Bianca Capello, wife of the grand duke Francesco), and by 1592 he had even left Florence” (La Via-Parker, 2002, p. 103).

La *riforma melodrammatica*, que habrá impulsado desde la actividad de la Camerata, –especialmente activa entre 1572 y 1582 (Saslow, 1996, p. 28) –, continuará, empero, latente, así como las discusiones de contenido, metodología y forma que van a acompañar desde el origen y en el decurso de su historia, la evolución del género operístico.

Por otro lado, Nancy Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning en su análisis del tema en *Musical Humanism and its Legacy* (1992), apuntan al hecho de que en el estreno de la *Euridice* de Peri, sí coincidirían éste y Caccini, con Claudio Monteverdi (1567-1643)⁹⁶, que formaba parte del séquito de Vincenzo de Gonzaga trasladado a Florencia para el evento⁹⁷:

“Claudio Monteverdi may have come into direct contact with Peri and Caccini when visiting (if he did) Florence in 1600 as part of the retinue of Duke Vincenzo Gonzaga to participate in the festivities for

⁹⁶ Kovaleff- Russano aluden a un posible anterior encuentro entre Bardi y Monteverdi en 1595, como miembros de las tropas unidas al duque de Vincenzo Gonzaga, en Hungría: “There is also one specific occasion when Bardi and Monteverdi seem to have been in the same place at the same time, on the battlefields of Hyngary in 1595: Bardi was among the papal troops (under Gian Francesco Aldobrandini) joined by Duke Vincenzo Gonzaga and his retinue (including a small group of musicians headed by Monteverdi) at the siege of Viszgrad in late summer” (Baker-Russano, 1992, p. 179-80).

⁹⁷ Saslow describe la comitiva de Eleonora de' Medici y el duque de Mantua, constituida por unas 700 personas, como la más numerosa entre las que se trasladaron a Florencia para el evento: “The largest delegation, that Francesco's daughter Eleonora de' Medici and her husband Vincenzo Gonzaga, Duke of Mantua, arrived with 700 people” (Saslow, 1996, p. 137).

the marriage of Maria de' Medici and Henri IV of France; certainly, he knew the opera premiered at these festivities, Peri's *Euridice*." (Kovaleff-Russano, 1992, p. 179).

También, el que será el libretista del *Orfeo* de Monteverdi (1607, Alessandro Striggio (1573-1630), parece asistir a la cita de Florencia en 1600:

"Alessandro Striggio, Mantuan court secretary and librettist of *Orfeo*, was certainly present in Florence in October 1600" (Baker-Russano, 1992, p. 179).

Desarrollamos más adelante los aspectos que condicionan los parámetros artísticos de las obras de 1600. Nos parece aquí importante, para una mayor precisión en la interpretación de las fuentes, conocer las circunstancias en las que se configuraba el equipo que estaría al frente del equipo de *los intermedi*, en la medida en que van a ejercer una importante influencia en aspectos como la orientación del tema, la priorización de unas u otras disciplinas, la selección de intérpretes, o el estilo interpretativo. Y la van a tener, en el contexto del gran evento, en un escenario de gran difusión para los lenguajes, intérpretes y estructuras que se van a presentar.

Cabe ser consciente de este punto, a fin de dilucidar con la mayor precisión posible, los motivos que pudieron llevar a unas decisiones u otras, en relación al material artístico; y, sobre todo, los motivos que hayan podido llevar, a posteriori, a determinadas interpretaciones históricas. Entendemos que la clarificación de estos aspectos contribuye a alcanzar con mayor concisión el objetivo marcado en este apartado, esto es, acercarnos, con la mayor precisión posible, a las primeras experiencias artísticas en que se pretende interpretar la obra dramática íntegramente cantada, y definir la tipología de intérprete que las lleva a cabo.

Por otro lado, cabe plantearse hasta qué punto la relación entre Cavalieri y Bardi, con trasfondo político, pudo tener consecuencias futuras para los colaboradores e intérpretes que se hubieran distinguido afines a uno o a otro de los organizadores. A nuestros efectos, el análisis de la situación aporta información, con el objeto de analizar con la máxima concreción los valores, posiblemente no siempre referidos al virtuosismo técnico, que pudieran estar influyendo en la elección de roles o en el encumbramiento de unos u otros intérpretes. Destacamos, en relación a este tema, la sugerencia de Isabelle Putnam Emerson en su obra *Five Centuries of Women Singers* (U.S.A. 2005) donde alude al hecho de que la ausencia de Vittoria Archilei en repartos

significativos, tras haber protagonizado los intermedios de 1589, podría haberse debido a cuestiones políticas, al haber adquirido excesivo protagonismo al lado de Cavalieri en los *intermedi* de 1589.

“She was not included in the 1600 celebrations of the wedding of Henry IV of France and Maria de’ Medici, and apparently not involved in the performances at that time of Peri’s opera L’Euridice and its successor by Caccini. On the other hand, her non participation could have been the consequence of court politics. (Putnam Emerson, 2005, p. 9).

El trasfondo político que enmarca este momento, en definitiva, es el telón de fondo de un evento que, en última instancia, es también un acto político.

Como tercer puntal, al lado de Cavalieri y Bardi, y dentro también del equipo de creación de los *intermedi*, cabe destacar la figura de Bernardo Buontalenti (1536?-1608), arquitecto, ingeniero y artista, al servicio de la corte. Warburg alude a la importancia que el talento de Buontalenti tendría para la difusión de la imagen de los Medici, que lo habían recogido desde joven, y para quienes trabajaría toda su vida:

“I Granduchi Cosimo, Francesco e Ferdinando non ebbero da pentirsi che Bernardo Buontalenti, tuttora giovinetto di dieci anni, fosse stato salvato in loro servizio nell'inondazione dell'anno 1547: per lo spazio di sessant'anni presto loro l'opera sua come architetto generale” (Warburg, 2011, p. 266).

Saslow señala como el marco áulico le ofrecería el espacio para el desarrollo de sus ideas sobre maquinaria escénica, y arquitectura teatral, a la par que su arte contribuiría a potenciar, la espectacularidad que el ducado, en este período, pudo exhibir:

“His “capricious” creativity as, of course, perfectly suited to the demands of theater and spectacle” (Saslow, 1996, p. 44).

Destacamos que Saslow reconoce la influencia de los tratados, quinientistas, concretamente el de Leone de’ Sommi, al que nos hemos dedicado en el anterior apartado, en la figura de Buontalenti y de los que trabajaron con él:

“Buontalenti and his crew were working within an established tradition for the style and visual sources of costumes, codified for theater professionals in treatises by Leone de’Sommi (Dialoghi, ca. 1565), and later writers” (Saslow, 1996, p. 60).

Entendemos, que el origen humilde de Buontalenti⁹⁸, podía dejarlo al margen de las posibles tensiones internas, que la relación Bardi y Cavalieri pudiera generar, o, cuanto menos, pudo suponer implicaciones relacionales distintas. Buontalenti, habría aprendido el oficio en la corte, de la mano de artistas como Giorgio Vasari (1511-1574)⁹⁹ o Il Bronzino (Agnolo di Cosimo 1503-1572), entre otros, y estaría hasta el final de sus días al servicio de los Medici, encargándose de la mayoría de eventos dinásticos, antes y después de los *intermedi*¹⁰⁰, dejando un importante legado, no solo con la construcción del Teatro Mediceo en el Palacio Uffizi¹⁰¹, sino con la transformación del espacio escénico, y el dominio de la ingeniería y la mecánica al servicio de una escena, que será la escena barroca, mutante y generadora de fascinación. Para

⁹⁸ El autor de *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* (New Haven, 1996) incide en la diferencia de clase social entre Bardi y Cavalieri, e ilustra la desigualdad existente a través de los honorarios registrados que unos y otros recibieron: “whereas Cavalieri received 25 scudi a month and free rent, Buontalenti got only 10 scudi a month in 1588 on top of a permanent grant of income from state property adjacent to the city walls” (Saslow, 1996, p. 44).

⁹⁹ Patricia Lee Rubin en su obra *Giorgio Vasari: Art and History* (Yale University, 1994) describe cómo Vasari, que entraría al servicio del duque en diciembre de 1554, recibiendo el encargo de reformar el Palazzo Vecchio, representaría una pieza fundamental en la construcción de la imagen del duque Cosimo I de’ Medici (1519-1574): “Vasari was instrumental in the design and definition of Cosimo’s state imagery”. (Lee Rubin, 1994, p. 200). El 26 de diciembre 1565, en las bodas de Francesco de’ Medici y Johanna de Austria, Vasari presentaría *La Cofanaria*, de Francesco d’Ambra (1499-1558). Sus aportaciones a la estructura teatral y escénica podemos verlas desarrolladas también en la obra de la Dra. Alessandra Buccheri *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014).

¹⁰⁰ En 1586, en el marco de las bodas de Virginia de’ Medici con Cesare d’Este se estrenaba *L’amico fido* de Giovanni Bardi, con Buontalenti a cargo de la estructura escénica y la iluminación. Ver: Radice, M.A. 1998. *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*. Oregon: Amadeus Press, pg. p.17. Respecto al trabajo de Buontalenti en las bodas de Maria de’ Medici, en 1600: “Buontalenti was again the chief designer in 1600 for the wedding of Maria de’ Medici” (Saslow, 1996, p. 183). Respecto a su implicación en las bodas de Cosimo de’ Medici y María Madalena de Austria, ver Saslow 1996 op. cit., p. 183; se expone cómo sería sucedido por Giulio Parigi (1571-1635), al morir 6 meses antes del evento.

¹⁰¹ Alessandra Buccheri en su obra *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre* destaca el teatro construido por Buontalenti como el primer teatro italiano permanente completamente equipado con compleja maquinaria: “It was the first permanent theatre equipped with a full set of machinery, including the heaven apparatuses of the loft that were larger and technologically more advanced than Vasari’s” (Buccheri, 1988, p. 131).

Claudio Bernardi y Carlo Susa, autores de *Storia essenziale del teatro* (Milano, 2005), con Bontalenti se inaugura la escena barroca:

“Lo spazio buontalentino esaltò il movimento reale e artificiale delle scene, offrendo allo sguardo dello spettatore una situazione mai statica e creando stupore e ammirazione. Le lezione di Buontalenti costituisce il punto di arrivo della sperimentazione cinquecentesca, di una scena illusoria e meravigliosa che inaugura l’esperienza barroca” (Bernardi-Susa, 2008, p. 137-138).

El equipo artístico que llevaría a cabo los intermedios de *La pellegrina*, se completaría, con la colaboración de varios intelectuales, no solo próximos a la actividad de la corte florentina y de la camerata¹⁰², sino procedentes de otros centros culturalmente activos como Roma o Mantua, convirtiendo la producción, en un espacio propicio para el encuentro, y para la discusión y/o la fusión entre diversas tradiciones.¹⁰³ Sternfeld apunta que, a este marco, habría que sumarle también la posible influencia del gran espectáculo creado por Catalina de’ Medici (1519-1589), el *Balet Comique de la Royne* (1581).

“Il y avait non seulement des musiciens du nord de l’Italie (Florence, Mantoue, Ferrare, etc.) et de l’Italie centrale (Rome), mais l’influence française se faisait sentir aussi, notamment par l’entremise du *Balet Comique de la Royne* de 1581” (Sternfeld, 1972, p. 1).

El texto de los intermedios, que reflejaba la concepción neoplatónica de Bardi¹⁰⁴, describiendo a través de mitos clásicos, el poder de la música, iría a cargo, en su mayor parte, del poeta Ottavio

¹⁰² Casi todos los miembros o asiduos a la camerata de Bardi participaron en los *intermedii* excepto Galilei. Ver: Saslow 1996, op cit., p. 28.

¹⁰³ La procedencia de los artistas que contribuyeron a la producción de los *intermedii*, la describe Frederick W. Sternfeld, en su artículo: Sternfeld, F. W. Les intermèdes de Florence et la genèse de l’opéra. [en línea] *Revue Internationale baroque* 1972, n° 5 Disponible en <http://baroque.revues.org> [Acceso 28 de agosto de 15]: “Les chanteurs et les compositeurs venaient de Florence (Peri, Caccini, Malvezzi) ; de Mantoue « due giovani e un putto » au service du duc de Mantoue, dans le n°2 du II^e Intermède de 1589) ; et aussi de Rome” (Sternfeld, 1972, p. 1).

¹⁰⁴ Sobre el concepto neoplatónico en los *intermedi*, ver: A. Warburg (1999) *The Theatrical Costumes for the intermedi of 1589*; p. 357-361. Sobre el concepción de Bardi de los intermedios, afirma Pirrota: “Les intermèdes de 1589, dont le plan et la conception général sont de lui, nous montrent qu’il tenait surtout aux mythes et aux allégories sur la signification éthique et cosmique de la musique” (Pirrota, 1973, p. 288).

Rinuccini (1562-1621); con fragmentos de Giovambatista Strozzi¹⁰⁵ y Laura Guidiccioni (1550-1599), que, como hemos visto, escribía el final definitivo. Cristofano Malvezzi¹⁰⁶ (1547-1599), Luca Marenzio (1553-99)¹⁰⁷, Giulio Caccini (1546-1618), Jacopo Peri (1561-1633), Antonio Archilei¹⁰⁸, y, probablemente, también Vittoria Archilei, Bardi y Cavalieri llevaron a cabo la composición de los fragmentos musicales. Un equipo por tanto en que, por lo que la composición musical se refiere, los representantes de la tradición madrigalesca convivían con los defensores de la innovación, que suponía la monodia:

“...per le musiche dei sei intermedi si ebbero non soltanto diversi musicisti, ma addirittura due tendenze impersonate da questi stessi musicisti: l’una, tradizionale, legata allo stile madrigalesco e all’uso del grande organico strumentale, rappresentata da Luca Marenzio (autore delle musiche per gli intermedi secondo e terzo), da Cristofano Malvezzi (autore della maggior parte delle musiche degli intermedi primo, quarto, quinto e sesto) e dallo stesso Cavalieri, cui toccò parte del sesto intermedio; l’altra innovativa, rappresentata da più limitati interventi del Bardi, di Antonio e Vittoria Archilei, di Giulio Caccini e di Iacopo Peri, orientati alla monodia accompagnata” (Casini, 2012, p. 265).

¹⁰⁵ Rossi en las *Descrizione* atribuye a Strozzi los textos del cuarto intermedio. Tras presentar “Io che dal Ciel cader farei la Luna, escribe: “La Musica di queste parole, e l’ordine della Melodia degli strumenti predetti, fu opera di Giulio Caccini Musico pregiaro de nostri tempi. Le quai parole, si come il rimanente de’ madrigali di questo quarto intermedio, furono opera de Giovambatista Strozzi” (Rossi, 1589, p. 50).

¹⁰⁶ Nacido en la ciudad toscana de Lucca. Sobre 1577 asumiría el puesto de maestro de capilla en el coro de los Medici. En Milton-Swenson (1978), es definido como: “Cristofano Malvezzi was one of the revolutionary composers of the late Renaissance who helped to usher in the baroque age” (Milton-Swenson, 1978, p. ix). Sobre Malvezzi ver: Milton-Swenson, *Ensemble Ricercars*, 1978. Rossi en sus *Descrizione* presenta a Malvezzi “da Lucca Prete, e Maestro di Capella in questa Città” (Rossi, 1589, p. 20).

¹⁰⁷ Tim Carter en *Orpheus in the Marketplace* presenta un cuadro, con los honorarios de los músicos en la corte de los Medici. Marenzio, con un salario de 15 florines al mes, aparece registrado como compositor en 1588, 1589, 1599, fechas cercanas a los grandes eventos (Carter, 2013, p. 224). Rossi en las *Descrizione* lo presenta como “Luca Marenzio della nobile Città di Brescia” (Rossi, 1589, p. 39).

¹⁰⁸ Afirma Sternfeld en su artículo « Les intermèdes de Florence et la genèse de l’opéra » (*Revue Internationale baroque*, nº 5, 1972), que en el momento en que Ferdinando de’ Medici se había trasladado de Roma a Florencia para ejercer de Gran Duque de la Toscana, a la muerte de su hermano Francesco I de’ Medici, en 1587, se habrían desplazado con él Emilio de’ Cavalieri, el cantante y compositor Antonio Archilei y, a su mujer, la actriz y cantante Vittoria Archilei.

En el ensayo de Aby Wargurg *II costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* (1932) se expone cómo Bardi, a pesar de encontrarse en un contexto de tradición madrigalesca, habrá intervenido a fin de conseguir que los números tuvieran mayor unidad temática:

“A chi osservi superficialmente deve sembrare strano ed incomprensibile che proprio il Bardi, l'amico di Vincenzo Galilei e consigliere del Caccini e del Peri, il quale col suo grande sapere ed il suo gusto aveva promossa la riforma melodrammatica nel senso classico, fosse ancora nel 1589 l'ispiratore di pomposi Intermezzi, nei quali alcuni Dei baroccamente ornati cantavano, colla musica madrigalesca del Marenzio e del Malvezzi, le lodi della coppia principesca; giacchè questa “varietà” che svegliava allora l'entusiasmo del pubblico cortigiano, era appunto l'impedimento principale per lo sviluppo della musica e dell'arte drammatica, in quanto tendono alla psicologica unità. Ma aspettiamo un momento prima di dare un giudizio severo. Giovanni de'Bardi fece certamente delle concessioni al gusto aulico, negli anni del 1585 e 1589; ma non senza aver fatto un energico tentativo per far prevalere le sue idee che miravano ad una maggiore unità e chiarezza” (Wargurg, 1932, p. 263).

Exponemos algunas observaciones en torno al equipo descrito, reflejadas en las fuentes consultadas, que, valoramos, pueden contribuir a discernir con mayor precisión, aspectos artísticos, técnicos estructurales y de contenido. En cualquier caso, seleccionamos aquéllos que, valoramos, pueden incidir directa o indirectamente en la interpretación de las informaciones que necesitamos para el objeto de este trabajo.

En primer lugar, respecto a la intérprete Vittoria Archilei, nos parece destacable el conflicto en relación a la autoría del número que abre el primer intermedio, interpretado por ella misma “Dalle piu alte sfere”. Nos dedicaremos más adelante a definir el perfil de los intérpretes, sus habilidades técnicas y sus estrategias, para interpretar las *opere in musica*; señalar, solo, en este apartado, que, si bien la autoría de Vittoria Archilei parece no estar registrada, investigaciones posteriores proponen que “La Romanina”, además de cantante, luteísta, actriz y bailarina pudo haber intervenido, en el caso de los *intermedi*, como compositora del número al que nos referimos.

Observamos que Saslow alude a Archilei como bailarina, instrumentista y cantante:

“Vittoria, the prima donna of the occasion (...) was a dancer and instrumentalist as well as celebrated vocalist” (Saslow, 1996, p. 52).

Isabelle Putnam Emerson (2005, p. 9), por otro lado, que la define como una artista conocida, sobre todo, por sus solos como cantante, menciona “Dalle più alte sfere” como ejemplo de su música compositiva:

“In addition to verbal descriptions, the music composed for her affords revealing testimony. One of the most significant such documents is found in *La pellegrina* (...). Not only did Archilei sing in several ensemble numbers, but it was she, representing Harmony, who appeared at the beginning descending on a cloud machine, singing the opening number “Dalle più alte sfere”. The music, replete with ornamentation and extensive passage work, attests eloquently to her amazing virtuosity” (Putman Emerson, 2005, p. 9).

Por lo que respecta a la alusión de la autoría del número de apertura de los *intermedi*, Rossi en sus *Descrizione* menciona a Cavalieri y, entendemos, a Rinuccini como autores de “Dalle celesti sfere”:

“La musica fu d’Emilio de’ Cavalieri; le parole del trovatore degl’intermedi” (Rossi, 1589, p. 19).

Y Carter refleja la confusión de las fuentes al respecto a esta atribución:

“The text was by Bardi, and the music by Emilio de’ Cavalieri or Antonio Archilei (the attribution conflicts in different sources)” (Carter, 2002, p. 21).

Tendremos aquí, en cuenta, en el análisis del perfil de las intérpretes en este período, y de las habilidades técnicas de las que debían o podían disponer en y para la realización de las *opere in musica*, la argumentación de la musicóloga Susan McClary (1946-), quien en su obra *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music* (University of California Press, 2012), expone los problemas de las artistas en ser acreditadas como creadoras activas; motivo por el cual, parte de su autoría, a lo largo de la historia –y cita ejemplos que llegan hasta mediados del siglo XX– se encuentra a nombre de sus maridos, –o de algún compositor de su familia, dependiendo del estado y situación–. En este contexto, McClary apunta a Vittoria Archilei como compositora de « Dalle più alte sfere »:

“Archilei’s opening number was attributed in contemporary sources variously to Emilio de’ Cavalieri or to Archilei’s husband with lyrics by Giovanni de’ Bardi. It was more likely, however, the

work of Vittoria herself, who could not be credited at the Medici court as a productive artist” (Mc Clary, 2012, p. 90).

En segundo lugar, respecto a la situación descrita entre Bardi y Cavalieri, destacamos una cuestión también, indirectamente en este caso, relacionada con la autoría. Bardi compondría un madrigal, –“Misero abitator”–, y, como hemos visto, el final, sería sustituido por otro firmado por Cavalieri y Guidiccioni.

En relación al “Misero abitator”, vemos que Rossi no menciona a Giovanni Bardi directamente, cuando introduce el madrigal, en el intermedio cuarto. Describe una “música melancólica”, “opera del nostro poeta”:

“e con una musica malinconica, e lamentevole (opera del nostro poeta) cominciarono, cantando, sopra arpi, viole, e cetere, à lamentarsi contai parole del bene, che n’avevn pronosticato i démoni dela Nugola. Miseri abitator del cielo Averno” (Rossi, 1589, p. 52).

Entendemos que se estaría refiriendo a Bardi, en la medida en que en el inicio de las *Descrizione*, menciona el espectáculo llevado a cabo por él mismo, en 1586, en las bodas de Cesare d’Este y Virginia de’ Medici, citando al mismo como el “poeta”:

“e dal Poeta recata a fine, che fu il Signor Giovanni de’ Bardi de’ Conti de’ Vernio” (Rossi, 1589, p. 5).

El apelativo “nostro” mostraría la proximidad y preferencia, referida en Saslow, que el autor de las *Descrizione* habría mostrado por Bardi en la redacción, y que le habría llevado, incluso, a tener que retocar algunos fragmentos:

“He evidently saw himself as a mouthpiece and propagandistic for Bardi: the original edition of his *Descrizione* for 1589 was so pointedly slanted in favor of Bardi and against his rival, Cavalieri, that Ferdinando ordered it revised and reprinted” (Saslow, 1996, p. 29).

En relación al conflicto con el final, como veíamos, pone, por un lado, en evidencia, la estrategia para controlar los contenidos y la pérdida de autoridad de Bardi:

”Although he himself composed one number (the madrigal sung to the shades in hell, “Miseri abitator”, for intermedio 4), Bardi was not given personal control over to musical form the intermedii; the post of musical director fell to Cavalieri, who was brought in by the grand duke to dilute Bardi’s traditional authority” (Saslow, 1996, p. 28).

Acércandonos al tema que nos ocupa, la autoridad parecía estar, por lo tanto, en manos de un artista como Cavalieri, compositor, y excelente bailarín y coreógrafo. F.W. Sternfeld, en su artículo “Les intermèdes de Florence et la genèse de l’opéra” (Revue Internationale baroque, 1972 n° 5) sugiere de qué forma el hecho de que Cavalieri no fuera cantante, ni estuviera casado con una cantante, como Caccini, Peri o Archilei podía influir en el hecho de que no viera en los solos unas posibilidades expresivas tan atractivas, como en los coros y grandes conjuntos:

“Il n’était pas chanteur (comme Caccini ou Peri); il n’était pas non plus marié à une cantatrice (comme Archilei). Un régime composé de musique à chanter en solo ne le satisfaisait pas; il voulait l’enrichir en y ajoutant un mélange généreux de morceaux pour chœurs et pour orchestre” (Sternfeld, 1972, p. 1).

Añadimos que, su faceta de bailarín y coreógrafo, influirán también en las decisiones de Cavalieri referidas a la estructura y al código expresivo. No solo se sustituye el fragmento de Bardi por el suyo. Cavalieri acacaba con un gran ballet. Nos parece destacable tal consideración, a fin de ir detectando en qué forma las diferentes disciplinas artísticas van a ir adquiriendo mayor o menor relevancia, en la estructuración del género operístico, a lo largo del siglo XVII y XVIII y, poder definir, consecuentemente en qué va a influir tal estructuración en la técnica del intérprete.

Señalamos, para acabar este apartado, que algunos compositores, como vamos viendo, actuaron y escribieron sus propios *solo* en los *intermedi*. Además del caso comentado de Vittoria Archilei, otro ejemplo lo ofrece el propio Jacopo Peri que se compuso su solo de Arion¹⁰⁹:

“Peri composit cet air d’Arion pour une voix de ténor, et le chanta lui-même” (Sternfeld, 1972, p. 1).

¹⁰⁹ Saslow señala que en la edición de la partitura, se especifica que Peri cantará una composición suya: «Arion’s aria in intermedio 4 is given in a version prepared by Bardi, though Malvezzi’s edition of the performance score indicates that Jacopo Peri, as Arion, sang a song of his own composition» (Salow, 1996, p. 30).

Más adelante ahondamos en los perfiles de los intérpretes; sirvan estas observaciones en torno la constitución del equipo artístico en general, para tomar un primer registro sobre un perfil de intérprete, que parece capaz de ejercer eficazmente, más de una disciplina.

En cualquier caso, a través de las personas que acabarían, finalmente, constituyendo el principal equipo de creación de los intermedios, parecen quedar representadas las diferentes disciplinas artísticas que convergirán en el género operístico, a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Esto es: música y texto, coreografía y acción, diseño visual y espectacularidad; todo en el marco de un arte representativa y de persuasión. Con Giovanni Bardi, que asumiría la dirección escénica y el diseño del proyecto, Emilio de' Cavalieri que asumiría la dirección musical y la coreográfica por un lado, y la supervisión, por otro¹¹⁰, y el artista e ingeniero Bernardo Buontalenti.

Así resume Warburg, los roles de cada uno de los creadores, destacando el papel de Bardi –al cual se refiere como reformador¹¹¹ e impulsor del género melodramático–, en la creación de los intermedios:

“The guiding spirit of these Intermedi was Giovanni de' Bardi del Conti di Vernio, from whose celebrated circle, the Camerata, the classically inspired reform of music drama, the *Riforma Melodrammatica* was to emerge. At his side were Emilio de' Cavalieri, theater manager and organizer of the singers and actors, and Bernardo Buontalenti, costume designer and machinist” (Warburg, 1999, p. 350).

Con Cavalieri y Bardi quedan también representadas disciplinas como la coreografía y la pantomima en la persona del primero, y la investigación histórica y el estudio intelectual de la tragedia, en la persona del segundo.

¹¹⁰ Saslow compara el cargo de superintendente que había recibido Cavalieri con el rol del productor contemporáneo; en cualquier caso Bardi quedaba supeditado a sus decisiones: “as a high-ranking government official, the superintendent of fine arts, he acted in a capacity close to that of the modern producer” (Saslow 1996: 37). En el texto *The Theatrical Costumes for the Intermedi of 1589*, inscrito en la recopilación de Warburg (1999), se alude al rol que ejerció Cavalieri, de intermediario entre la corte y el teatro “Emilio de' Cavalieri acted as intermediary between the court and the theater in matters concerning the outer form and sequence of the performance, and was responsible for the performances of the actors and musicians” (Warburg, 1999, p. 496).

¹¹¹ En iguales términos describe Saslow a Bardi, refiriéndose a los integrantes de la Camerata fiorentina, afirma: “Under Bardi's aegis, they pioneered the *riforma melodrammatica* of music and theater” (Saslow, 1996, p. 28).

Mientras que Buontalenti aportará con el diseño de sus máquinas, y sus construcciones el carácter de lo fascinante, lo maravilloso y lo más espectacular. Las máquinas de Buontalenti contribuirían a crear situaciones que pondrían en evidencia problemas técnicos relacionados con la interpretación del *recitare cantado*, como la necesidad de los instrumentistas de tener referencia visual del cantante. Las máquinas suponían un obstáculo para esta visibilidad e inducirán a resolver la interacción de maquinaria escénica, música, canto y movimiento del intérprete.

“Buontaleni’s sets appear to have made it difficult to establish visual and perhaps even aural contact between singers and instrumentalists, compounding the problems posed by the subtleties of the new recitative style” (Radice, 1998, p. 23).

Y por otro lado, reafirmarán un formato de gran espectáculo, que quedará vinculado hasta nuestros días a la naturaleza de la ópera o, cuanto menos, configurará un rasgo importante de su identidad.

En el marco de los siglos XVII y XVIII la maquinaria escénica contribuirá a conformar la imitación de una naturaleza, que tan fascinante como lo es en la realidad, debe ser creíble en la escena. La imitación de la vida de los hombres y mujeres, y de la naturaleza, en relación con la representación de los dioses, los terrores, y lo sobrenatural, inherente a la explicación del mito, deberá poderse enmarcar en los parámetros de la verosimilitud, para servir al fin último: conmover y mover los afectos. Y la mecánica escénica ofrecerá esa oportunidad. Warburg señala cómo justamente, en la base de los *effetti meravigliosi*, se encuentra el principio de verosimilitud, credibilidad y aproximación a lo natural que subyace en la *Riforma* de Bardi:

“The friction of the supernatural and the sublime, which attaches to the theatrical presentation of myth, was thus complemented, in this “natural ordering” of things, by an effective response to the actions and the sufferings of characters whose mobility, physical and emotional, made them convincingly human. It was just this principle of approximation to nature that endowed the musical style of the *Riforma Melodrammatica* with the emotionally “moving” quality (mentioned in almost every contemporary account) that was believed to come close to the *effetti meravigliosi* (marvelous effects) of antiquity” (Warburg, 1999, p. 497).

El mencionado tratado *Il Corago*, se dedica extensamente, y de forma específica al *modo di recitare in musica*, motivo por el cual se convierte, para este estudio, en importante obra de referencia. Dicha obra dedica el penúltimo y antepenúltimo capítulo, a “le macchine”, justo antes de cerrar con las “advertencias generales para el corago” (1983, p. 116). E Introduce el tema pronunciándose de este modo: “La materia della quale tratteremo in questo capitolo è stata la cagione di tutti gli altri precedenti” (Anón., 1983, p. 116).

Tras esta afirmación, con la que otorga a “le macchine” calidad de fundamental, proseguirá, destacando la eficacia y supremacía de la maquinaria escénica ante el objetivo de “mover los ánimos”:

“Fra l’altre cose che nelle scene si rappresentano non pare a me che alcuna ve ne sia che più delle macchine rapischono gli animi delli spettatori, poiché il vedere cose che quasi sono soprannaturali come d’uno dalla terra salire al cielo (...) reca infinito diletto, come chiramente si conosce dalla curiosità che hanno gli òmini di vederle” (Anón, 1630, en 1983, p. 116).

En definitiva: texto y canto, música, coreografía y movimiento, fascinación y espectáculo conmovedor; en las figuras de Emilio de’ Cavalieri, Giovanni Bardi y Bernando Buontalenti parece constituirse un núcleo vertebrador, provisto de técnicas y conocimientos inherentes al movimiento que impulsa la eclosión de la ópera: la convergencia de códigos artísticos, la yuxtaposición de planos representativos, la necesidad de encontrar fórmulas para la organización de una escena, y una interpretación en el marco de la interdisciplinariedad son aspectos latentes en los *intermedi*, y que van a ser constantes en el desarrollo del género operístico. Sea en los divertimentos de corte, como en la acción de las compañías de comedia profesionales, la coexistencia de diferentes disciplinas en una misma obra no es inusual, así como la existencia de un intérprete capaz de mostrar habilidad en varias disciplinas. Los grandes eventos, que tendrán lugar a finales del siglo XVI ofrecerán, empero, un espacio propicio para la experimentación, encuentro de diversas tendencias y lenguajes, en un marco adecuado para obtener la máxima difusión¹¹², que, ligado a la imagen del poder económico y político del ducado, no dejaba margen para lo habitual o lo previsible, y debe ser garantía de la máxima fastuosidad.

¹¹² Saslow apunta a un total de 2700 visitantes extranjeros a Florencia, para las bodas de 1589. (Saslow, 1996, p. 137).

3.2.1.2. Perfil de los intérpretes

Entendemos que para definir si la ópera requiere una técnica actoral específica, constituida, en parte, por elementos que difieren de la técnica actoral en el teatro de texto, necesitamos, en primer lugar, registrar, tal y como hemos pretendido llevar a cabo en el anterior apartado, la técnica del histrión, en el momento previo a la eclosión del género. En segundo lugar, y será objeto de las siguientes líneas, necesitamos detectar el momento en que se requiere del recitante, interpretar su rol en una obra íntegramente “en música”. Sin entrar en disquisiciones sobre la clasificación de los géneros, que nos desviaría del propósito del trabajo, necesitamos observar, con la mayor precisión posible, qué tipología de intérprete desarrolla los roles de las obras íntegramente “en música”, y en qué medida a este intérprete se le van a ir pidiendo, o no, habilidades específicas, conforme al desarrollo de la práctica del *recitar cantando*.

A este propósito, mencionamos cómo Frederick W. Sternfeld destaca la importancia de reconsiderar la tradición académica que insta a establecer la *Euridice* de Peri y la *Dafne* de 1598, como primeras *opere in musica*, y a dejar excesivamente al margen del análisis, producciones como *La pellegrina*¹¹³, donde, expone el investigador, se configuraban ya estructuras y elementos propios del lenguaje del género operístico.

“Parlant des précurseurs de Monteverdi, les historiens citent toujours Peri et ses deux opéras: *Euridice* (1600) et *Dafne* (1598). Mais on cite plus rarement l'équipe qui collabora, en 1589, à la musique des Intermèdes: Bardi, Rinuccini, Caccini, Malvezzi, Peri lui-même et, le dernier mais non le moindre, Cavalieri. Ces artistes ont exercé une influence profonde sur l'histoire de l'opéra: ils ont établi les formes de l'ouverture, des chœurs homophones, du solo expressif avec fioritures, et du finale concertato: un véritable arsenal de moyens qui ont exercé une influence durable sur Peri, sur Monteverdi et Cavalli, et

¹¹³ Antonio Planelli (1737-1803), en su tratado *Dell'opera in musica*, (Nápoles, 1772) destaca, ya, a los intermedios de *L'amico fido* de G.Bardi, realizados en las bodas de 1586, *stili novo*, como *opera in musica*, aludiendo a su estructura –cinco actos–, a la tipología de personajes –dioses o semidioses–, y a la importancia del elemento visual: “Tra questi (intermedi) uno più all'Opera in Musica, che a qualunque altro genere di Drammatica azione fu somigliante, tra per la divisione in cinque parti, o vogliam dire Ati, e per gli personaggi, che tutti erano o Deità, o Semidei, e finalmente per l'accompagnamento di splendissime decorazioni. A questo Intermedio però (que fu frapposto nell'Amico Fido, Commedi di Giovanni de'Bardi, Comico sfuggito al Quadri) non fu impiegato il solo Striggio, ma ancora Cristofano Malvezi, Maestro di Capella del Gran Duca di Toscana, il qual Malvezzi la terza, e la quarta parte dell'Intermedio compose” (Planelli 1772:9).

même sur Lully. Les thèmes humanistes de ces Intermèdes ont également inspiré les livrets des opéras du xvii^e siècle”. (Sternfeld, 1972, p. 1).

Atendiendo a los objetivos últimos descritos, y centrándonos en el caso que presentábamos, los intermedios de *La pellegrina*, uno de los primeros aspectos que nos parece oportuno mencionar es el perfil heterogéneo de los artistas que llevarán a cabo el proyecto; un perfil heterogéneo desde varios puntos de vista; el primero de ellos, tiene que ver con el origen de los intérpretes y creadores, algunos de los cuales, llegaron a Florencia para el evento, provenientes de distintos focos de actividad artística. Saslow menciona algunas de las procedencias:

“In addition to Loreto and Venice, singers were imported from Seina, Luca and Rome; a few independent artists identified as “da Roma” had probably already been brought in by Ferdinando and Cavalieri when they move to Florence” (Saslow, 1996, p. 51).

En la medida en que los grupos asiduos y/o internos a la corte no siempre respondían a las demandas, la heterogeniedad en la tipología de intérpretes viene marcada, no solo por el origen de procedencia, sino también, por aspectos como la clase social, o la condición de profesional, estudiante o aficionado:

“when these resources proved inadequate, they were supplemented by actors, singers, dancers, and instrumentalists – who often doubled in more than one of this capacities – from a wide range of locales and secular institutions, including individual freelancers who served for varying lengths of time” (Saslow, 1996, p. 51).



Diseño de vestuario para Vittoria Archilei en *Dalle più alte sfere*. 1589, Buontalenti.

Bastiano de' Rossi en su *Descrizione* alude poco o casi nada a la forma de actuación de los intérpretes. Se centra, como anuncia el título, en la maquinaria y efectos escénicos, y en el vestuario. Tampoco los menciona; se refiere a éstos aludiendo al nombre del personaje o, utilizando palabras, como “le cantatrici”:

“Le Cantatrici dalla man destra vestita ognuna d’esse di più colori, qual d’azzurro, giallo, incarnato, e verde, e qualle degli altri differenti a’ predetti” (Rossi, 1589, p. 41).

O términos genéricos como “un huomo”, o “una donna”.

En el tercer intermedio, como ejemplo, describe el descenso de Apolo con la expresión que sigue:

“...che dal Cielo, venne un’huomo armato d’arco, e saette, che gli soccorse, e per Apollo fu figurato” (Rossi, 1589, p. 44).

En el principio del primer intermedio, tampoco menciona a Vittoria Archilei, intérprete protagonista, en su descenso como Armonía, desde la máquina de Buontalenti:

“in essa nugola una donna, che se ne veniva pian piano in terra, sonando un liuto, e cantando” (Rossi, 1589, p. 18).

Sin embargo, sus descripciones sí nos sirven para registrar una apariencia¹¹⁴ interdisciplinar en el perfil del intérprete, cuanto menos, la intención latente, en todo momento, de que la vida del personaje se manifieste, a través de tantas cuantas técnicas artísticas, puedan ponerse al servicio de la construcción de emoción y espectacularidad. La propia Archilei, como veíamos en la anterior cita, mientras el mecanismo en el que está emplazada se mueve, haciéndola descender, toca el laúd y canta; Apolo, en el tercer acto, entabla la batalla con la serpiente, descrita por Rossi entre acción y danza:

“Nella terza parte si mostrò egli, pur tuttavia ballando, e saltando, il combattimento, e frecciando spesso il serpente, e'l serpente lui seguitando” (Rossi, 1589, p. 45).

Con la victoria de Apolo, todos los hombres y mujeres bailarían y, al final, se acabarían uniendo al canto de “O valeroso Dio”.

El historiador alemán Aby Warburg (1866-1929) destaca –en el ensayo *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* (1895), incluido en la obra del *Die erneuerung der heidnischen antike*¹¹⁵– la intención de Bardi de ser fiel a los modelos marcados en la Antigüedad, en la puesta en escena de los *intermedi* y, concretamente, por lo que respecta a esta escena, destaca su opción de trabajar con la expresión mímica del coro:

“Il Bardi, fondandosi forse sopra un passo di Luciano si immaginò che in onore di Apollo pitico non si eseguisse soltanto una canzone, ma una rappresentazione mimica con coro (Warburg, 1932, p. 283).

¹¹⁴ Podemos ver que el personaje canta y toca un instrumento a la vez, o canta y baila. Si este procedimiento se resuelve a través del perfil interdisciplinar del intérprete, o mediante trucos escénicos, no se aprecia a través del texto de Rossi.

¹¹⁵ Versión en inglés editada por Getty Publications: A. Warburg, D. Britt, K. W. Forster. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance (Texts and Documents)*, Los Angeles: Getty Publications, 1999.

Por las descripciones, estaríamos, por lo tanto, ante una escena donde coro y solistas evolucionan a través de la música, el canto, y la acción, una acción estructurada alrededor de la batalla de Apolo, con preeminencia de la evolución coreográfica y el efecto visual. A su vez, los intérpretes, interrelacionan con una estudiada mecánica escénica, que va desde el descenso de Apolo –*deus ex machina*–, hasta la irrupción del artilugio que construirá la pitón, descrita como un “drago d’ineestimabil grandezza” (1589, p. 43), y pasando por el uso de efectos especiales como fuego o humo (1589, p. 43). Habíamos visto, cómo Archilei cantaba y tocaba su instrumento. Aquí estaríamos ante una escena donde, como mínimo, se requieren intérpretes capaces de cantar, actuar, bailar, –dejamos a parte, a cargo de quién iría la manipulación del objeto que simula la pitón, que debe “vomitar fuoco” (1589, p. 43), “batir las alas” (1589, p. 45), etc,...¹¹⁶–. Si se requieren intérpretes con habilidades para la lucha escénica, o la acrobacia podría estar implícito en la descripción de Rossi, pero solo a través de su texto no es posible precisarlo.

En el principio del cuarto acto, Rossi describe la entrada en carro de una maga. En este caso la intérprete actúa, toca el laúd y canta.

“Compare in questo intermedio, avanti, che si mutasse la prospettiva, sopra un pregiato carro d’oro, e di gemme, una donna figurata dal Poeta per una maga (...) ...nella man destra una sferza, con l’altra frenava due fieri draghi orribili, e spaventosi (...). Giunto questo carro a mezza la scena, la maga raffrena i draghi, posa la sferza, raccomanda le redini a una palla del carro, prende un liuto, ch’ella u’ha dentro, e a quel suono, e all’armonía di lire grandi, e di bassi, di viole, di liuti, d’un violino, d’arpe doppia, bassi di tromboni, e organi di legno, che suonavano dentro, mentre ch’ella attraversava la scena, cominciò soavemente a cantare” (Rossi, 1589, p. 49)

La descripción nos permite ver la integración de los instrumentos en el marco ficcional, la intención de no visibilizar los procedimientos reales, sino de integrar las técnicas artísticas y las mecánicas, al servicio de la construcción de un efecto final, capaz de producir, por la conjunción de elementos visuales y sonoros, un momento impactante de gran conmoción. Desarrollaremos más adelante este aspecto, pero valga el apunte para afirmar que en las descripciones de las escenas el canto, el baile, la acción y los instrumentos aparecen concebidos como un todo

¹¹⁶ Marco da Gagliano en el prefacio a *Dafne* de 1608, al describir esta misma escena se referirá al manipulador de la serpiente, al que también dirigirá algunas instrucciones, como “il portatore” (Gagliano, 1608, p. iii).

armónico, incluso a cargo del mismo intérprete –cuanto menos, del mismo personaje– y, en cualquier caso, al servicio de un mismo universo de ficción.

Hay que puntualizar que Rossi nos describe los efectos, pero no los procedimientos técnicos para conseguirlos. De manera que, si bien podemos, a través de su redactado, detectar la simultaneidad de danza, lucha, canto, música, –además de lo que concierne a la maquinaria, los efectos especiales y la iluminación–, quedará por definir con mayor detalle, cómo se concreta, en la práctica, y a través de qué tipologías de intérpretes, la realización de cada uno de los efectos, que las diferentes disciplinas contribuyen a aportar. En relación a esta cuestión, pocos años después, Marco da Gagliano (1582-1643) en el prefacio de su obra *Dafne* (1698) llegará a proponer trabajar con distintos perfiles de intérpretes, para la ejecución de un mismo rol, afirmando que, en determinadas escenas, especialmente aquellas que requieren destreza y habilidad física, el cantante no resultará apto para la acción. Para la representación de *Dafne*, Gagliano propondrá solucionar la lucha de Apolo contra la pitón, con un bailarín, y un cantante, vestidos iguales. El bailarín interpreta la lucha y, al finalizar, se intercambia el rol con el cantante, sin que el público lo perciba.

“...vestirannosi due da Apollo simili, e quello, che canta esca in vece dell’altro, dopo la morte del Fitone pur con lo stesso arco in mano, o altro simile, e canti, come s’è detto di sopra: questo cambio riesce così bene, che niuno per assai volte, ch’ella si sia recitata, s’e mai accorto dell’inganno” (Gagliano, 1608, p. 5).

Como fuere, e independientemente de los registros que iremos encontrando y analizando, en relación a los procedimientos técnicos, lo que sí nos permite la descripción de Rossi es detectar la inclinación hacia la construcción de una escena, en la que las diferentes disciplinas, llevadas a cabo por un perfil de intérpretes heterogéneo, –heterogeniedad marcada sea por su procedencia, grado de profesionalidad o ámbito de especialización– conviven en la escena al servicio de una unidad semántica común, constituyendo un mismo espacio de ficción.

Elaboramos el siguiente cuadro*, resumen sobre el perfil del intérprete.

| | |
|---|---|
| Compositores que participaron de intérpretes | Cristofano Malvezzi |
| | Luca Marenzio |
| | Jacopo Peri: Arion (5), una sirena (1), delfo (3) |
| | Giulio Caccini: Lo describe Saslow como “versatile”. Tocó el arpa. Cantó una sirena (1) |
| | Antonio Archilei: principalmente luteista y bajo pero apareció como ninfa en el intermedio 5 |
| | Alberigo Malvezzi: (hermano del compositor y organista en la parroquia San Lorenzo de los Medici) |
| Intérpretes femeninas principales | Vittoria née Concarini (1550-1629), la describe Saslow como “prima donna”. Una de las tres principales mujeres del cast, junto con Lucia Caccini (su alumna y primera mujer), como <i>seconda donna</i> , y Margherita (chica joven que vivía con los Archilei). Bailarina, instrumentalista y vocalista. Saslow la describe “Among the first women to achieve an independent performing career”. En 1578 se casó con Antonio Archilei. Armonía (1), Anfritrite (5) |
| | Lucia Caccini: <i>seconda donna</i> Sirena (1), hechicera (4 – aria compuesta por su marido) |
| | Margherita: una de las ninfas del mar (5), una mujer delfo (3) |
| Castrati | Onofrio Gualfreducci de Pistoia: “one of several castrati” |
| Varias figuras virtuosas del momento | Antonio Naldi, “Bardella” |
| | Giovanni Battista Jacomelli “il violino” |
| | Alessandro Striggio, padre: virtuoso instrumentista y compositor |
| | Alessandro Striggio, hijo: tocaba el violín, escribiría más tarde el libreto del <i>Orfeo</i> de Monteverdi (1607) |
| Otros grupos de intérpretes | “Young boys were recruited to play the souls devoured in the mouth of Lucifer in intermedio 4”. “Their principal qualifications were being small, agile, and energetic; these parts needed no vocal skills, as the characters made only squawking or moaning noises” (1996, p. 53) |
| | Varios intérpretes contratados de la academia de Franciosino ¹¹⁷ |
| | Varios intérpretes contratados de Siene |
| | Varios intérpretes contratados de otras ciudades de la Toscana |

TABLA 4. Intérpretes de los intermedios de *La pellegrina*, basándonos en la información registrada*

*Para la elaboración del cuadro nos basamos en las informaciones recogidas en:

¹¹⁷ Bernardo Franciosino, aparece listado en las tablas que presenta Tim Carter sobre los músicos a sueldo en la corte de los Medici (Carter, 2013, p. 224). Saslow lo describe como instrumentalista, al frente de una escuela, de donde salieron probablemente alguno de los participantes que aporó: “a cornetto virtuoso who also operated a music school in the city, he provided numerous instrumentalist and other performers, propably his pupils, who are identified as “del franciosino” (Saslow, 1996, p. 51).

- Warburg (1999) *The Theatrical Costumes for the intermedi of 1589*; p. 357-361.
- J. M. Saslow *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi* (1996).
- Putnam Emerson, I. (2005), *Five Centuries of Women Singers*, U.S.A.
- McClary, S. (2012). *Desire and Pleasure in Seventeenth-century Music* London: University of California Press.

Nos atreveríamos a afirmar que la competencia entre Giovanni Bardi y Emilio de' Cavalieri pudo haber dejado más secuelas de las registradas, incluso pudo haber generado una cierta distorsión, en la interpretación de los hechos históricos, que marcan la actividad de la camerata, como inicio del género operístico. Como fuere, y por lo que respecta al trabajo técnico del intérprete, en *La Pellegrina*, incluso en las posteriores pastorales de Cavalieri, encontramos ya la convergencia de disciplinas, que, necesitadas de reorganizarse para servir a un mensaje común, van a estar presentes en la base de la técnica actoral del intérprete de las *opere in musica*.

En la actualidad, *La Pellegrina* ha sido llevada a escena por varias compañías. Destacamos el proyecto para televisión, producido por Thames Television, Raven y Framstore para Canal 4 (Reino Unido), realizado en 1986: *Una Stravaganza dei Medici*. Dirección musical de Andrew Parrot (1947-), con la realización del director cinematográfico Jonathan Hills. Se basó en poner la informática y las técnicas de posproducción, al servicio de la reconstrucción de los efectos especiales originales.¹¹⁸

¹¹⁸ “Una Stravaganza dei Medici,” based on the original costumes, sets, and effects, updates the extravagant effects using various computerized post-production tools that manipulate images on a television screen to produce the final piece. Scenes were originally shot against a blue background and, in most cases, the backgrounds for the final version were drawn on a television screen and then manipulated by a computer” Ver: *Una Stravaganza dei Medici (TV)*. 1986. [en línea] Disponible en <<http://www.paleycenter.org/collection/item/?q=the&p=88&item=T:23269>> [Acceso 31 de agosto de 2015].



Una Stravaganza dei Medici, 1986. Montaje para televisión.

La compañía Les Traversées Baroques (dirección artística de Judith Pacquier) presentaba *La Pellegrina* de 2014, en la Grand Théâtre de Dijon, en 2014. La especialista en crítica de ópera Isabelle Troughon, en el dossier de prensa con motivo de tal producción, presenta *La Pellegrina* como un punto de partida para el teatro lírico:



La Pellegrina, por *Traversees baroques*. Opera de Dijon, 2014.
Dir. escénica Andréas Linos Dir. Musical Etienne Meyer.¹¹⁹.

¹¹⁹ Imagen incluida en el dossier de prensa del estreno de *La Pellegrina*, en 2014, por la compañía Les Traversées Baroques. Ver: Les Traversées Baroques, 2014. *Revue de presse: La Pellegrina* [pdf] Les Traversées Baroques. Disponible en <http://www.traversees-baroques.fr/wp-content/uploads/2014/05/Revue-de-presse-TB_finale.pdf> [Acceso 23 de agosto de 2015].

“Dans La Pellegrina, la tradition polyphonique vocale est encore bien présente mais chacun sent qu’elle est désormais dépassée car trop irrespectueuse du texte littéraire, trop envahissante et trop savante. L’heure sonne d’un art nouveau qui verra la musique servir la poésie! Même si, à Florence, il est encore au stade expérimental, le véritable théâtre lyrique est en marche” (Truchon, en *Les Traversées Baroques*, 2014, p. 5).

3.2.2. Pastorales

Con el objetivo de encontrar fuentes de donde extraer información, sobre los hábitos actorales, establecidos en el momento en que aparecen las primeras *opere in musica*, –especialmente en los ámbitos relacionados con la práctica conjunta de escena y el canto–, un segundo género merece nuestra atención, sea por su proximidad histórica y circunstancial con la realización de las primeras óperas, como por su naturaleza interdisciplinar. También por el hecho, de que, al igual que los *intermedi* analizados, contó con algunos artistas implicados en las primeras *opere in musica*. Nos referimos a las pastorales, especialmente a las compuestas por Emilio de Cavalieri, con textos de Laura Guidiccioni (1550-1599). Éstas son *Il Satiro* (Florencia, 1590); *La Disperazione di Fileno* (Florencia, 1591), e *Il gioco della cieca* (1595). Esta última, extraída de la obra de Giovanni Battista Guarini (1538-1612)¹²⁰, *Il pastor fido*. Alessandro Guidotti se refiere a algunos momentos de tales pastorales, en la dedicatoria a los lectores, que introduce la *Rappresentazione di Anima e di Corpo de Cavalieri* (1600). Las pone como ejemplos de

¹²⁰ En *Il pastor fido* Guarini mezclaba lo cómico y lo trágico, en contra de los preceptos aristotélicos y con las consecuentes críticas que ello le supondría. En 1600 publicaría, en respuesta a las mismas, su *Compendio della poesia tragicomica*. Marcella Trambaioli en su artículo “*Lo trágico y lo cómico mezclado*” en *Il pastor fido de Giovanni Battista Guarini y sus reescrituras españolas*, editado por “Centre d’Études et de Recherche” (Actes de colloques et journées d’étude n° 7, 2012) analiza la influencia que el texto de Guarini pudo tener en el *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1562-1635), publicado, a su vez, en 1609: “El nacimiento de la Comedia Nueva en España resulta coetáneo a la redacción de *Il Pastor fido* (1589) de Giovan Battista Guarini. Ambas creaciones dramáticas remontan a la década de los ochenta del Quinientos ; sus respectivos autores rompen con los preceptos clásicos y escriben un tratado para justificar su teatro. El poeta italiano publica en 1601 el *Compendio della poesia tragicomica* para responder a los preceptistas aristotélicos que lo critican . En 1609 el Fénix da a la imprenta su *Arte nuevo de hacer comedias*, sintetizando entre burlas y veras su fórmula dramática”. Y añade. “El madrileño conoce las páginas teóricas del italiano, pero, deseando reivindicar su propia originalidad para autopromocionar su persona, con el objetivo de conseguir encargos cortesanos, no lo menciona siquiera ni en *El arte nuevo* ni en otros textos teóricos” (Trambaioli, 2012, p. 1).

precedentes, en los que las innovaciones musicales y escénicas de Cavalieri, se habían empezado ya a poner en práctica –Cavalieri habrá experimentado con estas obras sobre el canto monódico–.

Se referirá también Guidotti a las pastorales como modelo interpretativo a seguir, mencionando a Vittoria Archilei y elogiando su interpretación en *La Disperazione de Fileno* (1600, p. ii).

Observamos, así mismo, que Claudio Gallico en su obra *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (1978) se refiere a estos títulos como obras “tutte in musica”:

“A Firenze, dopo gl'intermedi del 1589, sono pastorali “tutte di musica” le vere primizie di Emilio de'Cavalieri *Il satiro* e *La disperazione di Fileno* (favole di Laura Guidiccioni), *Il gioco della Cieca* (da un episodio del *Pastor Fido*): tutte perdute. E pastorale mitológica è anche *Dafne* di Ottavio Rinuccini, con musiche in collaborazione di Jacopo Peri e di Jacopo Corsi, 1598, delle quali restano frammenti” (Gallico, 1978, p. 113).

Por otro lado, la observación de Pirrota sobre estas obras “entièrement mises en musique” nos parece destacable, en el sentido en que aporta más elementos de análisis para comprender las clasificaciones y jerarquizaciones de géneros que han llegado hasta nuestros días: Pirrota apuntaba el hecho de que los humanistas no reconocían, en las pastorales, el ideal clásico.

“Des pastorales entièrement mises en musique furent représentées en 1590 et 1595: *Il Satiro*, *La disperazione di Fileno* et *Il gioco della cieca*, ce dernier tiré d'un épisode du *Pastor fido* de Guarino. C'était un genre de spectacle que les humanistes rigoureux n'approuvaient pas, parce qu'il ne se rattachait à aucun modèle ancien” (Pirrota, en CNRS, 1973, p. 289).

Pese a tal observación, hay que tener en cuenta la popularidad que adquirieron estas obras, y la posible influencia que pudieron llegar a tener en los hábitos interpretativos del momento; por otro lado, algunos de los intérpretes de estas pastorales, que figuraban ya presentes en los repartos de los intermedios de 1589, van a aparecer también en los repartos de las *opere in musica*; representan, por lo tanto, el perfil de “recitante” sobre el que fundamentar el análisis que pretendemos, sobre la técnica actoral en el *recitar cantando* en este período. D'Ancona nos da

testimonio de la popularidad que alguna de estas obras, estrenadas a finales del siglo XVI¹²¹, llegaron a tener, concretamente del *Pastor fido* de Emilio de' Cavalieri y Giovanni Battista Guarinni, obra a la que pertenecía el ya mencionado episodio *Il gioco della Cieca* de los mismo Cavalieri y Guidiccioni:

“Uno studio curioso e tuttora da farsi sarebbe quello della fama e diffusione del *Pastor fido*. Si può dire che per molto tempo e in tutta Europa esso fu uno de' monumento più noti ed efficaci della nostra lingua e letteratura, nè vi era persona culta che non lo considerasse come un capolavoro dell'arte poetica” (D'Ancona, 1891, p. 538).

Tales obras, como *Il Pastor Fido*, en las que danza, y escenas cantadas se sucedían, ponían ya de manifiesto cuestiones técnicas a resolver en la obra escénica, en la que el canal expresivo se construía a través de diversas disciplinas. El musicólogo Iain Fenlon, sugiere la dificultad derivada de la conjunción de diversos códigos, describiendo *Il gioco della Gieca* como un número multidisciplinar, en el que la danza y el canto se intercala entre las escenas habladas

“...the problems that bedevilled the 1592 Mantuan performance stemmed partly from the novelty of Guarini's conception of Act III Scene ii, incorporating the *Gioco della cieca* (Game of blind man's buff). In this short scene, with its obvious erotic overtones, four madrigals to be sung and danced by a chorus of nymphs are interpolated between the speeches of Amarilli, Mirtillo and Corisca”. (Fenlon, 2008, p. 150-1).

En la creación de *Il Gioco de la cieca*, participó un equipo interdisciplinar, en el que, destacamos, se encontraba, a cargo de la coreografía, el propio Leone de' Sommi¹²²:

¹²¹ Del mismo período cabe destacar también *Aminta*, de Torquato Tasso, escrita en 1573. Publicada en 1581; también interpretada por I Gelosi el 31 de Julio de 1573 en Belverde del Po. Se mencionan estas primeras representaciones en la obra de Charles Peter Brand, *Torquato Tasso: A study of the Poet and His Contribution to English Literature* (Cambridge University Press, 2010). Respecto a la posible confusión de géneros Peter Brand y Lino Pertile en su obra *The Cambridge History of Italian Literature* (2001) definen que, si bien se trata de tragi-comedias, algunas pasarían, según su contenido, a ser consideradas pastorales, comedias o tragedias, piscatorie,....: “Most Italian pastorals, like the celebrated *Aminta* 1578) of Torquato Tasso and the *Pastor fido* (1590) of Batista Guarini (...) were tragi-comedies; but some were designated as tragedies some as comedies, some as favole (further distinguished into *pastorali*, *boschereccie*, *piscatorie*, *marittime*)”. (Brand-Pertile, 2001, p. 334).

¹²² Tal hecho a nuestro entender, viene a reforzar, que los preceptos de Sommi analizados en el anterior apartado, basados en una defensa de la esencia representativa inherente a esta clase de producciones, más allá de reflejarse en

“Nella messinscena del *Ballo della cieca* (1598), allestito per la rappresentazione del *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, per una serie de vicissitudini sulle quali non si soffermerò, furono coinvolti Leone de’ Sommi, Isacchino Ebreo per la danza, Giovanni Giacomo Gastoldi per gli interventi musicali, Giovan Battista Aleotti per la parte scenica (a lui si deve il progetto di quella meraviglia che è il teatro Farnese di Parma), figure straordinarie già famose presso le corti italiane. Bastano questi nomi a comprenderé che la qualità della messinscena presso la corte mantovana era di altissimi livello” (Pavesi, 2015, p .104).

Estimamos importante tomar conciencia de estos precedentes escénicos, a las consideradas primeras *opere in musica*, –posiblemente ya en sí mismos verdaderas *opere in musica*– no solo para destacar el afán generalizado entre los creadores activos de diversos círculos, en llevar a cabo representaciones “al modo de los antiguos” –caso de la mencionada *Rappresentazione di Anima e di Corpo*–, si no, para considerar la posible influencia que algunas de las obras y eventos significativos del momento pudieron llegar a tener en el establecimiento de paradigmas representativos que favorecieran el marco de desarrollo de la obra íntegramente cantanda; donde la expresión de los afectos a través de la música, y la acción en música son entendidas como fórmulas eficaces para la consecución del *diletto* y el movimiento de los ánimos de los espectadores; y para detectar, en última instancia, como mencionábamos, la posible tendencia a desarrollar determinados hábitos interpretativos en el ámbito de la técnica actoral.

Por lo que concierne a este aspecto, concretamente, destacamos de estas obras –no solo en las pastorales de Cavalieri, sino también en la *Rappresentazione*–, la importancia de la pantomima y el ballet, aspecto que podía potenciarse gracias, en parte, al hecho de que el propio Cavalieri se distinguía también por su habilidad como bailarín y coreógrafo:

“Mais il y avait aussi de la pantomime, car dans le même épisode le personnage de Fileno faisait des tours ridicules dans une scène de folie. Surtout il devait y avoir beaucoup de ballets –il y en a un assez grand nombre même dans la représentation allégorique et morale d’*Anima e Corpo*– car Cavalieri possédait un grand talent de chorégraphe” (Pirrota, en CNRS 1973, p. 289).

La técnica de expresión corporal –vinculada también a la búsqueda de efecto visual– parecía ser, en estas obras, un aspecto destacado, en la configuración de la narrativa escénica. Nos

un texto que pudo con mayor o menor fortuna ver la luz, estuvieron también latentes a través de propia actividad profesional de Sommi.

planteamos, empero, hasta qué punto la gestualidad en música, y la danza intervenían en la transmisión de la historia, y de las intensidades emocionales de los personajes, y de qué forma se organizaba el proceso de trabajo a fin de establecer pautas de interacción texto, música, movimiento que potenciaran la eficacia, en la transmisión de la emoción y de la historia.

A estos efectos, nos parece destacable el episodio que describe D'Ancona, sucedido en relación al interés que Vincenzo di Gonzaga mostraba en 1584, por representar *Il pastor fido*, en su enlace con Eleonora de' Medici, que iba a tener lugar el 29 de abril de 1584. D'Ancona nos presenta la correspondencia que, a este propósito, intercambiaron Vincenzo de Gonzaga y Giovanni Battista Guarini, –y en la que, por otro lado, y según sugiere el propio D'Ancona, se menciona a Leone de' Sommi, como coreógrafo–, a través de la cual, podemos ver parte del proceso de creación del episodio de Cavalieri y Guidiccioni, *Il Gioco della Cieca* –que tanta fama adquiriría–, y deducir posibles problemas técnicos derivados de la simultaneidad de códigos:

“Ma tutto che ll'opera fosse compitissima, credami l'A.V. che non si metterebbe all'ordine in tre mesi: et questo perché, oltre l'essere di molte et lunghe parti dal primo atto infuori, et tutta piena di novità et di grand.^{mi} movimenti, i quali vogliono essere concertati, et con lungo studio provati e riprovati in scena, et mass.^{te} un giuoco, cha va nel terzo atto ridotto in forma di ballo, fatto da un coro di Ninfe, et questo è ancora nelle mani di Leone nè la música è fatta, et tanto men le parole” (Guarini 1584 en D'Ancona 1891₂, p. 540).

Por las palabras que Guarini dirige a Gonzaga podemos ver, como señala el mismo D'Ancona, cómo parece que la coreografía se creaba sin tener ni la música, ni la letra. Entendemos que era la danza el punto de partida, al cual deberían texto y música intentar adaptarse. La música, a su vez, se componía sin conocer, forzosamente, el texto.

Tim Carter describe el mismo patrón *coreografía* → *música* → *texto* en el proceso, al referirse a la creación de Cavalieri del baile final de los intermedios de *La Pallegrina* “O che nuovo miracolo”:

“The *ballo* concluding the sixth and final *intermedio* drew on the Platonic theme (elaborated in *Laws*, II) of the gods descending from the heavens to give mortals the gift of harmony and rhythm (i.e., music and dance). The choreography, then the music, of “O che nuovo miracolo” was by Cavalieri, and

the text was added after their composition by the Lucchese poetess Laura Guidiccioni de' Lucchesini” (Carter, 2002, p. 140).

Siendo así el proceso, cabría plantearse, hasta qué punto se podía llegar a estructurar la intensidad emocional de la historia y de los personajes, y hasta qué punto, en el momento de organizar la interacción de los distintos códigos, era condicionante o no la coherencia global de la representación.

Partiendo del proceso descrito, se podría establecer que la fisicidad, la expresividad corporal, las acciones, la intensidad, forma y dinámicas de movimiento están condicionando la forma de los demás códigos con los que interaccionan. Entendemos que tales procesos creativos pueden ser llevados a cabo en contextos, como el que nos ocupa, en que la dimensión representativa y el componente visual han adquirido, en el discurso escénico, un lugar prioritario.

Fenlon menciona uno de los aspectos que, defendemos, va a requerir más atención en el momento de abordar la técnica actoral en ópera: la interpretación del ritmo. En el caso comentado, Fenlon apunta al hecho de que los intérpretes deben cantar y bailar una pieza en la que el ritmo musical no se corresponde al ritmo natural de las palabras y, añadimos, en cualquier caso, por la misma razón cabe afirmar que van a cantar y a bailar una pieza en la que el ritmo musical no se corresponde al ritmo natural de los movimientos coreografiados.

“In place of *poesia per musica* – the doctrine that music should be subservient to text – there is here a total subjugation of words, first to music but above all to choreography. It is equally clear what the extraordinary performance difficulties were. Since the stress of both music and text were dictated by the steps of dance, the performers were required to both sing and dance a metrically irregular piece in which the musical rhythms would not necessary reflect the natural rhythm of the words” (Fenlon, 2008, p. 152).

En definitiva, el ritmo interior del personaje –usando terminología stanislavskiana–, que, en parte condicionará su movimiento, podrá coincidir o no, en función de las resoluciones de compositor y poeta, con el ritmo de la música y de las palabras. El resultado final podía ser inconexo, arrítmico y, como afirma Fenlon métricamente irregular. Lo que sí sabemos es que *Il Pastor fido* representó el éxito descrito por D’Ancona; de una obra de la que podemos resaltar la importancia de la técnica corporal y el perfil interdisciplinar del intérprete. Alessandro Guidotti en la introducción de la *Rappresentazione* de Cavaliere, exponiendo los fragmentos idóneos para

intercalar bailes, después de ejemplificar con escenas de la *Disperazione di Fileno* o *Il gioco della cieca* afirmará:

“si avvertisse bene che il ballo vuole dagli’stessi, che ballano, esser cantato, e con buona occasione d’havere stromenti in mano” (Guidotti, 1600, p. 2).

Sin embargo, entendemos que los hábitos escénicos establecidos a finales del siglo XVI, van a convivir con las teorías de principios del siglo XVII y, más allá de experiencias puntuales llevadas a cabo en marcos privilegiados para el experimento, van a seguir su curso, a favor de una forma de espectáculo que va a priorizar el elemento visual y lo fascinante, especialmente desde la iniciativa empresarial de Francesco Manelli (1596-1667)¹²³ y la eclosión de los teatros en Venecia, en 1637.

Alcanzar nuestro objetivo, supone recorrer transversalmente el período, desde el nacimiento de la ópera hasta nuestros días, a fin de detectar posibles elementos registrados, sobre técnica actoral y, en caso de que los encontremos, y en caso que proceda, definir aquéllos distintos a la técnica actoral en teatro de texto. Hemos entendido que acercarnos a la *Dafne* de 1594 o la *Euridice* de Peri, habitualmente referidas como primeras *opere in musica* de la historia, sin atender a precedentes como los mencionados, podía dejarnos ante el riesgo de perder importante información relacionada con el perfil de los mismos, y sus métodos técnicos para el trabajo actoral. Sus propias biografías nos acercaban a producciones y espectáculos en los que las

¹²³ El cantante e *impresario* Francesco Manelli estrenaba en Venecia, en 1637 *Andromeda*, en el Teatro di San Cassiano, que él mismo había adquirido para tal fin, aceptando la asistencia de público que pagaba una entrada. El cambio en el sistema de financiación de las óperas devendría un importante punto de inflexión en el desarrollo del género. Roger Alier alude a esta influencia, que la aparición de público de pago tendría sobre la forma del espectáculo: “considerando (Manelli) poco seguros sus negocios en Roma, puesto que un cambio de pontífice podía echar a rodar todo el sistema operístico vigente, decidió trasladarse a Venecia para presentar allí un *aópera* suya, *Andromeda* (1637). Resolvió el problema del espacio adquiriendo un teatrillo adosado a la mansión de unos nobles, la familia Tron, y aceptando la asistencia de público civil a sus funciones mediante el pago de una entrada en su teatro, que recibió el nombre de Teatro di San Cassiano (por estar sito en la parroquia dedicada a este santo). De este modo sencillo se produjo en 1637 un trascendente cambio en el modo de representarse el reciente género de la ópera. (...) Así pues, con su *Andromeda*, Francesco Manelli introdujo en Venecia una nueva forma de entender el espectáculo de la ópera, más por lo que respecta a la manera de financiarlo que por su contenido, aunque lo primero acabaría ejerciendo una enorme influencia en lo segundo” (Alier, 2002, p. 35-6). Bianconi, asimismo, alude al 1640, fecha en la que se inauguraba el Teatro Nuovissimi de Venecia.

características del género están ya latentes. Hemos entendido, que analizar los precedentes inmediatos a 1597, contribuía a registrar información importante relativa tanto a la técnica del actor de teatro de texto, como a la de las primeras *opere in musica*. Más aún cuanto, como hemos visto, varios de estos precedentes habrán tenido por protagonistas a creadores, intérpretes, cantantes, actores y actrices partícipes también, en parte, de las primeras óperas. Entendemos que ahondar en mayores disquisiciones históricas podría ahora alejarnos del objeto de este estudio; sin embargo, observamos que en relación al origen de la ópera, a los géneros y subgéneros que desarrollan una escena interdisciplinar, organizada en torno a una historia común, e íntegramente en música, cabe plantearse la necesidad de integrar estas producciones analizadas, en un lugar de mayor reconocimiento.

3.3. Las primeras *opere in musica*

Poco después, y dentro del marco de referentes, modelos, discusión y estímulo artístico que configura el nacimiento de la ópera, cabe destacar la obra del mismo Cavalieri, *Rappresentatione di Anima e Corpo*, estrenada en el Oratorio de la Chiesa Nova de Roma, en febrero de 1600, meses antes de que Peri presentara su *Euridice*.

Observamos cómo Jacopo Peri, en la dedicatoria a los lectores de su *Euridice*, se referirá a Cavalieri como a aquél que “prima chè da ogni altro, ch’ io o sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra Musica su le Scene” (1600, en 1981, p. 5). Lo hará, tras referirse a la *Dafne de Rinuccini*, compuesta por él mismo y Corsi, en 1594.

Cavalieri, como veíamos, había estado ya involucrado, en los eventos entorno a la boda de Ferdinando de’ Medici y Christine de Lorraine de 1589, tomando parte activa no solo en lo concerniente a la música y a la composición, sino a aspectos plásticos¹²⁴ y coreográficos.

¹²⁴ “Cavalieri, Ferdinando de’ Medici’s overseer of arts and artists in the later 1580s, oversaw the details of decor and production of the hugely ambitious Florentine *intermedi* devised by Giovanni Bardi to intersperse the acts of Bargagli’s comedy *La Pellegrina* as performed at the Medici-Valois wedding of 1589, as well as himself composing and choreographing the celebrated finale to the final *intermedio*” (Savage-Sansone, 1989, p. 498).

Entre los personajes más influyentes en el decurso del nacimiento de la ópera habrá habido nombres como: Girolamo Mei (1519-1594)¹²⁵, Vincenzo Galilei (1520-1591), Giovanni de' Bardi (1534-1612) nacidos años después, Jacopo Peri (1561-1633), Jacopo Corsi (1561-1602), o Rinuccini (1562-1621), más cercanos a Claudio Monteverdi (1567-1643); en medio Giulio Caccini (1550-1618), Emilio de' Cavalieri (1550-1602), y Laura Guidiccioni (1550-1599).

Entendemos que, en este primer momento, hay, cuanto menos, tres corrientes de influencias: la que derivaría de la inquietud de Mei, Galilei y Bardi por conocer la música de los antiguos, y sus discusiones sobre la música dramática en la Antigüedad¹²⁶; la que provendría de Roma con Emilio de' Cavalieri al frente; y una tercera impulsada por el mecenas Jacopo Corsi, después de que Bardi abandonara Florencia, a la que se unirían Peri y Rinuccini:

“When Bardi left Florence in 1592, Corsi exploited his own position to use his patronage as part of a conscious strategy for family advancement, staging entertainments for the court and gaining significantly from the connections and other benefits that ensued. Rinuccini and Peri were closely associated with Corsi in business as well as in the arts” (Carter, 2002, p. 23).

Claudio Casini en su obra *Storia della musica, Dall'antichità al Novecento* (Milano, 2012), lo expresa aludiendo a que hubo “tres cameratas”:

“In realtà le “camerate” furono almeno tre. Nella prima, animatore fu Vincenzo Galilei... con le sue teorie e con i suoi esperimenti. Una seconda fu dominata dalla presenza di Emilio de' Cavalieri e si sovrappose in parte alla terza “camerata” che ebbe per mecenate Jacopo Corsi, dopo che Giovanni Bardi, nel 1592, si era trasferito a Roma al servizio della cappella papale” (Casini, 2012, p. 272).

¹²⁵ De 1572 datan las cartas entre Mei a Galilei respondiéndoles sobre sus inquietudes en torno, en entre otros temas, a la tragedia griega. Noticias que eran esperadas en el círculo de Florencia con interés. Sobre este tema, ver: Palisca, 1989.

¹²⁶ Sobre los discursos de Bardi, Galilei, Mei y la actividad de la camerata florentina, ver: Claude V. Palisca, (1989). *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, London: Yale University Press; comentarios a la obra de Palisca de Barbara R. Haning en: Hanning B. R., *Reviewed Work: The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations* by Claude V. Palisca. *Renaissance Quarterly*. [en línea] 1990; Vol. 43. Nº 2. Disponible en www.jstor.org [Acceso: 30 de agosto 2015].

Nos parece importante tener en cuenta, a fin de conseguir una mayor objetividad en la interpretación de las fuentes, la observación de Nino Pirrota, en relación a las posibles rivalidades que podían existir, entre los distintos núcleos artísticos activos, cortes, academias –los llamamos centros de creación–, y entre los diferentes creadores, a veces incluso de una misma academia.

“Ce qu’on appelle, d’un terme qui manque beaucoup de précision, *Camerata Fiorentina*, fut très loin d’être ce groupe uni par un idéal commun qu’on a l’habitude de nous représenter: il se composait au contraire de gens profondément divisés, qui formaient des partis vivement opposés l’un à l’autre” (Pirrota, en CNRS 1973, p. 287).

Si bien el análisis que derivaría de este tema no es objeto de estudio de este trabajo, destacamos tal observación, en la medida en la que pueda contribuir a entender la importancia de, al margen de ciertas inercias académicas establecidas, considerar las representaciones y obras a las que hemos puesto atención. Y que entendemos que suponen considerables fuentes de información, a la hora de establecer y estudiar los aspectos técnicos que estaban ya presentes en una escena multidisciplinar, y que aspiraba a una representación íntegramente cantada. Cuanto menos, la observación de estas obras supone importante fuente para este trabajo, en la medida en la que contribuye a ir definiendo aspectos como el perfil o perfiles de intérpretes que actuaba en ese momento, las habilidades técnicas que se le requerían y su grado de especialización.

La conciencia de la dimensión representativa está, en cualquier caso, latente entre los creadores que protagonizarán el inicio de la ópera. Lo está a partir del momento en que los orígenes del género se fundamentan en buscar el modo en que los antiguos “representaron sus tragedias” (Gagliano, 1608, p. i). Emilio de’ Cavalieri, Laura Guidiccioni, Ottavo Rinuccini, Jacopo Corsi, Jacopo Persi, Giulio Caccini, Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei, Marco de Gagliano experimentarán y discutirán sobre el canto monódico, sobre la instrumentación, pero, sobre todo, lo harán en base a una realidad representativa, y a unos principios técnicos, que potenciarán la identificación de la voz cantada con el personaje representado, y con su línea argumental y emocional:

“Di certo le trovate stilistiche musicali sono determinanti: il *cantar solo* stabilisce l’identificazione fra personaggio e voce cantante, finora elusa, ed invece essenzialissima; il nuovo accompagnamento fondato sul basso continuo garantisce la libertà d’espansione della monodia; lo stile recitativo si definisce

in una lineare e scorrevole declamazione intonata dei testi, che sta nel mezzo fra il canto spiegato e il parlare ordinario –accenti melodici ed espressivi, e sprezzature ritmiche ornano quella sobria traccia discorsiva, mentre in momenti privilegiati del dramma s’addensano coaguli lirici più melodiosi ed ornati” (Gallico, en 1991, p. 113).

Si bien, por un lado, el canto monódico contribuye a reforzar la identidad del personaje, por el otro, las líneas emocionales que marcan su recorrido a lo largo de la trama, pasan a ser reforzadas por el acompañamiento instrumental. Para la interpretación del personaje es preciso, por lo tanto, no solo atender a las palabras, sino a los aspectos dramáticos reflejados en la partitura. Esta cuestión, ya presente en estas primeras *opere in musiche*, cobrará especial importancia a partir de Claudio Monteverdi (1567-1643), –considerado por Carter como “the most significant composer in late Renaissance and early Baroque Italy”–. Compositor fundamental en la estructuración del género operístico con su *Orfeo* de 1607 –libreto de Alessandro Striggio–, lograba fortalecer los vínculos entre música y drama, atribuyendo a la música plena carga dramática, y en el marco de un terreno fértil para la experimentación artística.

“He was also the one who most avidly and consistently pursued the new oportunities for relating drama and music that were made possible by the spectacular gains in stagecraft, dramatic poetry and musical style in Italy around 1600” (Carter, 2002, vi).

La preparación del personaje va a suponer, no solo un análisis del texto sino de la partitura desde el ámbito de la dramaturgia musical.

Según la nota a la edición de Arnaldo Forni Editori (Bologna, 2000) firmada por Mario Baroni uno de los rasgos que diferenciaría a Cavalieri de Peri o Caccini sería la relación mayor variedad en la instrumentación, a fin de adecuarse a los afectos expresados.

“sono state poste inrilivo ancora le caratteristiche che lo differenziano, nel modo di concepire il nuovo stile, del Peri e dal Caccini (ad essemplio nella nmerazione più accurata de basso, nella strumentazione più varia, che dovrebbe essere in funzione dell’affetto del recitante, ecc.)” (Baroni, en Cavalieri, 2000, p. 47).

A los tratados mencionados, cabrá añadir como importantes fuentes de información referidas a las particularidades técnicas de las primeras *opere in musica*, los textos que algunos de estos artistas dejaron en forma de prefacios, o tratados o cartas. Especial atención nos van a merecer los prefacios de Cavalieri y Peri. Añadiremos el prefacio a *Dafne* de Marco da Gagliano (1582-1653), obra publicada ya después de que Monteverdi haya presentado sus dos primeras óperas y que destacamos por la atención que presta a los aspectos vinculados a la performatividad.

Describe Marco da Gagliano en su prefacio a *Dafne* cómo las primeras *favolas* se empezaban a poner en música, tras el debate sobre la forma de la representación de la tragedia en la Antigüedad:

“Dopo l’avere più e più volte discorso intorno alla maniera usata dagli antichi in rappresentare le lor tragedi, come introducevano i cori, se usavano il canto e di che sorte, e cose simili, il signor Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di Dafne” (Gagliano, 1608, p. 2).

La concepción aristotélica, que sitúa la fábula en la base de la tragedia¹²⁷, parece estar latente en las primeras *favole in musica*, que centrarán en el texto, una atención primordial; y las pautas, que los propios compositores propondrán para la interpretación de sus obras, –en textos, como el citado prefacio–, proporcionan una muestra de esta prioridad. Siguiendo con el ejemplo expuesto, en la dedicatoria “a los lectores” de su *Dafne*, Marco da Gagliano expresará explícitamente cómo, para el cantante, hacer comprensible el texto, debe ser fin principal:

“Procurisi in quella vece di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch’il vero diletto nasca dalla intelligenza delle parole” (Gagliano, 1608, p. 3).

¹²⁷ Afirma Aristóteles en la *Poética* –Περὶ Ποιητικῆς– (384-322 a.C): “De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal”. (Aristóteles 1999: 15). Siguiendo la exposición del investigador Jan Bloemendal (1961), el humanista Giogio Valla (1447-1500), firma la traducción al latín de la primera edición de la *Poética*, en 1498; la primera edición en griego dataría de 1508; con anterioridad encontraríamos comentarios datados del siglo XII. Sobre las ediciones de la *Poética* en este período, ver: Bloemendal, J. (2010). *Gerardus Joannes Vossius Poeticarum Institutionum Libri Tres*, Boston: Brill; p. 24-26.

Por otro lado, la escisión que Aristóteles propugna, entre efecto trágico y espectacularidad, desligando la función del poeta de la dimensión escénica y propiamente representativa¹²⁸, no parece, sin embargo, encontrarse entre los fundamentos del género, asentados, en un discurso que converge, asume e integra, desde el inicio, el ámbito de la “representatividad”¹²⁹.

En realidad, la necesidad de que todos los aspectos que confluyen en la escena constituyan un mismo marco referencial, –necesidad que, como veíamos, expresará el propio Le Brun (2008:73)– conducirá a una explícita integración, en la estructura dramática, del elemento visual; integración que podremos encontrar codificada ya, como señala M. A. Radice en *Opera in Context: Essays on Historical Singing from the Late Renaissance* (1998), en el propio tratado, *Il Corago*:

“In focusing the production around spectacular effects and in insisting that the libretto be written in conjunction with the visual structure of the entertainment, *Il corago* codified what Bernardo Buontalenti and the poets who collaborated with him, chiefly Giovanni Bardi and Gabriello Chiabrera, had conceived and put into practice from at least as the mid 1580s” (Radice, 1998, p. 16).

La tradición de la *Poética*, y los cuestionamientos a algunos de sus principios son líneas que conviven, de forma latente, en el discurso que irá definiendo las variables, configuradoras del género operístico. La trascendencia a los principios aristotélicos la veíamos ya reflejada en Leone de’ Sommi (2010, p. 127), cuando llegaba a afirmar que la perfección de la comedia no radicaba solo en estar bien escrita, sino que debía estar bien representada.

Nino Pirrota y Elena Povoledo ponen de manifiesto la divergencia de criterios derivada del propósito de representar la obra al estilo de los antiguos. Una divergencia que, según los autores de *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi* (1982), quedaba representada por las discusiones sobre el estilo del canto de Peri y Caccini por un lado, y, por el otro, por las

¹²⁸ Aristóteles al final del capítulo 6.II, de la *Poética* describe el espectáculo como una “atracción”, como “lo menos artístico de todas las partes”, y de escasa “relación con el arte de la poesía. En este marco, afirma: “el efecto trágico es por completo posible sin una función pública y sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas” (Aristóteles, 1999, p. 16-17).

¹²⁹ Nos referimos, entre otros ejemplos, a la anterior cita de Marco da Gagliano: “Dopo l’aver più e più volte discorso intorno alla maniera usata dagli antichi in rappresentare le lor tragedia...” (Gagliano, 1608, p. 2).

propuestas estructurales de Cavalieri –más centrado en encontrar fórmulas, para la integración de las distintas disciplinas–.

“Cavalieri’s solution had been a stylization and formalization of plots and dialogues to fit the exigencies of dance music and song; Peri’s is the opposite and can be described as realistic insofar as it modifies the singing to bring it nearer to speech, either ordinary and unemotional or, preferably, heightened by the urgency of vehement passions” (Pirrota-Povoledo, 1982, p. 244).

Y en medio de este contexto, los mismos autores exponen la crítica, que Bardi transmitía desde Roma a través de Cavalieri, a las obras florentinas, por no estar, éstas, ahondando en los textos trágicos:

“The evidence of this grudgingly given by one of Cavalieri’s letters reporting the opinion expressed in Rome by Bardi that they (the Florentines, including the grand-duke) should not have gone into *tragic* texts and objectionable subjects” (Pirrota-Provoledo, 1982, p. 243).

El texto en música, la fábula, como eje del que ha de surgir, en palabras de Gagliano, el “diletto”, convergerá con el ámbito visual de la representatividad, constituyendo, así, el paradigma de un género, susceptible de integrar, como rasgo identificativo, la dimensión audiovisual.

Aún y así, y a pesar de la importancia que el texto, y la relación entre el canto y el habla tienen en los discursos de Bardi, Peri o Caccini, no por ello parece que, en sus procedimientos para la puesta en escena, pierda importancia el elemento visual; una importancia que había ya postulado Da Vinci, y que perdurará, en el discurso que fundamenta el arte representativa, a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

En el contexto de las celebraciones de las bodas de Maria de’ Medici y Enrique IV de Francia, se llevarían a cabo las representaciones de la *Euridice* de Rinuccini, compuesta por Peri (6 de octubre) e *Il rapimento di Cefalo* de Gabriello Chiabrera, con música de Giulio Caccini (9 de octubre)¹³⁰, la primera de ellas, –descrita por Anna Maria Testaverde, como una “ópera

¹³⁰ En realidad, de las dos obras, fue *Il rapimento* la que se presentó como espectáculo principal: “Il rapimento was reportedly staged before an audience of 3,000 gentlemen and 800 ladies and cost a massive 60,000 *scudi*; it was the “commedia maggiore” of the festivities”. (Carter, T. 2012, p.1). Sobre este tema, ver: Carter, T., *Rediscovering Il*

experimental de vanguardia”–, convertida en referente histórico, para emplazar el nacimiento de la ópera. La *Euridice*, se presentaba, empero, en un entorno más recogido y más íntimo que *Il rapimento di Cefalo*:

“una rappresentazione (...) esclusiva per un pubblico riservato. Pur allestita in una delle sale del Palazzo dei Pitti, dimora privata del granduca, la messinscena di un'opera 'sperimentale d'avanguardia', sembra piuttosto essere segnalata come un atto di omaggio alla regina di Francia da parte di un privato cittadino e da alcuni dei più celebri músicos del tempo” (Testaverde, 2003, p. 307).

Por el carácter, por tanto, íntimo, reservado, experimental se podría entender que las condiciones parecieran menos propicias a la fastuosidad. Aún y así, la escenografía, –diseñada principalmente por Ludovico Cigoli¹³¹–, pondrá de manifiesto la significación del componente visual; y la descripción que Michelangelo Buonarroti, il Giovane (1568-1646) escribe de los actos –*Descrizione delle felicissime nozze della cristianisma Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra* (Firenze, 1600)¹³²– dejará prueba de ello. El texto de Buonarroti nos permite ser testigos de la forma en que las obras, presentadas en las festividades de 1600, se llevaron a cabo, y permite constatar que, en cualquier caso, la espectacularidad, el arte visual y el arte del movimiento se encuentran ya presentes, entre las variables que configuran el marco de representabilidad de dichas obras. Respecto a la *Euridice*, Buonarroti da testimonio de la importancia de dichas variables, identificables en esta primera representación, elogiando aspectos como la pintura, la iluminación, las mutaciones de escena, la magnificencia del vestuario, ”ricchissimi, e belli vestimenti” (1600, p. 18), o el dispositivo escénico, al que alude como “magnifico apparato” (1600, p. 17):

rapimento di Cefalo. *Journal of Seventeenth Century Music* [en línea] Vol 9, nº 1. [fecha de consulta 30/08/15]. Disponible en: <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html>

¹³¹ Anna Maria Testaverdi, en su artículo “Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l’*Euridice* di Ottavio Rinuccini” (2004) analiza las causas por las que la documentación, en relación a la escenografía de *Euridice* haya podido quedar en un segundo plano, y contribuye a aportar información sobre la importancia del elemento espectacular en el montaje de la obra. (Testaverde, 2003, p. 307-321).

¹³² Radice describe a Buonarroti como cronista oficial de las festividades; a su vez, destaca la relevancia que, en ese momento, se dio a la obra de Caccini, por encima de la *Euridice*: “Buonarroti was the official chronicler for the festivities of 1600 when the centerpiece, Ottavio Rinuccini’s *Il rapimento di Cefalo* fully set to music to Giulio Caccini, eclipsed all other events, including the now more famous *Euridice* by Jacopo Peri with insertions by Caccini” (Radice, 1998, p. 18).

“Ma dovendosi poscia veder lo ‘nferno, quelle mutatesi, orridi massi si scorsero, e spanventeco i, che parean veri, fuora de’ quali sfrondata li sterpi, e livide l’erbe apparivano. E’la più ad entro per la rottura d’una gran rupe la Città di Dire arcere vi si conobbe vibrando lingue di fiamme per le aperture delle sue torri, l’aere d’intorno avvampandosi di un colore come di rame. Dopo questa mutazion sola la scena di prima tornò, ne più si vide mutare, il tutto compiutamente, e con piacer varie, e di mente, e di senso in chi vi fù spettatore” (Buonarroti, 1600, p. 17-8).

Por lo tanto, si bien, a priori, en comparación con *Il rapimento*, podría haberse interpretado que la *Euridice* presenta un diseño sencillo o sobrio y secundario, tal tendencia podría deberse más a un tratamiento parcial de la documentación, que a la realidad; la especialista en historia del espectáculo, Anna Maria Testaverde (Università di Bergamo) defiende que tal interpretación, así como otras que afectan a la recepción de esta obra, se haya debido, en parte, a la pérdida de documentación, y a la falta de referentes iconográficos, que permiten detallar la magnificencia, aludida por Buonarroti en su descripción:

“La brevità delle informazioni e soprattutto il mancato reperimento di fonti documentarie e di sicure testimonianze iconografiche, hanno fino ad oggi destinato questa rappresentazione ad una posizione secondaria rispetto agli eventi performativi compresi nel calendario festivo” (Testaverde, 2003, p. 307).

En realidad, en las actas del *Simposi de Teatre a l’Edat Mitjana i el Renaixement* (Sitges, 1983), la investigadora Sara Mamone ya se refiere (en Salvat, 1983, p. 77) a la “relativa sobrietat scenografica dell’Euridice”, aludiendo a las descripciones de Buonarroti, como prueba de su espectacularidad.

En definitiva, a parte de los *intermedi* a los que ya nos hemos referido, atendiendo al relato de Buonarroti, no pareciera que haga falta llegar a la eclosión de los teatros públicos comerciales, para encontrar el elemento visual, como elemento constitutivo del género operístico. En cualquier caso, la posibilidad de considerar la *opera en musica* como un género, susceptible de ser transmitido solo por el canal el auditivo, es un fenómeno vinculado, a la posibilidad de grabar sonido, surgida con la revolución tecnológica e industrial del siglo XIX; la naturaleza intrínseca de la ópera, en tanto genero representativo, conlleva el elemento visual.

3.3.1. La definición de un género

Es nuestro propósito discernir el paradigma que determinará los primeros espectáculos considerados ópera, y poder desarrollar el análisis sobre las habilidades técnicas, que tal género requería a los intérpretes. Para ello, pretendemos, como punto de partida, esclarecer qué requieren técnicamente a los intérpretes las obras representadas “in musica”, y qué nivel de versatilidad y/o especialización supone representar roles eficazmente en ópera, en relación al teatro de texto. Nos encontramos, a estos efectos, a finales del siglo XVI, tal y como hemos expuesto, ante una gran diversidad de estilos representativos, formatos, tonos y contenidos, incluso estilos de canto¹³³ entre las obras que presentan una historia en sí mismas, y se definen como íntegramente cantadas. Bianconi alude a esta diversidad de géneros al referirse a la dificultad de definir el espacio adecuado para la representación operística:

“La difficoltà (forse meglio: l'impossibilità) di stabilire delle regole fisse per la determinazione di spazi ottimali destinati specificamente alle recite delle *opere in musica* è verosimilmente dovuta al fatto che l'opera in musica ha tipologie diverse, perciò esigenze spettacolari diverse, varianti a seconda dei tempi, degli ambienti, dei fruitori, delle organizzazioni teatrali e così via” (Bianconi, 1998, p. 4).

Podríamos interpretar que, en este período, desde el inicio de estas primeras *opere in musica*, hasta la evolución y estructuración del formato, a la que asistiremos a lo largo del siglo XVIII, nos encontramos en un momento, en que el género, heredero de la tradición áulica, queda vinculado a una espectacularidad intrínseca: la del evento propagandístico. Una espectacularidad capaz de absorber tantas cuantas técnicas, nuevas ideas, recursos y habilidades sirvan a la magnificencia, y a la suntuosidad. Consecuentemente, el género, desde esta línea genealógica, evolucionaría a través de un eje integrador capaz de absorber la innovación, y transformar los parámetros, –formas, mecánicas, estilos y códigos interpretativos–, generando un conjunto heterogéneo de formatos, al servicio de lo espectacular. Bianconi alude a la dificultad de definir los géneros derivados del contexto de la corte, que, vinculados a esta necesidad de servir a la glorificación de los poderes y mecenas, mantienen abierta la capacidad de integrar, tantas cuantas nuevas variables, puedan servir al móvil final que sustenta su representación.

¹³³ Sobre el marco de discusión en torno a los estilos de canto, ver: Pirrota, N., Povoledo, E., (1982) *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Great Britain: Cambridge University Press; p. 240-41.

“Di alcuni di questi spettacoli è perfino difficile precisare il “genere”, in quanto i committenti tendevano all’accumulazione delle forme spettacolari, sia per accrescere la “magnificenza” e la “meraviglia” degli apparati, sia per introdurre nel contesto /pretesto drammatico il maggior numero possibile di glorificanti e gratificanti metafore allusive alla loro persona e al loro casato” (Bianconi-Pestelli, 1998, p. 51).

Sin embargo, defendemos que esta heterogeneidad va a estar, en parte, latente en el género operístico. En la medida en que el génesis de la ópera parte del deseo de representar “al modo de los antiguos” (1608, p. 2), la naturaleza del género queda intrínsecamente ligada a la del teatro, y tendrá, por tanto, en sí misma, la capacidad de desarrollar un paradigma transformable, y capaz de integrar la estructura poética, la expresividad del texto, del cuerpo, el movimiento, y la acción, y tantas cuantas innovaciones técnicas, el teatro puede asumir.

3.3.2. *Opere in musica*: elementos específicos de técnica actoral

De los textos que encontramos en las primeras *opere in musica* conservadas, de las que se tiene, hasta ahora constancia, datadas a inicio del siglo XVII, extraemos dos aspectos especialmente importantes para este estudio: el primero, el ámbito representativo de las obras figura como parte destacable del objeto de las discusiones. El segundo, –y que supone un valioso material para el desarrollo de esta investigación–, tiene que ver con el registro que presentan sobre la actuación. Estos prefacios, dedicatorias a los lectores, textos introductorios a la obra aportan contenidos basados en advertencias, consejos, principios destinados a aquellos que van a representar sus obras. Especial atención, nos merecen los “avvertimenti”, –los analizamos más adelante–, que redacta Emilio de’ Cavalieri (en la introducción de su obra *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (Roma, 1600), llegándose a dirigir, al final del texto, específicamente –si bien, en este caso, las indicaciones inciden principalmente en la interpretación musical–, a los que “cantarán recitando”. De tales “avvertimenti”, Nino Pirrota destacaba su valía, en la medida en que señala cómo Cavalieri, con anterioridad a la Camerata, estaba poniendo en práctica *opere in musica*:

“On a attribué beaucoup d’importance aux conseils pratiques donnés par Cavalieri pour les représentations et imprimés en 1600 avec la partition d’*Anima e Corpo*: je puis affirmer qu’on les appliquait bien avant lui et bien avant la Camerata de Bardi, y compris le conseil de soustraire l’orchestre aux regards des auditeurs (Pirrota, en CNRS 1973, p. 289).

Las técnicas de declamación, oratoria, retórica heredadas de la época clásica se reactivan en este momento, al servicio de una técnica de representatividad. Este tema, más desarrollado en el ámbito de la investigación va constituir el sustrato sobre el que sostener, en parte, las técnicas actorales, en este período. Como señala Dene Barnett¹³⁴ la representación de los personajes, situaciones y emociones será a lo largo de los siglos XVII y XVIII, heredera de la elocuencia corporal y los códigos expresivos y persuasivos de textos clásicos como la *Oratoria* de Quintiliano o la de Horacio.

Sin embargo, para el análisis de la técnica actoral y, en concreto, de la técnica actoral en ópera, lo que vamos a destacar aquí es el desarrollo, en este período, de una codificación de la expresión de las pasiones humanas, –en el marco expuesto de la verosimilitud y decoro– a través, sobre todo, del cuerpo. Entendemos que, si bien las técnicas de declamación pueden suponer un análisis paralelo, y que en cualquier caso hay que atender a la relación palabra-gesto, la primacía del sentido visual, y la construcción de un ámbito representativo, que las artes pictóricas y escénicas van a compartir, pasa, sobre todo, por atender a la codificación de las pasiones humanas a través de la expresión corporal. Más allá, la representatividad de las pasiones, por un lado, supondrá una codificación racional de las mismas; y su representación a través del cuerpo supondrá una codificación del gesto, que no es tanto en sí mismo, sino que es en la medida en que se inscribe en o describe a una acción.

“L’expressivité de la gestuelle baroque dans les arts de la représentation aux XVII^e et XVIII^e siècles, confère une valeur performative à l’action représentée dans cette profération simultanée de l’acte et de sa référence qui s’expriment en symbiose par le signe qui lui est associé” (Rouillé, 2006, p. 11).

A partir de estas premisas, no va a ser objetivo de este apartado desarrollar un análisis sobre la *gestuelle baroque*, ya explorado en otras investigaciones, si no centrar el objeto de estudio, en aquellos aspectos de la representatividad, en este período, específicos de la *opera in musica*. Aquellos elementos técnicos comunes a la técnica del actor se mencionarán, solo en el caso de que se presuma puedan resultar esclarecedores, en la medida en que la *gestuelle baroque* es

¹³⁴ Barnett D., (1987) *The Art of Gesture*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, p. 14-15.

también, en parte, un tema, sobre el que quedan aspectos por indagar¹³⁵. Por otra parte, se atenderán, no solo a los elementos técnicos referentes a la *gestuelle baroque*, de aplicación en en el género de la tragedia y en la ópera seria¹³⁶, si no, a los elementos técnicos derivados de los códigos de *commedia dell'arte* que pudieran mostrar características específicas en *las opere in musica*: en la medida en que las compañías cómicas van a proliferar y van a intergarse a lo largo del siglo en los escenarios operísticos, no solo la *gestuelle baroque*, si no la técnica de comedia van a ser aplicables a la interpretación de roles operísticos.

Se analizan, en este apartado, los textos que, compositores a quienes se atribuyen las primeras *opere in musica*, nos han dejado, sobre todo en sus prefacios. Concretamente: prefacio a *Rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600) de Emilio de' Cavalieri, redactado también por su editor Alessandro Guidotti; prefacio a *Euridice* de Jacopo Peri (1600); prefacio a *Dafne* (1698) de Marco da Gagliano (1582-1642). Nos dejan testimonio, —especialmente Cavalieri y Marco de Gagliano— de cómo desde estas primeras representaciones de *opere in musica*, surgen ya aspectos referentes a la técnica actoral, específicos para la interpretación con música; cabe destacar que estos autores, están dando directrices, no solo respecto a la interpretación musical, sino respecto a la interpretación escénica de sus obras. *Savege* y *Sansone* incluso llegarán a referirse Emilio de' Cavalieri como un corago, parangonándolo con Sommi e Ingegneri:

“De' Sommi was not the only literate and multi-competent Italian theatre-person of the late 16th century to write accounts of corago-like activities. Others include two figures, Angelo Ingegneri and Emilio de' Cavalieri, who are especially significant in the prehistory of opera” (Savage-Sansone, 1989, p. 497).

Ciertamente, Cavalieri, —si bien las indicaciones dirigidas a los que deben “cantar recitando” refieren especialmente a cuestiones musicales—, a través del redactado del editor, Alessandro Guidotti, aporta pautas para la representación escénica; por otro lado, detallará especialmente la

¹³⁵ En concreto, si bien los aspectos plásticos están codificados con bastante detalle, gracias, en parte, a la ayuda de los tratados clásicos de oratoria, declamación, retórica y a los documentos iconográficos, en nuestra opinión, aquellos aspectos que foman parte de la fisicidad del acto representativo, suelen estar menos explorados.

¹³⁶ A lo largo del siglo XVIII, es posible que algunos de los intentos, en Francia, de aplicar al género cómico, la técnica de la gran ópera de Lully, pasaran por una interpretación actoral, a través de los códigos de la *gestuelle*, a los que los intérpretes podían estar más habituados. Como fuere, hay que entender que la *gestuelle baroque* tiene su aplicación en la representación de la tragedia y de la ópera seria.

coreografía, que sugerirá para el final, poniendo de manifiesto sus conocimientos en este ámbito¹³⁷:

“si ciminci il ballo in riverenza, e continenza; e poi seguino altri passi gravi, con trecciate e passate da tutte le copie con gravità: ne’ Ritornelli si facci di quattro che ballino esquisitamente un ballo saltato con capriole i senza cantare: Et cosi segua in tutte le stanze variando sempre il ballo; e il quattro maestri, che ballano, puotranno variare, una volta gagliarda, un’altra Canario, i un’altra Corrente, che ne’ Ritornelli vi vengono benissimo” (Cavalieri, 1600, en 2000 p. 3).

Se analiza, asimismo, el tratado de *Il Corago, Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, de 1630, de autor anónimo, aunque existe una hipótesis de que el autor pudiera ser Pierfrancesco Rinuccini (1592-?), hijo del poeta Ottavio Rinuccini¹³⁸. Se completa el análisis con información extraída de tratados como el *Discorso sopra la musica antica et moderna* (1602) de Guirolamo Mei o *Le Nuove musiche* de Giulio Caccini (1602), entre otros que iremos presentando a lo largo del texto.

En cualquier caso, las lecturas de estos textos, se realizan desde la óptica centrada, en detectar aspectos referidos a la técnica actoral que puedan ser específicos de la técnica actoral de las *opere in musica*.

3.3.2.1. Prefacio a la *Rappresentatione de Anima e di Corpo* (1600) de Emilio de’ Cavalieri: análisis de los aspectos planteados sobre técnica actoral

Guidotti firma la dedicatoria a 3 de septiembre de 1600, refiriéndose al éxito que la obra había tenido en febrero del mismo año:

¹³⁷ Destaca B. Sparti en su artículo *Emilio de’ Cavalieri composer and choreographer*, basado en la obra de Warren Kirkendale, *Emilio de’ Cavalieri “Gentiluomo Romano”* (Florencia 2001), la intervención de Emilio de’ Cavalieri como coreógrafo en los intermedios de 1589: “The late sixteenth-century composer Emilio de’ Cavalieri is a most important figure not only in the history of music, but also in that of dance. He wrote the music for the final “ballet” of the magnificent intermezzi performed for the 1589 wedding of Ferdinando de’ Medici and Christine de Lorraine, and created the choreography as well” (Sparti, 2002, p. 303).

¹³⁸ Se sugiere esta hipótesis en la edición del *Il Corago* de 1983, que hemos seguido para este trabajo, a cargo de Paolo Fabbri y Angelo Pompilio, Firenze: Olschki editore, p. 9.

“...non porrò fra quelle La *Rappresentatione de Anima, e di Corpo* il passato Febbraro in Roma nell’Oratorio della Vallicella, con tanto concorso, applauso, e manifesta pruoua, quanto questo stile sia atto à muouer’ anco à deuotione”. (Guidotti, 1600, en Cavalieri, 2000, p. i).

En estos primeros textos, es una constante la referencia explícita a estar llevando a cabo obras “al estilo de los antiguos” (1600, en 2000 p. i). En este caso, Alessandro Guidotti, como hemos mencionado, parece presentar a Cavalieri como el pionero en llevar a cabo este nuevo estilo de música al estilo de los antiguos:

“Volendo reppresentare in pal co la presente opera, overo altre simili, e seguire gli avvertimenti del Signor Emilio de’ Cavalieri, e far si, che questa sorte di Musica da lui rinovata commova a diversi affetti” (Guidotti, 1600, en Cavalieri, 2000, p. i).

Y se referirá a Cavalieri como renovador, atendiendo también sus pastorales, presentadas a partir de 1590, a las que aludirá como ejemplo para la interpretación y modelo del nuevo paradigma compositivo y representativo:

“Hora vedendo io il grande applauso, che universalmente è stato fatto à questo signore, che habbia potuto con la sua industria e valore ravuivare quell’antica usanza così felicemente, come in diuerse occasioni s’è veduto, particolarmente nelle tre Pastorali, che furno recitate alla presenza delle Serenissime Alteze di’ Toscana in diversi tempi, nel 1590, il Satiro, qual fu recitato anche un’altra volta; e lo stesso anno la Disperatione di Fileno ritiratamente; e nel 1595, il Giuoco della cieca (...), con molta ammiratione, e meritamente, non essendo stato de quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito” (Guidotti 1600, en Cavalieri 1600, p. i).

Además de a Cavalieri, el proemio menciona a Vittoria Archilei –de quien se loa su interpretación en la *Disperatione di Fileno*–, a Laura Guidiccioni y a G. B. Guarino como responsables de los libretos. No hace referencia a ningún coetáneo más, que pudiera estar implicado en el empeño de representar al modo de los antiguos. Contrariamente en el prefacio a *Euridice*, Jacopo Peri sí menciona a Cavalieri como el primero en haber llevado a cabo tal innovación. Lo hace también otorgándole aparentemente el rol de ser el pionero en el género, aunque con cierta ambigüedad:

“Benché dal Signor Emilio del Cavalieri, prima che da ogni altro, ch’io sappia, con maravigliosa invenzione fusse fatta udire la nostra Musica su le Scene; Placque nondimeno á Signor Iacopo Corsi, ed Ottavio Rinuccini (fin l’anno 1594) che io adoperandola in altra guisa, mettesi sotto le note la favola di Dfne, dal signor Ottavio composta, per far una semplice prova di quello, che potresse il canto dell’età nostra.” (Peri, 1600, en 1981, p. 5).

El reconocimiento de Cavalieri parece servir para exponer que, con anterioridad a la *Rappresentation di Anima e di Corpo*, en 1595 él mismo, junto con Corsi y Rinuccini habían llevado a cabo *Dafne*.

No es objeto de este trabajo discernir sobre este aspecto histórico que otorga la autoría del género a los experimentos de la camerata; hemos expuesto ya aspectos del contexto espectacular que nos parecían relevantes, con el objetivo de seguir los hábitos de interpretación y contextos escénicos, en los que se encontraron los primeros intérpretes de las *opere in musica*. Valgan estas aclaraciones, a fin de establecer que, por encima de las disquisiciones sobre autoría o convención, entendemos que los intérpretes de las primeras óperas, e incluso los primeros experimentos en sí, en unas u otras direcciones, se inscriben en un marco de multidisciplinariedad y diversidad de formatos. En este primer momento, previo a 1600, parecen coexistir dos tendencias: una, representada por Bardi, que parece otorgar al texto un rol nuclear; otra desarrollada por Cavalieri busca formatos susceptibles de integrar el arte visual y coreográfico. Discernir si el origen del género debe entenderse en las pastorales de Cavalieri o las obras de la camerata nos parece ahora secundario, más atendiendo al hecho que la evolución de la ópera va a asumir e integrar ambas concepciones, como mínimo. Desde el *Orfeo* de Monteverdi a la *tragédie lyrique*, de Mozart hasta Bellini, Wagner, Debussy,... asumir el género operístico pasa por asumir su multiformalidad. Y, en cualquier caso, el perfil del cantante se desarrollará en consecuencia.

Continúa Guidotti aludiendo al objetivo final, que va a ser común en los textos a lo largo de este período: mover los afectos.

“che questa sorti de musica da lui rinovata commov a diversi affetti, come a pietà, e a giubilo; à pianto, e à riso, e ad altri simili” (Guidotti, en Cavalieri, 1600, en 2000, p. ii).

Procede Guidotti refiriéndose a las habilidades que debe tener el cantante y que aluden básicamente a la calidad de la voz, la musicalidad, la emoción, la gestualidad y el movimiento:

“volendola dico rappresentare, par necessario, che ogni cosa debba essere in eccellenza, che il cantante habbia bella voce, bene intuonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano, e forte, senza passaggi, e in particolare, che sprima bene le parole, che siano intese, e le accompagni con gesti, e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci à muovere l’affetto” (Guidotti, 1600, en 2000, p. ii).

Estariamos, por lo tanto, ante un intérprete multidisciplinar, con capacidades vocales, musicales y actorales.

Destacamos que la gestualidad que se está proponiendo queda condicionada, aquí, por las palabras, no tanto por la música. La expresión *recitare cantando*, con la que los textos se refieren a este estilo interpretativo, revela ya el hecho de que, ante todo, se está recitando, interpretando un texto. Por otro lado, las circunstancias de la representación deben favorecer la comprensión del mismo, y evitar que el sonido de la música obstaculice la comprensión de las palabras. Guidotti llega incluso a mostrar la preferencia por las salas pequeñas, en la medida en que, considera, ofrecen una distancia más propicia para la recepción de la voz:

”per essere [la sala] proporcionata à questa recitatione in Musica, non doveria esser capace al più, che di mille persone, le quali stessero à sedere commodamente, per maggior silentio, e sodisfattione loro: che rappresentandosi in Sale molt grandi, non è possibile far sentire à tutti la parola, onde sarebbe necessitato il Cantante à forzar la voce, per la qual cosa l’afetto scema; e la tanta Musica, mancando all’udito la parola, viene noiosa” (Guidotti, 1600, en 2000, p. ii).

El interés por cuidar la verosimilitud de la representación obliga, en este momento, a plantearse la ubicación de los instrumentos. Tanto Cavalieri, como Gagliano, propondrán esconderlos de la vista del espectador

“E gli stromenti, perche non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della Scena” (Guidotti, 1600, en 2000, p. ii).

Tras la dedicatoria a los lectores, Cavalieri expone un listado de consejos destinados a aquellos que la querrán “hacerla recitar cantando”; entendemos, por tanto, que son consejos destinados, sobre todo, al corago: “Avvertimenti per la presente Rappresentatione à chi volesse farla recitar cantando”. Destacamos, de este apartado, aquellos comentarios que contribuyen a esclarecer aspectos, relacionados con la técnica actoral requerida, y el perfil del intérprete.

Respecto a las habilidades requeridas al intérprete, Cavalieri, llega sugerir, que, en determinados momentos, haya personajes tocando instrumentos:

“Il Piacere con li due compagni, farà bene, che habbiamo stromenti in mano suonando mentre loro cantano, e si suonino i loro ritornello” (Cavalieri, 1600, en 2000, p. ii).

Por otro lado, Guidotti habrá advertido, explícitamente, que los intérpretes que bailan deben, a su vez, cantar y tocar instrumentos:

“si avvertisce bene, che il Ballo vuole dagl’istessi, che ballano, esser cantato, e con buona occasione d’havere stromenti in mano, dagl’istesso anco suonato, che cosi sarebbe più perfetto, e fuori dell’ordinario, come quello che fece il Sig Emilio nella Comedia grande recitata al tempo delle Nozze della Serenissima Gran Duchessa di Toscana nel 1588” (Guidotti, 1600, en 2000, p. ii).

El intérprete multidisciplinar detectado en los *intermedi* continúa, por tanto, requerido en la *Rappresentatione* de Cavalieri: como mínimo debe, según las información que extraemos del texto introductorio, recitar bien el texto, gesticular adecuadamente, cantar, tocar un instrumento y bailar.

En los consejos destinados, entendemos, al corago, Cavalieri también llega a dar ideas gestuales o sobre acciones en momentos concretos:

“Il Corpo quando dirà quelle parole, Si che ormai Alma mia; e quel che segue, poutrà levarsi qualche ornamento vano, , come Collano d’oro, Penna del Capello, od altre cose” (Cavalieri, 1600, en 2000 p. ii).

Popondrá también efectos referidos al vestuario, –como presentar al Mundo y a la Vida mundana lujosamente y, en el momento de desnudarlos, mostrar bajo los vestidos pobreza y suciedad–. O

dará instrucciones sobre aspectos de organización escénica, como por ejemplo, cuándo debe accionarse el telón, o cuándo deben estar colocados los personajes del Prólogo en escena, o cómo se deben resolver las entradas y salidas de coro. En este sentido, Cavalieri dejará al coro en escena, en un lugar desde el que puedan oír bien, unos de pie, otros sentados, moviéndose entre ellos, y, en el momento de cantar, deberán levantarse todos para poder gesticular:

“e quando havranno da cantare, si levino in piedi per puoter fare li loro gesti, e poi ritornare à luoghi loro” (Cavalieri, 1600, en 2000, p. ii).

Dejará Cavalieri algunas cuestiones de estructura abiertas, como el final, que el corago podrá decidir entre llevarlo a escena con un verso o con una coreografía que expondrá detalladamente; expondrá haber adjuntado copia del texto después de la partitura a fin de facilitar la interpretación del mismo, numerando las escenas, compases y especificando los personajes que intervienen en cada caso.

Añadirá, al final del proemio una segunda lista de consejos destinada a los intérpretes, concretamente a los que van a cantar: “Avvertimenti particolari per chi cantarà recitando: e per chi suonerà” (1600, en 2000 p. iii), si bien se trata fundamentalmente de orientaciones relacionadas con las pautas de lectura y de interpretación musical. Sí destacamos que, en este caso, invierte la expresión y se refiere a “chi cantarà recitando”.

Nino Pirrota y Elena Povoledo sugieren que si bien, el término *recitar cantando* será propio tanto de Cavalieri como de los integrantes de la camerata, la expresión *cantar recitando* será más cercana a Giulio Caccini:

“We may, then, oppose Caccini, as a master of *cantar recitando*, to the champions of *recitar cantando*, Cavallieri and Peri” (Pirrota-Povoledo, 1982, p. 245).

Pirrota-Povoledo justifican tal argumentación, basándose en el hecho de que la obra de Caccini se dirige con claridad, específicamente a cantantes y a sus profesores. Veamos, como ejemplo, un fragmento de *La Nuove Musiche* en la que Caccini advierte de la necesidad de tener buena voz, controlar la respiración, dando consejos a los profesores sobre cómo facilitar la emisión natural:

“ne è tanto necessaria a buona voce per essi quanto la respirazione del fiato per valersene poi, ove fa più de mestieri, sarà perciò utile avvertimento, che il professore di quest’arte poi che egli debe cantar solo sopra Chiarrone, ò altro strumento di corde senza essere forzado accomodarsi ad altri, che à se stesso sielegga un tuono, nel quale possa cantare in voce piena, e naturale per isfuggire le voci finte (Caccini, 1602, p. ix).

Si bien se entienden las bases de lo que plantean Pirrota-Povoledo, lo cierto es que ya Cavalieri está utilizando ambas expresiones, según se dirige al corago o a los intérpretes. La doble naturaleza teatral y musical del cantante de ópera está ya presente desde la creación del género.

Resumimos en este cuadro las habilidades que debe tener el intérprete y las condiciones óptimas de representación, según el prefacio de Guidotti:

| | |
|--------------------------------------|---|
| Habilidades del intérprete | Buena voz |
| | Buena entonación |
| | Cantar con afecto |
| | Expresar bien las palabras y hacer que se entiendan |
| | Con el fin de mover los afectos, acompañar las palabras con gestos y motivos, no solo de las manos, sino de pasos |
| Condiciones de representación | Salas “pequeñas” (no más de mil personas) que favorezcan: <ul style="list-style-type: none"> • Presenciar la representación cómodamente y en silencio • Escuchar bien las palabras • Emitir la voz sin sobreesfuerzo |
| | Esconder los instrumentos de la vista del público |
| | Cambiar los instrumentos según el afecto del recitante |
| | |

TABLA 5. Habilidades del intérprete según el prólogo a *Rappresentazione de Anima e di Corpo*.

3.3.2.2. Prefacio a *Euridice* de Jacopo Peri (1600): descripción de un contexto

Jacopo Peri, en el prefacio a *Euridice*, al aludir al inicio de las experiencias en torno a la “nuova maniera di canto”, menciona a Emilio de’ Cavalieri, Ottavio Rinuccini y Jacopo Corsi. A lo largo del discurso, cita los nombres de Pietro Strozzi, Francesco Cini, ambos músico y libretista, vinculados al círculo de Corsi¹³⁹, así como a espectadores ilustres, que han asistido a la

¹³⁹ Sobre la vinculación de Strozzi ver: Carter 2013, op. cit., p. 111; sobre la de Cini, ver: Carter 2013, op. cit, p. 262.

representación como el conde Alfonso Fontanella u Orazio Vecchi. Dedicará unas líneas a loar a figuras del momento como el violinista Giovan Battista Jacomelli –no se refleja, en el prefacio, que estuviera entre los instrumentistas de la *Euridice*, aunque sí parece que presencié la obra–, y a Vittoria Archilei, de la cual, tras citar su fama, y elevarla a la categoría de musa, –se refiere a ella como a “la Euterpe de nuestros tiempos” (Peri, 1600, p. 5)–, elogiará su capacidad interpretativa. Se referirá a sus condiciones vocales y a aquellas condiciones indescribibles “que no se pueden escribir”; mientras, no dejará de mencionar el hecho de que la cantante ha interpretado su música:

“la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le Musiche mie, adornandole, non pure di quei gruppi, e di quei lunghi giri di voce, semplici, e doppi, che dalla viveza dell’ingegno suo son ritrovati ad ogn’hora, piu per ubbidire all’uso de’ nostri tempi, ceh, perch’ella stimi consistere in essi la bellezza, e la forza del nostro cantare, ma anco di quelle, e vaghezze, e leggiadrie, che non si possono scrivere, e scrivendole non s’imparano de gli scritti” (Peri, 1600, en 1981, p. 5).

Tal y como expone Isabelle Putnam Emerson, en su mencionada obra *Five Centuries of Women Singers* (2013), Vittoria Archilei habría inteprado música de Peri, entre otros compositores del momento, vinculados, no solo a los círculos de Roma, sino de Florencia, y de la camerata:

“In addition to her participation in the Medici wedding festivities of 1584 and 1589 and her performances of Cavalieri’s works, she performed and inspired the music of the avant-garde copmposers of the time – Caccini, Peri, Monteverdi, the Spanish composer Sebastian Raval, and Luca Marenzio” (Putnam Emerson, 2005, p. 11-12).

Sin embargo, no estaría implicada, como habíamos observado, en los eventos de 1600, ni en la *Euridice* de Peri, ni el *Rapimento* de Caccini¹⁴⁰.

Jacopo Peri, mencionará a intérpretes que intervinieron en la *Euridice*, especificando el rol que desempeñaron o instrumentos que tocaron, según la relación que reproducimos en el siguiente cuadro:

¹⁴⁰ Sobre su no implicación en las celebraciones de 1600, ver Putnam Emerson, 2005, op. cit, p. 9.

| | | |
|--|--|----------------------------|
| <i>Euridice</i> (1600), J. Peri | Signor Francesco Rasi | Amintas (pastor) |
| | Signor Antonio Brandi | Arcetro (pastor) |
| | Signor Melchior Palantrotti | Pluto |
| | Jacopo Giusti, “fanciulleteo luchesse” | Dafne |
| | Jacopo Corsi | <i>Gravicembalo</i> |
| | Signor Don Grazia Montalvo | Tiorba - <i>chitarrone</i> |
| | Messer Giovan Battista dal Violino | Lira <i>grande</i> |
| | Messer Giovanni Lapi | Laúd <i>grosso</i> |

TABLA 6. Intérpretes de *Euridice* de J. Peri, según el Proemio a la misma obra.

Ni el listado completa el reparto de la obra, ni, como observa Mayer, el conjunto total de los instrumentistas:

“That others must also have participated is suggested by the parts for unnamed treble melodic instruments Peri provided in the 1600 edition” (Meyer, en Peri, 1981: x).

Lo que sí parece claro es que Peri se preocupa por mencionar a tantos cuantos nobles y personajes influyentes pudieran haber estado implicados o cerca de su entorno. En realidad, Peri alude a las personas mencionadas, describiéndolos como: “Signori per nobilità di sangue”. Similar observación hace Mayer en su edición de la obra de 1981:

“In his preface to the 1600 edition of *Euridice*, Peri named four men who played behind the scenes at the first performance, and he listed their instruments as harpsichord (*gravicembalo*), *lira da gamba or lirone* (*lira grande*), bass lute (*liuto grosso*), and *chitarrone*. But he did not say that these four were the only instrumentalists, and they may have been merely the noble or most distinguished members of the ensemble” (Mayer, en Peri, 1981, p. x).

En definitiva, cabría afirmar que, en comparación con los prefacios de Emilio de’ Cavalieri o Marco da Gagliano, el texto de Peri pareciera aportar información, más sobre el contexto social de la obra, que sobre las inquietudes estéticas o sobre resoluciones técnicas, sea en el ámbito vocal o actoral. Remarcamos que la *Euridice* de Peri es la obra que se suele tomar como referencia, como ya hemos observado, para emplazar el origen de la ópera. Sin embargo, valgan las observaciones expuestas en los anteriores párrafos para confirmar la importancia, –más allá

de cuestionamientos de reconocimiento histórico, que nos alejarían del objeto de este trabajo–, la importancia, decimos, de ampliar nuestro foco de observación, como, de hecho, hemos venido haciendo, especialmente a las obras coetáneas y anteriores, a la *Euridice*. Entendemos que las producciones analizadas, anteriores a la *Euridice* contribuyen a aportar información sobre los hábitos técnicos del intérprete que desarrolla las primeras *opere in musica*, –el propio Peri, por ejemplo, y otros a quien, como en el caso de la Archilei, el propio Peri elogia–. A partir de ahí, entendemos que será la obra de Monteverdi la que aportará un segundo punto de inflexión –refiriéndonos siempre al punto de vista del estudio de este trabajo, que es la técnica actoral en ópera–, algunas de cuyas nuevas variables técnicas quedarán recogidas en el prefacio a *Dafne* de Marco da Gagliano.

3.3.2.3. Prefacio a *Dafne* (1608) de Marco da Gagliano: análisis de los aspectos planteados sobre técnica actoral

También en su prefacio a *Dafne* Marco da Gagliano expone consejos para la interpretación y la puesta en escena. Destacamos, igualmente, aquellos que puedan contribuir a acercarnos a la realidad performática y a la técnica y perfil del intérprete. En este caso, el texto de Gagliano es de especial interés, en la medida en la que describe extensamente, detalles de la puesta escena, que nos permiten detectar no solo desideratas, si no procedimientos. El compositor está en este proemio describiendo cómo debe ser la puesta en escena, prácticamente ejerciendo de Corago.

Destacamos la visión global que ambos compositores tenían de la obra, atendiendo con minuciosidad no solo a aspectos compositivos sino, escénicos y, en el caso de Cavalieri, incluso coreográficos. La multidisciplinariedad más allá de ser una atractiva cualidad del intérprete, está presente, en la propia concepción compositiva.

Señalamos aspectos que nos parecen especialmente destacables del prefacio de Marco da Gagliano: el primero asociado a la necesidad de asociar la gestualidad no ya solo a la palabra, si no a la música, aconsejando moverse “sú la misura”.

Marco da Gagliano describe a lo largo del texto, aspectos referidos a: la posición de los instrumentos, de manera que vean la cara del “recitanti”, o a la necesidad de pronunciar bien las

palabras. (Da Gagliano, 1608, p. iii). Al inicio, y tras mencionar las obras de Peri, –loándolo también como intérprete, por su Orfeo–, de Rinuccini, y Corsi, hablará del impacto que le habrá producido *L' Arianna* de Monteverdi, exaltando su capacidad para conmocionar:

“Il signor Claudio Monteverde, músico celebratissimo, capo della musica di S.A., compose l'arie in modo esquisito, che si può con verità affermare che si rinovasse il pregio dell'antica musica, perciò che visibilmente mosse tutto il teatro a lacrime” (Da Gagliano, 1608, p. ii).

A través del elogio a *L'Arianna*¹⁴¹, –obra que definirá como un “spettacolo veramente da principi” (1698, p. ii)– Marco da Gagliano destaca elementos como, entre otros, el argumento de la fábula, calidad de la rima y de la música, calidad de los conjuntos instrumentales, del canto, hermosura de los bailes y los gestos:

“come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che non l'intelletto bien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano” (Da Gagliano, 1608, p. ii).

Da Gagliano parece resumir, con la loa a *L'Arianna*, los principios de su obra de arte total.

Destacamos las “advertencias” que el músico expone dirigidas a los que van a representar la obra: más allá de “advertencias”, Gagliano expone cómo debe ser llevada a cabo la puesta en escena de la obra.

En primer lugar, pedirá que al empezar la obra suene una Sinfonía para conseguir la atención del auditorio¹⁴²:

¹⁴¹ *L'Arianna*, segunda ópera de Monteverdi se presentaba el 28 de mayo de 1608 en Mantua, con motivo de las bodas del Príncipe Francesco Gonzaga con Margarita de Savoya. Su hermano, Francesco de Gonzaga se encargaría de los preparativos; y aprovechando el parentesco con los Medici pensaría en traer artistas florentinos. Sobre este evento de 1608, ver: Fabbri, P., “The 1608 festivities: Arianna, the prologue for L'Idropica, the Ballo delle ingrate” en *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, Cap 18, p. 77-100.

¹⁴² Igualmente al inicio del *Orfeo*, Monteverdi incluye la acotación: “Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti” (Monteverdi, 1608, p. iii).

“Innanzi al calar della tenda, per render attenti gl’auditori, suonisi una Sinfonia, composta di diversi istrumenti, quali servono per accompagnare i Cori e sonare i ritornelli” (Da Gagliano, 1608, p. ii).

Prestará atención a cuestiones como la situación de los instrumentistas. Gagliano sugerirá que la disposición permita el contacto visual entre músicos y recitantes, a fin de interpretar juntos, y a fin de que la armonía no perjudique el entendimiento de la palabra.

Destacamos que, desde el punto de vista actoral, una diferencia que se advierte con las indicaciones de Cavalieri, en esta *Dafne* que ya conoce la obra monteverdiana, es la concepción de una gestualidad y un movimiento no solo, entendemos, adecuados a las palabras y a la situación descrita, si no, sobre todo, sincronizados con el *tempo* de la música:

“...e soprattutto il canto sia pieno de maestà, più o meno secondo l’altezza del concetto gesteggiando, avvertendo però ch’ogni gesto e ogni passo caschi su la misura del suono e del canto; respiri, fornito il primo quadernario, passeggiando tre o quattro passi, cioè quanto dura il ritornello, pur sempre a tempo” (Da Gagliano, 1608, p. iii).

Vuelve a referirse en la descripción de la acción de Apolo a la necesidad de sincronizar cada paso con la acción del coro. Podríamos afirmar que, si bien en la obras de Peri o Caccini la gestualidad y el movimiento parecen estar asociados a la palabra, siguiendo hábitos que podrían ser comunes con la interpretación sin música, en Marco da Gagliano –y probablemente tras influencia de la obra monteverdiana–, la música, explícitamente, se convierte en elemento condicionante de movimiento escénico y de la gestualidad.

“in tanto Apollo muovasi con passi leggiadri , e fieri verso il Fitone vibrando l’arco e recandosi le saette in mano accordando ogni passo, ogni gesto al canto del Coro” (Da Gagliano, 1608, p. iii).

Las pautas que recojerá posteriormente *Il Corago*, referidas a realizar los desplazamientos en los ritornelos o interludios, y cantar en posición fija parecen estar tratadas por Marco da Gagliano con una cierta ambigüedad. Por un lado, afirma que el pastor entrará en escena “cantando y moviéndose”¹⁴³. Por el otro, da pautas sobre cómo introducir los desplazamientos tras la parte cantada. Pareciera estar buscando mecánicas para integrar el movimiento en música con

¹⁴³ En realidad, la expresión también pudiera estarse refiriendo a moverse, en los compases en los que no canta.

naturalidad. Vemos, por ejemplo, cómo sugiere empezar el paseo sobre la penúltima sílaba, o continuar cantando, tras el desplazamiento, sin regresar al lugar de inicio. De esta forma, las transiciones entre los momentos cantados –en posición fija– y los orquestales –en desplazamiento–, quedan atenuadas, favoreciendo las líneas de continuidad en la representación.

“avvertista di cominciare il passeggio sulla tenuta della penultima silaba; ricominci nel luco dove si trova” (Da Gagliano, 1608, p. iii).

En esta descripción en la que ofrece su punto de vista de corago, Gagliano describirá las reacciones que los intérpretes deben tener según la situación. Lo vemos, por ejemplo, en las indicaciones que da al coro:

“Il coro alla vista del serpente, mostrando spavento, canti quasi gridando “Ohimé che veggio”, e in quel medesimo punto ritrinsi i pastori e le ninfe per diverse stradde, imitando fuga e timore, senza però volger interamente le spalle al teatro” (Da Gagliano, 1608, p. iii).

Se preocupa también por atender los momentos de escucha y de recepción:

“e supra tutto mostrino atenzione e pietà nell’ascoltare la dolorosa novella” (Da Gagliano, 1608, p. iv).

Destacamos que, en su visión global de la escena, el compositor otorga a la voz carga dramática, llegando a permitir que el sonido quede alterado por la emoción que se quiere transmitir: lo vemos cuando incita a que el coro cante “casi gritando”, en el momento de terror.

Propondrá, asimismo, acciones puntuales, que revelan los hábitos de interpretación actoral del momento; hábitos vinculados, como veíamos a la construcción de arquetipos, pese a la intención de querer buscar un resultado naturalista. Vemos cómo ejemplo, el momento anterior en el que pide al coro no dar la espalda al público, o en el que le indica acciones como ponerse de rodillas para implorar a los cielos:

“Cantano l’inno “Se là su tra gl’aurei chiostri”, pongano l’un de’ ginocchi in terra, volgendo gli occhi al cielo, facendo sembante d’indirizzare le lor preghiere a Giove. Fornito l’inno, levinsi in piedi, e

seguitino: avvertendo, nel cantare *Ebra di sangue*, d'attristarsi o rallegrarsi secondo la risposta dell'Eco, la quale mostrino d'attendere con grande attenzione.” (Da Gagliano, 1608, p. iii).

Observamos que, en la forma de dar las indicaciones, Marco da Gagliano, principalmente, alude como referencia al texto, o la situación, tal y como habrá hecho también Cavalieri, expresando que una determinada acción debe realizarse, cuando se pronuncia determinado verso o cuando se produce un hecho determinado: “ala vista del serpente”, o “Dopo l'ultima risposta dell'Eco” (1608, en 2000 p. iii).

Sin embargo, destacamos que, en algunos momentos puntuales, Marco da Gagliano usa también la música como referencia para sincronizar la acción:

“alle quindici o venti battute esca il Prologo, cioè Ovidio, avvertendo d'accompagnare il passo al suono della sinfonia, non però con affettazione, como se ballasse, ma con gravità, di manera tali ch'i passi non siano discordanti dal suono” (Da Gagliano, 1608, en 2000 p. iii).

Vemos, en esta misma misma cita, cómo da pautas también sobre la calidad de movimiento. Además, como hemos comentado, de pedir de nuevo que se sincronice con la música, indicará que el movimiento debe huir de la “afectación” de la danza, lo que entendemos, debe interpretarse como una búsqueda de un movimiento natural.

Destacamos la alusión que Marco da Gagliano hace a la falta de pericia actoral de algunos cantantes, proponiendo, como veíamos, doblar las escenas de acción y de lucha con un bailarín y experto en esgrima. Por otro lado, introduce otro de los temas que va a configurar la especificidad de la técnica actoral en ópera: la simultaneidad de canto y movimiento. En 1608, Marco da Gagliano no solo propone doblar la escena para esconder la falta de habilidad del cantante, sino también para evitar que el movimiento afecte al canto:

“Ma perché bene spesso il cantore non è atto a far quell'assalto, ricercandossi per tale effetto destrezza, salti e maneggiar l'arco con bella attitudine, cosa più appartenente a uomo schermitore e danzatore insieme che a buon cantore: e quando pur più si ritrovasse in qualacuno attitudine e all'uno e all'altro, mal potrebbe dopo il combattimento cantare per l'affano del moto, vestirannosi due da Apolli, simili” (Da Gagliano, 1608, p. iii).

3.3.2.4. *Il Corago* (1630): elementos técnicos específicos en la interpretación actoral de la *musica recitativa*

La edición contemporánea de *Il Corago* (1630) ha sido llevada a cabo por Paolo Fabbri y Angelo Pompilio en Olschki (Florencia 1989), edición que hemos seguido para este trabajo. Los autores exponen haber trabajado con el manuscrito conservado en la Biblioteca Trivulziana de Milán con el título *Corago, ovvero alcune osservazioni er mettere bene in scena le composizioni drammatiche*. Afirman, que si bien el tratado no había sido editado con anterioridad¹⁴⁴, sí había sido ya mencionado por Angelo Solerti (1865-1907) en su obra *Gli albori del melodrama*. Pese a que la obra es anónima, tanto Fabbri y Pompilio como Savage y Sansone sugieren que la autoría podría ser, como mencionábamos, de Pierfrancesco Rinuccini, hijo del poeta Ottavio Rinuccini, el libretista de las principales obras de la camerata florentina. El motivo por el que este tratado se convierte en una referencia de importancia para este trabajo, es debido a que *Il Corago* considera el *recitar in musica* como una forma específica de representar fábulas, y que requerirá, consecuentemente, una técnica actoral específica. Las discusiones, sugerencias, propuestas que los primeros compositores de *opere in musica*, como Cavalieri o Peri, Monteverdi o Marco da Gagliano habían realizado sobre pronunciación, gestualidad, movimiento y forma de actuación del rol in musica, permitirán plantear una especificidad de la actuación del *recitare in musica*, en relación a la técnica del histrión. *Il Corago* postula y establece formalmente esta especificidad.

Afirmará que existen tres modos de representar las fábulas: el *recitare semplice* (imitar las acciones humanas, angélicas o divinas con la voz y el gesto, sin cantar); la *musica recitativa* (representar las mismas acciones cantando en estilo proporcionado a las palabras y la materia), y la *pantomima* (expresar lo mismo sin voz, solo mediante gestos y baile). Y se decantará por empezar su descripción empezando por el segundo de los géneros, por ser uno de los más apreciados del momento (1983, p. 41).

La verosimilitud de la acción que transcurre cantada será objeto de discusión a lo largo de este período; y será descrita como condición alejada de la imitación natural deseada, por tratadistas

¹⁴⁴ “The manuscript only came fully to light about 15 years ago, and it was not printed until 1983, when Paolo Fabbri and Angelo Pompilio made an elegant edition for Olschki of Florence” (Savage-Sansone, 1989, p. 494).

como Andrea Perrucci (1699) o John Wilkes (1759), entre otros, que se postularán contrarios al género operístico.

En 1630, el autor de *Il Corago* afrontará la cuestión de la verosimilitud de la escena cantada. En la medida en que “hablar en música no es hábito entre la gente común” (1983, p. 63), *Il Corago* resolverá que los personajes que se expresan cantando deben ser preferentemente deidades, semidioses, héroes, y especialmente aquellos cuya habilidad con la música es reconocida, como Orfeo. Asocia, de este modo, el recitar en música con lo sublime y el recitar hablado con lo común:

“perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell’ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino” (Anón., 1893, p. 63).

Il Corago partirá de la base que, para ser buen *recitante in musica*, primero hay que ser buen actor y a partir de ahí, añadirá unas especificidades propias del *recitare in musica* que resumimos en el siguiente cuadro:

| |
|--|
| Se debe gesticular más lento que en el recitar hablado |
| Se debe evitar caminar mientras se canta, igual que en el <i>recitare semplice</i> . Pero aquí con más motivo porque el movimiento afecta al canto |
| Cuando el afecto lo requiera, el recitante podrá moverse mientras canta, especialmente cuando la composición esté hecha para incorporar movimiento, como en el caso de asalto o fuga |
| Se debe alternar el canto con los desplazamientos. Escribir, para ello, ritornellos |
| El movimiento debe seguir el ritmo de la música |
| El coro usará movimientos más naturales cuando hacen las partes de actores que cuando cantan |

TABLA 7. Especificidades técnicas *del recitare in musica*, según *Il Corago*.

Da consejos al corago como, en el caso de tener cantantes que sean malos actores, situarlos en las máquinas de nubes.

Una de las particularidades del texto operístico, en relación al texto dramático, deriva de la yuxtaposición de discursos.¹⁴⁵ La música permite una representación simultánea de diversos espacios, y tiempos; puede ofrecernos, también, varios planos de lectura de un mismo instante, alternando el diálogo con el monólogo interior, o yuxtaponiendo monólogos, o generando nuevas estructuras de las formas dialogadas, o simultaneando las expresiones, y reacciones de varios personajes a la vez. Tal yuxtaposición es una de las características del género operístico de las que se derivarán algunos de los aspectos técnicos que vamos a definir como específicos de la técnica actoral en ópera.

Tal y como *Il Corago* describe, el estilo recitativo busca expresar de la forma más natural posible el lenguaje humano; que según el autor del *Il Corago* no se corresponde con la superposición de voces del estilo polifónico:

“cercandosi nello stile recitativo di sprimere più al naturale che si può il commun parlare delli uomini, noi vediamo che nei colloqui umani uno solo è quello che parla, a cui poi gli è risposto seco dagli altri che seco ragionano” (Anón., 1863, p. 43).

En este momento, la yuxtaposición originada por la armonía se considera una confusión, ya que se prioriza claramente la comprensión del texto.

“Ora non è dubbio che meglio una persona sola cantando fa intendere le parole alli ascoltanti, che non fanno molti insieme” (Anón., 1983, p. 43).

Esta misma idea quedaba recogida también en el prefacio a *Euridice* por Peri, cuando refiriéndose a “esta nueva manera de canto” y a la experiencia de poner música al poema de Rinuccini, afirma:

“Onde veduto, che si trattava di poesia Dramatica, e che però, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando)...” (Peri, 1600, en 1981, p. ii).

¹⁴⁵ Dejamos aquí a parte la multiplicidad de planos de lectura que las nuevas tecnologías permiten en la escena contemporánea. Centrándonos en la técnica actoral, entendemos que también en teatro de texto es posible crear situaciones con planos y discursos yuxtapuestos; sin embargo en el caso del género operístico, la distribución del texto en formas como, dúos, tercetos, ensembles, requiere asumir la yuxtaposición no como una opción dramaturgica o de dirección escénica, sino como un elemento intrínseco.

En cualquier caso, tal y como han señalado con anterioridad Cavalieri y Gagliano, *Il Corago* sigue también una línea aristotélica y destaca la necesidad de pronunciar correctamente las palabras y, en el caso de tener que cantar conjuntamente, ofrece soluciones, como cantar las mismas sílabas o repetir las frases.

En el capítulo final, el tratado presenta consejos dirigidos a los coragos, en los que detectamos aspectos presentes ya en los tratados de Leone de Sommi o Angelo Ingegneri. Son consejos que explicita, comunes tanto a la “musica recitativa” como al “recitare semplice”¹⁴⁶ y que tienen que ver especialmente con cuestiones de concentración y control técnico como: revisar que, antes de empezar, estén todos vestidos y atentos, que todos los maquinistas estén en sus lugares y no se muevan de ahí hasta su aviso, que las máquinas estén a punto y que no hagan ruido; prever que haya personas preparadas para los cambios de vestuario, y en las luces –tanto para que no se apaguen, como para evitar accidentes–, asegurarse de que los intérpretes estén colocados de forma que no se vean y no impidan el movimiento de las máquinas. Y respecto a los músicos, asegurarse que ya han acabado de afinar los instrumentos:

“che i musici abbino innanzi all’alzare della tenda accordati gli istrumenti, perché mentre si canta e si suona fa brutto sentiré l’accordare uno strumento” (Anón., 1983, p. 125).

Destacamos que *Il Corago* defiende la música recitativa como una imitación modulada del recitar común; sugiere incluso a los compositores, tomar como modelo a los buenos recitantes: “¿Cómo se podría esculpir en cera la cara de César si no conoce bien sus facciones?” (Anón., 1983, p. 82).

“Gran giovamento per lo stile recitativo arreca, anzi può parere ad alcuno quasi necessario, l’esser perfetto recitante e pieno di vivacità perché non essendo altro questa musica recitativa che una imitazione modulata del comun recitare, tanto più si sa il prototipo o quello che si ha da imitare, tanto più si può al vivo rappresentare: anzi senza saper quello come si può questo conseguire? (...) per questo alcuni che per il languore della natura o per l’imperizia non erano buoni et efficaci istrioni, volendo comporre simili azioni musicali hanno preso qualche eccellente recitante innanzi e fattosi recitare i passi della poesia e trovatici poi nella musica i suoi modi corrispondenti a meraviglia” (Anón., 1983, p. 82).

¹⁴⁶ Afirma dejar el que ha definido como tercer modo de representar fábulas, la pantomima, para otro tratado.

Il Corago aconseja al compositor, no solo conocer el texto antes de crear la música, si no conocer las condiciones vocales del “cantore” que la ha de interpretar; de esta forma el cantante deviene también condicionante en el proceso compositivo:

“Per aggiustare le parti a proposito per il recitamento, bisognerà prima di comporre ciascheduna musica sapere il cantore particolare che la dovrà cantare perché non tutti i soprani o contralti et altre voci arrivano egualmente alle corde estreme, onde per accomodarsi all’attitudine e capacità di ciascuna parte sì che né sia incommoda troppo al cantante né dispiacente all’uditore, sarà di mestiere sentire prima la voce di ciaschedun cantore o averla nota per altro” (Anón., 1983, p. 82).

Il Corago destaca la necesidad de que el cantante sea eficaz en el uso, no solo de su voz, si no de sus gestos. Las “ariette” pueden llegar a disponer de características que ayuden a transmitir intensidad expresiva; pero el estilo recitativo, menos ameno, pide, según *Il Corago*, intérpretes hábiles en la forma de actuar:

“questo stil recitativo non ha quella grazia e legiadria che le ariette sogliono avere, onde ha del languido anziché no, e se il cantore non ha notabil efficaccia nell’espressiva delle voce e dei gesti, si dà facilmente in freddura” (Anón., 1983, p. 62).

Prohíbe textualmente al cantante que haga “trilli, gorghiggiamenti” por alejarse estos efectos del estilo natural. Menciona, por lo tanto, uno de los temas que requerirán trabajo específico: la interpretación actoral de las coloraturas y las distorsiones temporales que la música permite.

“questo modo manchevole di quelli ornamenti e vaghezze che abbelliscono tanto il cantore: dico delli passaggi, trilli, gorghiggiamenti, poiché troppo si scostano dal natural modo di ragionare et impediscano la mozione delli affetti, quali si rimuovano dalla materia che si canta e si trasferiscono al solo gusto dell’orecchio in quelle maestrie di cantare, e per questo si proibisce ai cantante che si servino di simili vaghezze et adornamenti quando recitano in questo stile” (Anón., 1983, p. 62).

Il Corago señala, puntos en común importantes entre la técnica del actor dramático y la del cantante de ópera, pero también una especificidad que la interpretación del *recitare in musica* requiere. Asimismo lo explicita:

“Due sorti di avvertimenti convengo a chi recita cantando azioni drammatiche, alcuni che sono generali e communi a tutti i recitanti anche pienamente secondo il nostral modo di raggonare, et questi si devono prendere da quello che diremo più a basso del recitare in scena; altri supponendo i communi termini del buon istrione sono proprii de'cantanti in stil recitativo, e di questi doviamo adesso brevemente ragionare e se ne possono dare i seguenti ricordi”. (Anón., 1983, p. 90).

Respecto al ritmo, *Il Corago* sugiere que la relación entre voz hablada y gesto provoca una secuencia de movimiento más rápida que la que surge de la relación entre voz cantada y gesto.

“Come che il recitar cantando va più adagio che il recitar parlando, è forza che anche il gestire vada più tardo sì che la mano non finisca prima della voce al che sarà di vuopo di muoverla dal bel principio molto tardo et il gesto deverà esser largo” (Anón., 1983, p. 90).

Esta idea que asocia mayor rapidez al movimiento en el habla que en el canto, la encontramos ya sugerida por Jacopo Peri en su prefacio a *Euridice*:

“potesse in parti affrettarsi, e prenderte spertio corso tra movimenti del canto sospesi, e lenti, e quegli della favella spediti, e veloci” (Peri, 1600, en 1981, ii).

Pese a considerar aspectos como la seguridad del cantante, la necesidad de éste de coordinarse con el instrumentista, o la de tener una referencia en los pasajes especialmente difíciles respecto al tempo, *Il Corago*, defenderá una interpretación sin batuta: en busca de una naturalidad próxima al habla, y de una veracidad en la expresión de las pasiones, propone que el estilo recitativo se cante “senza battuta”.

“Nulla di meno il commun sentimento et usanza di quelli che cantano in scena si è di no usar battuta” (Anón., 1983, p. 89).

La necesidad de imitar el habla natural, o la de seguir el ímpetu natural de las pasiones estará en la base de tal argumentación. Además de considerar que la batuta puede resultar incómoda para el espectador, *Il Corago* la desaconsejará, basándose en la experiencia, al considerarla un artificio y un obstáculo para que el actor pueda seguir el impulso natural de los afectos. Llegará a pedir, incluso, que el instrumentista se adapte al actor:

“Nei passi difficili in quanto al ritmo o tempo il sonatore doverà accomodarsi all’attore” (Anón., 1983, p. 90).

Il Corago postulará que el motor generador del sonido, la pulsión desde la que se debe generar son los afectos:

“dovendo l’attore fermarsi, sospirare a lungo come la natura gli detta e ritenere la nota medesima più e meno secondo l’affetto, non deve esser legato da regola altrui mal iberamente assecondare l’impeto dell’affetto, il che è di molta importanza per il recitar bene” (Anón., 1983, p. 90).

Il Corago justificará la presencia de baile, aludiendo a la importancia que las danzas tenían en la vida de los antiguos, integradas en diferentes ámbitos de la vida, no solo en la escena, sino en el entrenamiento, las celebraciones, los rituales:

“Introducevono gli antichi questi salti non solto nelle tragedia, commedie, ma ancora ne’ giochi militari, funerali e simili altri spettacoli...” (Anón., 1983, p. 100).

Establecerá, asimismo, paralelismos entre los bailes antiguos y los actuales, señalando el ditirámico, del que destaca la simultaneidad en que canto y música sucedían:

“La saltazione che loro chiamavano ditirambico era giusto un ballo fatto a tempo di suono e di canto come spesso aviamo visto rappresentare in varie occasioni” (Anón., 1983, p. 101).

La relación que existía en la Antigüedad y que *Il Corago* se ocupa en describir entre danza y entrenamiento militar, queda, a su vez, reflejada en los hábitos escénicos que podemos extraer del tratado, en donde danza y escenas de combate aparecen descritas en los mismos apartados y mencionadas, a menudo juntas. Finalmente, *Il Corago* resolverá que de la herencia clásica, en la escena actual, han quedado bailes nobles, y escenas espectaculares de combates.

“Se bene noi abbiamo tante sorte di salti e balli, non usiamo introdurre nelle scene se non i semplici balletti come più nobili e le barriere o asalti militari come di maggior diletto e di maggiore stima appresso di noi e perché fra l’uno e l’altro noi facciamo gran differenza, parleremo distintamente di questi e di quelli” (Anón., 1983, p. 101).

El maestro de danza y el maestro de esgrima se encargarán de instruir a los caballeros y se pondrán en el momento de organizar la puesta en escena, de acuerdo con el corago.

3.4. La evolución de la técnica actoral en ópera, a partir de la eclosión del teatro comercial

En 1637, la presentación de *Andromeda*, del cantante y empresario Francesco Manelli (1595-1667), suponía un nuevo punto de inflexión para el desarrollo del género operístico: el condicionado por el público de pago. El musicólogo Lorenzo G. Bianconi (1946-) se refiere a la representación de la *Androméda* como: “la prima rappresentazione di un melodrama in un teatro di città” (2013, p. V) y llegar a sugerir esta fecha, así como la de 1600, para datar el inicio de la ópera:

“O si dirà che l’opera in música nasce a Firenze nel 1600; o si dirà che il teatro d’opera nasce a Venezia nel 1637” (Bianconi, 1988, p. 176).

Donald Grout y Hethine Weigel Williams en su obra *A Short History of Opera* (Nueva York 2003), proponen optar por esta segunda fecha como referencia para emplazar el nacimiento del género operístico:

“Although the beginning of opera is commonly reckoned from the Florentine performances of 1600, it would be almost more appropriate to date it from the opening of the first public opera house in Venice in 1637” (Grout-Weigel, 2003, p. 83).

La ópera se abriría al público, que podía asistir comprando entrada, en el espacio que denominaría Teatro di San Cassiano. En pocos años, la ópera pasará del ámbito exclusivo de la corte, al del teatro público comercial. Si la costosa inversión del espectáculo aúlico se recuperaba, en cualquier caso, en clave de prestigio, el sistema que enmarcará la realización de las óperas en el teatro comercial, exigirá su amortización:

“In economic and other terms, the contrast with court opera could not be more marked: court entertainments may have been important for prestige, and may also have served other symbolic purposes,

but they inevitably resulted in financial loss rather than gain: profit, at least in modern capital terms, did not even figure in the equation” (Carter, 2005, p. 243).

Manelli lideraba la compañía de cantantes romanos y venecianos, que estrenaría la *Andromeda* en el Carnaval de 1637, junto con el compositor y dramaturgo Benedetto Ferrari (1603-1681).

La inauguración en 1641 del Teatro Nuovossimi, en cuya fundación estuvo implicada la Accademia degli Incogniti¹⁴⁷, estuvo diseñada para atraer al máximo público del Carnaval: se estrenaba *La finta pazza*¹⁴⁸, rodeada de una publicidad, centrada en su *prima donna*, Anna Renzi (1620-1661?), y en la maquinaria escénica, a cargo de Giacomo Torelli (1608-1678).

Stefano Russomanno, en la introducción a *El teatro a la moda* (2001) describe la situación que enmarca la ópera en Venecia a lo largo del siglo XVII; una Venecia, inmersa en la crisis económica derivada de la guerra contra los turcos, en la que el arte se convertía no solo en un instrumento de compensación, sino incluso en una forma de dignificación para aquellos aristócratas, que habiendo perdido su poder económico, podían, a través del reconocimiento artístico, promocionar su imagen.

“Faltos de poder efectivo, los patricios menos prósperos intentaban mejorar su imagen pública a la búsqueda de reconocimientos en el campo de las artes: las letras, la pintura o la música se convertían así en un emblema de prestigio cultural. Siempre, desde luego, con la condición de no ejercer semejante actividad de forma profesional. El aristócrata no tenía más opción que ser *dilettante* si no quería caer en el desprestigio social” (Marcello, 2001, p. 16).

A partir de *La finta pazza*, que inauguraría el Teatro Nuovissimo en Venecia en 1641, bajo la dirección artística y escenográfica de Giacomo Torelli 1608-1678¹⁴⁹, escenografía y cantante

¹⁴⁷ La Accademia degli Incogniti fue fundada en 1630, por el escritor Giovanni Francesco Loredano (1607-1661). Sobre su implicación en el teatro en este momento, ver: “The Question of Genre” en Rosand, E. (1991) *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press, cap. 2, p. 34-66.

¹⁴⁸ El libreto de *La finta pazza* es de Giulio Strozzi, la música de Francesco Saccati y la puesta en escena estuvo a cargo del propio Torelli. Sobre *La finta pazza*, ver Rosand, E. (1991) “La finta pazza: Mirror of an Audience” en Rosand, E. (1991) *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press, cap. 4, p. 110-124.

¹⁴⁹ Susan Crabtree y Peter Beudert describen a Giacomo Torelli, –con su sobrenombre de “el gran hechicero”–,

pasarán a ser los principales focos de atracción para el público; un público cuya intervención va a suponer cambios en la concepción del género, cuyo gusto devendrá condicionante, a partir de ese momento, en la configuración de la ópera:

“After 1640, as opera became increasingly a public spectacle and tickets were sold for performances, changes were inevitable” (Grout-Weigel, 2012, p. 83).

El desarrollo de la técnica escénica, interpretativa y compositiva, que había propiciado el teatro de corte, parece evolucionar, ahora, ante el aparador público, intensificando aquellos aspectos particulares del género, que parecen captar más atención al nuevo espectador: los efectos de la maquinaria escénica y los de la voz. El público devendrá un espejo de distorsión, que propiciará la exhibición de lo más efectista; la ansiada búsqueda de la unidad quedará emplazada por una estratificación de los planos representativos e interpretativos, a favor de dicha exhibición. En otras palabras, los esfuerzos de organización y estructuración de las disciplinas, quedarán ahora emplazados, por una jerarquización, donde música, texto, movimiento y acción quedarán subyugados a la maquinaria escénica y al exhibicionismo vocal.

Cabrá considerar las pertinentes consecuencias que ello conllevará en la evolución de las técnicas escénicas, y, en concreto en la técnica actoral. El intérprete deberá lidiar, en una escena, dispuesta a asumir acción cómica y trágica, texto, canto, música, danza, en el marco de una obra que ha de ser rentable. *Il Corago*, que dedica un apartado a especificar de qué forma los intérpretes deben actuar “il recitare cantando” en relación al “recitare semplice” está escrito en 1630, antes de esta fecha, sugerida por Bianconi como punto de inflexión, y entendida por Alier como el momento en que se produce un “un trascendente cambio en el modo de representarse el reciente género operístico” (Alier, 2002, p. 35). Hasta el momento, entendemos que el histrión que describían Sommi e Ingegneri, habrá puesto su técnica al servicio del recitar cantando, desarrollando estrategias actorales específicas, algunas de ellas reflejadas en *Il Corago* – cuanto menos aquellos que podían adaptarse a las exigencias del nuevo género; y el intérprete con formación esencialmente musical se habrá visto inmerso en una obra que le pone ante nuevos

como uno de los artistas de teatro más influyentes de su época: “Girolamo Torelli nickname *Il Gran Stregone*, (the great sorcerer) was one of the most famous and influential theatrical artists of all time. Torelli’s use of perspective stage design took the art form of theatrical designing into a totally new realm of dramatic power” (Crabtree-Beudert, 2012, p.380).

retos técnicos. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, vamos a asistir a una radicalización en la búsqueda del virtuosismo escénico, que potenciará la especialización y planteará nuevos retos técnicos para el cantante de ópera.

Los intereses empresariales provocarán fenómenos que incidirán en el desarrollo de las prácticas escénicas. Roger Alier describe alguno de estos fenómenos como: la reducción del número de intérpretes, y consecuentemente del coro, o la aceptación de los condicionamientos de los y las cantantes “estrellas”, que potenciaría los solos y provocaría la reducción de los números de conjunto:

“los grandes cantantes se negaban a cantar combinando sus voces con las de otros cantantes, sus rivales potenciales en el mundo del teatro” (Alier, 2002, p. 57).

El espacio prioritario que iba ocupando el virtuosismo vocal, llevó a compositores coetáneos como Pier Francesco Cavalli (1602-1676) a la reducción de la parte orquestal:

“Adhiriéndose a las exigencias teatrales que imponían el nuevo sistema del teatro público, Cavalli aligeró su orquesta y dio una preeminencia muy especial a la vocalidad” (Alier, 2002, pp. 41-42).

Las prácticas para ceder a la demostración de virtuosismo vocal un espacio prioritario permitían que los cantantes estrella, representados principalmente por *prime donne* y *castrati*, pudieran improvisar, añadir ornamentaciones, e incluso insertar arias de su repertorio para su propio lucimiento, independientemente del contexto argumental de la obra que estuvieran interpretando:

“Algunos cantantes tenían incluso reconocido en su contrato el derecho a interpolar arias de su gusto en sus particelas, fuese cual fuese la ópera que se estuviese poniendo en escena” (Alier, 2002, p. 58).

En este contexto, las arias, espacios privilegiados para el lucimiento vocal que el público espera, se alargan, a la vez que los cantantes principales rechazan los dúos, tríos o números de conjunto, a fin de asegurar las mejores condiciones para el lucimiento de su voz. A la vez que se extendía la práctica de insertar en medio de la representación arias de éxito de otras obras, sin atender a la coherencia argumental:

“En esta época empezaba ya a generalizarse una costumbre que después tendría una gran incidencia en el mundo de la ópera: el de transportar arias de éxito de una ópera a otra, sin preocuparse mucho de la unidad de la obra original” (Alier, 2002, p. 43).

Por otra lado, al ámbito dramaturgico, e incluso compositivo, quedaba a su vez condicionado por la maquinaria escénica, mientras el éxito de las compañías de comedia propiciaba la inclusión de los personajes cómicos en los argumentos de las óperas. Grout y Wiegel aluden a la competencia entre las compañías de cantantes y las de *Commedia dell'arte* generada ya antes de 1637, como causa que contribuye a justificar este fenómeno:

“Itinerant troupes of singers, rivaling the troupes of the *commedia dell'arte* and borrowing from them many features of both libretto and music, had begun to circulate in Italy before this date” (Grout-Weigel, 2003, p. 83).

El apogeo que habrá vivido el género operístico a lo largo del siglo XVII, y la consecuente decadencia de determinados aspectos técnicos, a los que los excesos del género, ávido de público, pudo haber llegado, darán lugar a la parodia de Benedetto Marcello. Su tratado, *Il teatro alla moda* refleja, estas prácticas, que parecerían alejadas del entrenamiento suficiente para la actuación, parodiando también a los supuestos maestros:

“Pedirá luego [la VIRTUOSA] que se le mande lo antes posible el *papel*, en el que recibirá la enseñanza del maestro CRICA con *Variaciones, Adornos, Ornamentaciones*, etc., procurando por encima de todo no entender nada del *sentimiento* de las palabras ni intentar tampoco que se lo expliquen. Tendrá a cambio a algún *Abogado* o *Doctor de la familia* que le enseñará a *mover los brazos, golpear con el pie, girar la Cabeza, sonarse la Nariz*, etc., sin darle, sin embargo, razón alguna para no confundirla en exceso” (Marcello, 2001, p. 108).

Entendemos que la actuación no realizada ya por actores, si no por cantantes que pudieran atender a las expectativas que el género despertaba en este momento en relación a la técnica vocal, encontraban en estas prácticas una forma de ordenar su presencia escénica, en cualquier caso, faltada del conocimiento y la habilidad para el desarrollo actoral del rol. Aspectos como la utilización de la pasión como motor generador del movimiento, expresados, incluso en *Il Corago*, aspectos referidos a la destreza corporal, asociados a las prácticas de comedia, no parecen estar al alcance de este perfil de cantante.

Marcello seguirá su parodia describiendo el resultado ridículo de la actuación de la cantante, basado fundamentalmente en recursos gestuales, repetidos, en patrones aprendidos y aplicados sin mayor criterio que el de solucionar problemas excesivamente básicos de presencia escénica:

“Deberá con la mayor frecuencia posible levantar en la Escena or el brazo derecho ora el izquierdo, combinando siempre el Abanico de una mano a la otra, escupiendo en cada descanso de las Arias; cantando con Cabeza, Boca y Garganta continuamente torcidas, procurando, si representara un Papel de hombre, ponerse y quitarse siempre el guante de una mano o de la otra, tener en la cara más Lunares, olvidarse, al salir, la Espada, la Cimera, la Peluca, etc.,...” (Marcello, 2001, p. 112).

Las carencias actorales de los cantantes de este período provocarán, también, parodias de las óperas serias por parte de las compañías de actores profesionales. En el origen de este género, hay que ver, tal y como señala Valeria G.A. Tavazzi, el fenómeno de competencia que se había desarrollado, en ese momento, entre las compañías de actores y las de ópera.¹⁵⁰ Tavazzi expone cómo en el origen de esta reacción podía estar latente, por un lado, el deseo de recuperar a los intérpretes de los *intermezzi*, que, tal y como habíamos visto, disponían, en su mayoría, de técnica actoral. En este momento, tras haber, en un principio, interpretado las partes bufas de las óperas, los actores quedaban definitivamente al margen del escenario operístico. Por otro lado, apunta también Tavazzi a la reivindicación de los espacios argumentando que el éxito del melodrama había dejado a los actores de *commedia dell'arte* relegados a dos salas, –concretamente Tavazzi habla del teatro de San Luca y el de Samuele de Venecia–. Las pocas fuentes revelaran que la parodia ponía de manifiesto, las principales carencias de las que el género operístico adolecería en este momento. Coincidiendo con Benedetto Marcello, las parodias de la ópera sería caricaturizarían el uso de onomatopeyas –probablemente para favorecer las ornamentaciones vocales– o la alusión a números famosos coetáneos, entre otros aspectos descritos por Tavazzi:

“l’abbassamento dei luoghi comuni del melodramma (dalle arie di paragone allascena del sonno), le riprese puntuali di parti note, i rifacimenti di scene famose e da poco rappresentante, l’accostamento fra impianto serio e contenuti comici, l’inserimento di elementi bassi all’interno di un linguaggio aulico stereotipato, il ricorso all’onomatopea, ecc” (Tavazzi, 2014, p. 89).

¹⁵⁰ Valeria, G.A Tavazzi acusa la poca documentación existente sobre este género y analiza las fuentes al respecto en: Tavazzi, G.A., (2014), “Le parodie dell’opera seria cantate dai commici” en *Carlo Goldoni dal San Samuele al “Teatro comico”*, Torino: Academia University Press; Cap. 2, p. 87-131.

De importancia considerable es este episodio en relación al objeto de este trabajo. Podemos afirmar que, si bien los elencos de los intermedios florentinos y las *opere in musica* florentinas se habían constituido no solo por cantantes de perfil interdisciplinar, como Vittoria Archilei, si no, sobre todo, por recitantes, –algunos miembros de las más prestigiosas compañías de comedia del momento, como Virginia Ramponi–, en este momento, el perfil de intérprete que configurará los, por otro lado, cada vez más pequeños repartos operísticos, será fundamentalmente el del cantante, que a través de su instrumento vocal, se convierte en reclamo para la taquilla. Los actores, en cualquier caso, representarán las partes bufas. La falta de pericia en la técnica actoral de este perfil de intérprete, como mencionábamos, será objeto, en ese momento, de las parodias de los actores. *La Fondazione de Venezia*¹⁵¹ (1736) del dramaturgo Carlo Goldoni (1707-1793), nos permite acercarnos al género: la parodia se inicia con un lamento de la Comedia, tras el cual la Musica –*deus ex machina*– acude –“Al suono di breve sinfonia”– y se inicia el diálogo:

“Che parli di virtù? Misero nome,
Venerabile tanto
Omai degno di pianto!
Lo sconcertato suono
Di turba mercenaria,
Che non so dir se gracchi, o se pur canti,
Potrà dirsi virtù? Miseri vanti!

(Goldoni, 1794, p. 9)

En el ámbito representativo, cuando la ópera deja de ser una novedad, su espectacularidad previsible, y sus métodos de realización cuestionados, la discusión en torno a la naturaleza del género se radicaliza, agudizándose la escisión entre quienes asumirán su naturaleza teatral como intrínseca, y quienes, centrarán su atención casi exclusiva al ámbito vocal. Los últimos asumirán la dimensión teatral, en cualquier caso, como medio y recurso, del que poder, incluso, en el más radical de los casos, llegar a prescindir. En medio, no faltarán quienes agotados por los excesos a

¹⁵¹ Goldoni describe esta obra como la primera ópera cómica del Veneto: “Questa composizione, ch’era forse la prima opera comica, comparsa nello stato Veneto, si trova nel vicesimo ottavo volumen delle mie opere dell’edizione di Torino” (Goldoni, 1823, p. 33). *Divertimento per Musica*. Estrenada por la Compagnia en el Teatro de S. Samuel, en Venecia, en 1738.

los que el género operístico se habrá visto abocado desde mediados del siglo XVII y a lo largo del XVIII, cuestionarán su sentido y función, llegando incluso a despreciarlo.

En una carta a Alessandro Striggio, datada el 13 de junio de 1627, Monteverdi describe las habilidades de un cantante refiriéndose principalmente a sus cualidades vocales y a su técnica de declamación:

“La voce è grata assai, ma non fonda troppo; e spicca molto la parola, e la voce sua arriba ad un tenore con gratezza del senso, ed è sicurrissimo nel cantare” (Monteverdi 1627, en Lax 1994, p. 161).

Andrea Perrucci en su tratado *Dell'arte rappresentativa premeditata e a l'improvviso* ironizará en su tratado de 1699 sobre la situación creada en Venecia a finales de siglo XVII:

“La Serenissima, e bellissima Città di Venezia si è ingolfata primieramente in moltitudine di ese, e spendendovi tesoro in chiamare a rappresentarvi i miglioro Musici d'Italia, i più saggi Maestri di Capella, i più Ingenosi Architetti, & più addottrinati Maestri di ballo, hà invitato tutto il Mondo in questa Patria ada mmirare gli stupori, stravaganti mutazioni di Scena, Machine, Voli, non suolo d'uomini, mà di Cavalli viv, han fatto vedere ciò che forse non avrebbe potuto operare la stessa Magia; attonito é rimasto ogn'uno in veder fatto possibile l'impossibile, poiche quanto le chimere Poetiche han saputo inventare, tutto si è veduto poner i opera dll'Arte, più che imitatrice della Natura” (Perrucci, 1699, en 52).

En 1720 se publica el mencionado tratado, también irónico, de Benedetto Marcello (1686-1739) *Il teatro alla moda*, en el que se parodia la situación de excesos, en la que se había convertido el escenario operístico.

Por otro lado, y tal y como apunta Roger Alier, en este período, se acrecenta la diferencia entre la parte lírica y cantada, y la parte referida a la acción:

“separación cada vez más marcada de la parte narrativa de la ópera (recitativo, cantado sobre un simple “bajo continuo”, formado por un clavecín y un violoncelo) y la parte lírica (arias o, en su caso, dúos) donde aparece normalmente toda la pequeña orquesta” (Alier, 2002, p. 40).

De esta forma, se abona el terreno para una progresiva escisión de los elementos configurativos del género; los esfuerzos primeros por intentar fusionar texto, música, acción parecen desvanecerse en favor de una polaridad entre naturaleza lírica y naturaleza teatral.

Tal polaridad tendrá también consecuencias en la técnica interpretativa. Quedando la naturaleza del texto, claramente dividida en fragmentos líricos y fragmentos recitados, se propiciará el terreno para que el intérprete opte por abordar la interpretación de los mismos desde soluciones técnicas distintas. Barnett llega a sugerir que, en este marco, el intérprete trabajaba, según el fragmento como actor o como músico:

“In opera, the singer acted mainly during the recitatives, which told the story. During the recitative, the techniques of expression a singer employed were those of an actor, in the aria, those of a musician” (Barnet, 1987, p. 15).

Si bien en el ámbito de la técnica vocal podría llegar a tener alguna traducción práctica coherente, regular y adaptar el nivel de potencia e implicación muscular según el fragmento, en el ámbito de la técnica actoral, los momentos de lirismo, resueltos como sugiere Barnett, bien podían significar momentos de interrupción en la vida del personaje, que atentarán contra la creación de verosimilitud, más allá de lo que los artificios pueden contener.

Cabe entender que, en este momento, aspectos técnicos como la línea de continuidad del personaje, el realismo o la credibilidad habían quedado desplazados a favor de la exhibición puntual de habilidades virtuosas, centradas especialmente en la voz y en los efectos escenográficos. A su vez, la práctica y consecuente desaparición o cuanto menos, disminución de las escenas de conjunto, no favorece la posibilidad de desarrollo de aspectos básicos en la configuración de la técnica actoral como el mecanismo de acción-reacción.

En 1759, Thomas Wilkes ¹⁵², en su obra *A general view of the Stage* ridiculizará todo aspecto del género operístico que, a su entender, distorsiona la percepción de verosimilitud y se aleja de las

¹⁵² William Hubert Miller sugiere que Tomas Wilkes –nombre encontrado en cartas dirigidas al actor David Garrick (1717-1779)– podría ser el pseudónimo del autor irlandés Samuel Derrick (1724-1769). Ver: *The Authorship of a General View of the Stage*. [en línea] *Modern Language Notes* 1941, vol. 56, nº 8, p. 612-614 Disponible en:

funciones del espectáculo como parodiar la naturaleza humana, presentar personajes verdaderos o expresar las pasiones humanas; o contar con la intervención de los *castrati*, de quien resaltará su condición antinatural:

“Can any thing be more ridiculous or contemptible, than to see an effeminate treblevoiced fellow, whose tones are unnatural, and those acquired by committing a violence upon nature, pretend to personate an hero or a lover, without either majesty or spirit? (Wilkes, 1759, p. 67).

hasta la expresión de la acción a través del canto:

“Who is there, in his rights wits, that ever sung ut his commands to his servants? or imparted, in that manner, a secret to a friend? Who can hear the deliberations of council managed by air and recitative? or orders of battle sweetly warbled out, and the sword and pike beat proper time? Does not this destroy the semblance of reality, and throw the entertainment into a light of ridicule? (Wilkes, 1759, p. 72).

Andrea Perrucci (1651-1704), en su tratado, *Dell'arte rappresentativa premeditata e a l'improvviso* (1699), manifestará explícita su desaprobación al género operístico, aludiendo a los problemas de verosimilitud que, a su parecer, supone el expresar la acción cantando; reforzará su discurso refiriéndose a los clásicos, apostillando, que si abandonaron el recitar cantando, primero, y la acción en verso, después, fue, expresamente, en aras de la veracidad.

“conoscendosi poi, che era improprio, che uno s'affligesse cantando, ingiuriasse cantando, combatesse cantando, e come Cigno, morisse cantando, lasciarono il Canto, e si diedero al rapresentare al vivo le Comedie, che restarono in verso, indi per fare la repretazione piu verosimile, cominciarono a lasciare anche il verso, riducendolo in prosa” (Perrucci, 1699, p. 50-51).

Y expresará que nadie parece aún haber sabido cómo seguir los preceptos clásicos:

“sembri, che a niuno fin'ora degli Italiani sia sortito giungere alla perfezione d'un ben composto Drama, secondo i precetti dell'Arte Antica de'Greci, e d'Aristotile” (Perrucci, 1699, p. 47).

http://www.jstor.org/stable/2911166?seq=1#page_scan_tab_contents ugiere que Tomas Wilkes podría ser el pseudónimo de Samuel Derrick [Acceso: 22 de septiembre de 2015].

En el mismo periodo, solo pocos años después el cantante y profesor Giambattista Mancini (1714-1800) inicia sus *Riflessioni* con lo que se puede interpretar como una defensa de la acción cantada, aludiendo al canto como actividad intrínseca y natural de la vida:

“Si canta per tutto dove si parla. Canta il soldato in Guerra; canta il Pastorello in pace; Il selvaggi stessi, che vivono fra le loro petrose tane come bestie, hanno le loro Canzioni riportate dal Rousseau nell’ultima tavola del Dizionario musicale” (Mancini, 1774, p. 4).

Entre otros aspectos el propio Mancini señalará proximidad entre el recitativo bien escrito y el discurso natural

“Il detto recitativo, quando sarà scritto da dotto intendente Maestro, è naturalissimo, poichè le note semplici, che lo compognono, non solo vengono situate nelle corde naturali di ciascheduna voce, ma segnate si scorgono, ed in tal maniera ricompartite, che perfettamente imitano un discorso naturale” (Mancini, 1774, p. 166).

Para Marcello la aportación de Goldoni supondrá una enfatización de los aspectos realistas y psicológicos en la construcción de la comicidad, más allá de los arquetipos de la *Commedia dell’arte*. Sus comedias triunfarán hasta llegar a París.

3.5. La ópera en Francia. La *gestuelle baroque*

El Cardenal Mazarino (Giulo Mazzarino 1602-1661), nombrado por Ana de Austria primer ministro tras la muerte de Louis XIII¹⁵³ sería el principal impulsor de la llegada de la ópera italiana a Francia.

El encuentro de la ópera italiana con el contexto espectacular francés supondrá, por un lado la agudización de los problemas de comprensión del texto. La ópera consecuentemente, deberá ser cantada en francés, lo que, por un lado, también muestra que, en parte, la conexión con la trama

¹⁵³ Sobre la influencia de Mazarín en la historia del espectáculo en Francia, ver: Bourcier, P. (1991) *Histoire de la danse en occident. De la préhistoire à la fin de l’école classique*, París: Seuil.

argumental, pese a todo aún se mantenía. Roger Alier, empero, en su *Historia de la ópera* (2002) sugiere también considerar cuestiones de chauvinismo, y quizás de identidad nacional:

“La lengua italiana está demasiado distante para que se dé un nivel mínimo de comprensión como el que se da, por ejemplo, en España. La ópera tenía que cantarse en francés, para satisfacer, además, el exacerbado, chauvinismo local” (Alier, 2002, p. 62-63).

Destacamos dos tratados que surgirán de la necesidad de adaptar las óperas a la lengua francesa, separados entre ellos ochenta años, el primero, datado en la segunda mitad del siglo XVII: *L'Art de bien chanter* de Bertrand de Bacilly (1621-1690) ed París, en 1671; el segundo *L'Art du chant, del tenor*¹⁵⁴ de la Ópera de París Jean-Antoine Bérard (1710-1772) publicado en París en 1755, dedicado a Madame de Pompadour.

Bertrand de Bacilly (1621?-1690) en su *Traité de la Methode ou Art de bien chanter* (París) proponía en 1671 una división entre canto y música, argumentando la conveniencia de separar teoría y práctica. Definirá el canto, “l'Art de bien Chanter” como “Pratique” consistente, entre otros aspectos técnicos en entonar, aguantar la voz, realizar correctamente cadencias y trémulos y, al final, añade, pronunciar las palabras:

“Et comme le Chant ne se pratique gueres sans Paroles; à les bien prononcer; à les bien exprimer, ou passionner à propos” (Bacilly, 1671, p. 5).

Pretende separar la diferencia entre música y canto. Entendiendo música como el arte de combinar bien los acordes, afirma que para ello no hace falta tener buena voz, igual que para cantar no hacen falta los instrumentos

“Tantos ton prend le mot de Musique, pour l'Art de chanter sa parie; de sorte que ce que l'on l'appelle, communément sçavoir bien la Musique, c'est lors que l'on met bein en pratique toutes le

¹⁵⁴ Bérard debutó en la Ópera de París en 1733 con el monólogo de Pélée en la obra de Collasse *Tetis y Pélée* (1689). Interpretó roles como contratenor en las óperas de Rameau a quien dedica *l'Art du Chant*. Sobre Jean-Antonie Bérard, ver: Kenaston-French, K. *The Teachings of Jean-Antoine*.

Bérard: Content, Context, and Legacy. *Journal of Singing [en línea]* 2009; vol. 66, nº 2 [fecha de consulta 23 de septiembre de 2015] Disponible en <https://www.questia.com/library/journal/1P3-1900902981/the-teachings-of-jean-antoine-b-rard-content-context>.

marques e tous les caracteres de Musique; e de cette maniere celui-là passe pour un parfait Musicien qui peut chanter à Livre Ouvert (c'est le terme) toute sorte de Musique; de sorte qu'il suffit d'avoir la Voix juste pour bien entoner le tons, sans l'avoir agreable ny flexible aux delicatesses du chant (...) Or comme dans tous les Arts, il y a ce qu'on appelle Theorie &Pratique. Il en est de mesme dans l'Art de bien Chanter" (Bacilly, 1671, p. 5).

Puedes tener los conocimientos pero no tener la voz, afirma:

"le Chant ne s'apprend pas précisément par la doctrine si elle n'est secondée de l'execution, aussi n'est-ce pas mon dessein de monstret à faire par exemple des passages e diminutions suiuant les intervalles de Musique, Mais je sais que l'on peut apprendre du moins à éviter mille fautes que se practiquen dans le Cahnt, particuliermet pour les ponontiations e pour la quantité des paroles e se defabuler de bien des opinions mal fondés que se glissent tous les jours dans le commerce du Chant; ainsi l'on pet dire que du mins pour la Theorie du Chant cet Ovrage pourra estre fort utile s'il ne l'est pour la Pratique" (Bacilly, 1671, p. 4).

Por su parte, Bérard señala como objetivo principal de su tratado "perfectionner le Chant François" (1755, p. vi) y, pese a la obra de Bacilly, Bérard describirá su tratado de 1755, en la dedicatoria a Madame de Pompadour como:

"Le premiere Ouvrage qui ait été fait sur l'Art du Chant" (Bérard, 1755, p. v).

Para Karen Kenaston-Frenck el tratado berardiano presenta, incluso desde la perspectiva actual, un alto nivel de profundización en aspectos referidos a la técnica vocal:

"His description of the effect of vocal physiology on tone, diction, and ornamentation was the most thorough of its time, and is surprisingly accurate according to today's understanding" (Kenaston-French, 2009, p. 1).

Bérard definirá el arte del canto como aquel dedicado a "faire mouvoir à propos les organes de la Voix e ceux de la Pronunciation" (Bérard, 1755, p. xi), y expondrá principios metodológicos basados en la razón, la anatomía y en la observación de la naturaleza (1755, p. xii). Entenderá, asimismo, el canto como una "declamación embellecida" (Bérard, 1755, p. 101). De esta forma, el tratado berardiano atenderá a aspectos como la respiración, la mecánica en la producción del

sonido, pronunciación y articulación, generación de “letras” y enlaces entre ellas. Nos parece destacable el apartado dedicado a la mecánica del sonido expresivo, que categorizará como, por ejemplo, sonido violento, tierno, majestuoso, ahogado. De igual forma, entenderá el sonido, no como un efecto en sí mismo, sino como un efecto asociado al significado de la palabra que refiere:

“Des paroles destinées à peindre des bruits gracieux, comme le murmure d’un ruisseau, ou le chant des oiseaux, ec. doivent être prononcés d’une manière douce e claire” (Bérard, 1755, p. 72).

Bérard asigna al sonido la máxima responsabilidad en la construcción del personaje, llegando a afirmar que el carácter de las palabras debe condicionar el uso del sonido, de forma que solo a través de la voz pueda el público debe llegar a entender la categoría del personaje que se está representando:

“...que les Auditeurs pourront jouer par le seul son de la Voix, si c’est un Héros ou un Berger, un Roi ou un Sujet, Minerve o Junon, Neptune ou Jupiter que chantent: on renouvellera dans le Chant les prodiges opérés sur les anciens Théâtres par les Pantomimes, qui, avoient porté si loin la perfection de leur Art, que dans une représentation du Jujement de Pâris on distinguoit parfaitement les trois Déesses aux gestes e aux attitudes des Actrices qui les représentoient” (Bérard, 1755, p. 111).

Bérard propone que la calidad de sonido permita absorber, e integrar los significados del lenguaje gestual, corporal y propio de la acción. De forma que el elemento visual quedaría desplazado e integrado por el sonido. Los fundamentos de Da Vinci se encuentran a mediados del XVIII confrontados con las bases racionalistas que atribuyen a la palabra, y al sentido auditivo en consecuencia, la principal capacidad de llegar al entendimiento.

La pronunciación y matices del sonido quedarán también condicionados por las pasiones que se deben expresar, proponiendo, como ejemplo, doblar las letras en la interpretación de emociones violentas, o pronunciarlas suavemente en la expresión de emociones tranquilas. En todo momento, Bérard se preocupa de razonar su discurso, fundamentándolo en principios anatómicos, y atendiendo a la observación previa, sobre la reacción que las pasiones producen en los órganos:

“Dans les passions violentes, il regne un trouble extrême e une grande agitation dans nos Organes: c’est pourquoi la continuation des mouvemens dont nous venons de parler, sera cause que les lettres seron alors doublées fortement” (Bérard, 1755, p. 94).

Bérard dedicará el antepenúltimo capítulo de su tratado a la acción, entendiéndola como el arte de reflejar las ideas y los sentimientos de los gestos a través de todo el cuerpo, especialmente a través del rostro” (1755, 174). El gesto, en cualquier caso, quedará condicionado, siguiendo el tratado berardiano por las palabras, el carácter del personaje, o la situación. Pese a que no parece Bérard ahondar en este tema ni dedicarle una atención especial, destacamos que al referirse a la gestualidad, menciona ya la implicación de todo el cuerpo.

En su forma de asumir la interpretación del canto, en el teatro, encontramos divergencias con la concepción roussiniana. En su *Dictionnaire de la Musique*, en 1768, solo pocos años después, Rousseau, no solo concebirá diferentes perfiles entre el cantante de concierto y el cantante de ópera –al que denominará “acteur”, sino que describirá la necesidad de disponer, en cada caso, de habilidades específicas distintas. El cantante de ópera roussiniano, “actor”, deberá disponer de las habilidades del actor dramático, y dominar las técnicas de pantomima:

“Il ne suffit pas à l’Acteur d’Opéra d’être un excellent Chanteur, s’il n’est encore un excellent Pantomime” (Rousseau, 1768, p. 27).

Bérard no parece, sin embargo, hablar de habilidades específicas, sino de graduación de intensidades en la gestualidad y en la expresividad en general, a fin de regular la intensidad de la acción dentro o fuera del marco de la representación teatral:

“Tout le monde comprend que le jeu d’un Chanteur doit être exagéré au Théâtre, e qu’il doit être beaucoup moins animé par tout ailleurs. On comprend aussi que ce même jeu doit être beaucoup moins chargé que celui d’un simple Déclamateur” (Bérard, 1755, p. 149-50).

*Employés les Sons Violens,
La prononciation dure et obscure.* 29

Quand le maître des Dieux S'annonce
Sur la terre, Il fait du haut des Cieux Ecla-
= ter..... Son ton =
= nerre, Il fait Ecla-ter..... son ton =
= ner = re. Quand le Maître des Dieux S'an-
= nonce Sur la terre, Il fait du haut des Cieux
Eclater..... Son ton =

Ejercicios propuestos por Jean-Antoine Bérard, en *L'Art du Chant* (1755)
para trabajar la expresividad de los sonidos violentos.

Las tendencias estéticas que se oponen en la *Querelle* parecen estar latentes en las concepciones de ambos autores: Bérard, intérprete de la Ópera de París, entre 1737 y a 1745 habría realizado varios roles en óperas de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), tal y como señala Kenaston-French.

Por su parte, Rousseau, en su *Dictionnaire*, entenderá “ópera” como un género interdisciplinar; en el que se unen “todos los encantos de las bellas artes” (1768, p. 344). Expondrá un resumen histórico sobre la evolución del género operístico en el que relacionará la eclosión de la maquinaria escénica del período barroco con el detrimento de la acción dramática:

“On inventa, pour les orner, l’Art de las Perspective e de la Décoration. Les Artistes dans chaque genre y firent à l’envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l’éclair, e tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d’Instruments e de voix étonnoient les oreilles. Avec tout cela l’action restoit toujours froide e toutes les situations manquoient d’intérêt” (Rousseau, 1768, p. 347).

Roussau señala, este momento, cómo otro punto de inflexión, junto con el desarrollo de la maquinaria escénica, en el empobrecimiento de la técnica actoral:

“l’Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste e l’action théâtral au Chant e au brillant de la voix; ce que fait tout-à-fait oublier la Pièce, e change le Spectacle en un véritable Concert” (Rousseau, 1768, p. 351).

A parte del tema lingüístico, un segundo nivel de transformación que el género operístico sufre en contacto con el arte espectacular en Francia será la introducción del ballet, –que ya había sido elemento intrínseco en las fábulas de Cavalieri–. La popularidad del ballet en Francia, queda reflejada en los datos que facilitan Donald Jay Grout y Hermine Weigelen en su obra *A Short History of Opera* (2003), que demuestran una mayor predisposición del público francés a entender el espectáculo musical, independizado de una trama, que como canal a través del que recibir una obra dramática:

“Conditions in France were not favorable for serious drama in the early eighteenth century. The tencency was toward the non-dramatic entertainment spectacle “A glance at the statistics of new works staged at the Paris Opéra shows this: from 1700 to 1715 there were twenty-seven new *tragédies lyriques* and ten new ballets; from 1716 to 1740 there twenty-one new *tragédies lyriques* and forty-one new ballets of various kinds. The ballet pieces were not only becoming numerous; they were always more popular as well” (Jay Grout-Wiegel, 2003, p. 197).

Las óperas italianas supondrán en Francia un importante punto de inflexión también para la historia de la danza en este país, no solo por la fascinación que produjeron las máquinas de Torelli, que serán progresivamente introducidas en los ballets, sino por el hecho de que, a partir de ese momento, la ópera integraría también el espectáculo de ballet. Sin embargo, las inserciones de danza quedarán al margen de las líneas narrativas, y estarán más cerca de ser ornamentaciones, que de formar parte de la acción dramática. La danza tendrá que esperar a las

reformas de Jean Jacques Noverre (1727-1810), para que se configure su autonomía como arte de acción:

“Il n’en reste pas moins que, dès lors, était opérée la fusion de la danse dans l’opéra, fusion qui se prolongea pendant plus d’un siècle, jusqu’à Noverre, qui rendit à la danse son autonomie” (Bourcier, 1994, p .111).

Bourcier refiere la cronología de la introducción de las óperas por parte del Cardenal Mazarin.

En 1645 lleva *La finta pazza*, interpretada por una compañía italiana. Música Francesco Saccati. Coreografía: Gianbatista Balbi. Maquinaria escénica Giacomo Torelli:

“La finta pazza marque une date importante, car depuis lors, le ballet à la cour accentue sa tendance, que nous avons déjà constatée, à utiliser les machines et les changements à vue pour produire des effets quasi surnaturels et attendre une virtuosité scénographique insoupçonnée jusqu’ici” (Bourcier, 1994, p. 110).

Posteriormente, en 1646, *Egisto* y en 1647 *Orfeo*, con libreto de Francesco Buti, música de Luigi Rossi, coreografía de G.Balbi, escenografía de G. Torelli. Bourcier describe el enorme gasto que supuso la maquinaria de Torelli para el *Orfeo*, que llegaría a escandalizar al consejero del Châtelet de París¹⁵⁵. Mazarin, para amortizar la inversión del *Orfeo* utilizará la maquinaria en otra obra, una tragedia encargada a Pierre Corneille, *Andromède*, representada en París en enero de 1650, publicada en 1651.

La expectación levantada por la maquinaria escénica, queda reflejada en la portada de la edición de *Andromède* (París 1651) en la que podemos leer “Andromède. Tragédie. Rapresentée avec les machines sur le Theatre Royal de Bourbon”:

¹⁵⁵ “Ce fut un très grand succès pour Torelli en raison de son extraordinaire machinerie et l’on donna l’opéra à plusieurs reprises. Mais la réalisation avait coûté très cher: plus de 500 000 écus, selon le conseiller au Châtelet, Guy Joly, qui se scandalisa d’une telle dépense” (Bourcier, 1994, p. 38).

ANDROMEDE

TRAGÉDIE

Représentée avec les Machines sur le
Theatre Royal de Bourbon.



A ROVEN,
Chez LAVRENS MAVRRY, près le Palais.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.
M. D. C. L. I.
Et se vendent A PARIS,
Chez CHARLES DE SERCY, au Palais, dans la Salle
Dauphine, à la bonne Foy Couronnée.

August. Dore. Paris.

En la portada *Andromède* de P. Corneille no figura el nombre del dramaturgo. Sí se señala que la obra va a ser representada con máquinas (París: Charles de Sericy, 1651)¹⁵⁶.

Pierre Corneille (1606-1684) en el prefacio a su obra *Andromède*, –que se presentaría en París en enero de 1650 ante un joven Luis XIV–, tras exponer el argumento, manifiesta haber usado la música –compuesta por el músico y escritor Charles d'Assoucy (1605-1677)– solo para satisfacer los oídos de los espectadores:

“Vous trouverez cet ordre gardé dans les changements de théâtre, que chaque acte aussi bien que le prologue a sa décoration particulière, et du moins une machine volante avec un concert de musique, que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs”, (Corneille, 1651, p. V).

¹⁵⁶ Corneille, P., 1651. *Andromède*. [en línea] Disponible en: [gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France] Acceso 19 de septiembre de 2015].

Asimismo, expresará haber intentado evitarla en los momentos necesarios para la comprensión de la obra. Corneille pareciera no participar del debate sobre cómo ajustar música y texto, que habían alimentado los poetas y compositores florentinos, en el afán de representar la tragedia al modo antiguo. Para Corneille, la música, en la tragedia, será la causante de palabras inteligibles, que solo aportarán a la obra, oscuridad:

“mais je me suis bien gardé de rien faire chanter qui fut nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important” (Corneille, 1651, p. V).

Si bien la ópera había surgido a través de la idea de la representación de la tragedia, los excesos de la ópera italiana de este período pondrían en cuestionamiento sus principios originales, especialmente en el momento de su expansión por Europa. El profesor John Neubauer (Universidad de Amsterdam), en su obra *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis estética del siglo XVIII* (1986) señala cómo en Francia o Inglaterra con la eclosión de la ópera italiana se llegaría a temer por el deterioramiento de la tragedia (Neubauer, 1992, p. 206) que, en Francia, pasaría a denominarse *poème lyrique*:

“En gran medida, la ópera, se vio juzgada en comparación con la tragedia, su progenitora. En esta comparación la tragedia salía, normalmente, mucho mejor parada y además sirvió para alentar los temores de que la locura por la ópera arruinaría la tragedia” (Neubauer, 1992, p. 206).

En detrimento de esa unidad compositiva que había preocupado al artista del seicento, en búsqueda de una verosimilitud, enmarcada en las pautas del decoro, el escenario del siglo XVII, acogiendo todo aquello que pudiera suponer garantía de mayores ingresos, se convertía en un espacio capaz de yuxtaponer tantos cuantos planos representativos y disciplinas fueran susceptibles de reclamar atención, convirtiendo a las artes en rivales, lejos de su fin de construir un cuadro común. En este momento, parece haberse diluido el ánimo de alcanzar la obra total, a través del estímulo que suponía llegar a representar la tragedia, al estilo de los antiguos, y valiéndose de las disciplinas y habilidades técnicas que el arte del momento permitía. Ahora las artes parecen molestarse en la competencia por la conquista del espacio escénico. En el mejor de los casos, se establecen pactos de convivencia, acotando las zonas de desarrollo técnico,

distribuyéndose las disciplinas en el espacio escénico, y a lo largo de la línea temporal de la representación; más que una obra total, parece configurarse una secuencia de efectos organizados con fines representativos, de manera que, en modo alguno, pueda suponer un impedimento al lucimiento de las artes, el efecto de su interacción. Y en este marco, las habilidades técnicas del actor dramático, y las de los cantantes de ópera quedarán marcadas como ámbitos de especialización claramente diferenciados.

Pese a ello, Paul Bourcier parece ver en el encuentro producido en este momento entre la ópera italiana y el espectáculo francés, el germen que en pocos años permitirá aspirar a la verdadera obra de arte total:

“L’opéra italien est dès lors assimilé par le goût français: déjà, il comporte l’essentiel de ce qui sera dans moins de vingt ans l’opéra français, un spectacle total” (Bourcier, 1994, p. 112).

En 1654, Mazarin volverá a intentarlo con *Les Noces de Pelée et de Thétis* libreto de Buti, verso de Isaac de Benserade, música de Carlo Caproli, escenografía de Torelli. Bourcier sugiere que el ballet, que se integraría en la mencionada ópera con la entrada de Apolo, bailada por el mismo rey¹⁵⁷, podría estar integrado en la acción:

“Mais ici, l’opéra est doublé par un ballet, mal intégré d’ailleurs dans l’action, qui retint tout l’intérêt du public, et où le jeune roi lui-même dansa six entrées, dont la première dans le rôle d’Apollon” (Bourcier, 1994, p. 111).

Xerxès, en 1660, con música de Cavalli, escenografía de Carlo Vigarani (1637-1713), sucesor de Torelli, con seis entradas de ballet escritas por Lully donde el rey bailaba, en las que la conexión con la acción dramática no parecía desarrollada:

“Ils sont sans liaison sérieuse avec l’action” (Bourcier, 1662, p. 112).

¹⁵⁷ Mary Ellen Snodgrass destaca también el rol del Cardenal Mazarin, en la formación de Luís XIV como bailarín: “Because the dauphin came to power at age four, his adviser, Cardinal Jules Mazarin, set the boy king on a schedule of gymnastics, fencing, and string and keyboard lessons and two or three hours of dance instruction per day, a regimen he followed from morning to dignight for a quarter century” (Snodgrass, 2015: 192). Sobre Luís XIV y la danza ver: Louis XIV (1638-1715) en Snodgrass, E., 2015. *The Encyclopedia of World Ballet*, London: Rowman and Littlefield; pp. 212-213.

Y en 1662 *Hercule amoureux* en ocasión de las bodas del rey con Maria Teresa libreto de Buti verso de Benserade, música de Cavali, con Lully para los ballets, escenografía Vigarani, que solo interesará por las máquinas y la danza, en opinión de Paul Bourcier.

En 1651, el rey haría su debut en el *Ballet de Cassandre* a los trece años. Los ballets se multiplican, integrando la escenografía italiana. Primero los bailarines eran miembros de la corte; los ballets, empero, irán progresivamente ganando grado de dificultad, y, tras la muerte de Luís XIII, se empezarán a incorporar bailarines profesionales.

Será un período fértil en escritos teóricos sobre poesía lírica francesa, entre los que destacarán textos de Pierre Perrin, como *Lettre à l'archevêque de Turin*¹⁵⁸, o los prefacios a sus obras *Recueil de paroles de musique* (1661), y *Cantica pro Capella Regis* (1665). Para Anee-Madéleine Goulet y Laura Naudeix, autoras de *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique* (2010), con los textos de Pierre Perrin se constituyen los fundamentos teóricos del arte lírico en Francia.

Él mismo, en l'*avan-propos* a *Cantica pro Capella Regis*, antes de exponer sus consejos sobre la escritura de la poesía para la representación en música, afirmará ser el creador de esta nueva forma de escribir poesía:

“Puisque ie donne au public des pieces de poësie d'une invention nouvelle e inconnuë aux anciens Grecs e Latins e à leurs modernes imitateurs Italiens, Espagnols e François; il est bien iuste que ie m'explique à luy des raisons sur lesquelles ie me suis fondé dans leur composition e qui m'ont obligé de m'égarer des routes communes” (Perrin, 1665, p. vi).

A partir de ahí, expondrá sus teorías en relación a la escritura de la poesía lírica. Por ejemplo, propondrá el uso de determinado número de sílabas, considerando el modo de facilitar el posterior trabajo del compositor:

¹⁵⁸ Daniela dalla Valle menciona la *Lettre à l'archevêque de Turin*, con fecha 30 de abril de 1659, y analiza el trabajo de Pierre Perrin en este período, en: Dalle Valle, D. “Le succès du premier opéra en français: La Première comédie française en musique. Pastorale de Pierre Perrin et Albert Cambert” en *L'âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII^e siècle. Actes du IX^e colloque du Centre International de Rencontres* (Kiel, 2006).

“i’ay composé mes pieces de vers libres, non seulement pour le nombre e pour la longueur, mais mesme pour la quantité des syllabes; me contentant d’observer dás le nombre, que les vers ne passent pas celuy de dix ou onze syllabes, e pour la quantité qu’ils soient composez d’un beau mélange de longues e de briéues à discretion. Ainsi le Musicien qui travaille dessus a plus de liberté de s’égayer dans les chants” (Perrin, 1665, p. viii).

En la dedicatoria al rey, de la misma obra, Perrin habla de conceptos como “belles paroles de musique” (1665, p. ii) y afirma que gracias a las palabras, que sugieren la imagen de las pasiones, la música podrá generar un impacto global:

“Le succez que ie me suis proposé de mon travail, e que i’ose promettre à V.M. est que la Musique recevant par elle son dernier ornement, e charmant tout ensemble l’oreille, l’esprit e le coeur; l’oreille par de beaux sons; l’esprit par de belles paroles, e le coeur par l’image des passions qu’elles y representent, enlevera desormais l’homme tout entier” (Perrin, 1665, p. ii).

Los pautas y preceptos de Pierre Perrin influirán en escritos teóricos posteriores, como el mencionado tratado de Bacilly *L’Art du bien chanteur*, de 1671. En la *Lettre écrite à Monseigneur l’Archevêque de Turin* narra la primera representación de su *comédie en musique*.

Su obra la *Patorale d’Issy* (1659) se ha considerado como la primera ópera en francés¹⁵⁹:

“La tradition considère néanmoins, sans doute à tort, que le premier opéra français est joué à Vincennes devant la cour: c’est la Pastorale d’Issy: Première comédie française en musique, représentée en France, pastorale mise en musique par le sieur Cambert, représentée au voillage d’Issy, près Paris, et au château de Vincennes devant leurs Maiestès en avril 1659” (Bély, *Dictionnaire Louis XIV*, 2015).

Luis XIV aceptaba el proyecto presentado por el compositor Robert Cambert (1628-1677) y el poeta Pierre Perrin (1620-1675), destinado a llevar a cabo una ópera francesa, proyecto del que surgirá la creación de la Acedémie Royale de Musique (1669).

¹⁵⁹ La obra centra su atención en la poesía y en las palabras por encima de los efectos espectaculares y escenográficos. “La pastorale montée à Issy ne réclame en effet ni machines ni changements de décors et n’exige qu’un faible concours de chanteurs. Elle comporte néanmoins cinq actes et offre une instrumentation variée” (Bély, 2015, p.1062). En : Bély, L., 2015. *Dictionnaire Louis XIV*. París: Éditions Robert Laffont.

El equipo estrenaría *Pomone* (1671), pero su fracaso económico propiciaría que Jean-Baptiste Lully (1632-1687), –músico, desde joven, al servicio de Luís XIV–, quedara desde 1661, al frente de la Académie; de esta forma se constituía formalmente, la idea de Ópera de París. Al lado de Lully trabajará el poeta Philippe Quinault, asociado durante 24 años a la Ópera de París, iniciando su colaboración con la obra *Les Fêtes de l'amour et de Bacchus* en 1672¹⁶⁰. A partir de ahí, Lully y Quinault centrarán su atención en tramas mitológicas (2011, p. 115). En 1673, se iniciarían las representaciones de sus *tragédies lyriques*, descritas por Victoria Johnson (University of Missouri) como: “the new genre of French opera created by Lully” y “the first entirely sung tragedy in French” (2008, p. 130). En 1673, estrenaba *Cadmus et Hermione*, en la que recogía la tradición del ballet de corte, integraba la maquinaria escénica con la que Torelli había creado impacto en obras como *La finta pazza* de 1645, o el *Orfeo* de 1647 y la *Andromède* de Corneille de 1650; e integraba el formato de la comédie-ballet, que había desarrollado junto a Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673).

“It was a work borrowing from, but not only truly blending, the genres of *comédie-ballet*, *ballet de cour*, and the *tragédie en machines*” (Johnson, 2008, p. 130).

Respecto a los elementos formales que distinguirían la ópera de Lully, señala Alier (2002, p. 64), entre otros, la adaptación del recitativo a la declamación francesa, –cuyas particularidades recogerá el tratado de Bertrand de Bacilly, en 1671– el acortamiento de las arias y, la inclusión de fragmentos orquestales, corales y coreografiados. En la medida en que el género se ponía de nuevo al servicio de la propaganda del estado, la inversión permitía de nuevo integrar momentos corales, propicios para la intensificación dramático-musical. Y, así, junto con las coreografías, necesarias para la adaptación al hábito de espectáculo francés, se reactivaban los mecanismos, latentes en el género, destinados a construir fastuosidad y magnificencia. A través de Lully, se continuará configurando la ópera francesa: un género con la pretensión de entender la primacía del drama y, sobre todo, destinado, ahora, a la promoción de la monarquía, que se asegurará, a través del mismo Lully, de que sirva a sus propósitos:

¹⁶⁰ En el artículo de Alison Calhoun (2011) *The Architecture of Arcadia: Quinault, Lully, and the Complicit Spectator of the Tragédie en Musique*, *Seventeenth-century French Studies*, vol 33, nº 2, se menciona que *Les Fêtes de l'amour et de Bacchus* de Lully y Quinault parecía ser imitación del estilo de sus predecesores Perrin y Cambert, combinando argumentos de pastorales con ballets ya existentes. (Calhoun, 2011, p. 115).

“During Lully’s lifetime, no other composers were permitted to write opera” (Harris-Warrick, 2005, p. 3).

Cabe considerar que, tras su muerte en 1687, sus leyes, en la medida en que habrían adquirido el rango académico, se seguirán aplicando. (2010, p. 65).

La naturaleza de la ópera, susceptible de aspirar a la máxima espectacularidad, recibiendo y absorbiendo todo lo novedoso, se encontraba de nuevo al servicio de la promoción del poder, aquí centrado en Versalles:

“Importantly, royal support was not extended to the opera in general, but directed particularly at the type of opera created by Lully which was seen as specifically French in spirit, politically reflecting the splendor and grandiosity of the monarchy” (Pekacz en Germani-Leith, 1998, p. 190).

El elemento visual, hasta ahora centrado, sobre todo, en los efectos de la maquinaria escénica, pasaba de nuevo a ser elemento prioritario en la configuración global del espectáculo, en la que el exhibicionismo vocal, dejaba de ser la atracción mayor.

“the French preferred to suspend their imagination for visual rather than vocal effects” (Johnson, 2008, p. 130).

Las coreografías, durante el período en que Lully fue el director de la Académie, irían a cargo del bailarín, coreógrafo y maestro de danza Pierre Beauchamp (1631-1705), director de la Academia Nacional de danza, fundada en 1661, quien desde 1648 había participado de los *ballets de cour*:

“Beuchamp, who in the meantime had become director of the Académie Royale de Danse, had been appointed maître à danser for the Académie d’Opéra in 1671. He continued in this post under Lully’s direction” (Hilton, 1997, p. 27).

La inserción de las coreografías, propiciaría la interacción entre danza y acción dramática. Rebecca Harris-Warrick, en su obra *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos* (2005) afirma que Lully pretendía que todas las artes que intervenían quedasen integradas en la acción dramática:

“Although the word “divertissement” implies that the dancing provided a diversion from the storyline of the opera, most of the divertissements created by Lully and his librettist Quinault were well integrated into the plot” (Harris-Warrick, 2005, p. 3).

Por otro lado, como sugiere Buford Norman, autor de *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism* (2002), es posible que en determinadas ocasiones, los intérpretes tuvieran, no solo que cantar y actuar, e interaccionar con las máquinas, si no también, bailar. Hay que añadir que estamos en un contexto en el que el propio rey es un excelente bailarín, así como los máximos responsables del espectáculo en la corte como Lully, incluso el propio Molière. Este contexto podría propiciar que más de un cantante se preocupara por adquirir técnica de danza:

“It is also quite possible that the actor will be dancing or surrounded by dancers, and perhaps transported by an elaborate machine” (Norman, 2002, p. 93).

En definitiva, el espectáculo de Lully pedía intérpretes que pudieran cantar, actuar, moverse entre la maquinaria escénica e incluso, en algunos casos bailar. Victoria Johnson, autora de *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera Survived the End of the Old Regime* señala cómo el principal problema con el que se encontró Lully, –a parte del hecho de que los *musiciens du roi* solo podían actuar en espectáculos de la corte– fue la dificultad de encontrar intérpretes específicamente formados para desarrollar roles en este formato de espectáculo:

“there was no obvious place to find adequate singers” (Johnson, 2008, p. 128).

Johnson destaca cómo, en ese momento, no solo no había una institución que se encargara de la formación específica de los cantantes, si no que, además, las particularidades del nuevo género pedían disponer de unas habilidades específicas para la representación del rol en escena:

“another challenge was the novelty of the works in question. There was virtually no singer in France adequately prepared to take on a role in the works Lully planned to stage” (Johnson, 2008, p. 128).

Lully optaría por contratar a los intérpretes de Pierre Perrin que se habían quedado sin trabajo, tras la clausura de la Salle de Jeu de paume de la Bouteille¹⁶¹.

“Lully spend hours and hours of rehearsal time with his news singers and dancers, molding vocal technique and stage movement to his very particular requirements” (Johnson, 2008, p. 129).

Cabe destacar que Lully también era bailarín y disponía de habilidades para la organización del movimiento escénico¹⁶².



Coreografía bailada en la tragédie lyrique, *Persée*, de Jean-Baptiste Lully (París, 1682).

*Passacaille pour un homme et une femme.*¹⁶³

¹⁶¹ Bertrand Dermoncourt en *L'Univers de l'Opéra* (2006), dedica un apartado a Pierre Perrin en el que expone cómo, la *Pomone* se representaría en la Salle de Jeu de paume de la Bouteille, y, tras la bancarrota que supondría la producción, la sala mencionada cerraría el 3 de marzo de 1671.

¹⁶² Bourcier señala las formas que Lully utilizó para sus 241 danzas escritas en este período, todas formas tradicionales como: minué, gavotte, bourré, sarabande, la chaconne, Canaries, gigue, louré, courante, passacaille (Bourcier, 1994, p. 140).

¹⁶³ La coreografía que mostramos está catalogada en la obra de Francine Lancelot: Lancelot, F., 1999. *La Belle Dance*. Paris: Librairie de la Danse. Según la catalogación de Lancelot, en la obra de Lully, *Persée*, además del

Paralelamente a la *tragédie lyrique* de Lully se había desarrollado un género conocido como l'opéra-comique, cuyo origen Diderot y d'Alembert emplazan en 1678, con la representación de *Les forces de l'amours de la magie* de la troupe de Alard y de Maurice ¹⁶⁴. El género se caracterizaba por el uso de diálogos ligeros, maquinaria escénica y danza, según la descripción que se propone en la *Encyclopédie*:

“C'étoit un composé bizarre de plaisanteries grossieres, de mauvais dialogues, de fauts périlleux, de machines e de danses” (Diderot-d'Alembert, 1751, p. 758).

El encuentro entre la música francesa y la italiana trascendería el ámbito estético, para devenir reflejo del contexto político que preparaba la revolución. Por un lado, Mazarin, desde que en 1645 se consagraran sus exportaciones de las obras de los italianos, recibiría críticas de sus oponentes políticos, por las grandes inversiones económicas que suponían las óperas. En aquel momento, las *Frondas* (sucedidas entre 1648 y 1653) contribuirían a potenciar un sentimiento nacionalista, que estigmatizaría a los músicos e intérpretes italianos, cercanos a la corte, asociados a las producciones de Mazarin ¹⁶⁵. A partir de ese momento, sugiere Pekacz, se iniciaría el surgimiento de una ópera de concepción francesa:

“After the Fronde had ended in 1654, the Italians had to face a tide of national feeling and the birth of the genuinely French concept the opera that took place at that time” (Pekacz en Germani-Leith, 1998, p. 190).

El terreno estaba abonado para el conflicto que se desarrallaría años después, conocido como la *Querelle des bouffons*, o *Guerre des coins* (1752-1754).

Pasacalles que mostramos de ejemplo, se representarían tres coreografías más: una entrada para hombre y mujer, dos entradas de Perseo, y una entrada de dos hombres. En principio, en estos casos, tales entradas, eran bailadas por distintos intérpretes, que solían doblar el papel con los cantantes en estas apariciones. Las coreografías figuran recopiladas en la obra del discípulo de Pierre Beauchamps, Louis-Guillaume Pécour, *Recüeils de dances contenant un tres grand nombres, des meillieurs entrées de ballet de M.r Pecour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera* (París, 1704).

¹⁶⁴ Sobre su establecimiento 1715, y hasta 1745 ver: Diderot-d'Alembert, op. cit., p. 758.

¹⁶⁵ Sobre la asociación entre política y ópera en Francia, en este período ver: Pekacz, I, “Gender as a Political Orientation: Parisian Salonnières and the Querelle des Bouffons”, en Germani, J, Leith, J *Symbols, Myths and Images of the French Revolution* (1998) Canadá: University of Regina, pp. 189-99.

El rechazo a lo versallesco, símbolo del Antiguo Régimen supondría también un rechazo a las formas espectaculares con las que se había identificado el estilo de vida en la corte, como la danza, derivada del *ballet de cour*, o la artificiosidad de la *gestuelle baroque*, o incluso de la maquinaria escénica; elementos que habían ostentado un lugar de privilegio:

“Increasingly, though, the empty pompousness of the absolutist court ballets and the rococo divertissements aroused more and more criticism” (Kant, 2007, p. 53).

Sin embargo, como señala Jolanta T. Pekacz autora del capítulo “Gender as a Political Orientation: Parisian Salonnières and the Querelle des Bouffons”, en *Symbols, Myths and Images of the French Revolution* (1998), la vinculación simbólica de la ópera con la política había estado, desde un inicio, presente en Francia.

“From the beginning, opera in France was closely linked with the monarchy and its politics” (Pekacz en Germani-Leith, 1998, p. 190).

Atendiendo a los precedentes que irán construyendo los códigos simbólicos de identificación y rivalidad entre el ámbito dramático musical francés e italiano, partimos de la base de que las compañías italianas de cómicos, cuya influencia se reflejará, por ejemplo, en arquetipos y argumentos que desarrollará Molière, habían llegado a Francia ya en los periodos de Catalina de' Medici (1519-1589) –esposa de Enrique II de Francia–, y María de' Medici (1573-1642) –segunda esposa del rey Enrique IV de Francia–¹⁶⁶. Como mencionábamos, en 1645, cuatro años después de su estreno en el Teatro Novissimo de Venecia, el Cardenal Mazarin llevaba a Francia *La finta pazza*. Por otro lado, las compañías italianas de cómicos, que habían acabado instaladas en el Hôtel de Bourgogne serán expulsadas de Francia en 1697, oficialmente, por haber utilizado como objeto de sátira a Mme de Maintenon¹⁶⁷, en *La fausse prude*. Mauro Armiño, responsable de la edición de *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices* (Madrid, 2003) sugiere

¹⁶⁶ De Silva, F. (1781). *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, París, p. 247.

¹⁶⁷ William Driver Howarth en *French Theatre in the Neo-classical era, 1550-1789* (Cambridge, 1997) describe cómo la influencia de Mme de Maintenon, amante de Luis XIV, sobre el rey provocaría que éste, al final de su vida, se fuera alejando del teatro y acercando a la religión: “As the King, under the influence of Mme de Maintenon, lost interest in the theatre and increasingly turned towards religion the italians could no longer look to him for protection” (Driver Howarth 304).

que, tras el argumento oficial, coexistía una razón que duraba ya años, la competencia entre los actores italianos y los franceses, especialmente representados por la Comédie-Française¹⁶⁸:

“a esa expulsión también colaboraron y mucho las envidias del gremio teatral, con los miembros de la Comédie-Française muy activos en la pelea por eliminar a un rival del mercado” (Armiño en Diderot, 2003, p. 12).

A partir de ese momento se activaría la censura en el teatro, que se extendería también a la ópera. Eugène André Despois en su obra de 1874, *Le Theatre Français sous Louis XIV*, menciona el artículo que refería al control al que los textos operísticos, antes de ser entregados al compositor, se habían de someter.

“Le théâtre est, grâce a la même cause, l’objet d’une surveillance plus active; la censure est en éveil (...) L’Opéra naturellement était soumis à la censure comme les autres théâtres. Le règlement de 1713 (art. 13) porte que “les paroles destinées pour être mises en musique seront examinées par gens d’esprit à ce commis, avant que le musicien puisse commencer d’y travailler” (Despois, 1874, p. 167-8).

La actitud de superioridad del teatro francés sobre el italiano parece estar latente en Diderot y d’Alembert cuando, en la *Encyclopédie*, habiendo afirmado: “nosotros recibimos la ópera de los venecianos, entre los que principalmente era una diversión de carnaval” (1751, p. 758-9), incidirán en que, estos primeros artífices de la ópera, quedaban al margen del arte y el genio del texto francés:

“Ce fut en 1646 que le cardinal Mazarin fir représenter en France pour la premiere fois des *opéra italiens* exécutés par des voix qu’il fit venir d’Italie. Mais nos premiers faiseurs d’*opéra* ne connurent l’art e le génie de ce genre de poëme dramatique qu’après que le goût des François eut été élevé par les tragédies de Corneille e de Racine” (Diderot-d’Alembert, 1751, p. 758-9)¹⁶⁹.

¹⁶⁸ La Comédie-Française había sido fundada el 25 de agosto de 1680 por Luís XIV, fusionando diversas compañías, entre ellas, la que hubiera sido la de Molière. A partir de ese momento, dispondrían de un espacio propio y de presupuesto del Estado. Sobre este tema ver al introducción de Mauro Armiño a Diderot D. (2003) *Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*. Madrid: Valdemar.

¹⁶⁹ Hay que advertir que este comentario lo hacen en la entrada “Opéra italien”. Después de haber desarrollado el concepto de “Opera” a lo largo de 21 páginas, en donde se refieren, fundamentalmente, a la tipología de espectáculos que asociamos con el formato descrito de *tragédie lyrique*. Dedicarán una entrada también a “Opéra comique”, para describir los espectáculos originados durante las ferias de S. Laurent i S. Germain, y tomando como

Tales precedentes ayudan a esclarecer el impacto que la llegada de la Troupe des Bouffons en 1729 y 1733 supondría, en un contexto donde el debate estético, en torno a la música francesa y la italiana, agudizado por una antigua rivalidad, se entremezclaría con el espíritu pre-revolucionario.

Seguimos la cronología que expone Claude Dauphin en su artículo *La Querelle des Bouffons: crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV* (en *Synergies Espagne* nº 4-2011 p. 139-153) que destaca los siguientes momentos: la llegada de la troupe de los Bouffons por primera vez, en junio de 1729, presentando en la Opéra de París, los intermedios *Don Mico e Lesbina* y *Serpilla e Baciocco*; la segunda gira de la compañía, en el verano de 1733, con la presentación de *La serva padrona* de Pergolesi y *La prince de Salerne*, anónima; el estreno ese mismo año, del primer título operístico de Jean-Philippe Rameau 1683-1764: la *tragédie Hippolyte et Aricie*, representada en l'Académie Royale de Musique; el regreso de los Bouffons casi veinte años después, en 1752, año en el que Jean-Jacque Rousseau (1712-1778) estrenaría su obra *Le Devin du village*, con el propósito de aplicar la fórmula de la comedia italiana al estilo francés:

“ese mismo año Rousseau daba a conocer su pieza cómica “a la italiana”, pero en francés, *Le Devin du village*, con la que quiso demostrar que la fusión entre los dos estilos era posible, incluso en francés” (Alier 2002, p. 66).

Este será el punto álgido del compendio de panfletos y escritos que conformarán al *Querelle des Bouffons*, iniciada, según propone Dauphin (2011, p. 141), tras el escrito irónico de Frédéric Melchior Grimm (1723-1807)¹⁷⁰, en enero de 1753: *Le petit prophète de Boehmischbroda. Le correcteur des Bouffons et la guerre de l'opera*.

referencia la troupe d'Alard y Maurice; y otra a la “Opera des Bamboches”, ópera con grandes marionetas, creada por la Grille en 1674 (Diderot-d'Alembert, 1751, p. 758).

¹⁷⁰ Grimm, de origen alemán, amigo de Diderot, sería el director de la *Correspondance littéraire*, publicada entre 1747 y 1793, cercana a las ideas de los enciclopedistas. Sobre Grimm, ver: Ferrer, A., 2013. Grimm y la música. En *Estética, política y música en tiempos de la Encyclopédie. La querrela de los bufones*. Valencia: Universitat de València.

En *Le petit prophète de Boehmischbroda* Grimm, mediante un discurso apostrofico, se dirigirá al gran Teatro de la Academia, al que acusará de frívolo y soberbio, advirtiéndole que le ha llegado la hora de escuchar.

“Et toi, Théâtre frivole e superbe qui t'es arrogé le titre d'Academie de Musique lorique tu n'en es pas une, e encore que je ne te l'aye pas permis: écoute-moi, car je vais parler” (Grimm, 1753, p. 32).

Con tono sarcástico alude también al origen italiano de Lully, al referirse al origen del canto en la Académie:

“e que dans l'imbécillité de tes idées tu crois inventé par le Florentin que tu appelles Monsieur de Lully jusqu'à ce jour” (Grimm, 1753, p. 32).

Si bien la discusión se centra especialmente en cuestiones conceptuales, discursivas o musicales, las descripciones irónicas de Grimm, nos permiten entrever hábitos representativos que, en ese momento, imperaban en la ópera francesa; así como detectar algunas tendencias vinculadas a la interpretación.

A través de la parodia que Grimm hace de los intérpretes, podemos suponer la falta de habilidad actoral en la ópera francesa de la Académie, en ese momento. Grimm dedicará un capítulo de su panfleto a las *Marionettes*, que no van a ser otras que los propios intérpretes: al final del mismo, se mostrará maravillado por el hecho de que en este teatro, las marionetas son humanas:

“Et dans les Théâtres ambulans de la Comédie Allemand, je n'avois rien d'approchant, encore que ce foit des hommes qui y jouent, e non pas des Marionettes” (Grimm, 1753, p. 9).

Parodiará también la tendencia a insertar los bailes en medio de las tramas, que pareciera haber llegado a un punto de exceso semblante, al que las exhibiciones de máquinas y virtuosismo vocal habían alcanzado en la ópera veneciana del settecento:

“Et leurs danses troubloient les acteurs à chaque moment, e quand ils étoient dans le meilleur de leur dire, les Sauteufes arrivoient e l'on renvoyoit les acteurs dans un coin, pour faire place aux sauteuses, encore que la fête se fit pour eux seuls, car le Poëte l'avoit dit comme cela; e quand ils avoient quelque

chose à dire, on leur permettoit de venir dans le milieu, fauf de les renvoyer dans le coin quand ils avoient dit leur fait. (Grimm, 1753, p. 18).

Grimm ironiza sobre la falta de coherencia argumental que tales inserciones podían llegar a provocar:

“Et je jugeai que le Poëte devoit être en colere contre ces Sauteuses qui venoient interrompre la conversation des personnages, sans dire pourquoi? (Grimm, 1753, p. 18-19).

Refleja, a su vez, los excesos derivados de la eclosión del intérprete estrella, que intervenía en las decisiones compositivas y escénicas, sin atender a más criterios que los de su propio lucimiento, –llegando, como señala Armiño, a seleccionar su propio vestuario, o a exigir que se cambiaran aspectos del argumento o de la partitura¹⁷¹. Se dirigirá irónicamente a las intérpretes, sugiriéndole que canten como les parezca:

“Et tu chanteras la Musique de mon serviteur Rameau à ta façon qui n'est pas la leur” (Grimm, 1753, p. 35).

Y se referirá incluso a una decadencia de la interpretación vocal, aludiendo al canto, sarcásticamente, como “grito”:

“juiqu'à ce jour tu appelles chant ce que j'appelle cri” (Grimm, 1753, p. 36).

En este momento, en el que, paralelamente, se ha iniciado la publicación de *l'Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot (1713-1784) y de Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783)¹⁷², el público comenzará a mostrar interés por géneros alternativos a la *tragédie lyrique*:

“Dans cette ère nouvelle, la passion du public pour le grand style français, la declamation théâtrale et la tragédie lyrique se tempère. Le spectateur cultivé porte plus que jamais attention aux genres alternatifs comme la comédie lyrique, la comédie ballet ou la pastorale héroïque, qui tentent de former un

¹⁷¹ Armiño, en Diderot, 2003, p. 20-21.

¹⁷² En la elaboración de *l'Encyclopédie* contribuía también, para la parte matemática, M. d'Alembert.

rempart contre l'opéra léger napolitain dont les voyageurs ultramontains rapportent les succès grandissants” (Dauphin, 2011, p. 142).

También Armiño señala el hecho de que en la primera mitad del siglo, la comedia se ha ido imponiendo progresivamente a los otros géneros:

“entre 1715 y 1750, el número de comedias estrenadas es de 140, el de pequeñas obras cómicas de 178, mientras que las tragedias solo alcanzan las 120” (Armiño, en Diderot, 2003, p. 19).

El análisis que propone Jolanta T. Pekacz en su artículo *Gender as a Practical Orientation: Parisian Salonnières and the Querelle des Bouffons*, contribuye a esclarecer el paralelismo entre aspectos compositivos e ideología política que propiciaban la *Querelle*: los defensores de la ópera italiana exaltaban, entre otros aspectos su libertad compositiva, su tendencia a usar varias voces simultáneamente, o incluso sus condiciones de producción en manos de empresarios privados, no del Estado; mientras que los defensores del estilo francés, *-coin du Roi-*, destacaban la tendencia de la música francesa al orden y al control, y el respeto a las leyes de la naturaleza, dejando al margen las voces de los *castrati*.

“French music was orderly and kept under control; Italians, instead, took absolute liberty (harmonic, rhythmic, and tonal) to produce their music and they were in constant search for new effects. French music was based on consonances: Italian was rich in dissonances and frequent modulations. The traditional ideal of French music was a voice solo or with modest instrumental accompaniment merely supporting the voice; Italian music did not observe this hierarchy: there were usually many voices, equal in importance. French music did not violate the laws of nature used only natural human voices; Italian used *castrati*. Finally, the very system of organization and production of the most prominent musical form of the time, opera, reflected two opposite orientations of the two countries: while French opera had its institutional base in the Académie Royale of Musique, an official and respected agency supported by the state, in Italy opera was a private enterprise” (Pekacz, en Leith, 1998, p. 192).

Fundamentalmente, las comparaciones de los *querelleurs* se centraron en *Les Amours de Ragonde*, de Jean-Joseph Mouret (1682-1738), comedia en música, que intenta aplicar al género cómico, la técnica de la gran ópera de Lully; *Platée* (1745), de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), con pretensiones humorísticas, y *La serva padrona* de Pergolesi 1710-1736, con libreto

de Gennaro Antonio Federico (¿-1744)¹⁷³. De las tres, la obra de Pergolesi, está protagonizada por personas con problemas cotidianos, plasmando aspectos sociales y psicológicos:

“C’est un spectacle urbain dans lequel les citadins peuvent mirer les travers de leur propre société. Les types sont sociaux et psychologiques” (Dauphin, 2011, p. 147).

Y, destacamos, su técnica interpretativa no se basa, como la *gestuelle baroque*, en un artificio en favor de un ideal de belleza y una necesidad de persuasión; su técnica interpretativa, basada en la *commedia dell’arte*, deriva de la observación y la parodia de la realidad. La realidad no solo se refleja en una opción compositiva gestual, sino en la mecánica de los diálogos. En cualquier caso, compartirá con la ópera seria el cuidado de la técnica vocal. En este género, basado en personajes humanos y su cotidianeidad, con un código representativo realista, y atención al texto y la técnica vocal, parece ver Dauphin un germen del verismo, que a finales del siglo XIX se desarrollará.

“Ainsi *séria* et *buffa* misent por sur les figures de dialogisme, celles de l’élocution, de l’échange rapide, de la réplique immédiate, sans fioriture et sans métaphore : un premier crayon du verisme” (Dauphin, 2011, p. 148).

Rousseau, y los *philosophes* d’Alembert, Diderot, o Grimm, entre otros, apoyaron a la ópera italiana, convertida ahora, en parte, en alegoría, también, de los valores de libertad y de renovación.

Paralelamente, se acentúa la idea de que la música consiste en una pintura sonora de las palabras, ideas y situaciones. Algunos aspectos característicos que destacan del estilo francés serían: los efectos descriptivos de la orquesta en su interacción con el clímax dramático –*le bruit de l’orchestre*– y, especialmente, la concepción de la música como pintura sonora, que deviene una metáfora de las palabras.

“Comme les sentiments qu’excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l’empire que la musique a sur nos âmes n’est point l’ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue,

¹⁷³ Dauphin, 2011, p. 143. En el artículo citado, Dauphin analiza estas tres obras.

mais ce plaisir est purement de sensation. (...) la mélodie d'est qu'une successions de sons" (Rousseau, 1835, p. 513-4).

En definitiva, desde el punto de vista de la técnica representativa, el análisis del contexto, nos permite afirmar, por un lado, que los hábitos asociados al gran estilo francés y a la *gestuelle baroque* parecían empezar a ser percibidos, por el público francés, como anticuados. Los personajes mitológicos propios de la tragedia y asociados al ensalzamiento de las virtudes del poder, perdían interés, en favor de los personajes humanos, asociados a la cotidianeidad que protagonizaban las comedias italianas. Si bien, la representación arquetípica de los códigos heredados de la *commedia dell'arte* no responde a una interpretación susceptible de ser considerada exactamente naturalista, se asocia al reflejo de la realidad, frente a la *gestuelle* y los hábitos interpretativos que habían marcado las pautas, durante casi tres siglos, para la construcción de una interpretación dentro del marco de la verosimilitud y el decoro, que parecen perder interés, en la medida en que se cuestionan y diluyen los valores del código moral que la sustentaba.

Los códigos representativos que habían perdurado desde el siglo XVI enmarcados en las pautas de la verosimilitud y del decoro, concretados en la actuación mediante la técnica de la *gestuelle baroque*, asentados aquí en el grand style de la *tragédie lyrique*, habrán convivido con la línea sino realista, al menos, más cercana a la cotidianeidad de la *commedia dell'arte*, durante casi tres siglos. En este momento, cuando se pondrán en cuestión los valores imperantes que han sostenido el lujo de las cortes, también sus formas de representación se cuestionarán. El gusto del público se transformará atraído por un realismo más cercano a la sociedad, psicológico, vivo. Un realismo que nunca le ha dejado de interesar, que ha sostenido el éxito de las compañías de comedia desde el siglo XVI y que ha justificado la consagración de intérpretes como Virginia Ramponi, Anna Renzi o los propios cómicos de los Bouffons. También desde el punto de vista de la técnica actoral se cuestionará un código tipificado y asociado a unos valores identificados con el pasado. La nueva ciencia del siglo XIX acabará de dar el impulso necesario para que los hábitos de *gestuelle baroque* y de la construcción de las pasiones, convertidos en el teatro de marionetas de los cantantes de Grimm, aún sostenidos por la teoría de los fluidos y los principios descartianos, queden obsoletos, y paulatinamente sustituidos por los principios psicologistas, biológicos que comportarán una nueva concepción de la naturaleza humana y, consecuentemente, de las mecánicas para su representatividad.

La llegada de la ópera a Francia potenciaría la discusión en torno a la importancia del texto. La obra de Dene Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting* (Heidelberg, 1987) supone un importante trabajo de referencia para el estudio de la gestualidad en este período. Extraemos algunos conceptos que nos parecen esclarecedores, a fin de acercarnos a los hábitos de actuación de este período y, concretamente, a los hábitos de actuación en ópera.

En primer lugar nos parece destacable el principio que sostiene los fundamentos de Barnett, y que postula que a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se han configurado unos códigos representativos identificables, y compartidos por el imaginario colectivo; una codificación del lenguaje corporal, que configura un sistema de signos, en el que los gestos han adquirido un significado individual, y conocido por todos de antemano. Según Barnett, actuar, sea en ópera que en teatro de texto, sin ajustarse a esos códigos identificados por el colectivo, podría causar rechazo, o resultar violento (1987, p. 7). En cualquier caso, Barnett se está refiriendo a un sistema de códigos cuya aplicación en escena se centraría, como él mismo remarca, en la representación de la tragedia y de la ópera seria. Estos códigos están sostenidos por la educación humanista, transmitidos también por las escuelas y universidades, que incluían la retórica y la oratoria de los clásicos, como parte de la educación de los jóvenes.

Un aspecto nos parece destacable en la relación entre la transmisión de la tradición y la realidad escénica. En principio, los principales tratados, y la literatura en torno a las formas de declamación, oratoria y retórica¹⁷⁴ aluden como referencia principal a las obras de Quintiliano y Horacio, de donde derivarían los códigos de la *gestuelle baroque*. Poniendo en práctica dichos códigos en el trabajo con los cantantes, detectábamos que, en según qué registros interpretativos, notábamos a faltar pautas específicas. Especialmente cuando se trataba de representar la relación amorosa, o la lucha, o acciones puntuales, no registradas en los códigos que podíamos consultar sobre *gestuelle baroque*. Tras abordar *Institutio Oratoria* de Quintiliano (siglo I d. C), nos hacemos la siguiente reflexión: él mismo explicita que solo parte del registro interpretativo del actor, es necesario para el orador; Quintiliano afirma que sus discípulos no necesitan imitar, por ejemplo, los vicios, o el grito de una mujer, o el temblor de un viejo, las emociones del amor o el

¹⁷⁴ Ver el listado de fuentes recopiladas por Barnett en: Barnett, D. (1987), *Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

miedo. Cuando sugiere tomar como referencia las prácticas del actor, advierte, explícitamente, de este aspecto:

“XI. The comic actor will also claim a certain amount of our attention, but only in so far as our future orator must be a master of the art of delivery. For I do not of course wish the boy, whom we are training to this end, to talk with the shrillness of a woman or in the tremulous accents of old age. Nor for that matter must he ape the vices of the drunkard, or copy the eringing manners of a slave, or learn to express the emotions of love, avarice or fear. Such accomplishments are not necessary to an orator and corrupt the mind, specifically while it is still pliable and unformed” (Quintiliano, 1968, p. 183).

Añadimos que tales prácticas no son necesarias para el orador, quizás, però para el actor sí.

Cuando seguimos la, por otro lado, valiosa iconografía de John Bulwer, habitual referencia en los tratados de *gestuelle baroque* contemporáneas (véase Rouillé o el propio Barnett), a menudo encontramos gestos insuficientes para la expresión amorosa, por ejemplo. Quizás de las premisas que expone Quintiliano en el fragmento citado derive una línea de representación de las pasiones, basada, en la selección depurada de gestos y técnicas persuasivas, para la formación del orador, pero insuficientes para la imitación de la vida humana, a la que aspiraba el arte representativo del siglo XVI. El actor sí debe poder interpretar los registros que alcanzaban intérpretes como Virginia Ramponi, Vittoria Archilei o Anna Renzi; interpretar y alcanzar una práctica actoral virtuosa pasaba, muy probablemente por considerar también la técnica heredada de los mimos clásicos, y el juglar medieval, y desarrollada por los cómicos que darán en constituir la *commedia dell'arte* y las técnicas de danza y pantomima. Pretender reconstruir la técnica actoral del período solo a través de los tratados de oratoria y declamación, puede provocar una carencia importante en el momento de servir al objetivo último que es conmovier; si queremos poner en práctica interpretación actoral histórica, entendemos que hay que atender a las pautas que están dando los coragos quinientistas, profesionales del arte escénico e incluso los propios actores en sus tratados.

Nos parece destacable la observación de Barnett, sobre el hecho de que estamos ante un período en el que sentirse herederos y partícipes de la tradición clásica es señal de orgullo y rasgo de identificación:

“it was a proud recognition that they themselves were part of a widely venerated and fruitful tradition which was organically related to the culture of their human spirit” (Barnett, 1987, p. 327).

L'eloquence du corps, condiciona los hábitos de representatividad en el ámbito del arte pictórico y del arte escénico. La expresión del rostro, el gesto, la posición corporal, la posición en escena y en relación a los otros personajes devendrán el canal principal en la expresión de las pasiones.

En el ámbito de la ópera, Barnett propone que la *gestuelle* adquiriría especial importancia en los recitativos, y no tanto en las arias, donde el cantante priorizará la técnica vocal.

Las personas instruídas, conocedoras de los códigos de la elocuencia corporal y la declamación heredados de Quintiliano u Horacio, así como de pautas de comportamiento social aprendidas de sus maestros de danza, por un lado, y las escuelas, por otro devendrán canales de difusión de los códigos de representación¹⁷⁵. Este sustrato es el que provocaría que en más de una ocasión actores y cantantes acudieran a personas de formación humanista para que les asesoraran sobre *gestuelle* y declamación¹⁷⁶.

Jed Wentz en *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau*, observa cómo a lo largo de los siglos XVII y XVIII la danza sera canal de transmisión de códigos de comportamiento, que devenían señal de distinción y que compartían un lenguaje común con la gestualidad de los actores trágicos:

“dance played a crucial role, during the 17th and 18th centuries, in the process of incorporating an aristocratic bearing into the bodies of the French nobility; and it was this bearing that the upper classes expected to find reflected in the stance and movements of tragic actors on stage. Children began regular dance lessons at an early age and learned graceful manners as well as etiquette from the dancing master.

¹⁷⁵ “In Jesuit schools, it has been estimated, something like 100,000 plays were written and performed. Dramatic performances by students continued to be an integral part of education throughout the 18th century” (Barnett, 1987, p. 12).

¹⁷⁶ Barnett cita el ejemplo, entre otros, del científico Marin Marsenne (1588-1648) que, en su tratado *Questiones celeberrimae in Genesim* (París, 1623) aconsejará a los cantantes seguir los gestos de los oradores. Ver: Barnett, 1987, p. 13.

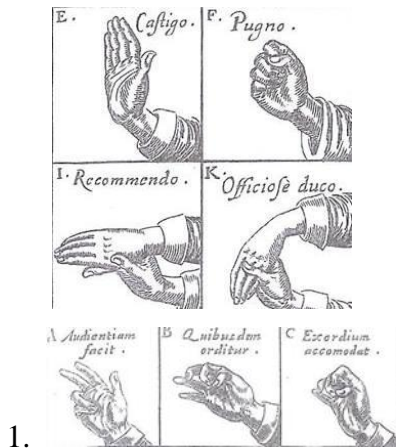
Indeed, even for adults, dance instruction was seen as a first step towards gaining nobility of carriage” (Wentz, 2010, p. 14).

El tratado de danza Pierre Rameau *Le Maître à danser* (1725) está dirigido no solo a aquellos que quieren aprender a bailar, sino también a aquellos que quieren aprender las pautas de buen comportamiento:

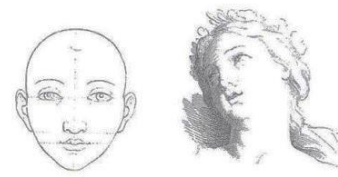
“Ouvrage très- utile no seulement à la Jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honnêtes e polies, e qui leur donne des regles pour bien marcher, saluer e faire les reverences convenables dans toutes sortes de compagnies” (Rameau, 1725, p. 1).

Resumimos, con el siguiente cuadro de imágenes, tres siglos de definición de un sistema representativo, de un código de gestualidad y movimiento, que aspira a reflejar las pasiones, las acciones, la vida humana, acorde a pautas de decoro y verosimilitud, en busca de la ilusión de verdad, de la conmoción de los afectos, del impacto de lo real.

3. La técnica actoral en la interpretación operística de los siglos XVII y XVIII:
del *recitar cantando* a la *tragédie lyrique*

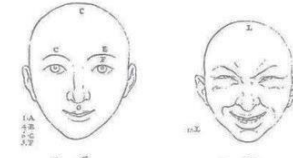


1.



La Tranquillité.

L'Amour Simple.



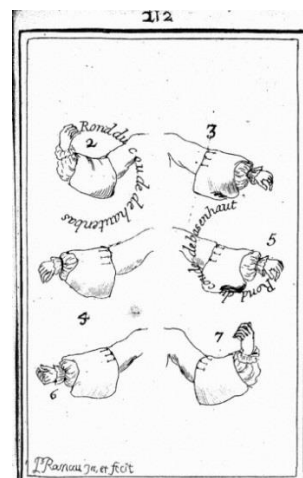
La Joye.

le Ris

4.



2.



5.

Demonstration du changement de l'oposition



3.



6.

Quatrième Position

1. John Bulwer, *Chirologia and Chironomia* (1644); 2-4. Charles Le Brun, *L'expression générale et particulière des passions* (1648); 7-8. Jean-Philippe Rameau, *Le Maître à danser* (1725).

En este marco, el cantante Giambattista Mancini, en su tratado de 1774 destacará la necesidad del cantante de ser buen actor:

“Spero d’ave così, benchè in sucinto, bastantemente provato, che, per essere perfetto Attore, non basta il solo cantar bene, ma si richiede ancora il saper ben recitarer, e agire” (Mancini, 1774, p. 165).

Y aconsejando a los cantantes sobre cómo adquirir destreza actoral, tras darles instrucciones tales como seguir las indicaciones del maestro, u observar las prácticas de buenos actores, les sugerirá contar con la instrucción de caballeros educados:

“Di questi intendenti non ne mancano, e ne abbondano tutte le Città pulite, specialmente d’Italia, e Cavalieri, e Letterati, e persone civil, che per puro loro diletto recitano i Drammi. Eglino quanto sono bravi Comici in se, altrettanto volentieri istruiscono benignamente che ne li prega. Abbiamo gli esempi: Il Marchese di Liveri, e l’Avvocato Giuseppe Santorro in Napoli, e tanti, e tanti altri ebbero degli Allievi perfettissimi” (Mancini, 1774, p. 175-6).

Todavía en Denis Diderot (1713-1784) vemos reminiscencias de estos hábitos que convidaban a los actores y cantantes a pedir consejo sobre gestualidad a personas doctas que hubieran recibido la educación en el marco mencionado. En las *Cartas a Mademoiselle Jodin*¹⁷⁷, de finales de diciembre de 1766, Diderot aconseja a la joven actriz alejarse de las malas escuelas y de comediantes con los que solo se pueden ganar vicios; le sugerirá seguir la “imitación verdadera de la Naturaleza”, y para mejorar su expresividad corporal, que presenta carencias, Diderot le aconseja consultar sobre gestualidad a una mujer educada:

“En todas partes hay mujeres de buena cuna, bien educadas, a las que se puede consultar y de las que se puede aprender la conveniencia de la actitud y del gesto” (Diderot, 2003, p. 155).

Por otro lado, las compañías de comedia, que proliferan a lo largo del siglo XVI, establecen una línea de evolución en la codificación de la técnica actoral que derivará también al marco de la escena operística; una codificación, tanto a través de las técnicas corporales, como estructurales, y en base al método de la improvisación. Ya hemos visto cómo podía suceder que intérpretes de

¹⁷⁷ Las cartas están publicadas en la edición de Valdemar: Diderot, D., 2003. *Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*. Madrid: Valdemar.

compañías cómicas como Ramponi, o asiduas a las pastorales de Cavalieri, como Archilei, desarrollaran, a su vez, roles en las primeras *opere in musica*. Si bien un actor podía especializarse en un rol cómico, a lo largo de su trayectoria, también es cierto que, según los casos, su registro interpretativo podía abarcar, tanto el ámbito cómico, como el trágico. En cualquier caso, entendemos que, a fin de acercarnos a la técnica actoral y a la técnica actoral en ópera, en los siglos XVII y XVIII, será preciso considerar ambas líneas de codificación: la *gestuelle baroque* y la técnica de comedia, más adelante descrita como *commedia dell'arte*. Entendemos que un noble diletante, también intérprete de determinados roles en las primeras *opere in musica*, –véase los nombres mencionados por Peri, en su prefacio–, fácilmente se limitaría a aprender códigos de movimiento y gestualidad decorosos, a través de las enseñanzas del maestro de danza, y códigos representativos propios de la *gestuelle baroque*. Pero en la escena profesional, cabe entender que el actor se adaptara, según el género, a las opciones representativas más eficaces para la creación de afecto, terror o comicidad; incluso podrá desarrollar nuevos efectos, fruto de la fusión de las técnicas –la parodia de las óperas serias, podría ser una buena oportunidad para estas innovaciones–; entendemos que, incluso, transgredirá, en algunos casos, los límites de cualquiera de los sistema de signos, cual fuere el género representado. Y a partir de la eclosión de la ópera en los teatros públicos, la técnica de comedia se filtraría en los escenarios operísticos, y conviviría con los hábitos descritos por Barnett.

El tratado de Pier Maria Cecchini (1563-1645?)¹⁷⁸, *Discorso sopra l'arte comica e il modo del ben recitare* (1608), que defenderá la profesionalización del cómico, revelaba el ánimo de incluir la comedia dentro del código de lo preconcebido, –y, añadimos, permitido–, aludido por Barnett. En su *Discorso*, del que cabe destacar que se centra propiamente en el “arte cómica”, Cecchini llegará a proponer la necesidad de controlar quién puede dedicarse a la comedia y quién no, sugiriendo que solo las personas intelectuales, de vocación, y buenas costumbres, son aptas para desarrollar el oficio de cómico:

“il comico buono non sarebbe sottoposto alle censure di molti per lo male operar del cattivo. Però dovriano quelli che uniscano compagnie dar recapito solo a persone d'intelletto che vengano nella

¹⁷⁸ Pier Maria Cecchini, fue actor cómico, miembro de la compañía *Accesi*, en la que desarrolló el personaje *Fritellino*. Sobre Cecchini, ver: Marotti, F., Romei, G., (1994). “Pier Maria Cecchini” en *La commedia dell'arte e la società barroca. La professione del teatro*, Roma: Bulzone editore, Cap. III, pp. 63-92.

professione portati da un natural instinto, accompagnati da buoni costumi, e da pronta voglia di virtuoamente rappresentare: ché questa sola è quella sorte ch'intes'io di dirvi che far dovrebbe comedie” (Cecchini 1608, en Marotti-Romei, 1994, p. 70).

Estas “buenas costumbres” a las que alude Cecchini son las que quedan inscritas en el marco del decoro, al que nos hemos referido más adelante, y que condicionará el desarrollo de los códigos de la *gestuelle*. La intención de Cecchini de mantener a su “buen cómico” dentro de tal código va a propiciar, que el *Fritellino* sea hasta veinticinco veces mencionado como referencia por Giovanni Domenico Otonelli (1584-1670), en su tratado *Della cristiana moderazione del teatro* (1648).

Por su parte, el texto de Otonelli nos aporta información sobre la corriente moralizadora y la censura que podía caer sobre la práctica del teatro, así como sobre los propios histriones y cantantes. Y especialmente sobre las actrices y cantatrices, de las cuales el tratado de Otonelli condena aspectos como la forma de vida, la inmoralidad de fingir amor, o incluso el hecho de vestirse de hombres en escena. Otonelli, que llega a mencionar a Isabelle Andreini como ejemplo de deshonor¹⁷⁹, postula la inmoralidad de las Cómicas, en estos términos:

“ma dico, che una Comica di professione, qualsiasi sia, o di rea vita, o di buona, comparendo ornata per allettare, per dilettere, e parlando d'amore per dar diletto, è moralmente impossibile, che non faccia cadere in peccato chi la mira, e sta a sentirla con poco capitale di virtù, anzi con molta inclinazione alla disonestà” (Otonelli, 1648, p. 75).

Y, aún peor crítica dirigirá hacia las cantantes. Después de argumentar por qué se debe huir del canto femenino, en general, expondrá:

“Ed io penso, che la Donna cantatrice di lascivo canto, e che l'impudica, e ardita Comica sarà bersaglio delle sante punitrici di Dio. A lei; anzi a tutte le Comiche sue pari convengono per certo modo le parole si San Bernardo. « Cantant, ut placeant populo, quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem queras, vocem tuam vendis. Habes in potestate vocem tuam, habeto et animum: frangis vocem, frange et voluntatem; servas consonantiam vocum, serva et concordiam morum, ut concordes Deo » Cioè: Le

¹⁷⁹ Otonelli, 1648, p. 116. Sobre la inmoralidad de fingir amor, de lo que acusa a los cómicos, en general, hombres y mujeres, ver: Otonelli, 1648, p. 67.

Comiche, dico io, cantano, per lusingar piuttosto gli uomini, che per piacere al Creatore degli uomini” (Otonelli, 1648, p. 150).

Sin embargo, Otonelli considerará algo aún más inmoral que una mujer en escena, y será un joven, vestido de mujer:

“Dunque chi introdurrà i Giovanetti vestiti da Femmina, farà cosa non approvata dai medesimi Comici pratici dell’Arte; e in sentenza loro peccherà in ragion di natura. E di più si esporrà al pericolo di peccare ancora in ragione di costume secondo quello, che scrive, il Cecchino” (Otonelli, 1648, p. 190).

En este contexto se desarrolla la eclosión de las divas y los *castrati*. Hombres interpretando roles de mujer, mujeres interpretando roles de hombres, y personas del mismo sexo, interpretando dúos de amor. Susan McClary expone que, a pesar de la ley que prohibiera a las mujeres subir a escena, —que, en cualquier caso influyó, sobre todo en Roma—, tal contexto moral, no impidió a las divas desarrollar sus carreras y desarrollar tanto roles femeninos como masculinos:

“Musicologists also sometimes tell us that castrati were needed for performing the roles of female characters in opera because of the general prohibition of women on the stage. But except for in Rome, where women forbidden from performing publicly after 1588, divas still played most of the female roles — and even some of the male ones as well, en travesty” (McClary, 2012, p. 100).

Desde el punto de vista de la técnica actoral destacamos aspectos que se derivan de este análisis contextual: por un lado, la práctica de interpretar un personaje de sexo distinto al propio se extiende, especialmente en los roles protagónicos, interpretados por *prime donne* o *castrati*. Es posible, como hemos visto, que esta situación no viniera acompañada de un desarrollo específico de la técnica actoral, menos aún, cuando el principal atractivo que tales intérpretes debían ofrecer, radicaba en su virtuosismo vocal. Hay que añadirle el hecho que los parámetros de verosimilitud se verían distorsionados al sumar la falta de destreza actoral, sumarle el hecho de que dos personas del mismo sexo, podían estar representando el papel de un hombre y el de una mujer en una escena de amor, por ejemplo. La musicóloga Susan McClary observa cómo la interacción corporal, sumada al efecto de estar oyendo dos voces agudas, identificadas como femeninas (fueran de *castrati* que de soprano) crean un nuevo paradigma en los códigos de representación amorosa:

“the movements of intertwining bodies traced by the Ladies’ identical voices now become available for the depiction of the heterosexual lovemaking” (McClary, 2012, p. 100).

Como fuere, sí entendemos que los códigos definidos por la *gestuelle baroque* podían ser un recurso, pero en cualquier caso necesitado de un conocimiento más exhaustivo de los procedimientos de técnica actoral, especialmente por lo que concierne a las líneas emocionales internas.

En 1699, el tratado de Andrea Perrucci, por un lado, dejará constancia de la codificación de la técnica de comedia; por el otro permite ser testigos de la decadencia a la que la técnica actoral en ópera puede haber llegado a finales del XVII, treinta años después de la llegada a la ópera al teatro público comercial.

“To act with the verse of Racine or the music of Rameau without these qualities would have resulted in a violent dissonance in a work of art which was seen on stage as well as heard” (Barnett, 1987, p. 7).

Recomponer la dimensión performativa en ópera pasa por atender a más de una disciplina. La especificidad de la técnica actoral en ópera queda, en parte, condicionada por la interacción técnica vocal y actoral. Las exigencias en cuanto a la técnica vocal, de cada momento, van a condicionar, en parte, las estrategias para asumir la actuación. Y, en este sentido, las transformaciones que, a lo largo de la historia, han supuesto puntos de inflexión en el curso de la técnica vocal, cabe considerar que lo hayan supuesto también para la forma de asumir la técnica actoral. Nos referimos a transformaciones como: los intentos de la escuela napolitana de recuperar la calidad de los libretos con Pietro Metastasio (1698-1782); la integración del *aria da capo*, favorecida por Alessandro Scarlatti (1660-1725); la reforma de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), en el marco neoclasicista; o la obra de W.A. Mozart (1756-1791), que dará lugar al desarrollo de los arquetipos de *commedia dell’arte* en la ópera. Hay que entender, que cualquiera de estos importantes elementos innovadores en la ópera van a tener una incidencia en la forma de interpretar actoralmente el rol operístico. Las *arias da capo*, supondrán una complejidad nueva al trabajo del subtexto; las obras de Mozart propiciarán un rechazo, en ocasiones, a cantantes que no podían ofrecer las habilidades actorales que sus personajes requerían –véase el caso del aria *Un moto di gioia*, que el compositor escribiría al tener que aceptar una cantante, que no era capaz de realizar la acción escénica de *Venite inginocchiatevi*–.

Los hábitos de actuación establecidos, de esta forma en Francia, entendemos se extenderían, por un lado hacia Inglaterra, no solo a través de la influencia directa de determinados creadores- recordemos que Robert Cambert se había trasladado a Londres-, si no también a través de la presencia de maestros franceses de baile que transmitirían las pautas de gestualidad, movimiento, comportamiento social y decoro. Unas pautas, que, basadas en la educación humanista han constituido durante casi tres siglos un sistema de signos que ha definido una representatividad, enmarcada en las pautas de verosimilitud y decoro, vinculada a un sistema de valores, que la ideología pre-revolucionaria sentirá ajenos, y la nueva ciencia del XIX acabará por erradicar. En todo caso una representatividad paralela, y por el camino encontrada, con los arquetipos y la transgresión de la comedia que seguirán perdurando y, partir de ahora naturalmente integrados, también, en la ópera.

4. La técnica actoral en ópera a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX: del gesto elocuente a la interpretación naturalista

A lo largo del siglo XIX, convivirán preceptos interpretativos, propios de la tradición dieciochesca, –como la plasticidad gestual–, con las nuevas prácticas naturalistas, representadas por actores como François Joseph Talma (1763-1826), Mikhail Shchepkin (1788-1863) o Giuditta Pasta (1797-1865). En las explicaciones que la actriz de la Comédie Française, Caroline Vanhove (1771-1860)¹⁸⁰, da en su tratado *Études sur l'art théâtral. Suives d'anecdotes inédites sur Talma* (1836), se detectan observaciones psicologistas, más cerca de una interpretación fundamentada en la comprensión de la conducta, que en la reproducción de gestos y acciones estereotipadas. Para expresar la infelicidad, por ejemplo, argumentará la conveniencia de contener el sentimiento, en lugar de reproducirlo mediante gritos y muestra externas:

“Un malheureux, qui peut se soulager par des plaintes et par des cris, nous intéresse bien moins que celui qui fait des efforts pour reufermer ses peines: cette vérité est incontestable” (veuve Talma, 1836, p. 214).

En contraposición, intérpretes, que, a través de las imágenes, se revelan más cerca de una actuación estereotipada, como Maria Malibrán (1808-1836) o Giovanni Battista Rubini (1794-1854), parecerán encontrarse más cerca de los hábitos tradicionales, basados en los códigos de gestualidad, cuanto menos, parecerán no renunciar a éstos como recurso expresivo. Observando las siguientes imágenes, podemos apreciar las diferencias entre la expresión de Pasta, integradora de movimiento, emoción, acción, y la de G.B. Rubini, que describe una postura estática, sobre la

¹⁸⁰ Caroline Vanhove, firma el tratado, publicado diez años después de la muerte de su marido, como Mme veuve Talma. Vanhove nacía en La Haya, en 1770. Reconocida actriz de la Comédie Française, se casaba con el actor François Joseph Talma el 16 de junio de 1802. Sobre Caroline Vanhove, ver: Sarrut, G., 1837. *Biographie des hommes du jour*. París: Pihan-Delaforest, vol III, p. 203.

cuarta posición¹⁸¹, y con los brazos y manos dispuestos según criterios plásticos, que nos remiten a los principios vistos sobre elocuencia.



Giuditta Pasta en *Medea en Corinto* de Simon Mayr (1763-1845). Nápoles, 1827.¹⁸²



Giovanni Battista Rubini en *I puritani*. París, 1835.¹⁸³

¹⁸¹ Las posiciones básicas habían sido establecidas por Pierre Beauchamp (1631-1705), y quedaban registradas (1700, p. 7) en el tratado de Raoul Auger Feuillet (1660?-1710), *Choregraphie ou l'art de decrire la dance* (1700, París).

¹⁸² 1827. Giuditta Pasta como Medea en la ópera de Mayr [en línea] Disponible http://www.iictoronto.esteri.it/IIC_Toronto/webform/SchedaEvento.aspx?id=460 en <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/19th-century-opera/> [Acceso 17 de agosto de 2015].

El cuerpo elocuente de la *gestuelle baroque* se irá, progresivamente, transformando en ese cuerpo vivo, que el escenógrafo Adolphe Appia (1862-1928) propugnarà. Richard E. Shade, en su obra *Lessing Yearbook XXI* (1990) acusa y describe tal transformación:

“All over the continent as well as in England, the thrust was towards a kind of energized theatrical action that refused to abandon beauty and grace, even in extremely tragic situation” (Schade, 1990, p. 111).

Los principios basados en la verosimilitud y el decoro, la racionalización de las pasiones, el cuerpo elocuente, los valores humanistas, que habían perdurado durante tres siglos, a finales del siglo XVIII, y tras la Revolución francesa, dejaban de formar parte del presente, para convertirse en símbolos de unos valores caducos.

En el contexto del romanticismo alemán, a principios del siglo XIX, el filósofo Karl Friedrich Eusebius Trahdorff (1782-1863), en su tratado de estética, publicado en 1827, propondrá la idea de una fusión entre las artes, capaz de aspirar a una obra de arte total. (Trahdorff, 1826, p. 312)¹⁸⁴, acuñando el termino *Gesamtkunstwerk* que Richard Wagner (1813-1883) recogerá.

4.1. Sistematización del movimiento y fijación del texto escrito. Del actor-cantante creador, al cantante virtuoso

Destacamos, de este período de entre siglos, los tratados de Johann Jacob Engel (1741-1802), *Ideen zur Mimik* (1785-1786); de Gilbert Austin, *Chironimia or a Teatrise on Rethorical Delivery* (1806); y de Johannes Jelgerhuis (1808-1827), *Lecciones teóricas sobre gesticulación y mímica – Teoretische lessen over gesticulatie en mimiek* (Amsterdam, 1827). Con Engel¹⁸⁵,

¹⁸³ Chalon, A.E., 1835. *Giovanni Battista Rubini como Arturo en I puritani* [en línea] Disponible http://www.iictoronto.esteri.it/IIC_Toronto/webform/SchedaEvento.aspx?id=460 [Acceso 17 de agosto de 2015].

¹⁸⁴ En el texto de Trahdorff se propone el término *Gesamtkunstwerk*: “Die Möglichseit gründet sich aber aus ein in demgesamten kunst gebiete liegendes Strben zu einem Gesamtkunstwerk”. Ver: Trahdorff, K.F.E., 1827. *Aesthetik ober Lehre von der Beltanschauung und Kunst*. Berlin: In der Maurerschen Buchhandlung.

¹⁸⁵ Johann- Jacon Engel será nombrado, en 1786, junto con K.W. Ramler, director del recién creado, Teatro Real y Nacional de Berlin. Estamos en el marco de una Ilustración alemana que aflora, en el que, como apunta el autor de

Austin y Jelgerhuis culmina una tradición de tres siglos, basada en el arte de asociar la representatividad pictórica y la representatividad escénica, a través de la codificación de las pasiones, y de la gestualidad. Mary Ann Smart, autora de *Mimomania* señala que, aún en 1827, en el escenario operístico, todavía dominaba la tendencia a construir imágenes plásticas, estáticas, derivadas de la tradición de los siglos XVI, XVII y XVIII:

“even by 1828 stage movements in opera was governed by an ultra-static aesthetic” (Smart, 2004, p. 45).

El tratado de Engel contiene cuarenta y cuatro cartas, escritas entre 1785 y 1786, a lo largo de las cuales, desarrolla una sistematización compleja y exhaustiva del gesto, –no tanto de las pasiones–¹⁸⁶. Cabe inscribir *Ideen zur Mimik*, dentro de un contexto marcado por el movimiento de reforma teatral y el impulso de la ilustración alemana¹⁸⁷. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), como dramaturgo del Teatro Nacional de Hamburgo, contribuirá a las bases de esta reforma¹⁸⁸. Lessing considera que el trabajo del actor es susceptible de ser aprendido a través de reglas previamente determinadas (Bastús et al., 2008, p. 154) y, Engel, en cierta manera, propone una codificación de estas reglas. Jaume Mascaró (1998, p. 14) sugiere entender el tratado de Engel como una continuación de la obra de Lessing y el proyecto de reforma de teatral, en torno al Teatro Nacional de Hamburgo:

“caldria llegar les *Idees*... d’Engel com a continuació de la Dramatúrgia d’Hamburg” (Mascaró, en Engel 1998, p. 14).

Gilbert Austin y Jelgerhuis continúan la tradición, basada en el análisis de la gestualidad vinculado a las pasiones, configurador de un marco representativo, común al arte pictórico y al

las notas a la edición en lengua catalana, de 1998, Jaume Mascaró: “Ilustración –*Aufklärung*– se asocia a formación –*Bildung*–” (Mascaró, 1998, p. 10).

¹⁸⁶ De hecho, Austin criticará el trabajo de Engel. Sobre *Ideen zur Mimik*, ver: Jaume Mascaró, en la introducción a la edición mencionada: Engel, J.J., 1998. *Idees sobre el gest i l’acció teatral*. Trad. Segalés, J., ed. Mascaró, J. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona.

¹⁸⁷ Sobre los hábitos actorales en Alemania, ver: Bandt, W. y Hogendoorn, W., 1992. *German and Dutch Theatre, 1600-1848*. Cambridge: Cambridge University Press.

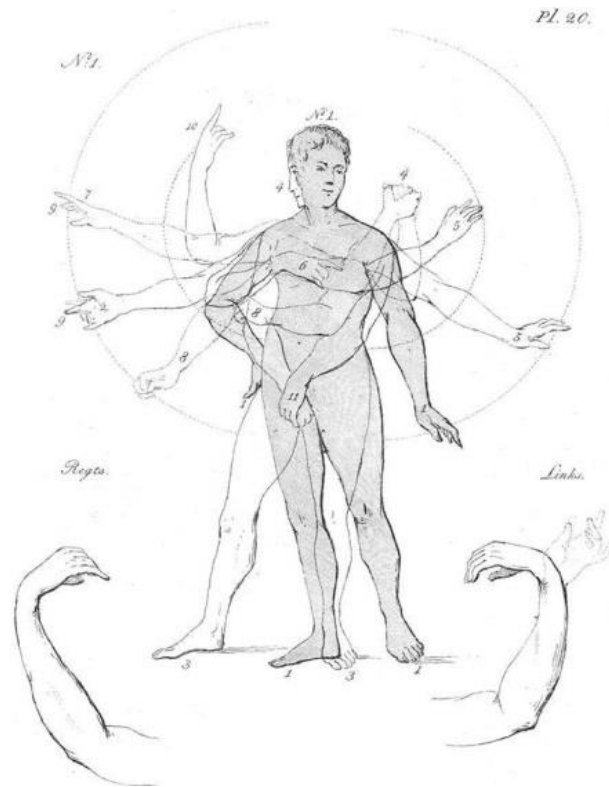
¹⁸⁸ Durante su período como dramaturgo en el Teatro Nacional de Hamburgo, Lessing establecería los principios de la Dramaturgia, en su obra *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769).

arte escénico. Austin adjuntará a su tratado, grabados de la actriz inglesa Sarah Siddons (1755-1831), en diferentes situaciones arquetípicas y representando personajes tipificados.

El tratado de Jelgerhuis contiene notas e ilustraciones sobre sus cursos. Entre otros aspectos, Jelgerhuis describe cómo entrar y salir del escenario, posiciones y gestos del cuerpo, de las piernas, de los brazos, de las manos, de los dedos, expresiones faciales, cómo maquillarse y vestirse. El conjunto de tratados sobre gestualidad alcanzarán, así, el máximo desarrollo en Alemania, y entrados ya en el siglo XIX.

“Será también en Alemania, donde se complete este arte de la expresión gestual de las pasiones haciéndolo extensible al resto del cuerpo” (Bastús et al., p. 58).

4. La técnica actoral en ópera a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX:
del gesto elocuente a la interpretación naturalista



Johannes Jelgerhuis, *Teoretische lessen over gesticulatie en Mimiek*. Amsterdam, 1827.

Como paradigma de sistema de representación, emplazado en el punto de inflexión entre la *gestuelle baroque* y los nuevos principios de sistematización, cabría incluir el “Sistema de expresión” de François Delsarte (1811-1871). Delsarte desarrolló un sistema de entrenamiento corporal y de movimiento basado en la relación física, mental, y emocional. Defendía que en los seres humanos se manifestaban tres instintos: vital, mental y moral. Éstos, a su vez, se concretaban en tres realidades internas: vida, mente, alma, que se reflejaban externamente en forma de sentimientos, pensamientos y amor (Gold y Hobbs, 2013, p. 155). Todo el cuerpo debía estar entrenado para participar armónicamente de la acción. –Contribuyó a su difusión, a finales del siglo XIX, la publicación de *Delsarte system of expression* (Nueva York, 1885), escrito por Geneviere Stebbins (1857-1934), actriz que había podido aprender el sistema delsartiano–.

“Late nineteenth-century Delsartists, (...) sought to train the whole person in order to encourage the “harmony of action” (Gold y Hobbs, 2013, p. 183).

Paralelamente, también en el ámbito de la técnica vocal y la interpretación musical, se llevarán a cabo transformaciones, en este período de transición, que irán dejando atrás los hábitos dieciochescos. En la segunda mitad del siglo XIX, surgía el término *bel canto* para referirse ya a la forma de estilo de canto que se había originado en Italia; Marek (2007, p. 10) señala que el término surgía en contraposición a formas contemporáneas, más cercanas al estilo declamatorio de compositores como Verdi o Wagner.

Giorgio Pestelli expone cómo las formas humanistas que priorizaban la palabra ante la música, empezaban a formar parte de un código de símbolos asociado a un mundo antiguo:

“The interest in melodies that could be base on speech, the “middle” form as it was known in the seventeenth century, was old and widespread” (Pestelli, 1995, p. 59).

Robert Toft (2013, p. 4) describe la interpretación del *bel canto* en base a elementos técnicos como: acento, énfasis, tono de voz, registro, fraseo, legato, staccato, portamento, *messa di voce*¹⁸⁹, tempo, vibrato, ornamentación y gesto. Entre dichos recursos expresivos, Toft destaca la

¹⁸⁹ La composición final dependía de las decisiones del cantante, que al poner su voz, añadía ornamentaciones propias. Estas ornamentaciones definían el virtuosismo de cada cantante, fraseos brillantes, que devenían uno de los principales atractivos de la representación: “The composer provided the musical framework and the singer was

eficacia de la *messa di voce* y del gesto, así como el uso del rubato con las consecuentes alteraciones rítmicas que suponía:

“*Bel canto* performers (...) altered tempo frequently through rhythmic rubato” (Toft, 2013, p. 4).

Destacamos que mezclar el habla y el canto contribuía acercarse a la búsqueda de la verdad, y los criterios de verosimilitud:

“In the late eighteenth and early nineteenth centuries, speaking had a profound influence on singing” (Toft, 2013, p. 6).

Y respecto a la interpretación de la emoción del personaje, Toft (2013, p. 8) sugiere que preparaban el aria como un monólogo teatral y, una vez encontraban la intensidad requerida, traspasaban la expresión hablada al canto.

Añadimos que, a partir del siglo XVIII, los personajes y argumentos de la *Commedia dell'arte* se integran en la escena operística, y aportarán material compositivo, al género que Mozart consagrará: la ópera cómica. Simon P. Keefe, autor de *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), propone (Keefe, 2003, p. 138) una influencia entre la escena y la composición en ambas direcciones: de las acciones y los personajes caricatuescos surgirán ideas compositivas; más tarde, será Mozart con sus ideas compositivas quien describirá y condicionará la acción dramática.

Entre las transformaciones que el cantante de ópera habrá de afrontar, en este período, Dan Marek contempla la adaptación a las indicaciones del director de orquesta, y al concepto del director de escena (Marek, p. 10). Del cantante-creador cuya improvisación vocal suponía uno de los mayores atractivos de la representación, se pasa a un género de gran formato, donde la interpretación del cantante va a quedar, supuestamente, condicionada a las opciones tomadas por un equipo artístico. Parte de estas transformaciones empezarán a ser llevadas cabo por compositores como Rossini:

expected to finish the composition with his own improvisatory skill and imagination. Each artist had his own repertoire of ornaments and embellishments whose original purpose was to enhance *the expression of the emotion of the text* (...) *The messa di voce* was considered to be the soul of *Bel Canto*” (Marek, 2007, p. 10).

“The grand operas that came after Rossini are undeniably exciting, but the price that we have paid is the loss of those incandescent moments that came with the spontaneous improvisation of the superbly equipped artists of the previous two centuries” (Marek, 2007, p. 10).

A lo largo del siglo XIX, asistiremos al desarrollo de la *Grand Opera*. Grandes formatos, grandes orquestas, el pueblo representado en escena a través de los coros; manteniendo la importancia del elemento visual, con pretensiones historicistas, y asistiendo a una transformación de los códigos estereotipados, a formas de representación basadas en la observación de la naturaleza, y en los principios de la psicología. Las construcciones escenográficas reflejarán también este deseo de realismo, dejando atrás hábitos como los de trabajar con espacios reutilizables en distintas obras, que creaban, también, una cierta relación tipificada entre situación y espacio en el que se representa:

“It was only in the nineteenth century that the staging of opera began to be based on a number of sets that were accepted as models capable of defining the visual aspect of the story and its significance. Until then it was common to use particular ways of representing space by means of perspective; it was common to link certain types of scene to particular dramatic moments; and particular images were often used to express an accepted code meanings” (Bianconi et al., 1998, p. 40).

La técnica actoral antigua, basada en la *gestuelle baroque* y la creación de arquetipos, será progresivamente sustituida por las nuevas formas de expresión realistas, basada en los nuevos principios sociales y científicos. La pre-fijación de textos escritos dramático-musicales, que deberán ser exactamente ejecutados, según la interpretación de un director musical, y con la intervención de un director de escena, irá reduciendo el margen para la improvisación propia del actor-cantante-creador que ha prevalecido en los anteriores siglos. El cantante-actor debe ser, ahora, un instrumento capaz de adaptarse a tantas cuantas dificultades técnicas, el texto escrito, la partitura o la propuesta escénica requieran. La creatividad del cantante de ópera pasará de servir a su propia naturaleza vocal y cualidad plástica, para ponerse ante el reto de una ejecución precisa, exacta y virtuosa. Mientras la figura del director escénico se irá progresivamente afirmando, las exigencias de la técnica vocal, a las que las transformaciones mencionadas conllevan, entran en conflicto, con mayor intensidad, con la vida escénica. Todo ello en un marco teórico que va promulgar la obra de arte total.

A través de cantantes como Giuditta Pasta (1798-1865)¹⁹⁰ se refleja la transformación de códigos representativos a la que estamos asistiendo. Pasta mantenía hábitos del sistema tradicional, y a la vez anticipaba los avances técnicos, incorporando innovaciones: respecto a la interpretación musical, Marek observa (2007, p. 30) cómo, si bien imponía sus propias ornamentaciones, una vez las diseñaba, quedaban prefijadas, exactamente en su repertorio y las interpretaba siempre igual. Suponía un paso de la improvisación, como parte atractiva del espectáculo, a la fijación de un texto dramático-musical, prelujiendo un perfil de intérprete nuevo, que asumiría la partitura como texto exacto, sin margen para la improvisación:

“In this she foreshadowed modern singers, who are never allowed flight of momentary inspiration for improvisation and so work everything out beforehand” (Marek, 2007, p. 30).

La pugna entre la priorización del virtuosismo vocal o la expresión dramática se iría agudizando conforme, en parte, a la evolución de los hábitos compositivos. A través de compositores como Giuseppe Verdi (1813-1901) se refleja la tendencia a buscar una interpretación integral. La carta que escribía al libretista Salvatore Cammarano (1801-1852), en el momento en que debían seleccionar a la cantante para la interpretación de *Lady Macbeth*, así lo demuestra. *Macbeth* se estrenaría en Florencia, en 1847 con, finalmente, Marianna Barbieri-Nini (1818-1887), en el papel protagónico, tras haber optado también Sofía Loewe (1815-1866). Verdi había rechazado a Eugenia Tadolini (1809-1872), argumentando que buscaba una cantante con los rasgos expresivos, y las características físicas y vocales, para expresar la dureza del personaje. Argumentando, a su vez, que necesitaba una cantante capaz de declamar en las escenas que lo requiriesen y atendiendo a un efecto escénico global. Llegaría incluso a afirmar “vorrei che non cantasse”:

“La Tadolini ha la figura bella, buona ed io vorrei Lady Macbet brutta e cattiva. La Talodini canta alla perfezione, ed io vorrei che non cantasse.(...) La voce della Tadolini ha dell’angelico, la voce di Lady dovrebbe aver del diabolico (...) Avvertite che i pezzi principali dell’opera sono due: il *Duetto fra Lady Macbet e Macbet* ed il *Sonnambulismo*. Se questi pezzi cadono l’opera è perduta; e questi pezzi non si

¹⁹⁰ Fragmento de un crítica, a su interpretación, en 1824, en la ópera *Nina* de Giovanni Paisiello (1740-1816), publicada en Diario musical general – *Allgemeine musikalische Zeitung*, Berlin: Im Verlage der Schlesingerschen Buch und Musikhandlung: “Too weak to walk alone, supported by helping hands, more carried than walking, tears streaming down he pale cheks, every muscle in the expressive face in moviment, and refecting as touchingly as her singing, the depth of her emotions!” (citado en Marek, 2007, p. 30).

devono assolutamente cantare; bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto. L'orchestra colla *sordina*. La scena estremamente oscura” (Verdi-Cammarano, 2001, p. 84).

Giuseppe Verdi estaría requiriendo un perfil de intérprete, capaz de utilizar, no solo la voz cantada, sino declamada, “velada”. Fedor Chaliapin utilizará en su interpretaciones, como veremos, tres calidades distintas de sonido entre la voz cantada y el habla, según la intensidad emocional. Verdi parece requerir para su *Lady Macbeth*, una intérprete capaz de permitir tales transformaciones en su voz, en función de la intensidad dramática. Caroline Abbate y Roger Parker señalan (2012, p. 406) la importancia de la tendencia que estaría marcando Verdi, volviendo a subrayar la importancia de la expresión dramática por encima del virtuosismo vocal.

4.2. *Gesamtkunstwerk*. El actor del *word-tone-drama*

La idea, trazada por Trahndorff, en torno la obra de arte total, *–Gesamtkunstwerk–* será desarrollada por Richard Wagner (1813-1887). Y registrada, entre otras obras a lo largo de la vida del compositor, en los ensayos y tratados, que escribirá entre 1849 y 1852, como: *La obra arte del futuro* (1849), u *Ópera y Drama* (1851). Wagner hablará de las “tres capacidades artísticas del ser humano”: *arte de la danza*, *arte del sonido* y *arte de la poesía*, *–Trahndorff* sugería también la *Mímica–* y aludirá al estado original, en el que las tres artes se encontraban fundidas, en una sola expresión:

“Reciben el nombre de *arte de la danza*, *arte del sonido* y *arte de la poesía* las tres hermanas aún no natas a las que vemos trenzar simultáneamente su baile formando un corro allí donde se habían dado las condiciones de aparición de arte general” (Wagner, 2007, p. 55).

En su escisión, las artes, habrían “abandonado la construcción del drama” (Wagner, 2007 p. 64). A partir de ahí, planteará la necesidad de establecer mecanismos de relación entre éstas, a fin de alcanzar una síntesis, que aspire a reconstruir la interacción natural de ese primer estado:

“Gracias a esta compenetración recíproca, sumamente genuina, de las distintas artes, a su generación y complementación, por ellas mismas y en su mutua conexión *–tal y como, provisionalmente,*

se ha indicado aquí en relación al arte del sonido y al de la poesía— nace *la obra de arte unitaria de la lírica*, en la que cada una de las artes es lo que, según su naturaleza, puede ser; lo que cada una ya no es capaz de ser lo toma prestado, de forma no egoísta, de la otra, pues ésta es justo eso mismo para ella” (Wagner, 2007, p. 63).

En *Ópera y Drama*, Wagner hablará de la música como el canal unificador de las distintas formas de expresión¹⁹¹; mientras, el núcleo del drama, será el verso del actor, manifestado visualmente a través del gesto dramático:

“El punto central, dador de vida, de la expresión es la melodía de verso del actor (...). El fenómeno manifiesto y constantemente presente a la vista y al movimiento del heraldo de la melodía del verso (es decir), del actor, es el gesto dramático” (Wagner, 1997, p. 309).

Religion and Art, contiene textos escritos por Wagner, en torno a la preparación de *Parsifal* (Bayreuth, 1882); se incluye la descripción del programa para una escuela en Bayreuth, diseñado por el compositor. El proyecto está firmado a 15 de Septiembre de 1877. El programa, que se iniciaría el 1 de enero de 1878, constaría de seis cursos de formación y, culminaría en 1883, con la puesta en escena de *Parsifal*. También los pianistas acompañantes deberán estudiar según su escuela, perfeccionándose en el repertorio, de las obras de los grandes compositores alemanes. Wagner se encontraría con el problema de retener a los cantantes durante todo el período. El tiempo mínimo de formación, en cualquier caso, lo establecería entre el 1 de enero y el 30 de septiembre. Partía de la base que la técnica vocal ya era un habilidad dominada por el cantante, de manera que el programa, lo centró en preparar a los cantantes, para entender el concepto global de la obra, y asumir el significado de lo que expresaban. Destacamos los aspectos que nos parecen más relevantes del programa, a fin de aproximarnos al perfil de intérprete al que Wagner aspiraba, para la interpretación de sus obras:

- Wagner propondrá preparar a los cantantes aumentando su cultura musical general, y preparándolos para poder, ellos mismos, dirigir las representaciones dramáticas:

¹⁹¹ “En la expresión total de todas las comunicaciones del actor al oído, como a la vista, toma parte en consecuencia la orquesta de una manera ininterrumpida y explicándola en todas direcciones: (la orquesta) es el seno materno, lleno de movimiento, de la música, del que nace el lazo unificador de la expresión” (Wagner, 1997, p. 309).

“these lessons such musicians will already assist as desire either to improve their general musical culture, or to qualify themselves for conducting dramatic performances”. (Wagner, 1897, p. 20).

- Durante los dos primeros cursos (1878-1879), se trabajarán escenas de obras escritas por Wagner, y, bajo su guía, se completará el trabajo del repertorio con lecturas sobre cultura, historia, y estética, que serán discutidas y comentadas:

“will be discussed with a view to mutual enlightenment” (Wagner, 1897, p. 20).

- El tercer año (1880), se empezarán a aplicar los conocimientos en el montaje de obras wagnerianas. Principalmente, propone: *El holandés errante*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*; el cuarto curso (1881) se añadirá *Tristan e Isolda* y *Los Mestros cantores de Nürenberg*; el quinto (1882), *El Anillo de los Nibelungos*. Y el sexto (1883), se presentará *Parsifal*.

“the whole series of my dramatics Works shall finally be completed with the first performance of *Parsifal*” (Wagner, 1897, p. 21).

Al igual que hará Stanislavsky en su Estudio de Ópera más adelante, observamos que los dos primeros años, Wagner los dedica a transmitir sus principios, y al desarrollo de ejercicios puntuales aplicados al montaje de escenas; hasta el tercer año, no se podrá empezar con el montaje de óperas.

Wagner, en el diseño del curso alude a una formación, sobre todo, centrada en la comprensión del texto y en la adquisición de la cultura necesaria para ello. Aún y así, aspira a un perfil de cantante capaz de asumir la síntesis de las artes, y será consciente de la importancia de la técnica de actuación de los intérpretes. Así lo refleja en su texto *Sobre Actores y Cantantes – Über Schauspieler und Sänger* (1872), en el que, tras aludir a actores mimos, cantantes, y defender la necesidad de una buena actuación, afirma que una mala interpretación puede destruir una buena obra. Nos devuelve ecos de la idea, que recibíamos ya de los tratados renacentistas:

“I point to the experience common to everyone acquainted with the effect of stage-performances upon the public and himself, that it proceeds directly from the doings of the actors or singers; and indeed, this effect is so pronounced, that a good performance will disguise the worthlessness of a dramatic work,

whereas an excellent stage-poem can produce no effect when badly rendered by incompetent performers” (Wagner, 1966, p. 177).

Adolph Appia (1862-1928)¹⁹², en el prefacio a la edición inglesa de 1918, de su obra *La Musique et la mise en scène* (1892-1897)¹⁹³, expondrá que, más allá de la aportación wagneriana, la reforma del drama se encuentra aún en proceso de ser culminada:

“Wagner work will always remain inseparable from the dramatic and scenic reforms which are in the process of being realized” (Appia, 1962, p. 1).

Appia entenderá que Wagner no habría llegado, en realidad, a abarcar la dimensión global de la obra, por no haber integrado, entre las variables condicionantes de la obra escénica, el cuerpo vivo del intérprete:

“the Master could not encompass everything; it did not occur to him to sacrifice even a modicum of his prodigious musical genius, and hence could not resolve the cruel conflict in which he struggled, even with some degree of awareness: the conflict between music for which there was no suitable expression in the living body of the performer, music which could not achieve such externalization without the risk of having its own identity suppressed and the necessity, nevertheless, of presenting the music and the human body simultaneously” (Appia 1918, en 1962, p. 3).

En *La mise en scène du drame wagnérien*, señalará la imposibilidad de alcanzar la síntesis de las artes, en la puesta en escena del drama wagneriano, por establecerse sobre fundamentos que escinden de forma irreconciliable la música y el encarnación del rol, entendido a su vez como una corporeización de la idea musical:

“an inescapable contradiction exists within the Wagnerian drama itself; that during performance, there is a continual compromise between the music and the actor, between the art of sound and rhythm

¹⁹² Adolph Appia, analizará los principios wagnerianos y desarrollará sus teorías sobre puesta en escena y concepción escénica, en títulos como: *La mise en scène du drame wagnérien* (1895), *La musique et la mise en scène* (1892-97), *L'oeuvre d'art vivant* (1921) –obra dedicada a Emile Jaques Dalcroze–.

¹⁹³ Appia, A., 1962. *Music and the Art of Theatre*, trad. Corrigan, R.W. Y Dirks, M.D., Florida: University of Miami Press.

and the art of plastic dramatic movement, (...). Which of the elements must be sacrificed, the music, or the actor? (Appia, 1962, p. 2).

Appia resolverá, en *L'oeuvre d'art vivant* (1921), que en la escena conviven la música y el texto, artes del tiempo, con elementos no móviles, artes del espacio; la síntesis de todas las artes solo podrá ser alcanzada, a través del encuentro de las coordenadas tiempo-espacio, en que se inscriben.

“Il est au texte et à la musique, –les arts du temps–, exactement du même secours qu’aux objects immobiles de l’espace: il est le point de ralliement, le seul possible. En lieu s’opère sur la scène la synthèse annoncée. Reste à savoir comment” (Appia, 1921, p. 20).

Será el cuerpo vivo del intérprete, para Appia, no la música, el que, por su capacidad de representar el movimiento en el espacio, supondrá el punto de partida, y vínculo para la reorganización de las artes en la obra de arte total:

“le corps, vivant et mobile, de l’acteur, est le représentant du mouvement dans l’espace” (Appia, 1962, p. 20).

Appia denominará *word-tone-drama* a la forma dramática en la que el actor no solo recibe sugerencias (ideas, palabras), sino proporciones (música). Destacamos algunas de las características que el actor del *word-tone drama* debe, según Appia, tener:

- Sus movimientos y su rol vienen determinados por la música:

“But basically it is music, by virtue of its duration in time, which determines the rol of the actor (Appia, 1962, p. 27).

- El actor del *word-tone drama* debe dominar el canto y la danza. De esta forma, en el proceso interpretativo, se alcanzará una “despersonalización”: el cuerpo obedecerá a patrones rítmicos, y la voz quedará sujeta a secuencias musicales. Así, el actor puede entrar en relación con los demás elementos escénicos como la luz, o la disposición tridimensional del espacio. Especialmente, el intérprete escénico-musical debe tener un buen nivel de entrenamiento físico:

“Therefore, except for the elementary study of voice and diction, it is training in gymnastics which will allow the actor to follow the demands of the poetic-musical text”. (Appia, 1962, p. 29).

- Establece una marcada diferencia entre el actor dramático y el actor del *word-tone drama*. La preparación del actor de drama no es transferible, para Appia al *word-tone drama*. No se trata de acudir a la dramaturgia, como hará el actor dramático, sino de escuchar la música.

“here is no practicable transition between the actor's preparatory studies and his effective co-operation in the word-tone drama” (Appia, 1962, p. 42).

Por otro lado, Appia aborda el tema del comportamiento del ritmo en la escena operística, estableciendo uno de los principios que, a nuestro entender, van a contribuir a determinar la especificidad de la técnica actoral en ópera: la música altera el tiempo de la escena:

“music, by virtue of its own time and sequence, alters the time and sequence copied from life by the actor of the spoken drama” (Appia, 1962, p. 35-6).

No solo la altera, sino que genera un tiempo, que no se corresponde con el de la acción real:

“Furthermore, the *time* given by music to the expression of the inner drama (...) does not correspond to the time of the purely reflex manifestations of our emotions in our everyday life” (Appia, 1962, p. 36).

Destacamos que Appia establece una diferencia argumentada y determinante entre el actor dramático y el actor del *word-tone drama*. El actor de Appia deriva del bailarín más que del actor. Debe interpretar los patrones rítmicos y musicales por encima del texto y la emoción. En los principios meyerholdianos vamos a detectar un claro eco de la teoría de Appia. Los principios de la *Gesamtkunstwerk* van suponer un paradigma de referencia en relación al cual o en contra del cual se va a inscribir la experimentación artística de finales del siglo XIX y a lo largo de los siglos XX y XXI.

5. Bases para una sistematización de la técnica actoral en ópera: Rusia (1863-1940)

5.1. Puntos de partida

La investigación sobre la técnica actoral en ópera nos ha llevado, en este período, finales del siglo XIX principios del XX, a centrar nuestra atención en Rusia. En realidad, estudiar el origen de la interpretación actoral contemporánea, igualmente conduce, llegados a este punto, a aproximarse a las aportaciones de la Rusia de entre siglos: partiendo de Mikhail Shchepkin (1788-1863) y hasta Vsevolod Meyerhold (1874-1940), pasando por Konstantin Stanislavski (1863-1938), parte principal del germen que dará lugar al sistema y a los métodos y técnicas de entrenamiento actoral que se desarrollan a lo largo de los siglos XX y XXI, surge en, o de, o contra los principios establecidos en este contexto. No resulta, por ello, extraño, que buscando aportaciones y precedentes que nos permitan abordar la técnica actoral en ópera, hayamos encontrado también en este momento, un importante desarrollo de prácticas e investigaciones. Prácticas e investigaciones, cuyos principios van a suponer puntos de partida y de discusión, que van a llegar hasta nuestros días. Somos conscientes de las aportaciones de directores, intérpretes e investigadores rusos de este período como Nikolai Evreinov (1879-1953)¹⁹⁴, o Yevgeny Vakhtangov (1883-1922) y su centro, el *Vakhtangov Teatr*¹⁹⁵; o Michael Chejov (1891-1955), que acabaría desarrollando, a partir de sus años en el MJAT, su propia técnica de actuación y

¹⁹⁴ “The actor is all, and performance is the only “reality necessary to drama”” (Manheim, 1991-2, p. 394). Evreinov defendió aspectos técnicos como: la estilización, la improvisación, el énfasis en el cuerpo del actor y la teatralidad, defendida a partir de un instinto. Sobre Evreinov, ver: Carnicke, M. *The theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*. Suiza: Peter Lang International Academic Publishers. Destacamos el artículo de Martha Manheim sobre el título mencionado: Manheim, M., 1991-2. *Reviewed Work: The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*. [en línea] *Comparative Drama*, vol 25, nº 4. Disponible en http://www.jstor.org/stable/41153538?seq=1#page_scan_tab_contents [Acceso 19 de septiembre de 2015].

¹⁹⁵ Vakhtangov formaría, al inicio, parte del Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko (1858-1943). Sobre Vakhtangov, ver Malaev-Babel, A. (2013) *Yevgeny Vakhtangov: A Critical Portrait* London: Routledge.

transfiriéndola a América¹⁹⁶; o Aleksandr Tairov (1885-1950), de influencia meyerholdiana; o el propio Theodore Komissarzhevsky (1882-1954), cuyo padre Fedor Komissarzhevsky (1838-1905) había sido cantante lírico y profesor de canto de Stanislavski; o su hermana, Vera Komissarzhevsakaya (1864-1910)¹⁹⁷, quien fundaría en 1901 el Komissarjevsky Teatr, en San Petersburg. Todos ellos, entre otros, irán contribuyendo a transformar y replantear los lenguajes teatrales, que van a configurar el entramado artístico de este período en Rusia. Por la experiencia que desarrollaron, no solo en el arte dramático, en general, sino, en la ópera, centraremos, empero, el análisis de este apartado, principalmente, en los procedimientos técnicos de Fedor Chaliapin –ello nos conducirá también a Savva Mamontov–, Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold.

Partíamos de los últimos capítulos de *El arte escénico*, que registraban el trabajo, que Konstantin Sergeievich Stanislavski (1863-1938) había desarrollado con cantantes líricos. Concretamente, contienen el registro de cinco ensayos de la ópera *Werther* de Jules Massenet (1842-1912); obra que Stanislavski trabajó en 1921. Desde que en 1918 se fundara el Estudio de ópera del Teatro Bolshoi, Stanislavski continuaría el trabajo con los cantantes de ópera, hasta el final de su vida. Cabe destacar que tanto Stanislavski, como Meyerhold encontraron en la ópera un espacio de

¹⁹⁶ Michael Chejov dirigió ópera en New York. Títulos como: *La feria de Sorochinetz*, de Modest Moussorsky (New Opera, 1942), basada en la historia cómica de Gogol, o el *Parsifal* de Wagner (Riga, 1933). El profesor del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Nikolai Kuznetov, cuya obra, –la analizamos más adelante– ha contribuido a la transmisión del legado de Chaliapin, incluye a Chejov, entre los tres reformadores de la técnica de actuación en ópera. Los otros dos: Fedor Chaliapin y Konstantin Stanislavski. No hemos encontrado, hasta donde hemos llegado con esta investigación, material que justifique una aportación específica de Michel Chéjov en el campo de la técnica actoral en ópera, distinta a las que realizaron Chaliapin o Stanislavski. Traducimos el principio de la obra de N. Kuznetov, *Sobre la técnica del artista de ópera –О мастерстве оперного артиста–*, (Moscú, 2011): “Chaliapin y Stanislavski fueron alumnos de Savva Mamontov y M. Chejov lo fue de Stanislavski y Chaliapin” (Kuznetov, 2011, p. 5). Tras haber analizado los textos, entendemos, que el reconocimiento de M. Chejov, como uno de los creadores que desarrollaron pautas para la técnica actoral en ópera, pueda estar fundamentada en cierta tradición académica rusa, que nos parece detectar, y que insta a considerar a Michael Chejov como uno de los reformadores del arte dramático, –no tal reconocimiento recibe, siempre, Meyerhold–, en la medida en que se le considera, como el transmisor del sistema Stanislavskiano, en Estados Unidos. Destacamos, a su vez, que a lo largo de todo el libro, Kuznetov no menciona, entre los reformadores, por ejemplo, a Meyerhold. Sobre Michael Chejov ver, también: Autant, M.Ch. - Meerzon, Y. (2015). *The Roudledge Companion to Michael Chejov*, London: Routledge.

¹⁹⁷ Vera Komissarzhevsakaya se inciaría como actriz, también, en el círculo stanislavskiano, concretamente en la Sociedad de Arte y Literatura de Stanislavski.

investigación sobre el que seguir explorando y experimentando sus técnicas. Meyerhold, entre 1908 y 1917 estaría al frente de los Teatros Imperiales de San Petersburgo, donde, entre otros títulos, pondría en escena, *Tristán e Isolda* (1909) de Richard Wagner u *Orfeo et Euridice* (1911), de Christoph Willibald Gluck. El propio Meyerhold será el encargado de llevar a cabo la puesta en escena del *Rigoletto*, que Stanislavski no podrá acabar, en 1938. En los textos de ambos creadores, aparece como constante, la referencia al cantante de ópera –en realidad él prefería denominarse “artista de ópera”–, Fedor Chaliapin (1873-1938), a quien, corroboramos, cabe reconocer, y nos propondremos argumentarlo, como el auténtico reformador de la escena operística.

De él, afirmaba el compositor y director de orquesta Kurt Pahlen (1907-2003):

“entre la vida de Caruso y la de su contemporáneo (...) Fiodor Chaliapin hay paralelos no solo porque uno fue el más grande de los tenores y el otro el mayor de los bajos de su tiempo. Ambos provinieron de familias pobres, ambos fueron niños cantores en las iglesias de sus ciudades natales, ambos comenzaron en teatritos ambulantes de ínfima categoría antes de abrirse ante ellos la senda de su gloria” (Pahlen, 1973, p. 93).

Basten estas líneas para introducir a Feodor Ivanovich Chaliapin (Kazan 1873-París 1938), el bajo ruso que, contratado en 1895 por los Teatros Imperiales, –tras una etapa en la ciudad de Tiflis–, debutando en la Scala en 1901, con el *Mefistofeles* de Arrigo Boito (1842-1918), al lado del ya reconocido Enrico Caruso (1873-1921), –y convirtiéndose en el extranjero acogido más rápidamente en dicho teatro–, conseguía en 1908, estrenando, de la mano del empresario Serguei Diaghilev (1872-1929) *Boris Godunov*, en París, convertirse en un paradigma de referencia interpretativa en la historia de la ópera. El mismo Pahlen, así los describe:

“Cantó el papel del usurpador enloquecido con tan hondo dramatismo y tanta compenetración psicológica que hasta el día de hoy todos los intérpretes del Boris se miden con su vara. (...) La majestad de la escena de la coronación, el demonismo del cuadro de la locura pertenecen para todos los tiempos no solo a la historia de la ópera sino asimismo a la del arte dramático” (Pahlen, 1973, p. 94).

Siendo Chaliapin un cantante consagrado, Stanislavski iniciaba su trabajo en la ópera. El proyecto de integrar un Estudio de ópera en el Teatro Bolshoi se llevaba a cabo en el momento en que Elena Konstantínova Malinóvskaia habría asumido el cargo de directora de los Teatros

Académicos del Estado, y añadía, a sus reformas, la de mejorar la interpretación dramática, de los cantantes operísticos del Teatro Bolshoi de Moscú. La inauguración, descrita por Stanislavski en *Mi vida en el arte*, tenía lugar en diciembre de 1918.

El objeto de nuestro estudio conlleva centrarnos en el análisis de las aportaciones en el ámbito de la técnica actoral en ópera, cuya especificidad pretendemos demostrar. Y en este apartado, tal objeto tiene que ver, sobre todo, con centrar la atención en los creadores mencionados. Exponemos, empero, algunas consideraciones previas, como registro de nuestros puntos de partida.

A lo largo de esta investigación y, especialmente, a partir del contacto con el material ruso, se nos planteaban cuestiones que, al inicio, contribuían a distorsionar la interpretación de la información que íbamos encontrando: el valor de las fuentes, no absolutamente desconocidas, no parecía corresponderse con el reconocimiento histórico de las mismas; y las aportaciones de estos creadores en el ámbito específico, que es objeto de este trabajo, parecía haberse diluído o, cuanto menos, haber ocupado un lugar incidental en la herencia de su legado¹⁹⁸. Algunas de las cuestiones que nos planteábamos se resumirían en preguntas como: ¿por qué las aportaciones de Stanislavski y Meyerhold en el ámbito de la técnica actoral en ópera, –y no en la escena con música en general, sino en la ópera, en particular– si bien no son desconocidas, parecen ocupar, como mínimo, un segundo plano en sus compendios bibliográficos¹⁹⁹?, ¿por qué el *Método de*

¹⁹⁸ La obra de Pavel Rumyantsev, barítono y alumno del Estudio de ópera de Stanislavski, *Stanislavski y la ópera, –Станиславский и опера–* con las primeras transcripciones del trabajo de su maestro en ópera, se publicaría en lengua rusa en 1969 (Moscú). De 1975 data la traducción al inglés de Elizabeth Reynolds, *Stanislavski on opera*. Ver: Carnicke, M. y Rosen, D. 2014. A Singer prepares. Stanislavsky and opera, en White, A., *The Routledge Companion to Stanislavsky*. Abingdon: Routledge.

¹⁹⁹ No solo la traducción del trabajo de Stanislavski en ópera aparece con fecha tardía, en relación al resto de su obra; en el caso de Meyerhold, es tardía la edición de sus textos, no solo referentes a la ópera, sino a su obra, en general. Aún y así, es poca la información recopilada sobre su trabajo en ópera, en especial, atendiendo a los diez años que estuvo al frente del Mariinski. Juan Antonio Hormigón, a quien se debe la edición de los textos teóricos de Meyerhold, publicada por ADE (Madrid, 1ª ed. 1971; 4ª ed. 2008), afirma: “Difícil, muy difícil trabajo es, por tanto, el de presentar la obra y escritos de V.E. Meyerhold (...). En primer lugar por la absoluta desconexión que tenemos con la cultura y el teatro rusos de este siglo. En segundo por el carácter de la obra de Meyerhold (...). Por último, y ésta me parece la traba más importante, por la falta de estudios sobre su obra, tanto en la U.R.S.S. como en el resto de países europeos. Meyerhold, después de ser durante veinte años el centro del teatro ruso, de influir activamente con sus concepciones en la dramaturgia mundial fue borrado de todas las enciclopedias y manuales y solo en 1968

estudio de Chaliapin –y aquí seguiremos sus propias palabras refiriéndonos a su “Método de estudio”–, redactado y publicado, parece no haber traspasado al ámbito de la praxis?: a pesar de las circunstancias políticas que condicionaron la interpretación de la obra de Meyerhold, en la actualidad, su Biomecánica se enseña²⁰⁰; sin embargo, hasta donde hemos llegado con esta investigación, el método de Chaliapin parece no formar parte de las prácticas de entrenamiento, ni de actores, ni de cantantes líricos, en la actualidad. Y atendiendo al caso de Meyerhold, podríamos llegar a afirmar, que las circunstancias políticas –que también afectaron a la interpretación de la figura de Chaliapin–, si bien condicionantes, no bastarían para justificar, al cien por cien, las interferencias en la transmisión del legado. ¿Cabría plantearse la posible falta de eficacia o interés del *Método de estudio* de Chaliapin? Tal pregunta se anula a sí misma, o se contesta claramente de forma negativa, al analizar los procesos técnicos con los cantantes de ópera, llevados a cabo por Stanislavski y Meyerhold: ambos creadores, aún con principios técnicos encontrados, ambos afirman estar siguiendo o tomando de referencia a Chaliapin.

Por otro lado, observábamos un rasgo diferencial entre los textos de Stanislavski y Meyerhold, por un lado, y los de Chaliapin por el otro: Stanislavski y Meyerhold dejan registro de la experiencia pedagógica, y/o del análisis de sus procesos en la puesta en escena. Tales puntos de vista permiten configurar, no solo sus líneas de trabajo con los cantantes de ópera, –y en la puesta en escena de la ópera, en general–, sino, incluso, detectar la eficacia de unos u otros procedimientos. Chaliapin, de manera diferente, en todo momento habla de su propia experiencia como cantante-actor, y describe sus procedimientos en la creación de sus personajes operísticos, y cierto que lo hace con una visión global, que acaba también incidiendo en la puesta en escena; sin embargo, la reflexión es siempre, a través de su experiencia interpretativa; no registra la aplicación de su método en terceros, o en la realización de una obra tildada de su lenguaje.

han aparecido finalmente publicados sus textos completos (faltan artículos aparecidos en sucesivas investigaciones hechas con posteridad) en Moscú” (Hormigón, 2008, p. 15). Estas son palabras de su Nota a la primera edición, de 1971, adjunta a la edición de 2008; en las notas a esta última edición, si bien Hormigón observa los cambios acaecidos, como la caída de la U.R.S.S., se reafirma en las observaciones de sus primeras notas; en el caso de Chaliapin, su obra solo ha sido parcialmente traducida, hasta la fecha.

²⁰⁰ Gennady Bodganov (1949) es uno de los principales transmisores de la Biomecánica en la actualidad. Iniciará la colaboración con la Escuela de Arte Dramático de Moscú, GITIS, a partir de 1992; y colaborará también, entre otros centros, con la International School Theatrical Antropology, ISTA, dirigida por Eugenio Barba. Bodganov aprendió Biomecánica con Nikolai Kustov (1900-1976), colaborador de Meyerhold y transmisor del método meyerholdiano.

Chaliapin nos presenta, como él mismo nos dice, “la mirada de un actor”²⁰¹. Chaliapin “soñó”²⁰², como veremos, con fundar una escuela, pero hasta donde hemos llegado con esta investigación, no parece haber registro de que llegara a transmitir o a enseñar su método, sino a través de su propia práctica interpretativa. Y, probablemente, ello sí pueda llegar a justificar, en parte, la, cuanto menos, poco visible presencia de su legado, en los planes formativos y procesos creativos actuales, sea de actores, que de cantantes de ópera; especialmente si lo comparamos con el de aquéllos, que fueron formados bajo su influencia: el sistema Stanislavskiano o la Biomecánica meyerholdiana. Nos proponemos, a lo largo de las siguientes líneas, contrastar estas afirmaciones. Recuperar la máxima información sobre las aportaciones técnicas para la actuación en ópera, de Chaliapin, Stanislavski o Meyerhold ha sido objeto de este apartado.

Siendo así, las cuestiones y observaciones expuestas nos llevaron, en primer lugar, a acercarnos a aspectos contextuales e históricos, que nos ayudaran a comprender el valor del impacto real que, como punto de partida, la obra de Chaliapin pudo tener en su momento. Una obra vinculada, también, a la concepción de arte total, de la que el artista se había impregnado, al lado de Savva Mamontov (1841-1918), y su Compañía Privada de Ópera (1885). Las cuestiones iniciales expuestas nos llevaron, de igual modo, a aproximarnos a temas que nos permitieran esclarecer las causas que pudieron propiciar el desarrollo de unas u otras tendencias, en el campo de la técnica actoral y la técnica actoral en ópera, de unas u otras escuelas interpretativas. Y, de igual modo, nos propusimos acercarnos a los hechos, que pudieran ayudarnos a comprender las motivaciones de los escritos de Chaliapin, sus procedimientos de creación, la medida justa de las anécdotas registradas, en torno a sus relaciones con directores de orquesta, compositores, dramaturgos, colegas; o la influencia real del propio Chaliapin, e incluso de Mamontov, en la obra de Stanislavski o Meyerhold, y en sus propuestas técnicas sobre el trabajo actoral en ópera. Seleccionamos los factores contextuales, que pensamos son susceptibles de tener una incidencia directa en todo aquello, que pueda, finalmente, condicionar la técnica actoral en el escenario operístico; es decir, aquellos aspectos que puedan condicionar prácticas interpretativas, desarrollo técnico, o reconocimiento de los artistas. En definitiva, hemos atendido a cuestiones contextuales que exponemos, con el fin de comprender con la máxima claridad el contenido de las fuentes.

²⁰¹ Chaliapin, F., 1973. *Man and Mask*. Trad. por Phyllis Mégroz. Londres: Victor Gollancz Ltd; p. 19.

²⁰² Registrado en una carta a Maxim Gorki, en 1913. Transcrita en: Solomatin, 2007.

En segundo lugar, hemos realizado un análisis transversal de las obras de Chaliapin, Stanislavski y Meyerhold, detectando los elementos a través de los que elaboran una técnica actoral en ópera, y, en caso de que proceda, detectando qué elementos técnicos definen como específicos de la técnica actoral en ópera, en relación a la técnica del arte dramático. Hemos trabajado con fuentes como, las cartas y biografías de Chaliapin, que detallamos más adelante, y la obra de la musicóloga Olga Haldey, *Mamontov's Private Opera* (Indiana, 2010), que recoge parte del proceso de aprendizaje y creación de Chaliapin entre 1896 y 1898. Como los registros de los ensayos de Stanislavski con los cantantes de ópera, recogidos principalmente en la obra publicada por su alumno Pavel Rumyantsev, *Stanislavski on Opera* (Londres, 1998)²⁰³. O la relación cronológica de material de archivo, elaborada por I. Vinogradskaya, publicada en cuatro volúmenes por el Teatro de Arte de Moscú: *Vida y obra de Stanislavski – Жизнь и творчество К. С. Станиславского*– (Moscú, 2003). Respecto a Meyerhold, hemos trabajado a partir, principalmente, de sus textos teóricos, especialmente aquellos dedicados concretamente al objeto de nuestro estudio: *Tristan e Isolda, de Wagner* (1909) o *El profesor Bubus y los problemas del espectáculo sobre música* (1925), traducidos y publicados en ediciones que iremos presentando. Parte considerable de las demás fuentes mencionadas están publicadas y/o redactadas en lengua rusa: en algunos casos, como el de las cartas, o la cronología publicada por el MJAT, trabajaremos y expondremos las citas, a partir de nuestra traducción. En relación a las biografías de Chaliapin, trabajaremos con las traducciones publicadas en inglés, cuyas ediciones presentamos en cada momento.

En tercer lugar, y, concretamente, en relación al *Método de estudio* de Chaliapin, nos propusimos intentar contactar con alguna escuela o responsable de algún programa pedagógico que, en la actualidad, lo estuviera aplicando, a fin de poder observar los procedimientos y los resultados técnicos; si bien partíamos, por un lado, de una aparente ausencia, o, cuanto menos, presencia no implícita, del *Método*, en los planes formativos contemporáneos, tanto de actores, como de cantantes de ópera. Por otro lado, la bibliografía existente, aunque no todo lo extensa que, a nuestro entender, el personaje requeriría, y a menudo más centrada en las vicisitudes del artista, que en el análisis de sus procedimientos técnicos, cuenta con obras de importante valor para el análisis que nos proponemos, como las biografías aludidas: *Máscara y Alma. Mis cuarenta años*

²⁰³ También destacamos la obra del cantante Grigorii Vladimirovich Kristi, la cual referimos más adelante.

en el teatro –*Маска и Душа. Мои сорок лет на театр*²⁰⁴– (1932) y *Páginas de mi vida –Страницы из моей жизни–* (1926) que, en realidad habría empezado a preparar junto con Gorky, en 1917; ambas firmadas por el propio Chaliapin; destacamos también la biografía que, finalmente, escribirá su amigo Maxim Gorky (1868-1936), traducida al inglés en 1946 por Nina Froud y James Hanley: *Chaliapin an autobiography as told to Maxim Gorky* y la obra de Víctor Borovsky, *Chaliapin: a Critical Biography* (1988). Especialmente *Máscara y Alma*, supondrá una importante fuente para el objeto de este estudio. Asimismo, destacamos la importancia de las cartas de Chaliapin. Respecto a éstas, si bien hemos tenido ocasión de establecer contacto con documentos originales, principalmente en los archivos del Teatro Musical Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, el Teatro Bolshoi y el Museo de Teatro Bakhrushina de Moscú, entendemos que el análisis específico de los documentos, la relación, la comparación con el material publicado –en caso de que lo esté–, sea por el estado de los documentos, como por las circunstancias para su accesibilidad, requiere un estudio puntual que extrapolaría el alcance de este trabajo. Especialmente atendiendo al hecho que, en este estudio, hemos priorizado poder realizar un análisis transversal, que abarcara los cinco siglos de historia de la ópera, y nos permitiera recopilar la información vinculada a los hábitos de actuación de cada momento. De este modo, entendemos que estaremos en disposición de establecer constantes que, más allá de modas, tendencias o estilos personales, nos permitan definir los elementos técnicos que intervienen en la técnica actoral en ópera, y, si procede, nos permitan postular su especificidad. Siendo así, el estudio nos abre multiplicidad de nuevas líneas de investigación que, entendemos merecerán su atención aparte. En concreto, en este apartado, el contacto con el material de archivo, nos ha permitido detectar posibles vías de investigaciones futuras, que pueden llegar a esclarecer eslabones, en la transmisión del legado chaliapiniano, como, por ejemplo, la relación del artista con el director de los Teatros Imperiales, Vladimir Telyakovsky (1860-1924).

No hemos establecido contacto hasta la fecha con los archivos de la Casa Museo Fedor Chaliapin en Moscú, si bien, en este caso, su catálogo digitalizado ha permitido poder consultar material epistolar. Asimismo, hemos trabajado con las cartas publicadas por el actor y miembro del Centro Chaliapin de Moscú, Mikhail Solomatin, en su *Album Multimedia* (2007)²⁰⁵, y con los

²⁰⁴ Estamos trabajando, actualmente, en la traducción de esta obra, en base a la nos referiremos, aquí, como *Máscara y Alma*.

²⁰⁵ La primera referencia del recopilatorio de Solomatin la encontrábamos en el artículo en *Theatre Research International*, de Dussia Posner: Dussia Posner (2008). Review of Mikhail Solomatin 'Fedor Shaliapin: Mul'timedia

compendios epistolares publicados en las biografías –especialmente en la firmada por Maxim Gorky–.

5.2. Aspectos contextuales

5.2.1. El marco de desarrollo

Así describe Olga Haldey, autora de *Mamontov's Private Opera* (Indianapolis, 2010), el período de la historia de Rusia conocido como la Edad de Plata.

“A time period encompassing the last decade of the nineteenth through the first two decades of the twentieth century, it saw a veritable explosion of early modernist trends in philosophy, aesthetics, literature, and the arts” (Haldey, 2010, p. 1).

Empecemos, así pues, por el registro de aspectos contextuales con los criterios y los fines mencionados.

Durante este período²⁰⁶ descrito por Haldey, de eclosión artística y experimentación, y también de revolución, entre la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX, en la Edad de

Al'bom' *Theatre Research International*, 33, pp 214-215. Disponible en <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1898136&fileId=S0307883308003817> [Acceso último 15 de octubre 2015].

²⁰⁶ Sobre este período, que incluye el reinado del último zar, Nicolás II (1894-1918), hasta su abdicación en 1917, el historiador Jean Meyer aporta los siguientes datos, que contribuyen a describir la transformación que habría vivido Rusia en este período, acompañada por el deseo de progreso, y la creciente industrialización: en 1899 Rusia tenía 3.000 Km. de ferrocarril; en 1914 la distancia transitable se había multiplicado por más del doble; la circulación del trigo, por lo tanto, aumentaba y también su calidad, revertiendo en progreso y calidad de vida; la población rusa aumentaba más de un treinta por ciento entre 1890 y 1914; la producción del carbón se multiplicó por 8 y la del hierro por 5; a causa de la política de expansión de educación del Gobierno, –si bien un gran número de población seguía siendo iletrada–, el número de alumnos de secundaria se cuadruplicó, el de estudiantes universitarios se quintuplicó. La población, en principio mayoritariamente agrícola (en un 80%), se iba centralizando en las grandes ciudades y se asistía al nacimiento del obrero ruso; el campesinado se iba progresivamente desplazando a la fábrica moderna, donde la explotación horaria a la que eran sometidos, había generado más de una situación de protesta colectiva (como la huelga de los algodoneros en San Petersburgo, 1896); se constituía un proletariado que iría

plata, hay que ubicar la creación de la Compañía Privada de Ópera de Savva Mamontov (1885-1904), el debut de Chaliapin en los Teatros Imperiales (1895); la creación del Teatro de Arte de Moscú (1898), la presentación del Boris Godunov de Chaliapin en París, de la mano de Sergei Diaghilev (1908), o los teatros laboratorio. La primera mitad del siglo XIX había dado figuras como Aleksandr Pushkin (1799-1837) o Mikhail Shchepkin (1788-1863); la Rusia de entre siglos vivía su entrada al mundo moderno industrializado, en medio de un desarrollo cultural extraordinario, que daba referentes, que han quedado para la historia del arte universal: Feodor Chaliapin (1873-1938), Ana Paulova (1881-1931), Michel Fokine (1880-1942), Vàslav Nijinski (1890-1950), Anton Chejov (1860-1904), Maxim Gorki (1868-1936), Aleksandr Scriabin (1872-1915), Konstantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Sergei Rachmaninov (1873-1943), Konstantin Korovin (1861-1939), Isaac Ilyich Levitan (1860-1900), Lev Bakst (1866-1924), Valentin Alexandrovich Serov (1865-1911), todos ellos coetáneos, unidos por el pulso de encontrar alternativas a los lugares comunes de la pintura, el arte, la literatura, el teatro, contagiados de efervescencia, pero también condicionados por la censura y por el contexto político, –el cambio de régimen en Rusia tras el fin del zarismo– complejo y desbordante, que enmarcó sus vidas.

“nunca Rusia había tenido un público tan amplio, con un nivel cultural tan alto. Cientos de estudiantes hacían cola toda la noche para escuchar a Scriabin, para oír a Chaliapin, para asistir a un espectáculo de Meyerhold, a una obra de Ibsen o Strindberg, autores desconocidos en París” (Meyer, 2007, p. 71).

Y algunos de ellos, llegaron aún a coincidir con representantes de la generación anterior, que parecía preparar y augurar esta transformación como Fiodor Dostoievski (1821-1881), Modeste Moussorski (1839-1881), Aleksandr Borodin (1833-1887), Piotr Ilich Tchaikovski (1840-1893) o Lev Tolstoi (1828-1910).²⁰⁷

tomando, progresivamente, conciencia de su identidad y situación. Seguimos el análisis de Meyer, en: Meyer, J., 2007. *Rusia y sus Imperios (1894-2005)*, Barcelona: Tusquets.

²⁰⁷ Por otro lado, en la generación precedente, compositores como Glinka –que en 1836 estrenaba *La vida por el zar* o en 1842 *Ruslan y Ludmila*–, habían empezado a asentar bases para desarrollar un modelo de ópera rusa, en búsqueda de un lenguaje propio, cercano a las formas del folklore ruso, movido por un deseo de expresar el sentimiento nacional de su patria. El relevo de Glinka lo tomarían compositores como A. S. Dargomijsky (1813-1869) –compuso las óperas *Roussalka* (1856) o *El Convidado de piedra* (1872)–, o M. Moussorski, (1839-1881). Cercano a este contexto, surgía el llamado *Grupo de los Cinco* –referido también, por el crítico ruso Vladimir

Contribuían al auge creativo, una generación de empresarios, enriquecidos, la mayor parte gracias a la construcción del ferrocarril y las fábricas que, empezaron a invertir su dinero en arte, ejerciendo de mecenas. Entre ellos, Savva Mamontov (1841-1918), fundador de la Compañía Privada de Ópera, donde coincidieron artistas como F. Chaliapin, S. Rachmaninov, y en donde se trabajó un modelo de interpretación total; modelo que influyó decisivamente en el trabajo de artistas y/o productores como K. Stanislavski, V. Meyerhold, o el propio Sergei Diaghilev (1872-1929). Entre los mecenas, figuras también como Savva Morozov (1862-1905), protector de muchos de los proyectos de K. Stanislavski, o el mencionado Diaghilev, fundador de la compañía de los Ballets Rusos (1909), a quien Mamontov reconocerá haber conseguido, con su proyecto, acercarse a la síntesis artística. Diaghilev, a su vez, colaborará con Mamontov²⁰⁸,

Stassov (182-1906) como “la poderosa y pequeña banda” –“*могучая кучка*”–, grupo iniciado por el discípulo de Glinka, M. Balakirev (1837-1902), y César Cui (1835-1918), al que se añadirían, hacia 1860, M. Moussorsky (1839-1881), A. Borodin (1833-1887) y N. Rimski-Korsakov (1844-1908); y cuya aspiración pasaría por fomentar el nacionalismo, mostrándose defensores de la música vocal y dramática. Dejaron muchas obras inacabadas; fue el propio Rimsky Korsakov, quien se encargaría de revisarlas y acabarlas, como en el caso de *Jovanchina* (1874) o *Boris Godunov* (1908) de Moussorski –la versión de Rimski-Korsakov fue la que estrenaría Chaliapin en París en 1908–. O *El príncipe Igor* de Borodin, acabada también por Rimsky-Korsakov y A. K. Glazunof (1865-1936). Para la mayoría de los integrantes del grupo, pertenecientes a buenas familias, la música fue un complemento a su educación, pero no su oficio. Fueron, en consecuencia, acusados de *amateurismo*, especialmente por el grupo de “europeístas” que se concentraban en torno al Conservatorio de Sant Petersburgo liderado por Anton Rubinstein, entre los que se encontraba P. I. Tchaikovski (1840-1893). Antes de la fundación del Conservatorio, en 1862, no existía la formación musical, entendida como tal. Rimski-Korsakov, el más formado del Grupo de los Cinco, acabaría entrando en el Conservatorio, como profesor, hecho que sería aplaudido por los demás integrantes, “como una gran victoria sobre el enemigo académico” (Rebatet, 1997, p. 584). Músicos como S. I. Taleiev (1856-1915), alumno de P. I. Tchaikovski, o S. Rachmaninov (1873-1943), alumno de Taleiev, crecerían ya en los Conservatorios. Ver: Honolka, K. y Richter, L., 1980. La voz de Rusia, en *Historia de la música*. Madrid: Editorial Edaf, S.A.

²⁰⁸ Olga Haldey, autora de *Mamontov's Private Opera* (Indianapolis, 2010) sugiere que incluso debió existir una relación “mentor-alumno” entre Mamontov y Dialighev, quien acabaría eclipsando a su maestro. Haldey establece su análisis a través de esta premisa: “The present study goes further by positing the existence of a mentor-student relationship between Mamontov and Diaghilev based on their shared aesthetic views and vision of modernist staged art” (Haldey, 2010, p. 6). Al igual que Mamontov, Diaghilev, diplomado en derecho, había también recibido formación en música y canto, de la mano de Rimski-Korsakov y del barítono italiano Antonio Cotogni (1831-1918); tomó también lecciones de pintura con Alexandre Benois (1870-1960). En 1899, Diaghilev será nombrado asistente del nuevo director de los Teatros Imperiales, del que era amigo personal, el Príncipe Sergei Volkonsky (1860-1937). Volkonsky, a su vez, como destacan Mary Luckhurst y Emilie Morin en *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity* (UK, 2014) enseñaría, en Rusia, el *Sistema de expresión* de François Delsarte y la

contratando a cantantes y directores de escena surgidos de la CPO, o diseñando distintas plataformas de difusión artística como el diario *Mir Iskusstva* (*Mundo del Arte* 1899), ambos unidos por el deseo común de aspirar a la obra de arte total:

“Savva Mamontov was a copublisher and sponsor of *Mir Iskusstva* [World of Art], an art journal edited by Diaghilev that united decadent painters, litterateurs, philosophers, and aestheticians, promoted the development of new artistic trends, and became a voice of the country’s young modernism movement” (Haldey, 2010, p. 6).

Surge, en este contexto un nuevo modelo de preparación teatral basado en la investigación, y proliferan los estudios, escuelas, o laboratorios, con el objeto de desarrollar métodos de entrenamiento, y de reflexionar en torno a procesos teatrales y artísticos. La necesidad de buscar soluciones profesionales, como la de interpretar los textos simbolistas²⁰⁹ es apuntada por el director e investigado teatral Eugenio Barba (1936-), como uno de los factores de desarrollo de tales estudios. Barba, a su vez, sugiere, que los ejercicios que se derivan de las prácticas de experimentación teatral, no pretendían tanto preparar obras como, en cualquier caso, desarrollar el entrenamiento personal, para estar en disposición de realizarlas.

“se convirtieron [los ejercicios], desde el punto de vista del actor, en el corazón mismo del teatro, una síntesis de sus valores. Esto explica en la Rusia de principios de siglo, el fenómeno de la *studijnost*, los numerosos Estudios constituidos por estudiantes y jóvenes intelectuales que veían en el teatro una didáctica artística y espiritual para desarrollar su propia personalidad” (Barba, 1994, p. 170).

En el campo del entrenamiento actoral en Rusia, actores de la generación precedente, como Pavel Stepanovich Mochelov (1800-1848) o Mikhail Semiónovich Shchepkin (1788-1863)²¹⁰

Eurítmica de Èmile Jaques-Dalcroze. Sobre Diaghilev, ver: Markessinis, A. (1995) Diaghilev y los ballets rusos, en Markessinis, A. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Sanz Martier.

²⁰⁹ Desde 1898 el simbolismo había empezado a eclosionar y arraigarse especialmente en la literatura rusa. Ver, sobre este tema: Dobrenko, E. y Balina M., 2011. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp 21-41.

²¹⁰ Mikhail Shchepkin nació siervo, y fue actor siervo. Habiendo ya adquirido celebridad, en 1822 un grupo de intelectuales compraba su libertad, e ingresaba en el Teatro Maly; allí desarrollará su carrera durante 40 años y pondrá en práctica sus ideas de reforma interpretativa. Dejó su legado en sus memorias: *Memorias de un actor siervo*. Éstas, así como sus diarios y su numerosa correspondencia han ejercido gran influencia en el teatro ruso. Shchepkin defendía que el actor debía observar la realidad para luego reproducirla en el escenario, y por ello

habían empezado ya a destacar la necesidad de encontrar una interpretación precisa y consciente. Dos líneas interpretativas derivarían de tal propósito, que oscilarían entre la potenciación del instinto y la inspiración (вдохновение, *vdokhnovennyi*) –representada, entre otros, por Mochelov-, y la búsqueda de un método científico (научный: *nauchny*)– con Shchepkin como máximo representante.

Mikjail Shchepkin dejaría los principios de su reforma teatral en su diario, sus cartas y en su libro: *Memorias de un actor siervo*. Jorge Saura, autor de *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación* (Madrid, 2006), aludiendo a la influencia de su técnica de actuación, en el teatro posterior, lo describe como “el principal introductor de la escuela realista en el teatro ruso” (Saura, 2006, p. 227).

Shchepkin, en la primera mitad del siglo XIX, proponía basar la técnica del actor en procedimientos como la observación precisa de la realidad, que diera la justa medida a la interpretación, sin caer en los hábitos de afectación arraigados. Postulaba también el control técnico de las emociones y, a su vez, establecía principios de diferenciación entre la imitación de la naturaleza a través de una actuación –*актерство (aktyorstvo)*– , o la encarnación de una vivencia –*художество khudozhestvo*–. Identificamos en tales principios, fundamentos técnicos que continuaron desarrollando creadores posteriores:

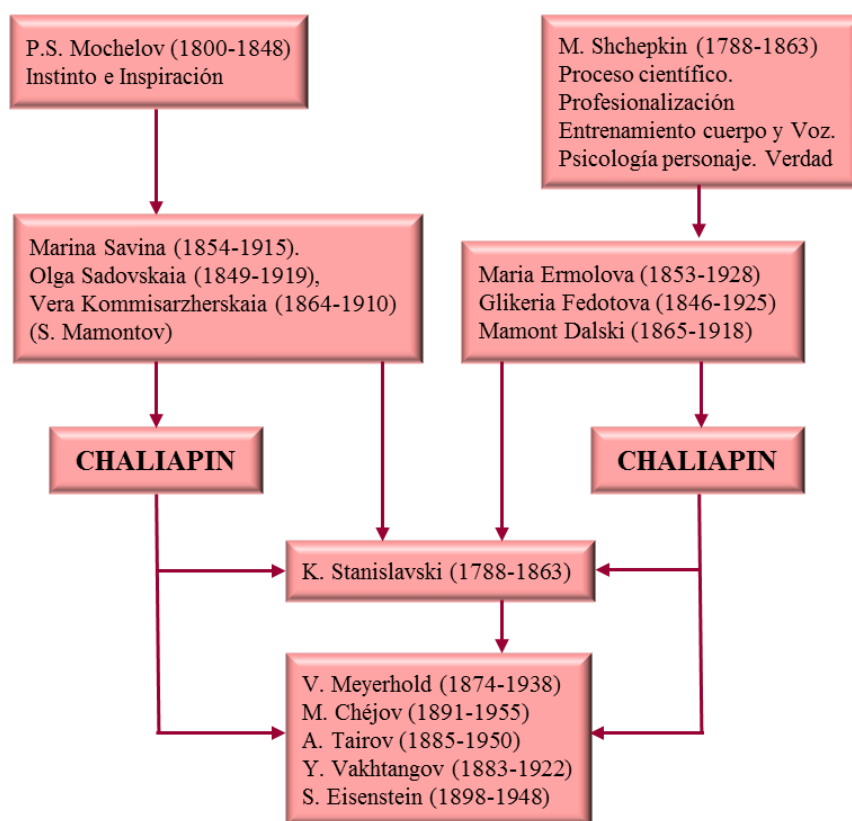
“Sus escritos ejercieron considerable influencia sobre Stanislavski y otros directores rusos de tendencia realista” (Saura, 2006, p. 227).

Aspectos como la interpretación de la verdad, a través de la observación de la vida, la disciplina y el entrenamiento del cuerpo y de la voz, el estudio de la caracterización, la concentración, la aproximación psicológica al personaje, o la educación integral del artista se encuentran ya

combatió la afectación y el falso patetismo reinante en los escenarios rusos de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Era partidario de que el actor tuviese vivencias auténticas durante la representación, pero sin dejarse arrastrar por las emociones, que podían hacerle perder el control. Sus escritos ejercieron considerable influencia sobre Stanislavski y otros directores rusos de tendencia realista. Ver: Saura, J., 2006. *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*, Volumen 1 (429 a.C.-1858). Madrid: Editorial Fundamentos; y Golub, S., 1985. Reviewed Work: Serf Actor: The Life and Art of Mikhail Shchepkin en *Comparative Drama* [en línea] vol 19 nº 1. Disponible en http://www.jstor.org/stable/41153161?seq=1#page_scan_tab_contents. [Acceso: 30 de septiembre de 2015].

recogidos en las teorías de M. Shchepkin, legadas en sus memorias, y sobre las que Stanislavski basó también parte de su sistema. Destacamos, que faltaban casi veinte años para que la compañía alemana Seix Meinengen²¹¹, considerada impulsora de la técnica de interpretación realista, llegara a Moscú. La tendencia del naturalismo inspirado, seguido por actrices como Maria Savina (1854-1915), Polina Strepetova (1850-1903) y Vera Kommissarzhevskaja (1864-1910), o la del naturalismo científico –que defendía la profesionalización y especialización de la técnica, a la que se debía acceder mediante un entrenamiento–, seguido por Glikeriia Fedotova (1846-1925) o Maria Ermolova (1853-1928), llegaba, a través de sus intérpretes, a creadores como Stanislavski o Meyerhold. La Fedotova, por ejemplo, fue profesora en los Estudios de K. Stanislavski, y V. Meyerhold, fue contratado como director por la propia Vera Kommissarzhevskaja. Podríamos elaborar el siguiente esquema a modo de resumen:

Rusia siglo XIX-principios siglo XX: transmisión de un legado



²¹¹ El Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen, fundaría la compañía teatral que se conocería como Los Meininger, en 1866, con la que llevaría a cabo sus experimentos sobre realismo en la escena. A través de sus giras en este período, sus aportaciones causaron impacto e intentos de imitación. Ver: Koller, A.M., 1984. *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford: Stanford University Press.

Defendió Shchepkin el respeto a la profesión, a la vez que postulaba que el actor debía entregarse al teatro, que había que considerar como un espacio sagrado²¹².

“the theatre was to be venerated as a Temple and its servants as votaries of enlightenment” (Senelick, 2014, p. 2).

De tales principios éticos, de respeto por la profesión, y de la sublimación del arte teatral que de éstos se derivan, se harán eco, asimismo, creadores posteriores.

Chaliapin establecerá también un paralelismo entre arte y religión, aludiendo a su capacidad común de acceder a lo inexplicable:

“There are elements in art which cannot be expressed in words. Religion, I believe, also contains such elements. This explains why, although much can be said about art and religion, the whole meaning of both cannot be formulated” (Chaliapin, 1972, p. 115).

En *Mi vida en el Arte*, Stanislavski relata su llegada al nuevo local, que habían alquilado para sus ensayos en Moscú, a través de unas expresiones, que revelan el respeto hacia el espacio de representación, que casi deviene metáfora, de la sublimidad que el arte teatral representa:

“Apareció en mí ese temblor al pensar que ya teníamos un teatro, un escenario, camerinos, y una compañía con actores de verdad, auténticos; que en ese teatro podríamos instalar y organizar aquella vida en la que pensábamos desde hacía mucho años, y purificar el arte de toda clase de inmundicias; crear un templo en vez de un barracón de feria” (Stanislavski, 2013, p. 249-50).

²¹² De las asociaciones Arte y Religión y la concepción de teatro como templo, encontramos ecos en la teoría teatral de este período. El Teatro de Bayreuth, que Richard Wagner inauguraba en 1882, con el estreno de *Parsifal*, deviene paradigma de esta asociación. Dos años antes, Wagner publicaba su ensayo *Religion und Kunst (Religión y Arte)*, donde reflexionará sobre los límites entre Arte y Religión; llegará a afirmar: “Upon this road I grew convinced that Art can only prosper on the basis of true Morals” (Wagner, 1897, p. 251). Josep Soler, en su artículo “Espacio y símbolo en la obra de Wagner” (1983) analiza la relación wagneriana entre arte y religión: “El deber del arte puede ser el de concebir el valor alegórico de los símbolos míticos que la religión, por esencia, considera verdadero”. Ver: Soler, J. Espacio y símbolo en la obra de Wagner [en línea] *Recerca Musicològica*. 1983, nº 3. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/42704> [Acceso 3 de octubre de 2015].

La influencia de Shchepkin en Stanislavski la vemos no solo a través de los principios técnicos, sino a través de las alusiones al actor, que aparecen en los textos stanislavskianos. Por otro lado, Stanislavski, como él mismo expone en *Mi vida en el arte* (Stanislavski, 2013, p. 83) tendría como profesora a la actriz formada por Shchepkin, Glikeriia Fedotova (1846-1925). Laurence Senelick, autor de *Stanislavski: A Life in Letters* (Londres, 2014), señala la influencia de Shchepkin referida, en el sistema stanislavskiano:

“Stanislavski’s theatrical ethics derived directly from Mikhail Shchepkin, for one of his few acting teachers was Shchepkin’s last pupil, the actress Fedotova.” (Senelick, 2014, p. 2).

Hemos mencionado los experimentos que el Duque Jorge II llevó a cabo en torno al realismo en escena. Los Meiningen realizaron giras por Rusia en 1885 y en 1890, actuando en ambas ocasiones en Moscú. El impacto que la compañía produjera en Stanislavski y en los creadores rusos del momento está suficientemente registrado; sin embargo, formular que las técnicas realistas en Rusia se deben a la influencia de dicha compañía nos parecería inexacto, atendiendo a las reformas que actores de la anterior generación, y hemos ya expuesto la aportación de Mikjail Shchepkin, llevaron a cabo. Chaliapin, por otro lado, revelará –y sentirá, incluso– no haber podido ver nunca actuar a la compañía alemana:

“By a trick of fate, I never saw the great Germans actors on stage, but the Meiningen company (...) belong en bloc to the history of the European stage!” (Chaliapin, 1972, p. 405).

La anterior exposición, nos lleva a reafirmarnos ante la decisión de focalizar nuestra atención en el material gestado en Rusia, integrador, a su vez, de las importantes vanguardias y los lenguajes experimentales que se desarrollaban en el extranjero. Delsarte, la Eurítmica, Appia, los Meiningen, entre tantos, pudieron encontrar su espacio de desarrollo y fusión entre y con la vanguardia y la experimentación artística rusa. En Rusia se estaban dando las circunstancias para que la innovación técnica y artística del momento, dentro y fuera del país, se fusionaran y alcanzaran niveles de definición y codificación artística, no en todos los casos, hoy del todo superados. Especialmente en el campo de la técnica actoral en ópera, los principios técnicos que se van a derivar del trabajo de Chaliapin, Stanislavski o Meyerhold, beben en mayor o menor medida el realismo de los Meiningen, las teorías de Wagner y Appia, el Sistema de expresión de Delsarte, la Eurítmica de Dalcroze, los experimentos de Duncan, entre otros lenguajes, que se

desarrollaban en el momento, pero, sobre todo, o cuanto menos, a su vez, bebían de los propios cimientos de la herencia teatral rusa del XIX, bebían de una tradición heredada de los anteriores reformadores.

El Teatro de Arte de Moscú abrió el 3 de noviembre de 1898, con una gala preparada, en homenaje al centenario del nacimiento de Mikjaíl Shchepkin. El actor Aleksandr Pavlovich Leksin (1847-1908) leería textos de Anton Chéjov (1860-1904), que se encontraría también entre los participantes. Asimismo, en el décimo aniversario del MJAT, en octubre de 1908, Stanislavski vinculaba (Whyman, 2008, p. 30) el Teatro de Arte a los principios de Shchepkin:

“The foundation of the MAT can be seen as the culmination of the reforming tendencies present in the Russian theatre from the beginning of the nineteenth century. Its principles had been enunciated sixty years earlier by Mikhail Shchepkin” (Senelick, 2013, p. 87).

5.2.2. Revolución en los teatros

*"Федор Иванович, Федор Иванович, не уйдешь... не хочешь... не ходишь, не уходи"*²¹³

Algún artista del coro del Teatro Mariinsky, 1911

En su obra *Máscara y Alma*, Chaliapin relata el episodio vivido en Kiev, en 1905, a través del cual, el actor confiesa haber comenzado a percibir la revolución:

“It was at Kiev, in the spring of 1905, that I got my first strong impression of the imminence of revolution” (Chaliapin, 1972, p. 231).

El artista se encontraba en la ciudad para realizar varios conciertos organizados por “un empresario” –no especifica quién–. A su llegada, acompañado por grupos de trabajadores había ido a visitar sus barrios, pobres y marginales. Chaliapin cantó para ellos la canción, *Doubinouchka*, popular entre este colectivo. Le pidieron poder verlo cantar en concierto. Chaliapin decidió alquilar un teatro, rentabilizarlo con la venta de pocas entradas, y la mayoría

²¹³ “Fedor Ivanovich no salgas, ... no te vayas, ... no te vayas,no salgas”. En: Solomatin, M., 2007. De Chaliapin a Gorky. 11 julio 2011 [carta]. *Album Multimedia Fedor Chaliapin*. Moscú: Shaliapinskii Tsentr.

regalarlas a los trabajadores. Había que tramitar el permiso policial que se requería para cantar en público:

“I could not appear in public without special permission. In ordinary cases there is no difficulty, permission is granted by the head of the police, but my concert was quite out of the ordinary...” (Chaliapin, 1972, p. 234).

Chaliapin decidía acudir al Gobernador General de Kiev, con quien tenía una buena relación, para tramitar más ágilmente el permiso. Ya ante el Gobernador, éste, con complicidad, le dejaba ver documentos confidenciales, en los que se pedía ser especialmente cautos con los conciertos del cantante Fedor Chaliapin, sospechoso de propaganda revolucionaria (Chaliapin, 1973, p. 236).

Años antes, en 1911, Chaliapin reestrenaba, tal y como había deseado desde hacía tiempo *Boris Godunov*, en el Mariinsky. En una carta a Maxim Gorky, datada a 17 de julio de 1911, Chaliapin describe a su amigo lo sucedido, la noche del estreno en mitad de la representación. Tras acabar el primer acto, el público ovacionando, Chaliapin espera la señal del regidor para salir a escena a saludar; en el momento de volver a entrar, los artistas del coro, también en el escenario, empiezan a movilizarse, revelando que algo extraordinario sucede:

“Fedor,... no salgas, ... no te vayas, ... no te vayas,no salgas” me decían, o algo por el estilo –con el ruido no entendía bien– pensé que igual me preparaban algo (...). Rápido, uno por uno, todos ellos cayeron de rodillas y –fuera de tono primero– empezaron a cantar el himno nacional. No entendía lo que pasaba e intenté salir de escena, pero la puerta más cercana era demasiado estrecha y me vi obligado a permanecer en el escenario” (Chaliapin, 17 de julio de 1911).

Chaliapin aprovechará la media parte, para ir a expresar sus quejas sobre lo acaecido, al director del teatro. Vladimir Telyakovsky (1860-1924), “confundido”, afirmará no haber sido informado por los artistas del coro de la acción que pretendían realizar; también para él ha resultado inesperado. Chaliapin, en la carta, se muestra desesperado por un hecho: al día siguiente, todos los diarios recojían que el coro del Teatro Mariinsky, con Chaliapin al frente, en el entracto han salido a cantar el himno nacional, y a exclamar ¡Viva el Zar!

Años después, habiendo ya estallado la Revolución, se pidió a Chaliapin que cantara en un concierto en homenaje a la Dinastía Romanov. Chaliapin habiendo ya recibido acusaciones de anti-revolucionario, fingirá estar enfermo, temiendo las posibles consecuencias de participar en un acto en homenaje al zar. En sus propias palabras:

“I refuse to sing because I was still tormented by the recollection of the attacks on me. The thought that they might be renewed in some form or other made a coward of me. I was in Germany at the time. I wrote in confidence to Telyakovski, saying that I was unable to sing on account of ill-health. I think he realized this was only an excuse” (Chaliapin, 1973, p. 379-80).

Analizamos en qué forma el proceso revolucionario incidió sobre el funcionamiento de los teatros, sobre las pautas de trabajo de los intérpretes y, en general, sobre la actividad profesional de los artistas, especialmente centrándonos en los que son objeto de estudio en este apartado. Vemos, por ejemplo, que los cambios tras la revolución llevarían a un deseo de reforma, y de transformación de los antiguos símbolos, del que surgirá la iniciativa de mejorar el nivel de actuación de los cantantes de ópera. Una decisión como esta resulta fundamental para el desarrollo de nuestro estudio. Buscamos, consecuentemente, informaciones similares que nos ayuden a contextualizar, y a interpretar con mayor claridad el comportamiento escénico de los intérpretes y los creadores, el margen real de experimentación en cada caso, y los condicionantes en la transmisión de los legados.

Nos encontramos en el período en el que, gracias al impulso de figuras como Diaghilev, varios artistas rusos pudieron realizar viajes para exportar su arte²¹⁴; y algunos de ellos, emigraron posteriormente. En 1922 Stanislavski y los actores del Teatro de Arte de Moscú iniciaban un viaje por Europa; llegaban a Nueva York en 1923; con el tiempo algunos de los actores decidirían quedarse y transmitir el sistema. V. Meyerhold se posicionaría en contra del realismo socialista, y, a partir de 1930, sus trabajos experimentales serían considerados peligrosos y decadentes. Sería apresado en 1938 y fusilado en 1940. Chaliapin, en 1922 se encontraba en Francia y sería acusado de blanco y anti-revolucionario, consecuentemente sería despojado de sus títulos de Cantante de Su Majestad y Primer Cantante del Pueblo. Decidirá no volver más a Rusia.

²¹⁴ Entre otros, Vaslav Nijinski (1889-1950), con los Ballets Rusos de Diaghilev, estrenaba en 1912 *La siesta de un fauno*, de C. Debussy (1882-1918) en el Theatre Châtelet de París; y en 1916, su coreografía en el ballet de *Till Eulenspiegel* de R. Strauss (1864-1949).

Exponemos algunos datos concretos, que enmarcan las coordenadas del desarrollo artístico de Chaliapin, Stanislavsky y Meyerhold:

Apuntamos, en un principio, que la dirección de los Teatros Imperiales de Moscú estaría en manos, desde 1898 hasta la Revolución de febrero de 1917, del militar, y a su vez, hombre versado en cuestiones artísticas, Vladimir Telyakovsky ²¹⁵.

A partir del 6 de mayo de 1917, por decreto del Comisario del Gobierno Provisional, Nicholas Nikolaevich Lvov, los Teatros Imperiales pasan a denominarse Teatros del Estado. El cantante del Marinski, Vasili Fedorovich Bezpalo es nombrado comandante de los Teatros Estatales de Petrogrado –7 marzo 1917–. Bajo el Gobierno Provisional, se establece una jerarquía similar a la que había antes de la Revolución, aunque con distintos representantes. En este contexto, se requerían nuevos símbolos para la expresión de la identidad; y los Teatros Imperiales, –ahora estatales–, como marco de representatividad suponían, en parte, un instrumento propicio para la configuración de dichos símbolos; siempre que se llevaran a cabo ciertas reformas e innovaciones en el repertorio.

El Gobierno Bolchevique potenció la identificación entre los teatros y el estado y aumentó el número de teatros estatales, absorbiendo teatros privados como el MJAT o el Teatro de Cámara de Tairov²¹⁶:

²¹⁵ Telyakovsky, durante casi veinte años, llevó a cabo un diario en la que registraba lo acaecido en los Teatros Imperiales. En base a ese diario escribió dos obras: *The Imperial Theatres and the Year 1905* y *My colleague Feodor Chaliapin*. Fue Telyakovsky quien propondría a Chaliapin para el título de “Cantante de Su Majestad”. Hijo del militar Arkady Telyakovsky (1806-1891), recibió estudios musicales, además de educación militar. Había estado en contacto desde su infancia con artistas, cantantes y músicos y mantenía un vínculo amistoso con Anton Rubinstein (1829-1894); en 1897 alcanzaba el grado de coronel, y en 1898, tendría lugar un cambio drástico en su vida, al ser nombrado Director de los Teatros Imperiales de Moscú, el Teatro Bolshoi y el Teatro Maly: “This astonishing and delightful turn in his fortunes had a remarkable impact on the future of theatre life in Moscow and St. Petersburg”. Ver: Vasilievna, L. 2012. Portraits of the Friends of Konstantin Korovin, *The Tretyakov Gallery Magazine*. [en línea] nº 34 Disponible en <http://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2012-34/portraits-friends-konstantin-korovin> T L [Acceso 24 de septiembre de 2015].

²¹⁶ Aleksandr Tairov (1885-1950), habiéndose iniciado como actor con Meyerhold, funda su Teatro de Cámara, *Kamerny Teatr*, en Moscú, en 1914. Los principios de Tairov, basados en la exaltación de la verdad artística, y el ideal de un teatro sintético, se reflejarán en el programa de formación que desarrollará, a partir de 1919, para los actores de su teatro. José A. Sánchez, en *La escena moderna* (Madrid, 1999) lista, entre las clases y prácticas

“the Bolsheviks expanded the number of theaters functioning under the aegis of the government by transforming prominent pre-revolutionary private theaters, such as Moscow Art Theater and the Kamerni Theater, into the state theaters and eventually nationalizing all theaters in Russia” (Frame, 2002, p. 154).

Tras la Revolución de Octubre de 1917, concretamente el 26 de octubre, en el contexto del Segundo Congreso Soviético de Petrogrado, el dramaturgo Anatoli Vasilievich Lunacharski (1875-1933), había sido nombrado Comisario para la Ilustración del Pueblo²¹⁷, *Narodnyi Komissariat Prosveschcheniya*, –comunmente abreviado como *Narkompos*²¹⁸–, bajo un clima, en parte, que propiciaba la exaltación de los ideales, latentes en la base de las reformas que se iban a desarrollar:

“Lunacharsky was a Bolshevik enthusiast, and for him this was a moment of historic victory of enlightenment over exploitation” (Fitzpatrick, 2002, p. 73).

Lunacharsky será, junto con Aleksandr Aleksandrovich Bodgánov (1873-1928) uno de los fundadores del *Proletkult*, organización destinada a promover la cultura del proletariado²¹⁹, y en

formativas propuestas por Tirov en su escuela, las siguientes: “improvisación, maquillaje, danza, dicción, movimiento, juegos malabares, acrobacia, esgrima, gimnasia e historia del teatro” (Sánchez, 1999, p. 303). Su teoría teatral queda recogida, principalmente en su obra: *Notas de director* (1921). Sobre Tairov, ver: Senelick, L., (2015) *Historical Dictionary of Russian Theatre*, Maryland: Rowman and Littlefield; pp. 460-1; sobre sus bases teóricas, y su relación con los principios de Meyerhold y Stanislavski, ver: Innes, C., Shevtsova, M. (2013), *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press; pp. 86-93.

²¹⁷ Sobre este proceso, ver el análisis de Sheila Fitzpatrick en *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*(Cambridge, 2002).

²¹⁸ El *Narkompos* contaría con secciones dedicadas al teatro (TEO), y también a las Artes plásticas (IZO Narkompos), al cine (FOTO-KINO), a la literatura (LITO), y a la música (MUSO). La responsabilidad que se le transfería, como observa Frame (2009, p. 155), quedaba igualada a la que habían tenido los ex-ministros zaristas de Educación Nacional, de la corte imperial: “Narkompros emerged in November 1917 and was granted responsibility for the former tsarist Ministres of National Education and the Imperial Court” (Frame, 2009, p. 155); sobre la relación entre las organizaciones bolcheviques y la estructura zarista, ver: Frame, M. (2009). “Under the Bolsheviks, October 1917-1920”, en: Frame, M. *The St. Petersburg Imperial Theaters Satge and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*. London: Mc Farland and Company, Inc., Publishers; pp. 153-172.

²¹⁹ El *Proletkult –proletarskaya cultura–*, entre 1917 y 1920 llevó a cabo una actividad de estímulo cultural entre los proletarios y la defensa de una ideología artística, basada en los principios de la revolución y en la organización social. En febrero de 1918, Budganov organizaba una conferencia en Moscú para fundar el *Proletkult* en esta ciudad. El 25 de septiembre de 1918, tenía lugar igualmente en Moscú, la primera Conferencia de toda Rusia de Educación y

la que se integrarían representantes de la vanguardia teatral, como Vsevolod Meyerhold.²²⁰ En 1918, propondrá al propio Meyerhold como director del TEO (departamento teatral –*Театральным отделом*– del *Narkompos*) de Petrogrado; y en 1920, como director del T.E.O. Panruso. Meyerhold proclamará, en este momento, los principios del movimiento *Octubre Teatral*; y tal y como apunta Hormigón (2008, p. 69), su llamado a implicar al teatro en la revolución, acabarán por costarle su cargo. En realidad, las instrucciones de Lunacharsky, pasaban, no solo por propiciar el desarrollo de nuevos teatros experimentales, sino por conservar los teatros y estudios de la etapa anterior. Meyerhold, sin embargo, proponía construir desde el inicio un nuevo teatro del proletariado:

“El problema se centraba en la negativa a reconocer el valor de la cultura del pasado” (Hormigón, 2008, p. 69).

En el ámbito literario, la revolución, en parte, se identificaba con el Futurismo, representado por Vladimir Maiakovsky (1893-1930) -a quien V. Meyerhold se unió, para liderar el *Octubre Teatral*-. Paralelamente, surgían movimientos más o menos politizados como el Proletkult que, a través de asociaciones teatrales de “culto al proletariado”, hacían llegar el mensaje de la revolución a todo el país. A su vez, en el terreno de la composición, si bien los futuristas habían también interpretado el principio de la revolución, como una denuncia sistemática del lugar común, predominaban los temas de motivo heroico y conmemorativo, con excepción de algunas

Cultura proletaria. Siguiendo el análisis de Fitzprick (Cambridge, 1970) el *Proletkult* quedaba, así, establecido como “laboratorio de ideología proletaria” (Fitzpritz, 1970, p. 95), llegando a tener a finales de 1929, entre 400.000 y 500.000 miembros, que establecían la Universidad Proletaria. En 1923 sería disuelto. Para transmitir su ideología se crearían la Asociación Rusa de Escritores Proletarios, y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (Prieto, 1993, p. 96).

²²⁰ Frame op. cit. 2009, p. 154; Frame menciona también entre los activistas seguidores del Proletkult a Platon Mikhailovich Kerzhentsev (1881-1940), cuyas ideas sobre la naturaleza del arte y la cultura proletaria quedarán recogidas en su obra *The Creative Theatre* (1918, 1ª edición; 1923, 5ª edición); Kerzhentsev, en 1938, protagonizará varios ataques contra Meyerhold. Tras la denuncia a los formalistas publicada en enero de 1936 en Pravda, Kerzhentsev reforzaría las ideas publicando en el mismo medio, en diciembre de 1937, escritos contra el teatro meyerholdiano; el Teatro Estatal Meyerhold será clausurado justo después, en enero de 1938; sobre Kerzhentsev, ver: Aquilina, S. Platon Kerzhentsev and His Theories on Collective Creation [en línea] *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2014, vol. 28, nº 2 Disponible en: < <https://muse.jhu.edu> > [Acceso 30 de septiembre de 2015]. Sobre las publicaciones que contribuyeron a la clausura del Teatro de Meyerhold, ver también: Leach, R. (1989). *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 28-29.

obras posteriores, como *La nariz* (1930) de Shostakovich, que Meyerhold pondría en escena, que, en base a la obra de Gogol, parodiaba el sistema burocrático.

El Consejo Artístico y Educativo de las organizaciones de trabajadores –*Художественно-просветительный Совет рабочих организаций* (ХПСРО)– quedará, tras la Revolución de febrero, a cargo de Elena Konstantínova Malinóvskaya (1875-1942), miembro del Partido Comunista desde 1905. Malinovskaya será directora del Teatro Bolshoi entre 1920 y 1924 y entre 1930 y 1935²²¹. Entre sus reformas, asumió la de mejorar la actuación de los cantantes líricos, para lo cual se propondrá contactar con el Teatro de Arte de Moscú –*Московский Художественный театр* (МХТ)–. En diciembre de 1918, se inauguraba oficialmente la colaboración entre el Teatro Bolshoi y el MJAT. Al acto de celebración asistirían sus miembros, así como artistas del Bolshoi, algunos de los cuales, iban a ser los primeros en participar del nuevo proyecto; el profesor de dramaturgia y director dramático, codirector del Teatro de Arte de Moscú, Nemirovich Danchenko (1858-1943) y Vasily Vasilievich Luzhsky (1869-1931)²²² llevarían a cabo la puesta en escena de determinadas óperas, mientras que Stanislavski aconsejaría a los cantantes en la parte actoral.

El contexto post-revolucionario rechazaba las estéticas identificadas con el antiguo régimen, y propiciaba el marco para iniciativas de esta índole: la interpretación de los cantantes de ópera, que el mismo Fedor Ivánovich Chaliapin había definido como una interpretación “sin vida y mecánica como en un espectáculo de marionetas” (Chaliapin, 1973, p. 81), quedaba tildada de anquilosada y anacrónica, y contribuía, así, a potenciar la identificación de instituciones como la del Teatro Bolshoi, con la cultura del sistema antiguo.

²²¹ Información referida a la carta de Malinovskaia a Anatoli Vasilievich Lunacharski (1875- 1933), adjunta al artículo de Nikolai Pesotsinkii, “Meyerhod y la crítica marxista”, en la *Revista de Teatro de Peterburgo*: Pesotsinskii, N. 1996. Мейерхольд и «марксистская критика» en *Опубликовано в «Петербургский театральный журнал»* [en línea] № 8. Disponible en <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/mejerhold-i-marksistskaya-kritika> [Acceso 5 de octubre de 2015].

²²² V.V. Luzhsky había sido desde 1898 actor del TAM; ayudaba a Stanislavski codirigiendo las escenas multitudinarias. Se describe a Luzhsky en: Senelick-Ostrovsky (2014), *The Soviet Theater: A Documentary History*, New Haven: Yale University Press; se elogia su trabajo en: Emeljanow (1981), *Anton Chekhov. The Critical Heritage*, London: Roudledge; p. 234.

Tras la Revolución, peligró, incluso, el cierre de instituciones como el Teatro Bolshoi²²³ que, devenían, en parte, símbolos de la cultura del antiguo régimen. En una carta de Chaliapin a su hija Irina, datada el 7 de septiembre de 1917, Chaliapin deja entrever la incertidumbre que en ese momento se vivía entre los artistas, respecto al futuro de los teatros:

“Quién sabe, lo que puede pasar, los teatros igual no abren, puede ser que falte combustible, quizás los alemanes estén cerca, pero mientras tanto, hay que seguir cantando” (Chaliapin, 7 de septiembre de 1917).

En opinión de Katerina Clark y Eugeni Aleksandrovich Dobrenko, autores de *Soviet Culture and Power: A History in documents, 1917-1953*, los gustos conservadores del Partido, no llegaron, empero, a exponer a tales instituciones a la total desaparición (Clark-Dobrenko, 2007, p. 216). El dramaturgo y Comisario para la Educación del pueblo, Lunarcharsky mantuvo un cierto equilibrio entre la construcción de un teatro del proletariado y la conservación de los teatros antiguos²²⁴:

“He supported the idea of building a new proletarian theater, but he was equally passionate about preserving the old theaters, specifically the State Theaters” (Frame, 2000, p. 155).

Stanislavski en *Mi vida en el arte*, (1923-24) mencionará a Lunacharsky y Malinovskaya²²⁵, como responsables de haber podido conservarlos:

²²³ “After the Revolution, the theater, which stood for “the old culture” (...) found itself in an extremely difficult position” (Clark-Dobrenko, 2007, p. 23).

²²⁴ Sobre este tema, ver Frame, M., op. cit., pp. 153-172.

²²⁵ La tendencia conservadurista de Malinovskaya –miembro del Partido Comunista–, se hará evidente en la carta que escribe al propio Lunacharsky –no está datada la transcripción; en cualquier caso, después del Manifiesto de “El Octubre teatral”, del entonces director del TEO panruso, Meyerhold–. Malinovskaya escribe a Lunacharsky: “Me parece que Meyerhold es un perturbado mental, por haber llevado a cabo estas experiencias. Intentó alzar el Octubre Teatral... Extrañamente, la hipnosis capturó a una parte importante de los ciudadanos e incluso a miembros del Partido Comunista. (...). ¿Esto llevará a algo honroso?! Coches, bicicletas, motocicletas, disparos auténticos, con todo el edificio lleno de humo, un pollo vivo, escatología en el escenario; todo es inepto, sin telaento, grosero, insolente y es el resultado de la misma enfermedad. Todo esto, en mi opinión, es suficiente para aconsejar el aislamiento e internamiento de Meyerhold; no se limitó a esa burla y fue aún más allá, atentó contra la más sagado, fue contra una lucha de cinco años de comunismo” (Malinovskaya, ?). Carta adjunta al artículo citado de Nikolai Pesochinskii, “Meyerhold y la crítica marxista” (1995).

“Muchos proclamaron el final del viejo teatro, caduco e innecesario, que debía ser implacablemente exterminado. Es digno de admiración que, en medio de tales circunstancias, nuestro teatro y algunos más se mantuvieran en pie, a pesar de todo, hasta el momento actual. Y tenemos que agradecerse en grado muy elevado a dos personas: Anatoli Vasílievich Lunacharski y Elena Konstantínova Malinóvskaya, que comprendían lo absurdo que era destruir la vieja cultura artística en nombre de la renovación del arte” (Stanislavski, 2013, p. 470).

5.2.3. Compañía Privada de Ópera Savva Mamontov

“To me, Mamontov stands for everything that is inspiring and creative”
(Chaliapin, 1973, p. 413)

Savva Ivanovich Mamontov (1841-1918)²²⁶, heredero de una empresa dedicada a la construcción del ferrocarril, fundará y esponsorizará la Compañía Privada de Ópera, estableciendo una colonia de artistas en Abramtsevo²²⁷, a pocos kilómetros de Moscú. La compañía devino un referente de vanguardia capaz de competir con los Teatros Imperiales; en ella reunió a artistas como, entre otros, Fedor Chaliapin, cuya carrera internacional partirá de la propia Compañía de Mamontov, la soprano Nadezha Zabela (1868-1913), Sergei Rachmaninov (1873-1943)²²⁸, Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), –de quien la CPO llegará a estrenar seis óperas–, Valentin Serov (1865-1911) o Konstantin Korovin (1861-1939). Mamontov liderará la compañía entre 1896 y 1899, período en el que ésta adquirirá su máximo esplendor, y se convertirá en paradigma de referencia.

²²⁶Savva Mamontov tuvo vocación de artista, si bien por su rango social no pudo ejercer el arte como profesión; desde pequeño pudo asistir a las funciones del Teatro Bolshoi, regularmente, como espectador; estudió piano y canto: “Mamontov’s social status obliged him to keep personal artistic aspirations private” (Haldey, 2010, p. 3).

²²⁷ El Círculo Mamontov, también conocido como Abramtsevo, reunía a artistas de tres generaciones y de diversas y técnicas: del realismo tradicional al simbolismo, impresionismo, y, en general, la vanguardia del momento. Se encontraban en las estancias organizadas por Mamontov, a fin de poder exponer, trabajar e intercambiar opiniones. En verano, el mecenas ofrecía unos meses de retiro en estudios espaciosos en contacto con la naturaleza; en invierno, en su mansión de Moscú. El Círculo era cerrado y solo se podía entrar con referencias por parte de algún miembro.

²²⁸ Olga Haldey, autora de *Mamontov’s Private Opera* (Indianapolis, 2010) afirma que Rachmaninov se formará como director en la CPO (Haldey, 2010, p. 4).

Mamontov acabará arruinándose y será arrestado en septiembre de 1899, fecha tras la cual, la compañía seguirá, discretamente, durante cuatro temporadas más. Chaliapin dedica las últimas líneas de su biografía *Máscara y Alma* a Savva Mamontov. De él afirma:

“And my thoughts go back to Mamontov. He also spent money on the theatre, and died in misery, but what superlative taste he had! What unerring enthusiasm he displayed in the realm of Art” (Chaliapin, 1972, p. 413).

Mamontov buscaba crear un concepto, una línea artística alternativa, a la que los Teatros Imperiales ofecían, y aspiraba a alcanzar una verdadera síntesis de las artes, incidiendo especialmente en la puesta en escena, y en el entrenamiento del intérprete integral.

Para ello, la Compañía Privada devino un auténtico centro de formación. Quiso experimentar y aspirar a realizar la obra de arte total, y puso los medios para desarrollar el proyecto. Mamontov se había formado en música, pero ante todo su visión era la de un director de escena²²⁹. Se preocupaba por la composición visual, la unidad de todos los elementos que confluían en el espacio escénico, y la técnica actoral de los cantantes.

“One of the most important aspects of Mamontov’s activity as a stage director was his coaching of the singers” (Haldey, 2010, p. 152).

Mientras el actor, Mikhail Lentovsky (1844-1905)²³⁰, también contratado en la compañía, trabajaba las escenas corales, era el propio Mamontov quien se encargaba de ensayar las escenas con los solistas, e instruirlos y prepararlos para la actuación.

Mamontov tomaba como referencia el arte dramático y hacía asistir a su cantantes, regularmente al Maly Theatre; y, –en caso de que tuvieran la ocasión de viajar–, los enviaba a la *Comédie Française* (Haldey, 2010, p. 157). Bajo su instrucción se estudiaba la actuación, el gesto, el movimiento escénico, la posición; la dicción y el fraseo, la psicología del rol y la caracterización.

²²⁹ Haldey, que registra también la influencia de los Meiningen en Mamontov, lo considera el creador del director de ópera contemporáneo (Haldey, 2010, p. 5).

²³⁰ Mikhail Lentovsky había estudiado con Mikhail Shchepkin en el Teatro Maly. Ver: Brooke, C., 2006. *Moscow: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press, p. 152.

Para ello contaba con los artistas, pintores y escultores, con quienes los cantantes podían crear conjuntamente. Entrar en la CPO, suponía para los cantantes, sobre todo, mejorar su habilidad actoral.

Años después, Meyerhold, en el artículo que Meyerhold dedicaba a la puesta en escena de *Tristan e Isolda*, que él mismo llevaría a cabo, (Teatro Mariinsky, 1909), postulaba (Meyerhold, 2003, p. 153) que para la realización de la síntesis wagneriana, se requería “un actor nuevo”. Mamontov trabajaba ya en ese “actor nuevo”. Buscaba formar a un actor-cantante, aún más a un “artista-cantante”:

“To achieve this perfect harmonious blend of drama and music, Mamontov conceived of a new type of Singer –“an artist-singer” (Haldey, 2010, p. 157).

Chaliapin supondría el alumno paradigma de Mamontov, y modelo y motivación para el resto del grupo. Su presencia resultará tan motivadora para el resto de cantantes, como su ausencia causaría desánimo, en la temporada 98-99, cuando el artista aceptaba el contrato con los Teatros Imperiales. El período en la CPO resultó, para Chaliapin, especialmente revelador; no solo tuvo la oportunidad de estar entre la vanguardia artística, sino que lo supo y lo quiso aprovechar. Chaliapin explica cómo, tras el éxito de su debut en la CPO, en 1896, con *Mefistófeles*, en el *Fausto* de Ch. Gounod (1818-1893), Mamontov le dejaría total libertad artística para la creación de sus personajes, el diseño de su vestuario, la intervención en la escenografía. Esta dimensión multidisciplinar buscaba un perfil de intérprete-creador, capaz de asumir la interpretación de su rol desde todos los lenguajes que convergen en la escena. Las disciplinas artísticas devenían instrumentos, al servicio de una creación integrada y total, donde la música, el canto, el arte dramático, o la escultura dejaban de ser una arte virtuosa, para, través de la técnica del intérprete, sintetizarse y convertirse en vida escénica. Los principios postulados por Appia, parecían, al fin, encontrar el marco propicio para su desarrollo. Y con Chaliapin, el intérprete para su encarnación.

En opinión de la musicóloga Olga Haldey, otros artistas destacados, tuvieron el mismo contexto y oportunidad, y continuaron repitiendo los patrones interpretativos establecidos. Tal sería el caso de la soprano Nadezhda Zabela (1868-1913), que, a pesar de recibir la misma formación en la compañía, no compartió nunca la visión de Mamontov, sobre la importancia de la actuación.

En cualquier caso, Haldey incide también en el hecho de que los ensayos de la CPO fueron causando un interés progresivo entre los artistas del momento. Además de Stanislavski, o el que será también actor del MJAT, Aleksandr Sanin (1869-1956), otros intérpretes del momento, como el barítono, y también director de escena, Pyotr Olenin (1898-1900) o el bajo Vladimír Lossky (1874-1946), la mezzo-soprano Vera Petrova-Zvantseva (1875-1878), o la soprano dramática Elene Tsvetkova (1871-1929)²³¹ asistirán también como observadores:

“While the model functioned, however, the MPO offered exciting and innovative directing work, studied attentively by Stanislavski and Sanin, who both frequented the rehearsals. The work of Mamontov and his assistants was even more closely observed by those to whom it was addressed- the singers.” (Haldey, 2010, p. 142-3).

Destacamos el vínculo entre Stanislavski y Mamontov que permitiría al primero, tener un cómodo acceso a los experimentos de la Compañía: la familia de Stanislavski, –familia Alekseev– estaba emparentada con Savva Mamontov, lo cual facilitó al actor, poder asistir con regularidad a observar los ensayos y los experimentos de Chaliapin, y la Compañía Privada de Ópera. Observamos que, en las cartas, Mamontov utiliza la segunda persona del singular cuando se dirige a Stanislavski, lo cual es del todo inusual entre colegas en este contexto, y revela un vínculo de familiaridad²³².

En cuanto a Meyerhold, si bien no consta que hubiera asistido a ensayos de la Compañía de Mamontov, conocía bien su trabajo. Con Mamontov compartía principios, como la búsqueda de la síntesis de las artes, o la plasticidad coreográfica. Según Haldey, el *Tristan e Isolda* con el que Meyerhold inauguraba su temporada en los Teatros Imperiales (1909), no hubiera existido sin el conocimiento previo que Meyerhold tenía de la puesta en escena de la ópera *Judith*, de A. Serov (1820-1871), montada en la CPO con F. Chaliapin (1898). Chaliapin nos describe en sus memorias cómo, para la construcción de su personaje Holofernes en *Judith*, recurrió a la iconografía, tomando por referencia unos bajo-relieves. Como resultado consiguió una

²³¹ Se menciona a estos artistas entre los asistentes a los ensayos de Mamontov, en: Jaffé, D. (2012). *Historical Dictionary of Russian Music* Toronto: The Scarecrow Press, Inc.; pp. 254-55.

²³² En una carta datada a 22 de agosto de 1899, en el momento en el que Mamontov se encuentra acusado por problemas financieros graves y con las propiedades confiscadas, escribirá a Stanislavski: “Si en algo o para alguien puedo serte interesante o útil, iré hacia ti como un hermano” (Vinogradskaya, 2003, p. 260).

estilización del movimiento, un tratamiento de la gestualidad escultórico, y una relación del cuerpo con la música, que contrastaba con el movimiento realista del coro; tales efectos se reproducirían en la puesta en escena del *Tristan e Isolda* de Meyerhold, años después.

La influencia de Mamontov será visible en la concepción del intérprete operístico, que desarrollarán creadores posteriores. Stanislavski llevará a cabo su labor en el Teatro Bolshoi para formar “futuros actores-cantantes” (Stanislavski, 2013, p. 475). Meyerhold, recogerá la terminología chaliapiniana (Meyerhold, 2003, p.155), y se referirá al “artista de ópera”.

5.2.4. Fedor Chaliapin, Konstantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold. Su encuentro con la ópera

Exponemos el proceso de desarrollo técnico, y creativo de cada uno de los artistas, en relación al género operístico. El legado del que habían podido partir, y las influencias que recibieron. Establecemos el marco que va a justificar las opciones técnicas que tomaron y su forma de entender su aplicación en la ópera.

5.2.4.1. Chaliapin: la mirada de un actor

Chaliapin era, por encima de todo, un actor. La mejor prueba de ello la tenemos en sus propias palabras, cuando, en el prefacio a su obra autobiográfica *Máscar y Alma*, –considerada, al igual que parte de la obra escrita por K. Stanislavski, como biográfica-didáctica–, afirma:

“Mi mirada sobre el mundo no es política ni ideológica, es el punto de vista de un actor, la mirada del actor” (Chaliapin, 1973, p. 19).

En efecto, tal punto de vista parece atravesar transversalmente su obra. Cuando nos hablará de la partitura musical, por ejemplo, será para cuestionar su nivel de adecuación a la acción dramática.

Chaliapin, de gran complexión física y gran altura, dejó de creer que los accesorios, los adornos o las impostaciones fueran el camino sobre el que mejorar la actuación que veía en los demás

cantantes, tras ser acusado de afectación, poco después de su debut en Tiflis y antes de entrar en la CPO. Él mismo lo describe en su autobiografía:

“I made the mistake of gross exaggregation in an ineffectual attempt to avoid the commonplace” (Chaliapin, 1973, p. 8).

Desde que en 1896 entraría en la Compañía Privada de Ópera de Mamontov empezaría a buscar la forma más sincera de conseguir expresar emoción.

En la autobiografía firmada por Gorky, el autor alude al proceso de creación del personaje Salieri –preparando la ópera *Mozart y Salieri* de Rimsky-Korsakov. Chaliapin, propondría revisar marcas tales como “Allegro”, “Moderato”, “Andante”, que, tal y como figuraban en la partitura, no le parecían adecuadas para ajustarse con la expresión dramática.

“I found it was not always possible to follow these instructions” (Gorky, 1967, p. 131).

Como describe Chaliapin, a través de la obra de Gorky, trabajaría, en este proceso, junto al pianista y compositor Sergei Rachmaninov (1873-1943), –uno de sus grandes amigos y principales colaboradores–, con el fin de ir encontrando soluciones que, sin cambiar el concepto del compositor, integraran las necesidades dramáticas. Tal episodio refleja hasta qué punto la coherencia dramática y la creación del personaje tomaban importancia en sus trabajos.

“So, without in any way distorting the conception of the work, we yet found a way to give definite shape to this tragic figure of Salieri” (Gorky, 1967, p. 131).

El análisis de su autobiografía *Máscara y Alma*, así como la que nos ha llegado de la mano del escritor ruso y amigo personal de Chaliapin, Maxim Gorki (1868-1936), no hace sino confirmar el impacto que el teatro tuvo en él, desde que, en su infancia, asistía a las representaciones de las compañías ambulantes que llegaban a su ciudad, hasta que, ya más adelante, presenciaba los efectos producidos por los trucos escénicos; un impacto que marcaría su trayectoria y que lo acabaría convirtiendo en modelo, para aquellos que aspiraban a la síntesis de las artes. Objetivo latente ya en las obras que marcan el origen de la ópera, y manifiesto de forma explícita tras la formulación de la *Gesamtkunstwerk*, la síntesis de las artes pareció alcanzarse, a través de la figura de Fedor Chaliapin. Muchos de los que aspiraron a conseguirla, creadores como

Stanislavski o Meyerhold, que propusieron pautas técnicas para la actuación en ópera, acabaron viendo en Chaliapin, la encarnación del artista total:

“Para mí, Chaliapin es un ejemplo de cómo las tres artes pueden ser fusionadas” (Stanislavski, 1998, p. 132).

“Un fenómeno como Chaliapin, señala por primera vez al actor del drama musical, la única vía que puede llevarle hacia el majestuoso edificio erigido por Wagner” (Meyerhold, 2003, p. 153).

Como hombre de su época, había recibido la herencia dejada por sus antecesores, que se debatían entre las líneas técnicas vistas, basadas en la inspiración, en la genialidad espontánea –*Vdokhnovennyi*–, representado por P.S. Mochelov y actrices como Polina Strepetova (1850-1903) o Vera Kommissarzhevskaja (1864-1910), o en análisis y pautas precisas, de pretensión científica –*Nauchnyi*–, del cual eran representantes actores, como vemos, como Mikhail Shchepkin, que ya buscaban líneas como una forma de interpretación verdadera, defendían una actitud de concentración y disciplina hacia el arte y hacia el entrenamiento del cuerpo, una formación intelectual integral, o planteaban un acercamiento psicológico hacia el personaje. A su vez, Chaliapin se alimentó de y tomó por modelos a grandes actores rusos del momento como Olga Sadovskaia (1849-1919) o A. P. Lenski (1847-1908); anduvo a la búsqueda de quien pudiera ayudarlo a mejorar su interpretación, y a encontrar la calidad expresiva a la que aspiraba. Ya en la ciudad de Tiflis, audicionó y consiguió recibir clases del ex-cantante Dimitrij Andreevic Usatov, a quien Chaliapin mencionaría como el primero en acercarle a conceptos y mecanismos tales como el tratamiento psicológico, el uso del imaginario o el trabajo del silencio; más adelante fue en busca de los consejos del actor Mamont Dalski (1865-1918), a quien admiraba. Chaliapin describe el encuentro con el actor en su biografía, tras su *Rusalka*, en el Marinski, en abril de 1896. El actor lo aconsejó sobre el gesto, la pausa y la entonación, consejos que supusieron para el artista, según él mismo redacta, un punto de inflexión en su evolución técnica. A partir de ese momento, Chaliapin empezó a estudiar arte dramático:

“After my conversation with Dalski, I set myself more ardently than ever to the study of my much-loved *Song of the Flea*, and decided to learn the true art of acting in the school of Russian dramatic actors” (Chaliapin, 1973, p. 85).²³³

Pudo, también, recibir formación de Savva Ivanovich Mamontov, y contribuir a su proyecto de crear un nuevo cantante de ópera, el “actor-cantante”. Chaliapin, como veíamos, debutaría en la Ópera Privada de Mamontov, en 1896, con el papel de Mefistófeles en el *Fausto* de Gounod. Allí tendrá la ocasión de entrar en contacto con artistas del momento, que apostaban por nuevas tendencias. Algunos de estos artistas, entre los que se encontraban músicos como N. A. Rimsky Korsakov (1844-1908), S. Rachmaninov (1873-1943), o pintores como Konstantin Korovin (1861-1939), Isaac Ilyich Levitan (1860-1900), Victor Vasnetsov (1848-1926), Valentin Alexandrovich Serov (1865-1911), llegarían a ser importantes colaboradores de Chaliapin a lo largo de su carrera, contribuyendo a diseñar sus personajes, a mejorar su formación, a replantear los hábitos establecidos. Uno de los aspectos que marcó la identidad de Chaliapin fue, como sucede con tantos creadores que han incidido en la evolución del lenguaje escénico operístico, su formación interdisciplinar. Habiendo recibido una precaria formación en su infancia –transcurrida en un ambiente de miseria– Chaliapin, a parte de desarrollar habilidades actorales, tocaba el piano, el cello, esculpía, dibujaba.

La necesidad de entender la pintura, y el lenguaje de los artistas, para poder crear mejores personajes, quedaría saciada en el círculo Mamontov. Allí, gracias a los principios en los que se basaba el director y mecenas, la creación partía del encuentro entre creadores de distintas disciplinas.

“It was essential for me to feel and understand the beauty and poetry in the masterpieces of painting if I were ever to attain the goal I had in sight. In Mamontov’s circle I met those talented artists who were bringing a new era of life to Russian painting” (Chaliapin, 1973, p. 96).

²³³ Se refiere Chaliapin en esta cita a la canción escrita por Moussorsky en 1879, *Lied des Mephistopheles in Auerbachs Keller Mefistófeles*, conocida popularmente por “La canción de la pulga”, por los efectos cómicos que produce su sonoridad. Ver: Casablancas, B., 2000. *El humor en la música: broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Berlin: Reichenberger, p. 67.

De Rachmaninov, tendría la ocasión de aprender nociones de armonía; ambos compartían los principios de Mamontov, y a ambos les uniría el deseo de unidad en la expresión artística. Refiriéndose a Rachmaninov, Chaliapin comentará:

“When he plays for me I can truly say, not that “I’m singing”, but “we are singing” (Gorky, 1967, p. 279).

Quiso cambiar los hábitos escénicos, el concepto de vestuario, de caracterización, de creación del personaje, la tradición que limitaba a la reproducción de gestos y posturas predefinidos, la interpretación actoral. Su crítica hacia las rutinas establecidas en los Teatros Imperiales lo llevaban a tener que abandonar, en 1896, el Teatro Mariinski. De acuerdo, pues, con su instinto y su concepción, sus principales aportaciones las dejó en el ámbito de la interpretación actoral de los personajes operísticos, buscando una organicidad y una fusión entre canto, expresividad y texto, que le alejara de lo que veía en los escenarios de ópera.

Su interés por la actuación, lo llevó a ejercer él mismo la dirección escénica en algunas obras en las que intervino, como: *Don Quijote* de Jules Massenet (1910), *Don Carlo* de G. Verdi (1917), *Jovanschina* de M. P. Mussorski (1911). Quiso dirigir un Estudio dedicado a la preparación de jóvenes cantantes rusos y su obra autobiográfica *Máscara y Alma* aporta una valiosa reflexión sobre la técnica de interpretación, el proceso de trabajo y la creación de los personajes operísticos.

Su proyección internacional, por tanto, permitió que sus creaciones asentaran un precedente en el ámbito de la interpretación actoral en ópera, que, si bien la historia ha podido eclipsar, a favor de otras aportaciones, que ya el cine o la televisión se han encargado de difundir, entendemos que representan el verdadero inicio de la configuración del cantante de ópera contemporáneo.

“His methods of preparation, which fused acting, singing and declamation, established a new criterion for operatic performance” (Marek, 2007, p. 54).

Los principales escenarios operísticos fueron testigos de sus interpretaciones, llegando a ser uno de los cantantes más célebres del momento. Un ejemplo del impacto que sus interpretaciones llegaron a causar lo tenemos registrado, no solo en las críticas, sino en las reseñas sobre su vida

con las que el diario La Vanguardia preparaban su debut en el Gran Teatre del Liceu. Tras varios intentos de negociación debutaba en Barcelona, finalmente, con su ya consagrado Boris, en medio de una gran expectación, en diciembre de 1927:

“La larga historia de Chaliapin, coronada por los triunfos más resonantes, y su sólida fama de cantor y actor formidable, prestaban al debut del artista en el Liceo, donde se le ha aguardado años y años, sin que nunca llegara, un interés tan extraordinario, que pocas veces se había registrado otro igual en los anales de nuestro Gran Teatro. Todas las conversaciones giraban estos días en Barcelona alrededor de la figura de Chaliapin” (La Vanguardia, 4 de diciembre de 1927).

5.2.4.2. Influencias y fuentes de Stanislavski: hacia una concepción del arte interdisciplinar

Es fácil encontrar los puntos de convergencia entre las búsquedas de K. Stanislavski y N. Danchenko, y las de Feodor Chaliapin quien se convertiría en uno de los principales referentes técnicos, de todos cuantos buscaron una *interpretación total*. Chaliapin sería invitado en más de una ocasión a actuar para los actores y/o alumnos de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko. Stanislavski, que con 22 años vería actuar a la compañía Seix Meiningen en Moscú (1885), no dejaría nunca de cuestionarse cómo conseguir una interpretación creíble y traspasó sus inquietudes al trabajo con los cantantes líricos. La observación de artistas como Chaliapin, le confirmaba que era posible expresar “la vida del espíritu humano” (Stanislavski, 2003, p.33) a través del cuerpo, y de la voz humana. Era necesario descubrir cómo se conseguía. Hemos visto cómo Stanislavski pudo estar cerca de la vanguardia teatral y de los experimentos de Chaliapin en la CPO gracias a su relación con Savva Mamontov. Destacamos que la formación de Konstantin Sergeev²³⁴ fue interdisciplinar, así como la de los principales creadores que contribuyeron a la reforma de la escena en Rusia en este período: tomó clases de interpretación, en la escuela dirigida por la Glikeriia Fedotova, y de canto lírico, con el tenor ruso Fedor

²³⁴ A través de los contactos de su familia y su Círculo artístico –Círculo Alekseev– tendría la oportunidad de ver actuar, desde pequeño a grandes intérpretes rusos del momento como Glikeriia Fedotova (1846-1925), o A. P. Lensky (1847-1908), y de realizar sus primeras experiencias teatrales.

Komissarzewski. A los directores del Teatro de Arte de Moscú, Nemirovich-Danchenko²³⁵ y K. Stanislavski, se les propondrá, como mencionábamos, el reto de mejorar la técnica actoral de los cantantes operísticos del Teatro Bolshoi, a partir de 1918. Pavel Rumyantsev (1900-1962), alumno del Estudio de ópera que crearán, y redactor de las notas para el libro *Stanislavski y la ópera –Станиславский и опера– (1969)* afirma, en relación a Stanislavski y Danchenko:

“They were both deeply versed in music and eventually each in his own way realized his ambition to work in that field” (Rumyantsev, 1998, p. IX).

Konstantin Stanislavski, concretamente, junto con su profesor de canto, el tenor ruso, Fyodor Kommissarjevsky, trabajaron más allá de las cuestiones de técnica vocal: exploraron la coordinación entre cuerpo y voz, y, en 1885, Stanislavski le sugería la creación de un grupo dramático-musical, dentro del ámbito del Círculo Alekseiev. La formación multidisciplinar de Stanislavski se reflejará en su forma de concebir la dimensión dramático-musical. No en vano, la gran aportación que nos deja en el ámbito de la interpretación operística en relación al ritmo, los silencios, la interpretación de y con la música resulta difícil de imaginar de alguien sin formación musical. La formación multidisciplinar de los creadores de este período en Rusia, favorecía poder aspirar a asumir la ópera, como un género global. Enid Negrete, en su artículo *La dirección de escena en la ópera: una mirada crítica*, publicado en Opus Música en Noviembre del 2006, destaca la importancia de atender a la especificidad del género operístico en relación al dramático, y propone la necesidad de desarrollar una “especialización” en el ámbito de la dirección escénica; que permita asumir la dimensión global del género operístico:

“Un director que se respete comprenderá que la ópera necesita una especialización, un trabajo sensible y con atención a cuestiones que no son las comunes en un trabajo teatral” (Negrete, 2006, p. 45).

Actualmente, en nuestro país, si la dirección de ópera debe ser una especialización –de hecho, así es en algunos países²³⁶– es aún un tema por definir. Sin embargo, tal y como vamos viendo a lo

²³⁵ Nemirovich-Danchenko (1958-1942), autor y director dramático, fue profesor de dramaturgia de la Escuela dramática de la Filarmónica de Moscú. La primera compañía del MJAT, la formarían actores de la Sociedad de Arte y Literatura de Stanislavski, junto con alumnos de Nemirovich-Danchenko, entre los que se encontraría Meyerhold.

²³⁶ Probablemente, atendiendo a los precedentes que estamos exponiendo, no sea casualidad que Rusia sea uno de estos países. Exponemos las especialidades que se imparten en la Escuela Superior de Arte Dramático de Moscú, GITIS – *Российский институт театрального искусства, ГИТИС*: en la “Especialidad” de dirección escénica,

largo del trabajo, la construcción de la acción, especialmente en lo referente al ritmo, al diseño de los arcos emocionales o a los estados del personaje, requieren, un tratamiento distinto, respecto al teatro dramático. Junto con el texto y la acción dramática, la música define un plano dramático, con el que trabajamos simultáneamente, para la construcción de la línea emocional y la vida escénica. En cualquier caso, destacamos que Stanislavski, como Meyerhold –éste había estudiado también piano, y violín– estaban en condiciones de comprender la dimensión global del género.

Stanislavski formaría parte de varias asociaciones y sociedades filodramáticas y musicales²³⁷ hasta la fundación del MJAT en 1898, donde su proyecto con Vladimir Nemirovich-Danchenko, les llevaría hasta la apertura del Estudio de ópera del Teatro Bolshoi en 1918.

Por el Teatro de Arte de Moscú, no solo pasarían artistas como Fedor Chaliapin: el interés de Stanislavski por la vanguardia traería también al MJAT a personajes como el Príncipe Sergei Volkonsky (1860-1937). Volkonsky entre 1919 y 1914, tal como exponen Marie Christine Autant- Mathieu y Yanna Meerzon en *The Routledge Companion to Michel Chekhov* (Londres, 2015), había empezado a publicar artículos sobre el *Sistema de Expresión* de François Delsarte (1811-1871) y la *Eurítmica* de Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), técnicas que se preocuparía de introducir en Rusia²³⁸. Volkonsky sería director de los Teatros Imperiales entre

existe la “Especialización” de: Dirección de teatro dramático, Dirección de Teatro Musical y Dirección de Circo. Ver: <http://www.gitis.net/index.shtml> [Acceso 22 de octubre de 2015]. Otros ejemplos los encontraríamos, aunque ya en el grado de Máster en: la Indiana University, donde imparten el Master of Science in Music Stage Direction for Opera, –ver: <http://music.indiana.edu/faculty/faculty-resources/academic-matters/degrees-diploma.shtml> [Acceso: 22 de octubre de 2015]–; o en el Master di regia lirica de la Accademia per l’opera italiana di Verona. Ver <http://www.accademiaveronaopera.org> [Acceso: 22 de octubre de 2015].

²³⁷ En 1885, con 22 años, fue uno de los cinco directores de la Sociedad Musical Rusa –Русское музыкальное общество–; en 1888 fundaba la Sociedad de Arte y Literatura –Общество искусства и литературы– con el actor Aleksandr Fedotov (1841-1895), y el propio Fedor Komissarzewski. En más de una ocasión, Chaliapin había sido invitado a cantar a la Sociedad de Arte y Literatura. El MJAT, театр Teatro de Arte de Moscú –Московский Художественный– fundado en 1898, por Stanislavski y Nemirovich-Danchenko surgía del sueño de crear un teatro nuevo, en contra de las formas establecidas, y de la afectación, de encontrar una forma de actuar, alejada del falso “pathos”.

²³⁸ Volkonsky sería profesor del primer Instituto de Eurítmica en Moscú, que abrió en 1919. George Taylor y Rose Whyman, en su artículo “François Delsarte, Prince Sergei Volkpnsky and Mikhail Chekhov”, en *Mime Journal* aluden a la tendencia de los aristócratas rusos a acercarse a la cultura francesa, para contrarrestar la influencia del

1899 y 1901. Stanislavski y Volkonsky se encontraban en Roma en 1911, y tenían la ocasión de intercambiar impresiones sobre el enfoque del entrenamiento actoral. Ese mismo año, Michael Chejov se uniría al MJAT, junto con Yevgeny Vakhtangov. Poco después, Stanislavski invitaba a Volkonsky al MJAT para hablar sobre la Eurítmica de Dalcroze. La lección de Volkonsky está registrada en la cronología de Vinogradskaya el 26 de agosto de 1911 (Vinogradskaya, 2003, p. 301). Siete años después, en 1918, Volkonsky se encontraba en Moscú dando unas conferencias sobre “El Arte de hablar con vida” en los cursos de teatro organizados en el Maly. Stanislavski le propondría dar clases de dicción en el Estudio de ópera del Teatro Bolshoi. En la cronología del MJAT, aparece registrada una clase de dicción de Volkonsky, en el Estudio de ópera, el 14 de noviembre de 1919 por la tarde, con la asistencia de Stanislavski (Vinogradskaya, 2003, p. 87), una asociación entre el MJAT y el Teatro Bolshoi.

El proyecto que E. K. Malinóvskaya, al frente de los teatros académicos del Estado proponía a Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, a fin de mejorar la actuación de los cantantes líricos, se incluía dentro de las reformas posrevolucionarias de las antiguas instituciones. Como exponíamos, en la asociación entre el MJAT y el Teatro Bolshoi hay que entender un deseo de, por un lado conservar la Institución teatral, cuyo cierre se había planteado, por los sectores que lo consideraban símbolo del anterior sistema. Y hay que ver, también, un deseo de renovación de la Institución, regenerando su imagen, y buscando referentes representativos, y formas interpretativas alternativas a la costumbre escénica establecida, basada en gestos y diseños plásticos tipificados. La pulsión revolucionaria enmarca, por lo tanto, la fundación del Estudio de ópera y lo hace en un ambiente de privación económica, que condicionaría también su desarrollo:

“it must be remembered that the work of the Opera Studio was carried on under the difficult conditions of the early post-revolutionary years, conditions of economic ruin and severe deprivation” (Reynolds en Rumynatsev, 1998, pg. vii).

Este: “Russian aristocrats and intellectuals had always looked to France to counterbalance the “Asiatic” tendencies of Tsarist feudalism and Imperial expansion eastwards”. En: Taylor, G.-Whyman, R. Francois Delsarte, Prince Sergei Volkonsky and Mikhail Chekhov en *Mime Journal*, [en línea] 2005 Vol 23, art. 7 Disponible en: <<http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol23/iss1/7/>> [Acceso 12 de octubre de 2015]. p. 101.

A Stanislavski, la oportunidad de trabajar con los cantantes de ópera, le ofrecía un terreno idóneo para la consecución de sus objetivos técnicos. La música y lo que suponía explorar la simultaneidad de los lenguajes, le abría una nueva posibilidad de investigación. Él mismo así lo expresaría en *Mi vida en el arte*:

“comprendí que a través de la música y el canto, (podría) hallar la salida del callejón en que me habían metido mis búsquedas” (Stanislavsky, 1997, p. 45).

Por otro lado, para Nemirovich-Danchenko suponía también abordar un género que le permitía aspirar a trabajar con un perfil de actor cantante, un intérprete, que uniera la técnica dramática y las habilidades vocales²³⁹.

Desde este momento, Stanislavski ya no abandonó nunca, mientras pudo, el trabajo con los cantantes. *El Rigoletto* que dejaba, con su muerte, a medio montaje, fue acabado, como habíamos mencionado por su alumno, seguidor, adversario y repetidas veces colaborador, el ya en ese momento director teatral y teórico, Vsevolod Meyerhold.

5.2.4.3. Meyerhold y la ópera

Ni el público ni la crítica habían aceptado las innovaciones antinaturalistas meyerholdianas, cuando la actriz Vera Komissarzevskaja, el 9 de noviembre de 1907, despedía a Meyerhold de su teatro, al que había invitado como director, tras el estreno de *Pelleas et Melisande*. V. Telakovski, director de los Teatros Imperiales, –afirma el director e investigador J. A. Hormigón (1942-) que, probablemente, aprovechando la publicidad que la ruptura con Komissarzevskaja había causado– le ofrecía, poco después, un contrato como actor y director del *Teatro Alejandrinski*, y como director de ópera del *Teatro Mariinski*, en San Petersburgo.

²³⁹ N. Danchenko, paralelamente a las óperas en el Estudio, acabaría realizando numerosos espectáculos de teatro musical, entre los que se encuentran *La Fille de Madame Angot* de C.Lecocq (1832-1918), en 1920; *La Perichóle* de J. Offenbach, en 1922; *Lisistrata*, en 1923 –Aristófanes–; *Katerina Izmajlova* de D. Sostakocich (1906-1975), en 1934, etc. Esta línea de experimentación escénico-musical lo aproximó a trabajar con escenógrafos contemporáneos como el constructivista I. Rabinovich (1894-1961), y compositores como E. Hrének (1900-1991) y P. Hindemith (1895-1963), o L. Knipper, con obras como *Viento del Norte* (1868-1974).

Edward Braun en su edición de *Meyerhold on Theatre* describe la reacción de sorpresa de aquéllos que, celebrando el despido de Meyerhold del Teatro Komissarzhevsky, no entendían que lo aceptasen en los Teatros Imperiales:

“The critic’s glee at Meyerhold’s dismissal by Komissarzhevskaya quicly gave way to consternation when they learned that he had been engaged as stage-director and actor of the Imperial Alexandrinsky Theatre and stage-director at the Imperial Marinsky Opera” (Braun, 2008, p. 75).

En 1908 Meyerhold iniciaba, así pues, su etapa en los Teatros Imperiales, en la que durante casi diez años llevaría a cabo varias producciones operísticas, algunas de las cuales, sirvieron de punto de partida para las reflexiones teóricas, que el director nos ha dejado en el ámbito de la interpretación actoral de la ópera.

Meyerhold entraría en la Escuela Dramática de la Filarmónica de Moscú, en 1896, tras abandonar los estudios de Derecho, donde tendrá como profesor a Nemirovich-Danchenko; asistirá a las representaciones de la “Sociedad de Arte y Literatura” dirigida por Stanislavski. La compañía del MJAT se iba a formar seleccionando un grupo de actores, entre los miembros de la Sociedad de Arte y los alumnos de Danchenko. Meyerhold y Olga Knipper (1868-1959)²⁴⁰, alumnos de Danchenko, serán seleccionados; si bien las ideas de Meyerhold, pronto entrarán en contradicción con el sistema del MJAT.

Principal agitador del *Octubre Teatral*, junto con el poeta V. Maiakovski, estuvo en contacto con las ideas futuristas y simbolistas. En 1913, visitaba la Escuela-Estudio fundada por Meyerhold, F. T. Marinetti (1876-1944), autor del manifiesto futurista. El mismo Meyerhold impartía las clases de “Técnica del movimiento escénico”, alejándose de la limitación que le suponía la interpretación realista. Tal limitación devenía especialmente evidente cuando se transportaba al trabajo con música.

²⁴⁰ La actriz Olga Knipper fue una de las principales actrices del Teatro de Arte de Moscú. Se casaría con Anton Chejov, en 1901. Sobre Knipper, ver: Ignatieva, M., 2008. Best partner: Olga Knipper. En *Stanislavsky and female actors: women in Stanislavsky's life and art* Lanham: University Press of America. Y: Viejo, P., 2008. *Correspondencia 1899-1904. Antón Chéjov y Olga Knipper*. Madrid: Páginas de Espuma.

Las ideas futuristas, el Constructivismo, y la política entendida como *Proletkult*, marcaron la línea ideológica y estética de V. Meyerhold y, consagrado a su espíritu revolucionario y transformador, proponía con su espectáculo *Bubus* (1925), representado con músicas de Chopin y Listz, la búsqueda de un nuevo realismo, partiendo de la base que el teatro es convencional por naturaleza, idea que había hecho extensible e incluso había fortalecido al traspasarla al ámbito de la ópera.

Durante su período al frente de los Teatros Imperiales se enfrentará a sus actores, acostumbrados a las formas de actuación tradicionales, que deberán, ahora, adaptarse a las formas de actuación meyerholdianas. Paralelamente, continuará experimentando en pequeñas salas, bajo el pseudónimo de Doctor Dapertutto, puesto que su condición como director en los Teatros Imperiales no le permitiría que su nombre apareciera en ningún teatro experimental.

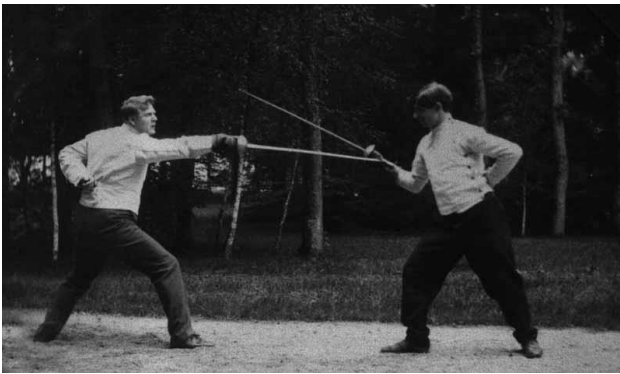
Su período como director en el Teatro Mariinski se iniciará con el montaje, en 1909, de *Tristan e Isolda* de Richard Wagner, que se estrenaba el 30 de octubre de 1909, y que le dará la oportunidad de exponer su propia versión sobre la puesta en escena y la interpretación en ópera. En el Mariinski tendrá la ocasión de llevar a escena también óperas como *Orfeo et Euridice* de C. W. Gluck, estrenada el 21 de diciembre de 1911, *Elektra* de R. Strauss, estrenada el 18 de febrero de 1913, o *El convidado de piedra* de A. Dargomyzsky, estrenada el 29 de enero de 1917. En 1938 sería invitado por K. Stansilavski a trabajar en su Teatro de Ópera y, tras la muerte del director, Meyerhold acabaría su puesta en escena de *Rigoletto* de Verdi.

5.3. Principales aportaciones en el ámbito de la técnica actoral en ópera

Exponemos las reflexiones en torno a la interpretación actoral en ópera, que podemos extraer de los textos de Chaliapin, Stanislavski y Meyerhold; analizamos los elementos técnicos de actuación que desarrollan en la creación de roles operísticos; y, si procede, establecemos las diferencias que se generan, entre su trabajo técnico en arte dramático y en ópera.



Fedor Chaliapin como: Mefistofeles (en *Mefistófeles* de A. Boito, 1901); Nilakantha (en *Lakme* de L. Delibes, 1901); Melnik (en *Rusalka*, de A. Dvorak, 1916); Mefistófeles (en *Fausto*, de Ch. Gounod, 1901); *Holofernes*, (en *Judith*, de A. Serov, 1907); Don Basilio (en *El barbero de Sevilla*, de G. Rossini, 1913); Don Quijote, (en *Don Quijote*, de J. Massenet, 1913); Ivan el Terrible, (en *La dama de Pskov*, de N. Ronski-Korsakov, 1925), Boris Godunov, (en *Boris Goudonov*, de Moussorsky, 1925).



Fedor Chaliapin, artista integral. Imágenes de su vida en Rusia. Chaliapin: estudiaba la partitura y se documentaba sobre sus personajes, esculpía, entrenaba, practicaba esgrima, creaba la caracterización de sus personajes.

5.3.1. Aportaciones técnicas de Feodor Chaliapin: innovaciones en el ámbito de la interpretación actoral en ópera

“Искусство все-таки выше всего”²⁴¹

Feodor Chaliapin

En nuestra opinión en el método descrito por Chaliapin, no se establece una diferenciación explícita, entre la técnica del actor dramático y la de cantante de ópera. El propio perfil y la propia evolución de Chaliapin pueden explicar tal hecho: Chaliapin quiere ser actor, expresa su fascinación por los grupos de cómicos primero, por los intérpretes de las operetas más adelante, o por el primer Mefistófeles –el del *Fausto* de Gonoud– que veía en la escena:

“It was the supernatural element in Faust that enthralled me. Picture my stupefaction when I saw huge flames streaming over the stage” (Chaliapin, 1973, p. 53).

La creación de ilusión pareciera ser el denominador común de lo que fascinó a Chaliapin tanto como para convertirlo en su oficio. En cualquier caso, Chaliapin se presenta como un actor, y, en todo momento las instrucciones técnicas que describe, como el mismo apunta, las describe desde “el punto de vista de un actor”. Aparentemente, no encontramos en Chaliapin un tratamiento de la técnica actoral del teatro dramático, como un método parcialmente diferenciado al de los cantantes de ópera. Al contrario, para aprender cómo interpretar sus roles, se inspirará en los actores y decidirá aprender en la escuela de arte dramático. Chaliapin no parecerá hacer diferenciación alguna; o, al menos, no de forma explícita.

²⁴¹ “El arte está por encima de todo”. Carta de Fedor Chaliapin al director de orquesta Emil Albertovich Cooper (1877-1960), firmada a 18 de octubre 1820. Con stas palabras se despide de Cooper, después de haberle pedido disculpas por haber actuado incorrectamente en el ensayo, cuestionando a P.Z Andreyev.

5.3.1.1. Síntesis de las artes

*“Debo, con pesar, admitir, que los buenos cantantes de ópera son tan raros en el extranjero como en Rusia. Hay cantantes muy buenos, incluso insignes, pero grandes maestros del arte, artistas de ópera en el sentido pleno de la palabra, no.”*²⁴²

(Chaliapin, 2005; 328)

Con estas palabras describe Chaliapin al final de su biografía su visión sobre el intérprete operístico cuya identidad asume como incompleta, si se basa solo en su excelencia vocal.

Este punto de partida, le llevaría a enfrentamientos con algunos de los artistas, que defendían en la ópera la primacía de la música. En el mismo marco, se acusó a Mamontov –como también se llegó a acusar a Diaghilev–, de dar más importancia a lo visual, que a lo auditivo, dejando la música en un segundo plano, en la búsqueda de una síntesis perfecta.

El contexto artístico-cultural e incluso político en el que vivió su evolución como artista, propiciaba el desarrollo de procesos creativos rompedores; el entorno que supuso la compañía de Mamontov, tildado por la pulsión, derivada de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana de alcanzar la síntesis de las artes, supondría para Chaliapin un espacio de crecimiento y libertad creativa para aplicar sus ideas.

Sería, como veíamos, en la compañía Privada de Ópera de Savva Mamontov donde, según relata en sus memorias, encontraría el ambiente de trabajo adecuado, y la complicidad para desarrollar sus propuestas. El propio Chaliapin confiesa que al inicio de conocer a Mamontov, su cultura era un poco “primitiva”. El director se preocuparía por formarle culturalmente, familiarizándolo con el arte, llevándolo a exposiciones, enseñándole a valorar las obras, y le ofrecería el espacio propicio para el contacto con artistas con quien formar círculos de debate e intercambio.

Chaliapin concebía el proceso de creación de sus personajes como un trabajo conjunto y simultáneo entre las artes: al crearlos, los dibujará y los diseñará con detalle. La partitura, la transformará en acción dramática, la acción dramática en escultura, la escultura, en movimiento.

²⁴² De *Máscara y Alma*, publicada en lengua original, en: Шаляпин Ф. ,2005. *Маска и Душа. Мои сорок лет на meampax*. Moscú: Geleos, p. 328.

Parece, así encarnar a ese “creador de la obra de arte del futuro” descrito por Wagner (2007, p. 155), en la medida en que desarrolla su creación a través de la “asociación de todas las artes”:

“Así pues, ¿quién será el artista del futuro?

Sin duda, el poeta

Pero, ¿quién será el poeta?

Indiscutiblemente el actor.

Instamos de nuevo, ¿y quién será el actor?

Necesariamente, la asociación de todos los artistas” (Wagner 1849, en 2007, p. 156).

Chaliapin hablará, a su vez, de “sentido de la proporción” (Chaliapin, 1973, p. 263), para referirse a la intensidad justa en la reacción emocional de cada situación:

“I have already said that in life, as on the stage, you must have a sense of proportion. This means that you must react emotionally to an event in the exact degree that the event warrants” (Chaliapin, 1973, p. 263).

Tal concepto nos remite a la definición de organicidad que establecerá años después el director catalán Jaume Melendres:

“Organicidad: Capacidad actoral para distribuir a través de todo el organismo, en las dosis justas, la cantidad de energía que el cuerpo necesita para la ejecución de una acción” (Melendres, 2010, p. 107).

En definitiva, podemos afirmar que Chaliapin con su principio de *justa proporción*, establece las bases para el desarrollo de los principios de organicidad.

Chaliapin plantea un principio claro en el último apartado de *Máscara y Alma*. Habla de sus empeños en crear un personaje, pero se plantea si la entrega de sus compañeros de escena, o de cada uno de los miembros del coro es la misma: “el teatro verdadero no es una empresa individual, sino un trabajo colectivo que requiere la completa armonía de todos sus componentes” (Chaliapin, 1973, p. 409).

El artista soñará con establecer un centro dramático en el que desarrollar y transmitir su legado. Y planeará su diseño, infructuoso, con el escritor italiano Gabriel D'Annunzio (1863-1938). Aspira a poder desarrollar los principios de su teatro: la fusión armónica de todas las artes.

“When I met D'Annunzio for the second time, I began talking to him about my dream of a theatre where anything bordering on the sham would be merged in complete harmony” (Chaliapin, 1972, p. 410).

5.3.1.2. Partitura y expresión dramática

Como punto de partida para tratar las innovaciones que F. Chaliapin integró en la interpretación operística, e interpretarlas lo más rigurosamente posible, hay que asentar la base que, para el cantante, lo primero era la expresión dramática. Estaba convencido de que valía la pena transgredir la integridad de la partitura, si ello había de traducirse en un fortalecimiento del drama. Lo ejemplificábamos anteriormente, aludiendo al trabajo que Chaliapin realizó con Rachmaninov, en la preparación del personaje de Salieri, realizando algunos cambios en los caracteres de la partitura, para que se adecuaran a la expresión del personaje. No entraremos aquí en consideraciones sobre la idoneidad o no de llevar a cabo este tipo de intervenciones sobre la partitura, ni tampoco en consideraciones musicológicas, en torno al tipo de formación musical de compositores –autores también de los libretos, en varios casos– como M. Mussorski, A. Borodín o el propio N. A. Rimski-Korsakov. Lo que nos plantearemos, en relación a las aportaciones de Chaliapin, es la naturaleza de los elementos que están entrando en conflicto en la interdisciplinariedad –partitura musical y expresión dramática, en este caso–, y los fenómenos que surgen, en el momento en que música y acción se encuentran.

Planteadas estas premisas, uno de los primeros aspectos que propone, repetidamente, consiste en tratar interpretativamente el texto cantado, con idéntica organicidad al texto hablado:

“un dueto va a ser cantado, esto es decir, una conversación va a tener lugar” (Chaliapin, 1973, p. 133).

Chaliapin establece una relación de igualdad entre texto hablado y cantado

Interpretación texto cantado = Interpretación texto hablado

“The more I studied Boris Godunov, Ivan the Terrible, Dositheus, the Viking Merchant, and the Head-Man in *May Night*, the more convinced I became that acting equated with singing, and had to be so. In opera we must sing as we speak” (Gorki, 1967, p. 131).

Chaliapin, después de su encuentro con el actor Mamont Dalski defenderá la necesidad de cantar no solo notas, sino palabras. Describirá a los cantantes de ópera como intérpretes centrados, fundamentalmente, en la emisión de un sonido virtuoso.

“Now I understood why *bel canto* nearly always gives rise to boredom. I thought of singers I knew, with magnificent voices, so perfectly trained that at any moment they could sing *piano or forte*, but who nearly all sang notes to which the words were merely of secondary importance” (Chaliapin, 1873, p. 84).

El descubrimiento de la entonación supondrá un punto de inflexión importante en su técnica interpretativa. Chaliapin partirá de encontrar la entonación adecuada a la emoción del personaje, una entonación que se originará en la verdad emocional del habla; y, de ahí, la transportará al canto. Siendo así, permitirá que la voz cantada se transforme, en favor de la expresividad dramática, de la situación del personaje, de su emoción. Buscará ser capaz de expresar con la voz, tantos cuantos matices emocionales y psicológicos integren la situación dramática:

“How many opera-singers can express the sorrow of a mother whose son has been killed in battle, the grief of a young girl for her beloved, in simple, natural, convincing language?” (Chaliapin, 1927, p. 85).²⁴³

²⁴³ Nos devuelve esta cita ecos de los principios de Quintiliano. El retórico advertía que no todo lo que el actor interpretaba era útil a sus pupilos, y especificaba que sus alumnos no necesitaban aprender cómo expresar, por ejemplo, el miedo o la ira. En la primera parte del trabajo ya observamos las carencias que presentaban las prácticas actorales que pretendían basar sus principios en Quintiliano. En este período la ruptura con el antiguo sistema se impone; la interpretación realista aspira a asumir, sin límite, la dimensión emocional. Chaliapin es un vívido ejemplo de ello.

El gran reto para Chaliapin será cómo encontrar esta entonación orgánica con la voz cantada. Chaliapin se cuestionará cómo a través del mecanismo de respiración requerido para el canto se puede llegar a conseguir la expresión musical, mental y la apropiada entonación. Ello le llevará a reflexionar sobre el color de la voz: “el color de lo que estoy diciendo” (Chaliapin, 1973, p. 60).

Con estas reflexiones, sobre cómo canalizar la expresión dramática a través de la mecánica de la voz cantada, Chaliapin está exponiendo, defendemos, uno de los aspectos más importantes a considerar en la especificidad de la técnica actoral en ópera.

Su incidencia en la partitura afectaba también, a uno de los temas más complejos en la interpretación actoral en ópera, al *tempo*: para Chaliapin, el *tempo* musical debía adecuarse al *tempo* dramático, debían expresar conjuntamente la misma acción dramática. Ese convencimiento llevaba a Chaliapin a tener enfrentamientos con los algunos directores de orquesta. Chaliapin entendía que era él quien debía marcarles el *tempo* y las pausas, que debían seguir según su criterio expresivo; y no todos lo aceptaron. Arturo Toscanini (1867-1957), con quien Chaliapin debutaba en La Scala, interpretando a Mefistófeles, tendrá que acceder a que Chaliapin acabe realizando la escena como él la ha concebido; en más de una ocasión, Chaliapin le trastornará su ritmo habitual de ensayo. Para Chaliapin, el *tempo* queda determinado por la acción y la expresividad dramática, no del revés. El principio, guarda paralelismos con la filosofía transmitida por de una de las pioneras de la danza contemporánea, la bailarina Loïe Fuller (1862-1928) cuando postulaba:

“En general, la música debería seguir a la danza. El mejor músico es el que permite que el bailarín dirija la música en vez de que la música inspire la danza. Todo esto nos viene probado por el resultado natural de los motivos que originalmente impulsaron a bailar a los hombres” (Fuller, 1999, p. 52).

De los experimentos y análisis registrados sobre las grabaciones de Chaliapin, el ámbito de la musicología²⁴⁴ extrae las siguientes conclusiones: la primera, existen divergencias entre lo que canta y lo que está escrito. En el estudio de la escena de la alucinación en Boris Godunov

²⁴⁴ La musicóloga Olga Haldey ha llevado a cabo estudios comparativos entre las partituras y las grabaciones de Chaliapin. De igual forma, tal y como ella misma expone en *Mamontov's Private Opera* (Indianapolis, 2010), también el musicólogo ruso Lev Lebedinsky (1904-1992) había realizado experimentos similares con parecidas conclusiones.

(Acto 2) altera el monólogo e incluso cambia algunas palabras del libreto, recuperando expresiones del poema original de Pushkin (Haldey, 2010, p. 167); la segunda se detectan tres modalidades de sonidos en Chaliapin: canto, habla, recitado-cantando. El registro hablado aparece en los momentos emocionales de mayor exaltación:

“the more agitated the character becomes, the closer the singer moves toward the speech mode” (Haldey, 2010, p. 161).

Vinculamos estas conclusiones a la teoría, entorno a los “niveles vocales en ópera”, planteada por el especialista francés Michel Poizat, que distingue entre un primer *nivel racional*, orientado al texto del que el recitativo sería el mejor representante. Aquí:

“la voz que canta se replega ante los elementos literarios (palabras, poesía, personaje, argumento)” (Abatte, 2002, p. 197).

Y un segundo nivel, *la voz objeto*, representada por las vocalizaciones melismáticas.

Siguiendo la clasificación y terminología de Poizat, podríamos afirmar paradójicamente, que: en la interpretación chaliapiniana, la intensidad emocional se consigue a través del *nivel racional*, de la palabra.

La incidencia que la música produce sobre la palabra, abre la posibilidad de generar multiplicidad de efectos de distorsión, ampliación, alteración rítmica, potenciación de significados, entre otros, que inciden en la transmisión del mensaje textual. El musicólogo, Boris de Schloezer (1881-1969) alude a la transformación del sentido de las palabras tras traspasar el plano interpretativo de la música:

“El sentido de las palabras cantadas no es el mismo del que tenían estas mismas palabras antes de su puesta en música... sino aquél que le confiere la frase musical” (Schloezer, citado en Abbate-Chang, 2002, p. 64).

Schloezer va más allá, y aludirá a la incompatibilidad entre el sistema musical y textual:

“Hay incompatibilidad, oposición profunda entre la música, sistema cerrado, y el lenguaje, sistema abierto, que no es más que la expresión de lo que significa, que remite a un sentido que lo trasciende y del que recibe su unidad. Así toda síntesis, todo compromiso entre dos sistemas de naturaleza radicalmente diferente, son impensables” (Schloezer citado en Abbate-Chang, 200, p. 63).

Entendemos que la premisa de Chaliapin “hay que cantar como se habla” podría entrar en cuestionamiento ante efectos como, por ejemplo, tal y como señala Carolyn Abatte, las vocalizaciones melismáticas:

“los melismas, dividiendo las palabras y separando cada sílaba, destruyen el lenguaje” (Abatte, 2002, p. 196).

La necesidad de encontrar soluciones técnicas ante la simultaneidad de ambos sistemas de códigos, el musical y el textual está registrada, como hemos podido ver, desde el mismo inicio de la ópera. Si aceptáramos el principio de incompatibilidad que defiende Schloezer, Chaliapin con sus tres registros de sonidos, podría estar planteando una posible solución. La incompatibilidad de los sistemas en su simultaneidad, quedaría reemplazada por su alternancia dentro de una línea de continuidad, sostenida por el plano dramático-emocional. Hablaríamos de una línea continua, marcada por el uso de distintos códigos, cuya alternancia vendría determinada por la línea emocional; manteniendo, así, el discurso y el efecto catártico de la síntesis total. En cualquier caso, ello supondría la intervención en la partitura contra la que Chaliapin se tenía que defender. No descartamos que, cuanto menos, este modo interpretativo pueda suponer una línea estilística, que, más allá de responder a experimentos puntuales o personales pudiera llegar a codificarse.

IDIOMA

Puntualizamos que la mayor parte de óperas que Chaliapin interpretó, especialmente en su primer período, eran de compositores rusos, y escritas en lengua rusa. Su relación con el significado de las palabras era directo y, en todo momento, existía una comprensión clara de lo que se estaba diciendo o de lo que estaba sucediendo en la trama. R. Wagner (1813-1883) en su obra *Ópera y Drama*, achacaba, ya no al hecho de cantar en lengua extranjera, sino al de cantar con malas traducciones, el distanciamiento que el cantante establecía con los textos, que obligaba al espectador a completar la actuación mediante la lectura paralela del libreto. En tal contexto, la

correcta pronunciación, dejaba de tener función, y solo se convertía en un obstáculo para el canto, que se “ejecutaba ahora como puro instrumento musical” (Wagner, 1997, p. 329). Wagner alude a la relación entre la lengua de actuación y la lengua propia, destacando la importancia de ésta para la creación de verdad emocional. De todas formas, si bien aceptamos las diferencias entre actuar en lengua propia o lengua extranjera, entendemos que llevar al extremo tal premisa, conduciría a la errónea conclusión de que interpretar en lengua propia implica una buena actuación.

La relación emocional entre la lengua y expresión merecería un análisis específico en profundidad, más propio del ámbito de la lingüística, sin embargo, valgan las reflexiones para apuntar que, la relación que Chaliapin establece con el texto cantado hay que entenderla, por tanto, como una relación naturalmente cercana a su lenguaje hablado que, probablemente favorece la organicidad y el análisis de las intensidades emocionales. En la cronología editada por el Teatro de Arte de Moscú, elaborada por I.N Vinogradskaya, se registra, con fecha 24 de abril de 1934 una carta de Stanislavky al actor del MJAT, Ivan Moskvín (1874-1946). Stanislavski ha estado en Niza y ha podido ver la película estrenada protagonizada por Chaliapin, *Don Quijote*. Su crítica a Chaliapin, a quien hasta el momento solo se ha referido para elogiarlo, es dura, y se centra sobre todo, en el tema del idioma:

“Preciosa figura y maquillaje. Director sin talento. La voz de Chaliapin irreconocible al hablar en cine. Resultó completamente un tono distinto. Habla en francés –muy mal. Trata de forjar una declamación francesa, en lugar de enseñarles cómo hay que actuar. En resumen, un film desgraciado” (Stanislavski 1934, en Vinogradskaya, 203, 282).²⁴⁵

Él mismo afirmaba que, cantando en otras lenguas, la intensidad dramática disminuía, –en este caso, lo afirmaba en defensa de la sonoridad y la expresividad de la lengua rusa.

²⁴⁵ A destacar, también, la transformación en la percepción del artista a causa del cinematógrafo. Nos referimos a ello más adelante.

5.3.1.3. Expresión y verdad emocional

Entre las aportaciones técnicas de Chaliapin destacamos también su tratamiento de la línea emocional. Chaliapin asume que no solo hay que interpretar un texto y una música si no, y sobre todo, una emoción. Emoción más allá de texto o sonido: incluso cuando solo la orquesta está sonando, la vida emocional del personaje continúa.

A fin de elaborar el análisis y la interpretación de la vida emocional del personaje, detectamos, en Chaliapin los siguientes procedimientos:

En primer lugar, ya mencionado, partía del acercamiento a las obras maestras de pintura y escultura. Para construir su personaje, solía visitar a los pintores y diseñadores e intentar entender su composición. El 16 de marzo de 1901, Chaliapin estrenaba *Mefistófeles* de Arrigo Boito, en La Scala de Milán. En una carta, sin fecha, supuestamente datada no más tarde de febrero de 1901, Chaliapin escribe al artista y diseñador Aleksander Yákovlevich Golovin (1863-1930), quien llevaría a cabo el diseño de espacio y figurines en la obra. La carta revela la ansiedad de Chaliapin por implicarse en el proceso de creación del vestuario de su personaje:

“Querido Aleksandr Yakovlevich (...). Mi querido amigo, le pido, por Dios, si es posible que usted pase a verme cuanto antes, y si tiene hecho ya algún diseño de Mefistófeles, por muy sencillo que sea, me lo pudiera traer” (Chaliapin, 16 de marzo de 1901).

Relacionando la observación del arte con sus interpretaciones, llegó a dos conclusiones: cuanto más se acercaba su construcción del personaje a una *concepción escultural*, más interiorización conseguía. Concretamente, será el personaje de Mefistófeles el que le resultará, en relación a este tema, más revelador.

“A sculptural element is usually inherent in the theatre (one finds it in every gesture), but the part of Mephistopheles demands sculpture, pure and simple, as its first principle” (Chaliapin, 1973, p. 98).

En segundo lugar, para trabajar la emoción sincera, Chaliapin, tal y como le había transmitido su “primer maestro de canto” (Chaliapin, 1973, p. 58), Dimitrij Andreevic Usatov, descubrió la

gran importancia de las *pausas*. Las pausas, que debían sostenerse con el apoyo del imaginario, pasaban a ser transmisoras de gran intensidad emocional y expresiva.

Como tercer punto a destacar, Chaliapin empieza a hablar de lo que denomina *el pensamiento subyacente*, pensamiento y emoción referido al logos, a la palabra, que todo arte expresaba. Con su progresiva aproximación al arte, Chaliapin entendía porque Mamontov se quejaba de esa nueva invención absurda, “fastidiosa invención” (Chaliapin, 1973, p. 97), la máquina fotográfica. La máquina podía representar con absoluta precisión el jardín o el bosque, pero no los podía hacer elocuentes. No podía, según Mamontov, representar como el arte, el *pensamiento subyacente*, esa línea de pensamiento y emoción que está, quizás, no tan cerca de lo que se representa como de lo que se esconde.

Por otro lado, en la compañía de Mamontov, Chaliapin había tomado conciencia de las *líneas de continuidad*. Se insistía mucho sobre este aspecto técnico, fundamental para la interpretación total que se buscaba. Mamontov transmitía constantemente la idea de trabajar la emoción continua del personaje:

“One of Mamontov’s demands of his singing actors was to conceptualize a role as a whole, including the moments they were not singing or even present on stage” (Haldey, 2010, p. 157).

Un último aspecto y uno de más relevantes en la técnica de Chaliapin, lo encontramos en su pregunta: ¿qué entonación tiene un suspiro? (1973, 115). Chaliapin considera que ni el lenguaje de las palabras ni el de los símbolos musicales da respuesta a su pregunta:

“The alphabet has its letters, music its symbols; you can spell out everything with these letters, set down all music with these symbols, but... the cadence of a sigh –how to put its intonation on paper?” (Chaliapin, 1973, p. 115).

Tal afirmación determina la necesidad de integrar un tercer lenguaje: el de la emoción, el de la expresión de la pulsión humana en su esencia.

La interpretación de este principio técnico “la entonación de un suspiro” ha suscitado entre los analistas rusos del material chaliapiniano controversia. N. Kuznetov registra, en su estudio, las

distintas líneas interpretativas con tendencia a vincular el “suspiro” de Chaliapin con su intención de interpretar aspectos de la partitura musical. Kuznetov afirma que, lejos de consideraciones estrictamente musicológicas, el suspiro de Chaliapin remite al arco emocional del personaje:

“No le preocupa en absoluto la imposibilidad de fijar los “micro movimientos de las cuerdas vocales” diferentes en cada vocalista. Chaliapin desea poner su atención en el cambio de los estados emocionales y las tareas dramáticas; en una capa musical dramática muy importante que debe ser leída como “entre las notas musicales” y reflejada conscientemente en el proceso de la interpretación por el actor” (Kuznetov, 2011, p. 95).

Chaliapin establecerá, por otro lado, dos niveles en el trabajo del actor: el consciente y el intuitivo. Solo tras el estudio completo de su rol, el actor estará en condiciones de alcanzar el plano intuitivo, el cual surgirá del subconsciente. Introduce, por el tanto, el trabajo del subconsciente como elemento en el proceso de construcción del personaje:

“The paragraphs that follow on my method of study concern exclusively the *conscious* side of creative work. I say nothing about the mystic element, which, if I feel in my most sublime moments of inspiration, I feel confusedly; it would be impossible for me to analyse it” (Chaliapin, 1973, p. 116).

Es destacable cómo, a lo largo del texto, utiliza “consciente”, “subconsciente” y “elemento místico”, indistintamente.²⁴⁶

5.3.1.4. La gestualidad

En su intento por encontrar la adecuada gestualidad para sus interpretaciones, Chaliapin, como hemos visto, percibió en la construcción del personaje, un elemento escultural, que defendió como rasgo “inherente en el teatro”. Estas ideas sintetizan una concepción que va estar presente a lo largo del siglo en el ámbito de la escena, del arte y de la interdisciplinariedad. Desde R. Laban a las expresiones artísticas de vanguardia, pasando por V. Meyerhold, y haciéndose eco de A. Appia, encontramos presente la idea de movimiento como reflejo de la vida interior y su

²⁴⁶ Apuntamos que en 1869, el filósofo alemán Eduard von Hartmann (1842-1906) ha publicado su obra *La filosofía de lo Inconsciente* y que, en 1900, el psiquiatra S. Freud (1856-1939) da a conocer *La interpretación de los sueños*.

extrapolación a las artes plásticas. Así, el coreógrafo Rudolf Laban, hablará del movimiento como un flujo constante, Oskar Schlemmer (1888-1943) artista relacionado con la Escuela de la Bauhaus hablará de la pintura, la arquitectura y la escultura como “un movimiento paralizado en un instante” (Sánchez, 1999, p.183). Chaliapin está plantando el gesto escultórico como generador de vida interior.

Según los hábitos de representación establecidos en el momento, la línea interpretativa que debía seguir un personaje venía marcada por la tradición. El encuentro de Chaliapin con Toscanini en La Scala para los ensayos de Mefistófeles, registran el conflicto entre el instinto innovador de Chaliapin y el hábito interpretativo, que pedía representar a Mefistófeles según unas pautas establecidas. El propio Chaliapin describe el episodio, a través de la biografía escrita por Gorky:

“I have brought my own costumes”, I said.

He appeared taken aback. “Oh! Then you have seen this opera before?”

“Never”

“Then what costumes have you got? You understand, we have a certain tradition, and I will have to see how you will be dressed”

“In the Prologue I wish to portray Mefistofele semi-nude”

“What?”

I sensed his alarm –could even hear him saying to himself: “Barbarian. He will cause a scandal”
(Gorky, 1973, p. 147).

Tal y como se definía un personaje, así se interpretaba siempre; sus planteamientos, le condujeron a crear innovaciones en la caracterización y construcción hasta el momento establecida, proponiendo una simplificación de sus adornos habituales y nuevos registros interpretativos.

Veamos, respecto a la gestualidad y la construcción física, qué opciones técnicas iría desarrollando:

AMPLIFICACIÓN

En su intento por acabar con una interpretación tradicional basada en gestos convencionales, Chaliapin optó, en primer lugar por experimentar con la amplificación gestual. Pensó que si los gestos eran más grandes, serían más expresivos y mostrarían más vida. Pese a que tras el experimento (1895) se le acusó de afectación, Chaliapin se negaba a actuar como los demás, e intentaba buscar el consejo de actores dramáticos a los que admiraba, entre ellos Mamont Dlaski. A punto de acabar su temporada en el Teatro Mary, un año antes de empezar a trabajar con Mamontov, y a pesar de que aún no había encontrado la alternativa a los gestos convencionales, sus interpretaciones comenzaban a llamar la atención: con pruebas, con gestos más grandes, más pequeños, experimentando, huyendo de lo establecido, algo iba cambiando, que lo iba distinguiendo del resto de los cantantes.

EL GESTO MENTAL

Continuando con el trabajo hacia una creación de una gestualidad propia, Chaliapin llega a una conclusión, que obligaría a redefinir el concepto del gesto en sí mismo: “el gesto no es un movimiento físico sino mental” (Chaliapin, 173, p. 130), el gesto debe responder a un movimiento mental.

Con esta afirmación, Chaliapin está evidenciando su visión integradora de la actuación, no reducida ya a la elección de gestos adecuados como hasta el momento, sino entendida como el mecanismo para encarnar, para dar vida a un personaje: el gesto así entendido, deviene la verdadera alma de la creación dramática.

Desde esta premisa, Chaliapin llega, por tanto, al concepto de interiorización: las palabras y los gestos deben surgir del interior, del alma del personaje, así, llegaremos al verdadero gesto dramático. Son ideas que Stanislavski recogerá directamente en su sistema.

EL GESTO SIMBÓLICO

Llegados a este punto, su conclusión sobre el tratamiento de la gestualidad encuentra una nueva limitación cuando, en 1907, debe preparar el personaje de Holofernes de la ópera *Judith* de A. Serov (1865-1911).

Este personaje, el general asirio, hasta el momento, había sido siempre representado según unos hábitos establecidos, como todos los personajes. En este caso, se le representaba siempre con accesorios asirios y gesticula según la costumbre, hecho que para Chaliapin, no lograba ocultar su vacuidad, y no daba indicios de antigüedad auténtica.

Su deseo consistía en ser capaz de presentar un general asirio vivo, y el problema que le surgía era el de cómo acceder a una civilización que había desaparecido; cómo se podía medir su pulsión. En el círculo de Mamontov pudo contactar con V. Serov, –hijo del compositor, Alexandr Serov–, artista y amigo de Chaliapin, quien se encargaría del diseño del escenario. Vio que Serov estudiaba iconografía, pinturas y fotografías de monumentos asirios, y se puso a trabajar con él. Así, encontró unos bajo relieves en los que aparecían guerreros y reyes, en sus tronos, conduciendo carros, solos, o en grupo: su gestualidad era siempre la misma, formando ángulos agudos con los codos; nunca se estiraban a los lados. El resultado era hierático, y la gestualidad, pese a que distaba de parecerse al comportamiento natural de reyes y guerreros, se basaba en actitudes convencionales que partían de una realidad.

Esa idea la tomó Chaliapin como punto de partida, llegando a una nueva conclusión: el gesto convencional, podía tener sentido si partía de una realidad; en palabras del propio Chaliapin:

“la convención no es mera invención, si se toma prestada de la realidad” (Chaliapin 1973, p. 103).

Decidió, por lo tanto, representar al general asirio de acuerdo a los bajo relieves. Serov lo apoyó y le ayudó a dar la justa medida a la gestualidad.

En este caso, Chaliapin acababa encontrando la respuesta en la iconografía. Este procedimiento, le acercará al estudio de una posible gestualidad simbólica que podemos emparentar con la

primera concepción meyerholdiana sobre el movimiento y el gesto en la interpretación operística.

El éxito de Chaliapin con su Holofernes en el Teatro Solodovnikov de Moscú, era en 1897; Stanislavski tiene 34 años, Meyerhold 23, faltaba un año para la inauguración del Teatro de Arte de Moscú, y cinco años (1902) para que Meyerhold abandonase el MJAT.

5.3.1.5. La caracterización

Chaliapin, que aprendió a maquillarse de los mejores actores rusos y trató de seguir cuidadosamente sus enseñanzas, realizó, a su vez, importantes innovaciones. Algunas de las más destacables las mencionamos a continuación.

El artista menciona el hecho de que los actores centraban su maquillaje en la cara. Podían estar espléndidamente maquillados, por ejemplo, de hombres viejos, pero al girarse, su propio pelo se veía tranquilamente debajo de sus pelucas, o sus manos, no caracterizadas, revelaban su juventud. Chaliapin propuso que el maquillaje debía ser integral. En relación a este tema, Stanislavski ponía como ejemplo a Chaliapin en su Estudio de ópera:

“Mirad sus manos. Nunca reconoceréis sus muñecas. Varía el maquillaje de sus manos con tanto detalle” (Stanislavski, 1997, p. 324).

Por otro lado, Chaliapin defiende la supresión de detalles innecesarios, igual que en la actuación. El maquillaje debe ser solo un elemento auxiliar para el actor que, al igual que el vestuario jamás debe esconder ni tapar los gestos del actor, de igual manera, el maquillaje debe siempre dejar libres las expresiones faciales.

Otra de las grandes aportaciones de Chaliapin en la interpretación de sus personajes está en lo que el denominará “maquillaje psicológico” (Chaliapin, 1973, p. 112): para Chaliapin, ningún maquillaje ayudará al actor a crear una auténtica personalidad viva, a menos que vaya acorde con las inspiraciones que le surgen de su mente, es decir, a menos que combine con el maquillaje psicológico, que es inherente a la inspiración del actor e independiente de pinturas o colores.

Siguiendo su propuesta, le quitó elementos de caracterización al tradicional Mefistófeles, que solía representarse, siempre con bigote y dos plumas en su gorro. Su ejercicio de síntesis, lo llevó a despojarlo de ambos complementos, creando una nueva forma de presentarlo. Tras su éxito con Mefistófeles, y la aceptación que tuvieron sus innovaciones, tanto respecto a la técnica actoral como a la caracterización, Mamontov le daría completa libertad creativa. Apuntamos que hasta ese momento, en los Teatros Imperiales se acumulaban telas y ropas clasificadas según los tipos de personaje. Explicado por el propio Chaliapin.

“Si había que vestir a Mefistófeles, por ejemplo, el director de escena pedía el número tal de los atuendos tipo alemanes o tipo españoles; Busca el nº 16 tipo alemán!” (Chaliapin, 1973, p. 74).

Que Chaliapin pudiera encargarse y elaborar sus propios vestidos fue, por tanto, un gran privilegio y voto de confianza otorgado por el mecenas Mamontov, y el principio de una reforma.

5.3.1.6. Creación del personaje

El actor ilustrado del que había hablado Shchepkin continuaba latente a través de Chaliapin y la filosofía del Círculo Mamontov, y lo estará también en Stanislavski. Chaliapin prepara sus personajes, leyendo, documentándose, informándose sobre el contexto de la obra, los detalles históricos, las biografías, si procede. El profesor Nikolai Kuznetov (Conservatorio de Moscú), describe en su investigación, a través de una anécdota registrada por R. Simónov, la importancia que tenía para Chaliapin su biblioteca en el proceso de creación:

“Un recuerdo interesante sobre esto nos dejó R. Simónov: “En la habitación había una cama grande, una mesa y muchísimos libros. La biblioteca de Chaliapin contenía clásicos rusos y occidentales, libros de arte, vestuario, teatro. “Fiodr Ivánovich, ¿cómo trabaja Ud. el papel?, pregunté yo”. Shalyápin con un gran gesto señaló los libros” (Kuznetov, 2011, p. 81).

En relación al proceso de creación de los personajes operísticos, las pautas que Chaliapin propone como fundamentales en su método de estudio, y en donde se reconoce la base de un sistema, que ha perdurado hasta nuestros días, son las que resumimos continuación. Partiremos

de las propias palabras de Chaliapin, puntualizando que, en todo momento, está hablando de sus personajes operísticos:

“recibo la partitura y el libreto de la ópera que tengo que cantar. Es obvio que debo empezar por el estudio del personaje que debo representar” –destacamos este “es obvio”– “Leo el guión, y me pregunto a mí mismo qué tipo de hombre se supone que es, bueno o malo, elegante u odioso, inteligente o estúpido, inocente o astuto ¿Es una mezcla de todas esas cosas?” (Chaliapin, 1972, p. 116).

Estamos ante un análisis precursor: como hemos visto anteriormente, por un lado, permite plantear, aunque aún no desarrolla cómo, el ámbito del subconsciente; y el proceso creativo a partir del subconsciente, –que va a abrir líneas de investigación a los creadores posteriores y coetáneos–. Se coloca, Chaliapin, por lo tanto, como hombre en su tiempo, como un pionero, capaz de abordar la técnica de creación del personaje, no sólo desde la parte gestual, externa o formal, sino incluso apuntando al subconsciente como fuente creativa; tema que será objeto de estudio para posteriores creadores.

Sin embargo, por otro lado, vemos como el artista, aún se acerca al personaje, al menos teóricamente, desde la búsqueda del arquetipo: “¿será bueno o malo?”; “¿estúpido o inteligente?”; si bien las investigaciones que él mismo realiza para encarnar a sus personajes acabarán alejándole, justamente, de tales arquetipos.

Para la creación del personaje, Chaliapin propone como parte de su método estudiar no solo su rol, sino todos los roles de la ópera “sin excepción”, no solo los papeles principales, sino también las pequeñas intervenciones y el coro. Cualquier detalle, por insignificante que parezca puede dar importante información. Y de esta forma se adquiere mayor libertad para el juego dramático al tener más integrado el ritmo global. El mismo mecanismo propondrá Stanislavski a sus alumnos del Estudio de ópera.

En resumen, Chaliapin menciona, como elementos fundamentales para entender su rol los siguientes elementos:

- Conocimiento de cada nota y cada palabra.
- Análisis de las acciones de todos los personajes y relaciones entre ellos.
- Análisis del lugar y el ambiente.
- Si el personaje es una invención del autor: se debe extraer toda la información sobre éste que aporta el guión.
- Si el personaje es histórico: hay, incuestionablemente, que documentarse, consultar la historia. Plantearse: ¿en qué se diferencia de los otros hombres de su tiempo, ¿cómo lo veían sus contemporáneos?, ¿cómo lo han descrito los historiadores?, ¿cómo lo refleja la iconografía? Defiende que la historia permite una comprensión más profunda y completa de las intenciones.

Para la construcción de Boris Godunov: consultó con el historiador V. Klyuchevsky (1941-1911). Recurrió a los dibujos sobre Boris, su época, su atmósfera.

- Chaliapin nos habla de la visualización del personaje: las características físicas que escojamos para nuestro personaje deben estar de acuerdo con sus características mentales. Un carácter implica un cuerpo. Por construcción externa no entiende “maquillaje” o “color del pelo”, sino aspectos que recogerá el sistema de Stanislavski en la creación de personajes, tales como: la forma de andar del personaje, la forma de sentarse, de escuchar, de hablar, reír, llorar,...
- Chaliapin estudiaba las obras enteras, todos los personajes; de esta manera dominaba el ritmo global y podía crear su propio ritmo dramático.

Adjuntamos un cuadro resumen, con los personajes más destacados del repertorio chaliapiniano, en su período en Rusia:

| |
|--|
| Primera aparición en El profeta de Meyerbeers de coro |
| MEFISTÓFELES, <i>Fausto</i> , Ch. Gounod. Mariinsky 1895; CPO 1896 |
| DOSIFEI, <i>Jovanchina</i> , M. P. Mussorski, 1898 |
| IVAN el TERRIBLE, <i>La dama de Pskov</i> , N.Rimsky-Korsakov.1896 CPO |
| EL VIEJO JUDÍO,5. 1896. CPO |
| BIRON, <i>Ledianoi Dom</i> , A. N. Koreshchenko. Teatro Bolshoi, 1900 |
| MELNIK, <i>Rusalka</i> , A. Dargomijski |
| Tiflis, 1893 |
| Teatro Bolshoi, 1899, 1900 |
| Petrogrado, Narodnom Dome, 24 febrero 1914 |
| Teatro Marinski, 1916 |
| GALITZKY, <i>Príncipe Igor</i> , A. P. Borodin. Teatro Bolshoi 1900, 1910 |
| VYAZMINSKY, <i>Oprichnik</i> , P. I. Tchaikovski, 1900 |
| NILAKANTA, <i>Lakme</i> , L. Delibes. Teatro Bolshoi, 1901 |
| FARLAF, <i>Ruslan y Ludmila</i> , M. F. Glinka, Bolshoi 1901 |
| MEFISTÓFELES, <i>Mefistófeles</i> , A. Boito |
| Milán, <i>La Scala</i> , Milán 1901, 1905 |
| Teatro Bolshoi 1902, 1903 |
| Metropolitan, Nueva York, 1907, 1908 |
| Tiflis 1893-4 |
| Bolshoi 1916, 1929 |
| FELIPE II, <i>Don Carlo</i> , G. Verdi, 1917 |
| VARLAAM, <i>Boris Godunov</i> , M. P. Mussorski. Chastnar Opera zimina, 1916 |
| HOLOFERNES, <i>Judith</i> , A. Serov, 1907 |
| DON QUIJOTE, <i>Don Quijote</i> , Massenet, Bolshoi, 1910, dir. Chaliapin |
| DON BASILIO, <i>El barbero de Sevilla</i> , Rossini, Bolshoi, 1910, 1912, 1013 |
| EREMKA, <i>El poder del diablo</i> , A. Serov, Chastnaia opera, Zimina, 1916 |
| IVAN SUSANIN (bajo), <i>La vida del Zar</i> , M. Glinka. 1917 |
| FELIPE II, Don Carlos, G. Verdi. Teatro Bolshoi, 1917 |
| BORIS, <i>Boris Godunov</i> , M. P. Mussorski (revisada por Rimski –Korsakov) |
| Bolshoi 1906 |
| Mariinski 1910, 1913, 1915, 1916 |
| Londres 1914 |
| Metropolitan 1925 |
| DOSIYEV, <i>Jovanchina</i> , Mussorsk.Teatro Imperial de San Petesburgo, 1885 |
| JOVANSKI, <i>Judith</i> , viejo príncipe Jovanski A. Serov |
| IVAN EL TERRIBLE, Pskovityanka, Rimski- Korsakov, Bolshoi 1911 |
| MEFISTÓFELES, <i>Mefistófeles</i> .A.Boito. 1901 |
| EL MERCADER VIKINGO, Sadko |
| MILLER, <i>Rusalka</i> . A. S. Dargomizhsky's |
| HOLOFERNES, <i>Judith</i> , A. Serov |
| SALIEREI, Salieri, Rimsky-Korsakov Salieri in 1898 |
| DON BASILIO, <i>El barbero de Sevilla</i> , Rossini 1907- |
| LEOPORELLO, <i>Don Giovanni</i> , Mozart |

TABLA 8. Personajes interpretados por Chaliapin en su etapa rusa.

5.3.2. La aportación de Konstantin Stanislavski a la técnica actoral en ópera. El programa de trabajo en el Estudio de ópera

“En mi alma revivieron mis antiguos entusiasmos hacía mucho olvidados, pero que se hallaban latentes en mí desde los tiempos de los estudios que había realizado bajo la dirección del anciano Fiódor Petrovich Komissarzhevsky. Volvía a resucitar en mí el amor hacia las acciones rítmicas bajo los sonos de la música”

Konstantin Stanislavski (2013, p. 476)

Pocos días después del acto de inauguración, que sellaba la colaboración entre el Teatro de Arte de Moscú y el Bolshoi, Stanislavski llevaba a cabo, en uno de los foyers, la primera sesión de trabajo con los cantantes. Pronto advertiría, tal y como él mismo nos relata en *Mi vida en el arte*, que las principales expectativas de aprendizaje escénico de este colectivo, se centraban en, y no iban más allá, aprender caminar por el escenario con soltura.

La cultura escénica de los cantantes, en palabras de Stanislavski, “se hallaba en un estado primitivo” (Stanislavski 2013, p. 479).

“Muchos de ellos sólo se interesan por la parte musical de su especialidad; en cuanto a la parte netamente escénica, no sólo no la someten a un estudio más o menos detenido y serio, sino que, por el contrario, la menosprecian con harta frecuencia, como orgullosos de que ellos son «cantantes» y no simples actores dramáticos” (Stanislavski, 2013, p. 478).

Como punto de partida, era necesario, por lo tanto, elevar el “nivel cultural general, y el de la cultura artística en particular” de los cantantes, para vencer este “dilettantismo” (Stanislavski 2013, p. 479).

“Nuestra tarea consistía en elevar la calidad no solamente de la educación vocal, sino de la cultura musical y escénica del artista de ópera” (Stanislavski, 2013, p. 479).

Recupera en esta cita, Stanislavski la terminología chaliapiniana al referirse al “artista de ópera”.

Durante este primer período, Stanislavski, que combinará su trabajo en el Teatro de Arte de Moscú, con el del Estudio de ópera, empezó a encontrarse con las particularidades que el género

operístico le presentaban, y a ampliar y profundizar aspectos técnicos de su sistema. La fuente de información que suponía la música, vinculada a la palabra y a la acción, para la construcción de la vida escénica, le aportaba nuevos elementos para seguir explorando cómo crear la vida del espíritu humano, a través del arte escénico.

Podemos tener registro del trabajo que Stanislavski llevó a cabo, a lo largo de casi 20 años, tanto de las sesiones de clase del Estudio de ópera, como del proceso de creación en los montajes de las óperas, a partir de las reflexiones del propio Stanislavski en sus obras, y, especialmente en *Mi vida en el arte* –dedica un capítulo al Estudio de ópera–, y en *El Arte escénico* –describe cinco ensayos de Werther–; están asimismo publicadas las *Conversaciones con Stanislavski en el Teatro Bolshoi 1918-1922* –Беседы К. С. Станиславского В студии Большого театра в 1918-1922 гг.–²⁴⁷; y, especialmente, han podido llegar a nosotros las transcripciones de ensayos y clases que tuvieron lugar en el Estudio de ópera, gracias a la obra mencionada de Pavel Rumyansev²⁴⁸, *Stanislavski on opera*, traducida por Elisabeth Reynolds (publicada, por primera vez en inglés en 1975). Pavel Ivanovich Rumyantsev (1890-1962) llegaba al Estudio de ópera del Teatro Bolshoi en 1920, a finales de la segunda temporada: en el departamento de voz del Conservatorio de Moscú, el foco de atención había sido casi exclusivamente la voz y el trabajo con Stanislavski le abría nuevas posibilidades creativas. Posteriormente se dedicaría a la dirección escénica de ópera.

El primer gran reto técnico aparecía ante la necesidad de simultanear tres artes, voz, música y escena, en una, evitando “que una rama del arte destruya lo creado por la otra” (Stanislavski, 2013, p. 478). Es decir, si la prioridad es ejecutar sonidos nítidos, el cuerpo debe estar al servicio de ese sonido. Por el contrario, si la acción escénica se realiza sin el debido entrenamiento, y sin contemplar la naturaleza del instrumento, el sonido pierde calidad. Es clara, por tanto, la primera cuestión que plantea Stanislavski. No se trata de crear una jerarquía entre las artes que intervienen, sino de encontrar el mecanismo para que se potencien y se manifiesten simultáneamente de una forma integrada.

²⁴⁷ Kalashnikov, S., 1947, *Беседы К. С. Станиславского В студии Большого театра в 1918-1922 гг.*

[en línea] Disponible en: < http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0120.shtml > [Acceso: 22 de octubre de 2015].
Basadas en las transcripciones de la cantante Koncordia Evgenievna Antarova (1886-1959).

²⁴⁸ Murió en 1962, dejando sus notas sobre el trabajo en ópera de Stanislavski.

Stanislavski sabía que era posible conseguir esa fusión, basada, no en la elección de prioridades técnicas, sino en la integración. Lo había visto en el escenario observando el trabajo de Feodor Chaliapin, quien, según él, era el único artista capaz de simultanear voz, música y escena, las tres artes que, según Stanislavski, debía dominar un cantante de ópera. Se trataba de explorar cómo. En los años de desarrollo del Estudio de ópera, Chaliapin era ya un cantante consagrado que había destacado, por sus excelentes trabajos actorales en ópera; su consagración definitiva había llegado diez años antes, cuando Diaguilev programaba su *Boris Godunov*, en París en 1908. Para muchos de los cantantes del Bolshoi con los que Stanislavski empezaba a trabajar, Chaliapin era ya un modelo de referencia al cual admiraban; sin embargo, paradójicamente, Stanislavski nos presenta a estos primeros “alumnos” del estudio como unos artistas más bien pasivos, que no parecían mostrar especial interés real por nada que no fuese “emitir sonido”. Tal y como Stanislavski relata en *Mi vida en el arte*, la mayoría de los que entraban específicamente al Estudio de ópera, lo hacían, en gran medida, con la idea de que les sirviera de trampolín para acceder al Bolshoi, pero con escaso interés por la formación escénica (Stanislavski, 2013, p. 479).

5.3.2.1. Stanislavski y la ópera: primeras decisiones

La primera temporada del Estudio de ópera fue la de 1918-1919. El ritmo de representaciones a los que se sometían los cantantes del Bolshoi, condicionaba la calidad del estudio y no permitía a Stanislavski desarrollar un trabajo de entrenamiento continuado. Las palabras de Stanislavski dejan entrever su descontento:

“Durante todo el invierno no había logrado reunir de una vez a los participantes del cuarteto de una parte de la ópera que se estaba ensayando: un día no llegaba la soprano, al siguiente faltaba el tenor, y luego, la mezzo” (Stanislavski, 1997, p. 367).

Tras este primer año, propondría elaborar un programa de estudios compuesto por cursos sistemáticos, impartidos por él mismo, destinados a la formación escénica de los cantantes de ópera. El curso iría dedicado solo a un grupo de los cantantes, preseleccionados por él mismo.

Aceptado el proyecto, empezó a crear un programa de enseñanza, en base a los problemas técnicos que había podido detectar en la forma actuación de los cantantes, durante la anterior temporada: el programa se basaba en “la elaboración de una técnica interior y exterior de expresar las vivencias”; y comprendía también aspectos como la dicción, la plástica, la teoría, –“sólo para fijar y para ayudar a dar forma consciente a lo asimilado” (Stanislavski, 2013, p. 481)– y, obviamente, la parte vocal.

Tomando como base su sistema, creó ejercicios que contemplaran los elementos que surgían de la interacción de la música y el canto. Stanislavski planteó dos objetivos entre los que se enmarcaría su programa de estudios: definir un lenguaje técnico común, y buscar cómo combinar el arte de vivir un rol, con su forma musical y con la técnica de canto. (Rumyantsev, 1998, pp. 1-2).

Seleccionó a los profesores: para la parte vocal, la musical, la escénica, la danza, y la plástica, con la ayuda de sus colaboradores, sus hermanos Zinaida Sergeyevha Sókolova (1865-1959) y Vladimir Alexeyev. Vladimir Alexeyev trabajaba todo lo referente al ritmo; con Sókolova aprendían a crear partituras internas. El propio Stanislavski asistía eventualmente a las clases. La formación del “Estudio” permitía a Stanislavski crear un espacio laboratorio, en el que poder trabajar de manera continuada, e independiente del proceso de montaje. Cada temporada suponía la consecución de un nuevo reto, un paso más en la búsqueda de Stanislavski, pero también, consecuentemente e indirectamente, en la conformación de un sistema de interpretación actoral que tuviera un sentido pleno en la ópera.

Uno de los principales rasgos diferenciales entre el trabajo actoral en arte dramático y en ópera, para Stanislavsky, lo determinó el ritmo. El director entendía el ritmo como: “la ley de la vida común a toda la humanidad”, en la que se “debe fundar el arte creador” (Stanislavski, 2003, p. 192). Mientras el actor debe determinar el ritmo, deviniendo su propio compositor, el cantante de ópera lo tiene ya determinado en la partitura musical:

“por eso os digo que la ópera es mucho más fácil que el teatro. En la ópera hay el ritmo y lo único que os queda por hacer es tener muy claro en la mente por qué el compositor escribió su aria en un tiempo 3 por 4 y no en un tiempo de 6 por 8 y por qué hizo operantes estas y no aquellas palabras. Una vez que hayáis entendido esto, vuestra tarea es clara: adaptar los datos físicos y psicológicos al ritmo ya fijado por el compositor” (Stanislavski, 2003, p. 192).

El ritmo escénico, –que ahora debía convivir con el ritmo de la música–, la gestualidad y el movimiento, o la construcción de la línea emocional, adquirirían un nuevo punto de vista, al partir, no sólo de un texto, sino de una partitura. La coexistencia de música y drama le permitía establecer paralelismos y puntos de encuentro y desencuentro entre las bases técnicas de ambas disciplinas. Stanislavsky hablará de explorar una “acción musical”. A su vez, la idea de encontrar procedimientos que permitan alcanzar la síntesis de las artes, la vemos latente en el uso de expresiones y términos con la intención de fusionar los códigos expresivos de la música y del movimiento:

“La acción en el escenario, igual que la misma palabra pronunciada y cantada, ha de ser musical (...). Los movimientos, han de tener sus *legato*, *stacato*, *fermato*, *andante*, *allegro*, *piano*, *forte*, etc.” (Stanislavski, 2003, p. 481).

Por otro lado, Stanislavski registra cómo la necesidad de conseguir una emisión sonora técnicamente virtuosa provoca, en el cantante, la tendencia a rechazar todo elemento, incluso relativo a la vida escénica que pueda incidir negativamente en esta emisión. Concretamente, Stanislavsky habla de la distorsión del texto para beneficiar la calidad del sonido:

“La gran mayoría de los cantantes hace del sonido su apoyo, al que de una u otra manera añaden las palabras como mejor se les antoja, con frecuencia modificándolas porque les resulta difícil producir un buen sonido con determinadas letras” (Stanislavsky, 2003, p. 196).

Si entendemos la vida escénica como elemento, no solo integrante, sino determinante de la propia partitura musical –compositor y libretista están explicando una historia–, podríamos llegar a afirmar, que la vida escénica, no solo debe incidir positivamente en la emisión vocal, sino que ésta, sin los elementos propios de la primera, deja, en cualquier caso, de ser interpretación operística. Entendemos que una de las claves de esta encrucijada pasa por consensuar qué se entiende, desde el campo de la técnica vocal, por ejecución “técnicamente virtuosa” en ópera: ¿La reproducción exacta de la partitura a través del instrumento vocal, capaz de corporeizar las palabras y la idea musical?, ¿el virtuosismo, en ópera requiere el mismo procedimiento, y busca el mismo resultado que la interpretación en concierto?, ¿Las distorsiones que Chaliapin permitía en su voz, para adecuarse a la expresión dramática, lo acercaban o lo alejaban de la interpretación virtuosa?

5.3.2.2. Las temporadas en el Estudio de ópera: retos y avances técnicos en el sistema de Stanislavski

El Estudio de ópera se emplazó en el número 6 de Leontyevski Pereulok, una antigua casa que ofrecieron a Stanislavski, y que convirtió en su residencia y su Laboratorio. En el segundo piso, en una gran sala rodeada de columnas, ahí quedó instalado Estudio de ópera del Teatro Bolshoi. Stanislavski se volcaría durante estos años, a trabajar con los cantantes y a encontrar soluciones técnicas para su actuación. Y encontraría la resistencia de aquéllos que defendían, que, a un cantante de ópera, le bastaba con saber cantar.

“The proponents of “pure operatic singing”, those devoted to the old routines, did not accept Stanislavski’s ideas about opera and they did their best to prove that if a Singer has a real voice he does not need any training in acting” (Rumyantsev, 1998, p. 2).

Antes de iniciar las producciones, Stanislavski quiso que los cantantes estuvieran técnicamente preparados. De manera que dedicaba dos años a preparar a los cantantes antes de llevar a cabo puestas en escena de óperas enteras. El primer año estaba fundamentalmente centrado en el entrenamiento. Trabajaban diariamente ejercicios corporales con música, improvisaciones en distintas posiciones corporales, movimientos por el espacio, liberación de las tensiones musculares y, finalmente, preparación de arias, donde se iban sintetizando las técnicas trabajadas del sistema. Durante las dos primeras temporadas, trabajaban arias primero, y escenas de distintas óperas.

La primera producción completa del Estudio de ópera, tras dos años de entrenamiento, fue *Werther* de Massenet, en 1921. En total, se llevaron a cabo tres óperas: además de *Werther*, *Eugene Onegin* de P. I. Tchaikovski, en 1922 e *Il Matrimonio segreto* de D. Cimarosa (1749-1801), en 1925.²⁴⁹

En el trabajo realizado por Stanislavski y Nemorovich-Danchenko en el Teatro de Arte de Moscú, se había llegado a conseguir técnicamente, según testimonio de Rumyantsev la integración de todos los elementos que intervienen en la escena: personajes, atmósferas,

²⁴⁹ Más tarde, el estudio se independizaría del Bolshoi, y en 1924 recibiría el nombre Estudio de ópera Stanislavski. En 1926, se convertía en el Estudio-Teatro de Opera y, en 1928, en el Teatro de Opera de Stanislavski.

emociones, tiempo, equilibrio, relaciones humanas, y ahora, el trabajo en el Estudio de ópera, permitía continuar desarrollando los mecanismos técnicos de creación de la verdad escénica, incorporando la música y el canto.

Las clases y los ensayos duraban todo el día desde primera hora de la mañana hasta el atardecer. Ya hemos mencionado la importancia de Zinaïda Sokolova, en el entrenamiento en el Estudio de ópera. Ella ayudaba a los estudiantes a crear la partitura interna de un papel; a encontrar los matices de la vida interior del personaje, con Zinaïda hacían los ejercicios de calentamiento, y preparaban los temas antes de presentárselos a Stanislavski. Incluso algunas de las óperas las montaron directamente con ella; luego Stanislavski las supervisaba; fue el caso del montaje de *Werther* en el que Stanislavski intervino para dar los matices finales.

En las dos primeras temporadas, trabajaron escenas de óperas que se representaron sin maquillaje, ni vestuario, en la sala del Estudio, con el público cerca. Se trataba de intentar transmitir una emoción interior, sin apenas gesticulación, ni movimientos superfluos. La primera presentación pública del Estudio de ópera en Moscú, estuvo envuelta de un gran clima de expectación. Expectación y también escepticismo, por parte de los no partidarios a este tipo de enfoque del trabajo interpretativo en ópera²⁵⁰.

El primer programa que se presentaba estaba formado por escenas de distintas óperas de Rimsky-Korsakov, presentadas bajo el título: *Tarde de Rimsky-Korsakov –Вечер Римского–Корсакова*. En la cronología editada por el MJAT el 9 de junio de 1921 se registra: “Primer espectáculo-concierto en el Estudio de ópera” (Vinogradskaya, 2003, p. 155). A partir de ese momento, se empezaría hablar de los “sketches” de Stanislavski.

El principal objetivo técnico, consistía en intentar transmitir pensamientos y sentimientos con la mínima expresión externa. Los siguientes cuadros resumen los programas de trabajo de cada las dos primeras temporadas, en las que se presentaron cuadros escénicos:

Contenidos de los programas y objetivos técnicos (se siguen las referencias de Rumyantsev y la cronología publicada por el MJAT-2003).

²⁵⁰ Rumyantsev, 1998, p. 39.

1920-1921: *Tarde de Rimsky-Korsakov*. 9 de junio de 1921

- Gloria interpretado por todos los cantantes.
- Se sientan manteniendo la atención ante el público, excepto el que tiene que cantar en cada momento.

Tras la primera parte, en el oscuro, los propios cantantes cambian la escenografía

- Escenas de: la *Criada de Pskov* (1872), *Noche de Navidad* (1895) y el *Cuento del zar Saltán* (1900).

Objetivos:

- Actuar sin gestos estereotipados.
- Expresar pensamientos y sentimientos de la pieza.
- Realizar con precisión los cambios de escenografía /Implicarse en los cambios de escenografía.*

*Presupone ya un nuevo perfil de cantante que se implica en la globalidad de la representación.

1921-1922: *Tarde de Pushkin*. El 18 de febrero de 1922 encontramos registrado en Vinogradskaya:

“Noche de gala en memoria de Pushkin en la sala grande del Conservatorio con la intervención del Estudio de ópera del Teatro Bolshoi bajo la dirección de Stanislavski, interpretó maravillosamente el prólogo del *Cuento del Zar Saltán*” (Vinogradskaya, 2003, p. 187).

- Tres primeras escenas de Eugène Onegin (La carta de Tatiana) y el Prólogo de *El cuento del zar Saltán*, con texto de Pushkin

Objetivos:

- Trabajo de los sentimientos en profundidad.
- Reflejar el “alma” de los personajes, independientemente de lo que verbalizan.

El 12 de junio de 1921, tres días después de la Noche de Rimsky-Korsakov se empieza a ensayar *Werther*.

Los cantantes iban transformando sus hábitos de actuación, acercándose, progresivamente, a la interpretación creíble que perseguía Stanislavski.

“there were a number of experts who realized that in these “sketches”, in Stanislavski’s special approach to opera, in his efforts to blend the music with the words and both with the rhythmic movements of the actor-singers, they could experience new reactions to well-known operas (Rumyantsev, 2003, pp. 41-2).

Tras estos primeros trabajos, sus alumnos empezaban a disponer de nuevas herramientas escénicas y se empezaba así a abrir la posibilidad de llevar a cabo producciones enteras. La primera, *Werther* de Massenet (1921).

Zinaïda Sokolova la preparó, dejándola a punto para que Stanislavski diera los retoques finales que, junto con *Eugene Onegin* (1922), supusieron las primeras producciones que el Estudio de ópera llevó de gira. La gira suponía, en parte, una posibilidad de difusión del nuevo hábito de trabajo.

En la temporada 1922-23, cuando el programa de estudios llevaba ya tres años funcionando, el diario *Izvestia* publicaba:

“But what deserves especial mention is the appearance of the Studio of the Bolshoi Theatre which has been for three years chiefly under under the guidance of Stanislavski. Both productions are striking in the deep truthfulness of the stage action which closely follows psychological emotions” (citado en Rumyantsev, 1998, p. 43).

El tercer montaje antes de la escisión entre el Estudio y el Teatro Bolshoi fue *Il matrimonio segreto* de Cimarosa. Tal elección no era gratuita: suponía un cambio de estilo, de género, que planteaba nuevos retos técnicos: trabajar época, entrar en género cómico, trabajar el “estilo cómico verdadero” que proponía Stanislavski, llegando a lo grotesco con credibilidad, trabajar con los arquetipos y argumentos de la *Commedia dell’arte*, practicar el recitativo italiano, trabajar las estructuras repetitivas propias de este estilo. Se hizo hincapié en la necesidad de

buscar siempre un subtexto, para cada una de las palabras y también de las notas –subtexto extendido a los pasajes orquestales–. Y se proponía, como medio de entrenamiento para el trabajo del subtexto, cantar “notas-pensamientos” –más adelante desarrollamos este concepto–.

En este momento, ya se empieza a aludir a las reformas de Stanislavski en ópera.

“It was not a production of great significance, but it demonstrated with accuracy the basis of Stanislavski’s opera reforms” (Rumyantsev, 2003, p. 45).

5.3.2.3. El sistema de Stanislavski y la interpretación actoral en ópera

“Qué afortunados sois vosotros, los cantantes de ópera. El compositor os lo da todo: el ritmo de los sentimientos, las entonaciones correctas de cada palabra y la melodía que actúa de patrón de a las emociones. Todo lo que tenéis que hacer es encontrar bases verdaderas para vuestras notas que os vienen dadas y hacerlas vuestras”

(Stanislavski, cit en Rumyantsev, 1998, p. 81).

Con esta afirmación, Stanislavski está ya asentando los principios de su trabajo técnico con los cantantes, y estableciendo la principal diferencia con la técnica de los actores dramáticos: la música como fuente para la construcción de emociones, de ritmo dramático, de la entonación.

Exponemos como punto de partida, las cuestiones que merecieron especial atención a Stanislavski, en relación al trabajo con los cantantes de ópera:

Stanislavski hasta sus últimos días, estará intentando encontrar el método eficaz para el entrenamiento corporal de los cantantes. En 1911 introduce, como veíamos, las bases de la Eurítmica de Dalcroze en el MJAT y en 1918 lo hará en el Estudio de ópera. Stanislavski, como expone Whyman (2008, 134) encontrará una especial dificultad con el trabajo de la plasticidad corporal de los cantantes. Si en el MJAT, habría impartido clases de yoga –su propio hermano Alekseev se encargaría de ello–, en el Estudio de ópera Stanislavski, impondrá como asignatura la danza. En la primera conversación del compendio Conversaciones con Stanislavsky en el Estudio de ópera, Stanislavsky afirma:

“la respiración es la base de todo arte –дыханием, является основой всего искусства”– (Stanislavski, 1947).

Tal afirmación parece tener cierta influencia de principios hinduistas como el *prana*, –energía o principio vital–, y contribuye a confirmar el interés de Stanislavski por integrar el yoga entre la práctica de sus alumnos. Whyman (2008, p.84) sugiere que Stanislavski acabaría sustituyendo el término *prana* –fundamental para diferenciar los movimientos mecánicos de los “justificados”– por el de “energía”, más “ideológicamente aceptado”.

Respecto a la danza, en los primeros años del MJAT, se acercará con ciertas reticencias por considerarla causante de cierto amaneramiento en el actor. En cualquier caso, se centrará en aspectos puntuales, como el trabajo de las manos de Isadora Duncan.²⁵¹ Duncan había estado en contacto con Stanislavski, y sobre su viaje a Moscú entre 1921 y 1924, afirmará:

“La vida teatral en Moscú es muy progresista e intensa. Hay dos o tres teatros de arte, con ideas tan futuristas que Stanislavski parece bastante pasado de moda, aunque siga siendo el artista más grande de todos” (Duncan, citado en Sánchez, 2003, p. 144).

En cuanto al trabajo en la ópera, la integración de música y acción dramática, acabará llevando a Stanislavski, a considerar la danza como una forma de entrenamiento fundamental para los cantantes. Sus reflexiones sobre el entrenamiento corporal de los cantantes, le llevarían incluso a considerar la posibilidad de realizar cambios en su sistema, potenciando el entrenamiento físico de los actores. Whyman observa cómo en 1933 Stanislavski se replanteaba estos principios técnicos:

“In April 1933 he was still arguing at general meetings that the programme for training actors should be supplemented by movement disciplines, that is, gymnastics, acrobatics, dance, fencing, rhythmic, deportment, *plastique* and work on speech (placing voice, diction, singing, expressive reading, laws of speech). The Opera Studio was where he had the freest hand in implementing his training methods” (Whyman, 2008, p. 135).

²⁵¹ En Whyman, R., 2008, *The Stanislavski System of Acting: Legacy and influence in Modern Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 133.

Si consultamos la cronología editada por el MJAT, con fecha a 3 6, 11 de abril de 1933 de abril se registran notas de Stanislavsky, sobre el “Proceso de formación del actor”. Stanislavski considera que su sistema debe ser complementado por asignaturas de movimiento y entrenamiento de la voz:

“En las reuniones sobre el desarrollo del programa de formación del actor dice que el curso de Arte dramático debe ser complementado por disciplinas de movimiento (gimnasia, acrobacia, danza, esgrima, rítmica, modo de andar, plasticidad) y de voz (entrenamiento de la voz, dicción, canto, lectura expresiva, leyes del habla. etc.), con ejercicios prácticos” (Vinogradskaya, 2003, p. 249).

Poco después, el 15 de mayo de 1933 ensayando *El Barbero de Sevilla*, les pide construir la línea clara de las acciones; sus comentarios –notas de ensayo de G. Kristi, registradas en la recopilación de Vinogradskaya– parecen estar bajo la influencia de esta preocupación, por el entrenamiento corporal de los cantantes:

“Fortaleced la línea principal de la vida escénica. Para superar los obstáculos se necesita correr y saltar, continuamente. Aquí necesitamos acrobacia y no filosofía” (Vinogradskaya, 2003, p. 253).

Poco después, y hasta el final de su vida, el tema de la plasticidad corporal de los cantantes seguía siendo, para Stanislavski, un tema por resolver. Ello le conduciría, en 1937, y a pesar de la oposición de sus colaboradores, a pedir a Meyerhold poder estudiar juntos este tema. Alma Law y Mel Gordon apuntan en su obra *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics* (2012, p.68) cómo, Nemirovich-Danchenko y Meyerhold, apenas se hablaban en ese momento, y parecía claro que, mientras Danchenko viviera, Meyerhold no trabajaría en el MJAT. Stanislavski tenía, empero, su entonces llamado Estudio de Ópera y Drama, como espacio independiente, y sería ahí donde llevaría a cabo su último trabajo con Meyerhold: el estudio del entrenamiento actoral de los cantantes. A partir de 1936 empezaron a encontrarse, pese a la oposición de la hermana y también socia, de Stanislavski, Zinaida Sergeyevha, que se negaría, en un principio, a invitar a Meyerhold. Stanislavski la convencería exponiendo: “necesitamos a Meyerhold” (Law y Gordon, 2012, p. 68). Meyerhold sería contactado por el director del Teatro de Opera de Stanislavski, Boris Vershilov (1919-1924)²⁵²:

²⁵² Boris Vershilov, actor y director de escena, se habría formado en el MJAT y en el Estudio de Vajtanghov.

“Konstantin Segeevich said that we should study physical actions with you” (Lae y Gordon, 2012, p. 68).

Stanislavski pedirá una pronunciación correcta del texto y no admitirá las distorsiones a veces consentidas para favorecer el sonido. El 10 de Abril de 1937 ensaya con los alumnos del departamento estudio de ópera el personaje Chio-Chio-San de *Madama Butterfly* (G. Puccini). Están transcritas las indicaciones que Stanislavski daba a los alumnos participantes en la ópera después de los ensayos. Poniendo, de nuevo, a Chaliapin de referencia, les pide pronunciar todas las consonantes:

“Músicos, ¡ayudadme con las consonantes! Hay que cantar las consonantes. Se necesita entender lo que cantáis. El error de muchos profesores ha sido este, que no han entendido el valor de las consonantes. Las consonantes necesitan ser saboreadas. Chaliapin acababa cada consonante. También Battistini. Patti fue famosa no solo por su voz, sino por su dición. (Se dice cómo Massini sentía las consonantes). El *belcanto* no existe sin consonantes. Chaliapin canta cada letra. Amen a las consonantes y a ustedes (Vinogradskaya, 2003, p. 390).

La herencia chaliapiniana se hará presente también en las consideraciones de Stanislavski en relación al tratamiento del color de la voz. Stanislavski sugerirá a los cantantes que permitan al sonido adquirir carácter y expresividad. La cronología elaborada por Vinogradskaya registra, a 21-22 de febrero de 1933 notas del cantante Grigorii Vladimirovich Kristi (1908-1972)²⁵³, durante los ensayos de *El Barbero de Sevilla*:

“No se pueden cantar todas las partes siempre igual, de una vez por todas hacedlo con la voz libre. Es necesario dar a la voz un carácter específico. Estamos hablando del color del sonido. El actor de ópera desperdicia una gran área expresiva, para dar paso al sonido que se puede teñir de formas diferentes tal y como podía hacer Chaliapin” (Kristi citado en Vinogradskaya, 2003, p. 241).

²⁵³ Grigorii Vladimirovich Kristi es autor a su vez de la obra. *Trabajo de Stanislavski en el Estudio de ópera*: Kristi, G., 1952. *Работа Станиславского в оперном театре*. Moscú: Iskusstvo. Traducido al inglés en 1968 como *The Training of the Actor of Stanislavski's School*. Las notas de ensayo de G. Kristi están también publicadas en: Kristi, G., 2000. *Les talents et les admirateurs d'Ostrovski*. *Rhuthmos*, 8 février 2013 [en línea]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article806>. [Acceso 3 de octubre de 2015]. Grigory Vladimirovich Kristi, fue uno de los asistentes de Stanislavski en el Opera Studio; trabajó posteriormente como director en los años cuarenta. Como uno de los miembros de la Comisión por el Estudio y Publicación del Legado de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, fue uno de los editores de la primera recopilación sobre los trabajos de Stanislavski.

La exploración del ritmo, como hemos expuesto, será otro de los elementos fundamentales que diferenciarán los principios técnicos en el drama y en la ópera, según Stanislavski.

En 28 Marzo 1933, ensayaba con los alumnos del Estudio de ópera, el Acto III de *El Barbero de Sevilla*. Igual que había propuesto Chaliapin, Stanislavski sugerirá a los cantantes trabajar el ritmo interno y ganar independencia en relación a las indicaciones del director musical. El planteamiento de Stanislavski parece, empero, explícitamente menos radical que el de Chaliapin, para quien es la acción dramática, fundamentalmente, el principal condicionante del ritmo. Vinogradskaya transcribe notas de ensayo de G. Kristi, según las que Stanislavski afirma:

“El nacimiento de la música debe surgir de ustedes, no del director” (Vinogradskaya, 2003, p. 247).

Si entramos, paulatinamente a desgranar estos aspectos técnicos, destacamos que, en un principio, Stanislavski propone a los cantantes actuar “exactamente” como un actor dramático y atendiendo a las demás consejos técnicos que les transmite, parece que debemos entender este “exactamente” en relación a la construcción de un subtexto que mantenga el discurso emocional. De ahí el concepto, ya citado, sobre el que les propone trabajar, el de las “*notas-pensamientos*”. Asimismo actuar como un actor dramático implica una integración de todo el cuerpo en el acto interpretativo, no sólo del aparato fonador. El concepto de organismo vivo, obra viva, planteado por R. Wagner y A. Appia es recogido también por Stanislavski:

“vais a aprender a cantar de tal manera que todo vuestro ser cante y no sólo el órgano vocal. Las máquinas vocales, productoras de sonidos, no le sirven ni al público ni a la cultura; lo que queremos es gente viva, artistas del canto” (Stanislavski, 1997, p. 304).

Stanislavski plantea a los cantantes de ópera el concepto de *línea músico-dramática*, en sustitución a línea musical, como base sobre la que tomar sus decisiones interpretativas: para interpretar ópera, defiende, hay que seguir la línea músico-dramática. Defendemos este concepto, como uno de los fundamentos de la técnica actoral en ópera. En el momento en el que les plantea sustituir la línea musical, por la línea músico-dramática: Stanislavski le dice a los cantantes: “esto es una ópera, no una sinfonía” (Rumynatsev, 1998, p. 233).

El desarrollo del imaginario, –y el trabajo del “sí mágico”–, la creación de motivaciones internas para realizar cada una de las acciones, –el uso de la fantasía para crear la vida del personaje son conceptos fundamentales en el sistema de Stanislavski. Cuando lo transporta a la ópera, la música se convierte en fuente de información para elaborar este imaginario. El ritmo de la música, y el tiempo interior de la acción deben relacionarse y alimentarse mutuamente. El cantante de ópera debe partir de la música para crear el ritmo interno de la vida del personaje. La creación de la *partitura interna* del sistema stanislavskiano, queda aquí *condicionada por la música*.

“Use your fantasy! Without fantasy you’re not an actor. You need a good imagination and interesting objectives. To carry them out you will have to choose and appropriate tempo-rhythm which the music will suggest to you.” (Stanislavski en Rumyantsev, 1998, p. 239).

Por otro lado, en un principio, Stanislavski propone la observación de la naturaleza como punto de partida, así como la profundidad en el psicologismo y en los sentimientos. Igualmente pedirá a los cantantes la observación y análisis de la realidad, para el desarrollo de la construcción física y psicológica. En los ensayos de *La Bohème*, en el Estudio en 1927, –registrado por Rumyantsev– Stanislavski da a la cantante que interpreta a Mimí, en la escena de la muerte, indicaciones para ayudarla entender la dimensión psicológica de la situación y la forma de expresarla:

“No naturalism, no suffering, tortured expressions of the face”, warned Stanislavsky. “You” he said to Mimi, “must not allow any external signs of pain. Simply raise yourself a little on your pillow – that’s all. But all around you there is agitation. That is what creates the impression of danger” (Rumyantsev, 1998, p. 266).

La simultaneidad de todas las artes, esa síntesis que, según el propio Stanislavski sólo Chaliapin había conseguido, va a estar presente a lo largo del discurso de Stanislavski; sin embargo ¿es necesario la supremacía de la acción sobre la voz?, ¿de la música sobre la acción?; ¿hay que suprimir cualquier idea de supremacía de un arte sobre otra? Stanislavski respondería “sí”, en el momento en que afirma que el proceso debe realizarse correctamente a fin de que una rama del arte no destruya lo creado por la otra (Stanislavski, 1997, p. 368). Las tres ramas del arte –para Stanislavski voz, música y escena–, deben ser orientadas hacia el mismo objetivo:

“Al parecer, la mayor parte de los cantantes de óperas ignoran esta verdad, sencilla en sí” (Stanislavski, 1997, p. 368).

El contenido del siguiente apartado surge de una selección de aspectos técnicos, que se pueden extraer de las lecturas de los textos. Los clasificamos según la cantidad de veces que Stanislavski los menciona, correspondiendo los primeros apartados a aspectos recurrentes, que están presentes en la mayoría de correcciones y comentarios, y los últimos, a aquellos que, siendo también de importancia, van saliendo, de forma más incidental.

TÉCNICA DE INTERIORIZACIÓN: LA MÚSICA COMO FUENTE

La música deviene condicionante de la partitura interna stanislavskiana:

“We actors have to create for ourselves out of a vacuum. All you have todo is listen to the rhythm of the music and make it your own” (Rumyantsev, 1998, p. 22).

Stanislavski en la primera temporada del Estudio de ópera centró sus objetivos en el trabajo de la técnica de interiorización el personaje de Vera en el prólogo de *La criada de Pskov* debe expresar el dolor secreto de su infidelidad a su marido; en *La Carta de Tatiana*, en la que el personaje, en forma de monólogo interior, va transmitiendo el contenido de la carta, la carga emocional de la actriz debe ser constante; las cantantes deben conseguir transmitir la emoción sin “movimientos superfluos” y desarrollando la técnica de interiorización. (Rumynatsev, 1998, p. 42).



TEMPO MUSICAL Y TEMPO INTERNO: EL RITMO ESCÉNICO EN LA ESCENA OPERÍSTICA

“Keep on watching your rhythm. Without it you are no actor. Rhythm has a terrific power and opera singers make no use of it. Only Shalyapin understood this”.

Stanislavski

RITMO MUSICAL COMO FUENTE

La construcción del ritmo escénico, con la presencia de la música, adquiere unos nuevos mecanismos de creación que Stanislavski explora en sus sesiones en el Estudio. Stanislavski define aquí el ritmo como una cantidad de objetivos agrupados en una unidad de tiempo –música, palabra, acción,...-. Veíamos como el concepto de ritmo, adquiriría distintas perspectivas según la especialidad artística que lo abordaba: para el musicólogo Marc Vignal (1933-), el ritmo era la ordenación de los sonidos en el tiempo. Abordar esta noción en ópera, requiere acercarse a una percepción integral del ritmo, que nos permita entenderlo, no como configurador de una u otra de las artes que intervienen, sino como denominador común en la fusión de todas. Para este fin, nos parece destacable la concepción del autor y director escénico Jaume Melendres que define ritmo como:

“Ordenación audiovisual del espectáculo, y de cada una de sus partes en el tiempo”, como “aquello que confiere sentido último al espectáculo” (Melendres, 2010, p. 124).

Resolvemos, así pues, que, en la escena operística, un fundamental punto a trabajar, consistirá en fusionar, los distintos conceptos de ritmo, intrínsecos, cada uno de ellos, a la naturaleza de las artes que intervienen. Desde esta premisa, proponemos entender ritmo como: una ordenación en el tiempo de los elementos audiovisuales del espectáculo, en concordancia con la ordenación de los sonidos.

En cualquier caso, Stanislavski propone, igualmente, tomar la música como fuente para la creación del ritmo escénico. De ahí surgirán las pautas para el trabajo de interiorización. En uno de los ensayos de *Werther*, Stanislavski sugiere a los cantantes partir del ritmo de la música para

la creación del sentimiento interior, entendiendo que la consigna es extensible también a los momentos no cantados:

“habéis entrado violentamente en la habitación y de repente os quedasteis paralizado. Puedo entenderlo. Charlotte parece desconcertada. También lo entiendo. La tormenta de vuestros corazones os ha hecho olvidar a los dos las reglas de conducta de la gente educada. Pero la vida del escenario prosigue al ritmo de los latidos de los corazones de toda la gente que vive allí en ese momento. ¿Dónde está el ritmo de este fugaz momento? ¿A dónde debéis acudir en busca de ayuda? A la música. Escuchadla y tomad su ritmo” (Stanislavski, 1997, p. 189).

A pesar de ello, es importante destacar como para Stanislavski, el “latido” del personaje debe quedar lo suficientemente interiorizado para no depender de la música y funcionar de manera autónoma, creando la vida verdadera del personaje. Los movimientos no deben encajar con la música como si trabajáramos pendientes de la pulsación del metrónomo:

“A metronome and true creativeness cannot possibly exist” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1998, p. 38).

Como veremos, este es uno de los principales puntos que le apartarán del director, alumno y colaborador suyo, V. Meyerhold quien, en un primer momento, defenderá, como mecánica de expresividad actoral en ópera, la sincronización exacta de los movimientos del cantante con el ritmo de la música. Para Stanislavski, los movimientos deben fusionarse con el ritmo del personaje que, pese a tomar el ritmo de la música como fuente de información, funciona de manera orgánica y creíble. Stanislavski entiende el ritmo físico, y el ritmo de la música, como dos variables que deben fusionarse. Ahora bien, no como un ejercicio rítmico, consistente en igualar las distancias y las velocidades: el público no debe percibir esta coincidencia. Es importante trabajar físicamente, por lo tanto, la disociación entre ritmo interno –y musical– y ritmo externo-acción. Para ello Stanislavski proponía ejercicios como accionar rodeados de varios metrónomos de distintas pulsaciones, intentando seguir su ritmo, velozmente y mientras iban resolviendo ejercicios de cálculo. Un buen ejemplo de su concepto lo tenemos en la frase que Stanislavski dirige a la cantante que interpreta a Domna Saburova. Se encuentran ensayando el tercer acto de la *Boda del Zar* de Rimski-Korsakov, en los “sketches” de la primera temporada:

“The music hurries but you walk” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1998, p. 189).

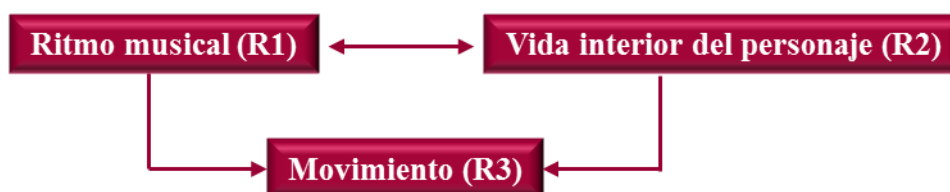
Afirma Stanislavski que el intérprete debe relacionarse y conectarse con la música, en los momentos de concentración previos a la salida al escenario, o previos al inicio de la acción y colocar entonces el ritmo escénico; es decir antes de iniciar la parte teóricamente activa, la acción debe iniciarse en el espacio extraescénico. En uno de los ensayos de un aria, durante la primera temporada, trabajando la interiorización, Stanislavski señala que el ritmo existe desde antes de empezar a sonar la primera nota de la obertura, hasta el final. Este tratamiento podríamos relacionarlo con el momento *pre-expresivo* descrito por el teórico e investigador teatral E. Barba (1836-) como aquello de lo que depende “el carácter real de la acción” (Barba, 2005, p. 186), esa vida previa, aparentemente no perceptible por el espectador, aunque no por ello no transmisora, que prepara e impulsa la acción dramática. Stanislavski no estaría proponiendo, actuar según el ritmo de la música exactamente. Estaría proponiendo, más allá, partir de una preparación previa que permita percibir el ritmo interno, como causante del ritmo de la música.

En relación a la técnica de simultaneidad, el ritmo se convierte en un elemento fundamental para la consecución de la síntesis de las “tres artes” que el cantante de ópera debe dominar, para lograr su interpretación total. En este sentido, Stanislavski observa cómo la tendencia inicial de los cantantes les lleva a construir el ritmo mientras emiten los sonidos de la partitura, en los fragmentos cantados, y a abandonar la vida interna en los momentos orquestales. Por lo tanto, en los ejercicios para el trabajo del ritmo, Stanislavski les pide mantener siempre la vida interior, la relación con los demás personajes, los recuerdos, a través de un trabajo minucioso del imaginario y con conciencia de continuidad; expresando la vida del personaje, a través de la música más allá de los fragmentos cantados. Para ello les propone usar la música como elemento de transición —que no de espera—, desde el que sacar la pauta expresiva. Exponemos las palabras del propio Stanislavski en uno de los ensayos de *Werther*:

“Busca en la música el nuevo lazo con la acción (...). Estás muy preocupado por la idea de cómo mantener esta pausa como un efecto externo. Estáis interesados en lo pintoresco de vuestra pose, pero no sois Werther. Porque por lo que se refiere a Werther, él no podría haberse dissociado de Charlotte ni por un instante en estos momentos de tormenta (Stanislavski, 1997, p. 319).

Ritmo, por lo tanto, como eje central de la síntesis entre las artes, un ritmo que debe ser entendido como una suma de objetivos que coinciden en una unidad de tiempo cuya presencia es, constante a lo largo de la obra. El ritmo debe crear, a partir de la música, la vida interior del personaje y los movimientos que, aunque motivado por la pulsión musical, deben funcionar de manera autónoma determinados por la vida del personaje.

Podríamos resumir:



VOZ Y EMOCIÓN: “LAS NOTAS-PENSAMIENTO”

Stanislavski desarrolla ejercicios para estimular el imaginario, y trabajar sobre conocidos aspectos de sistema como “las circunstancias dadas” o “el sí mágico”. En el momento en el que transporta sus mecanismos a la ópera, percibe que es necesario empezar a cambiar los hábitos de trabajo del cantante, desde el mismo momento de la vocalización.

A fin de empezar a trabajar la relación entre la palabra, la intención, la vida interior, y el sonido que están emitiendo, Stanislavski les propone ejercitar sus vocalizaciones no solo como potenciación de la técnica vocal, sino también del imaginario. Para ello, plantea trabajar las vocalizaciones de manera que cada una de las sílabas cantadas, cada una de las notas, vaya acompañada de un sentimiento, o un pensamiento; no hay que cantar, por lo tanto, notas, sino “notas-pensamientos”:

“You opera people”, he used to say, “sing syllables, and at best sing words, but you must learn to sing thoughts” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1998, p. 61).

De esta forma, Stanislavski integra el trabajo metódico del subtexto, en la práctica de la técnica vocal; y parte del convencimiento, que este mecanismo ayudará también a mejorar el sonido.

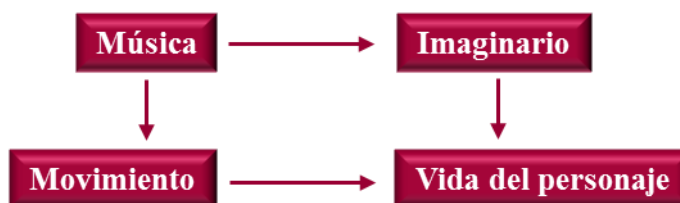
Les pedirá analizar el significado de cada nota que deben cantar, plantearse por qué está escrita, qué expresa, y trabajar bien las transiciones, a fin de no permitir que ninguna nota quede sin subtexto.

Según este mecanismo, la música, aunque base de la construcción emocional, deviene insuficiente para la creación de la vida del personaje; es necesario trabajar paralelamente con la imaginación y con un subtexto concreto asociado. Los cantantes deben, por lo tanto, empezar a activar el imaginario, usando la música y el ritmo de la música. El cantante debe, a su vez, estar psicológica y físicamente dispuesto para ejecutar el nivel de precisión que tal técnica requiere, y adecuadamente preparado para que el movimiento escénico y corporal no perjudique su técnica vocal –a la dificultad real de responder a la exigencia de la técnica vocal, se añadía el miedo de los cantantes a fallar vocalmente si se decidían a desarrollar el imaginario y a entrar en el juego escénico–. Según Stanislavski, colocar los sentimientos adecuados para cada escena y seleccionar las acciones apropiadas, ayudaría a encontrar el sonido adecuado. Se trataba de explorar una relación causa-efecto, entre la emoción y la acción, y la voz, que el miedo inicial al error vocal técnico podía bloquear. Parte de los ejercicios de entrenamiento que realizaban en el Estudio de ópera, iban dirigidos a conseguir este último objetivo técnico: la simultaneidad de la técnica vocal con el movimiento y el trabajo del imaginario, y permitían a los cantantes ir confiando progresivamente en el movimiento y la expresividad corporal. La anécdota que describe Stanislavski en *Mi vida en el arte*, a propósito de los ensayos de *Eugène Onegin*, refleja el trabajo que iba realizando, consiguiendo que la acción pasara del hábito seguro y estereotipado a la interpretación de la vida del personaje:

“En el segundo acto pudimos lograr que la actriz que hacía el papel de Tatiana pasara en cama toda la escena, evitando que caminara por el proscenio haciendo gestos, como era costumbre general” (Stanislavski, 1997, p. 337).

La música, por lo tanto, debe ir asociada a imágenes, pensamientos y sentimientos concretos, nota a nota; la propia música servirá de fuente para seleccionar este imaginario, sin el cual la vida del personaje no se puede crear de forma creíble. A su vez, el trabajo del imaginario mejorará también el sonido. Para todo ello es necesario partir de una óptima disposición física y psicológica, y habituarse a la emisión de sonido –ya desde las vocalizaciones– siempre con subtexto.

En resumen:



LÍNEAS DE CONTINUIDAD Y TÉCNICA DE SIMULTANEIDAD

El trabajo simultáneo de las tres artes es lo que nos va a permitir mantener las líneas de continuidad del personaje, manteniendo la acción dramática de forma constante, a pesar de los cambios en el código expresivo, esto es, a pesar de que se tenga, como intérprete, que transmitir la acción dramática cantando o escuchando, o a través de pasajes orquestales.

A través del trabajo del subtexto, se construye el “hilo de la acción”. En principio, Stanislavski habla siempre de la palabra-pensamiento, de la nota-pensamiento, por lo que, a priori, parece que tiende a limitar el trabajo del subtexto a las partes cantadas. Si bien, en los ejercicios de entrenamiento, propondrá extender el trabajo del subtexto a los fragmentos no cantados, durante los ensayos, tiende a centrarse, sobre todo, en el subtexto de los fragmentos cantados. Entendemos que de ahí surgirán parte de los problemas técnicos con los cantantes, con los que Stanislavski se encontrará al final de sus días. Pese a que él mismo transmitía que la vida escénica debía ser ininterrumpida, y se debía expresar incluso en los momentos orquestales, en su sistema centraba el trabajo del subtexto, sobre todo, a través del trabajo del texto. A los momentos en los que el intérprete no está cantando, les da un tratamiento a parte, aludiendo siempre a la música como fuente de la intensidad emocional, y tomando conciencia del trabajo de los silencios. Pero incide, sobre todo, en un análisis del subtexto ligado a las palabras. El trabajo del cuerpo emocional, los mecanismos para transmitir vida escénica solo a través del cuerpo y la música quedaban, en este momento, en un segundo lugar. Stanislavski fue siempre, empero, consciente de la necesidad de entrenar el cuerpo, sin embargo, sería la evidencia de que su sistema no era suficiente para asumir la expresividad corporal que el cantante necesitaba, lo que le llevaría a reencontrarse con Meyerhold al final de sus días, con el fin de explorar las acciones físicas.

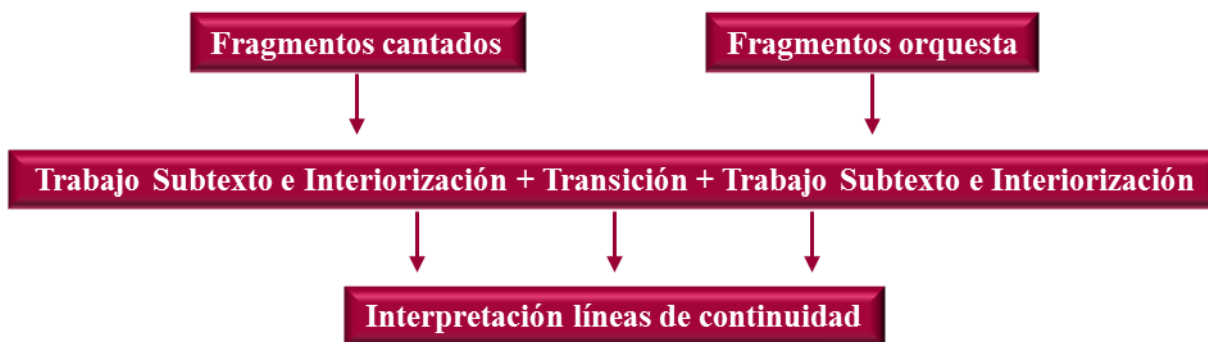
En el trabajo de las líneas de continuidad, por lo tanto, Stanislavski centra gran parte de su atención a la interpretación de las pausas, de los silencios.

“Hay la misma pausa en la acción, en escena que la que hay en la música con la orquesta. Pero no debe ser un vacío. Nunca puede haber una pausa sin vida en escena” (Stanislavski, citado en Rummyantsev, 1998, p. 163).

La dificultad inicial parte de la tendencia del cantante a estar activo mientras emite sonido, y a abandonar la interpretación cuando no tiene notas que cantar. En este sentido, a diferencia del actor dramático que puede articular sus tiempos según su instinto, el cantante tiene, claramente marcado por la música, sus momentos de canto y sus momentos de silencio. Es en estos últimos, cuando el cantante se queda sin poder usar su instrumento vocal, y por tanto, desprovisto de toda habilidad que no sea la de aguantar posturas. Aquí es donde se hace visible, la necesidad del cantante de tomar conciencia de un instrumento integrador, no solo emisor de sonidos expresivos, sino transmisor de emoción y acción a través del cuerpo, y de vida interior.

A partir de estas premisas, uno de los puntos de mayor dificultad para el trabajo de las líneas de continuidad, lo encuentra en el trabajo de los dúos, tercetos, y ensembles. Stanislavski explica cómo, en ese momento, en el que la acción puede ir más lenta e incluso detenerse, los actores-cantantes pierden la relación entre ellos y tienden a transmitir sus pensamientos solo a través del canto. Para interpretar estos fragmentos, Stanislavski propone llevar a cabo una cadena ininterrumpida de acciones lógicas de cada personaje. Para ello, es necesario que el cantante haya realizado un trabajo detallado del subtexto, extensible a los pasajes orquestales, siendo plenamente consciente del sentido de cada una de las palabras. A partir de ahí está en disposición de establecer la línea de sus acciones internas –pensamientos, sentimientos, reacciones–.

A modo de esquema:



CONTROL DEL CUERPO

“El cuerpo plástico y viviente debe ser nuestro punto de partida para explorar cada una de nuestras artes y determinar su lugar en el arte dramático”
(Appia, 1921, p. 334)

Las ideas transmitidas por Wagner, formuladas por Appia, y recogidas por las principales tendencias artísticas del momento, conforman el marco de pensamiento de la época en que nos encontramos. Ya los representantes del naturalismo científico en la primera mitad del siglo XIX, con figuras como Shchepkin, habían tomado conciencia de la necesidad de entrenar el cuerpo, canal de transmisión del mensaje artístico.

Stanislavski, pese a que en un primer momento vive aún el cuerpo como un obstáculo para la expresión de la sublimidad artística, asumirá que el denominador común entre los artistas a los que admira es el nivel de entrenamiento y de control corporal. Que le alberga este convencimiento cuando está trabajando con los cantantes en el Estudio de ópera, lo podemos ver en los ensayos de *Werther*, en comentarios como:

“Pensáis, realmente, que es posible expresar una concentración tan poderosa de atención en el amor a la Charlotte, que se os ofrece en el escenario si no tenéis un control absoluto sobre el cuerpo?”
(Stanislavski, 1997, p. 228).

En el trabajo concreto del cuerpo con los cantantes de ópera, Stanislavski incidirá en dos aspectos fundamentales.

En primer lugar, en la necesidad de preparar el cuerpo para poder cantar en todas las posiciones posibles, a través de un sistema de entrenamiento progresivo, y de un sistema de observación basado en la relación movimiento-técnica vocal.

En segundo lugar, en la necesidad de aprender danza para adquirir libertad y precisión de movimientos y enriquecer la expresión corporal.

Será, empero, Meyerhold, quien fundamentará el trabajo técnico en ópera en el entrenamiento corporal y defenderá que el error en la representación del género operístico ha sido el interpretar el libreto y no la música. Y lo hará siguiendo los principios de Appia: el conflicto entre espacio y tiempo, entre el movimiento escénico y el tiempo musical, se resuelve y se sintetiza a través del cuerpo rítmico del actor, que debe ser capaz de percibir el ritmo y convertirlo en vida interior.

MÚSICA Y TEXTO

Stanislavski da una importancia fundamental a la palabra y, en este sentido, parte de la misma premisa que Chaliapin: “cantad las canciones como si hablarais” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1997, p. 60).

Aún y así, Stanislavski asumirá que la música modifica parcialmente las palabras: el objetivo técnico consistirá en sintetizar, de forma orgánica, la música y el drama. Parte de la base que la música refuerza el sentido de las palabras, les da un poder, que, difícilmente adquieren en el teatro hablado. El intérprete debe ser consciente, debe tomar conciencia de cada una de las palabras, de cada una de las sílabas para que se concrete este poder.

Además debe trabajar la relación entre las palabras y la unión música-palabra. Para ello alude, aunque implícitamente, al concepto de sinestesia planteado por los simbolistas, y extendido en este momento, cuando formula que para existir como actor de ópera, hay que ser capaz de producir sonidos de forma visual.

ACCIONES FÍSICAS

Stanislavski plantea erradicar cualquier forma estereotipada, heredada del antiguo teatro y de las antiguas óperas y ballets, una forma de expresión corporal creada desde la copia, basada en la exageración, la reproducción de un arquetipo, instaurada como costumbre escénica, y aceptada como rasgo de virtuosismo. En el trabajo con los cantantes, exportará sus ideas, pidiéndoles la creación de una partitura de acciones físicas, descrita con igual o incluso mayor detalle que los actores. Sin embargo, puntualizamos que esta acción, para Stanislavski, “al igual que la misma palabra pronunciada y cantada ha de ser musical” (Stanislavski, 199, p. 371).

Interpretamos que esta “acción musical” alude a la que se origina desde el ritmo y la expresión que marca la música. Para el trabajo de la expresión corporal con la música, Stanislavski propondrá el estudio de la danza.

Como síntesis de lo expuesto en este apartado, presentamos una tabla, con el resumen de los ejercicios de entrenamiento, que se llevaban a cabo en el Estudio de ópera de Stanislavski y que hemos encontrado descritos, con mayor o menor detalle en las fuentes consultadas:

5.3.2.4. Ejercicios específicos propuestos por Stanislavski para el trabajo con los cantantes

“El actor-cantante necesita completamente estos ejercicios igual que sus vocalizaciones diarias”

K. Stanislavski

NOTA A ESTE APARTADO:

Los “objetivos” que se mencionan a continuación describen el punto de vista de Stanislavski, en el caso en que hayamos encontrado reflexiones suyas al respecto. No listamos los ejercicios actorales habituales del sistema de Stanislavski, conocidos y explicados en las publicaciones del actor y las publicaciones, entorno a su trabajo en arte dramático. Hacemos hincapié en los ejercicios que, en el Estudio de ópera, surgían o se potenciaban según las necesidades de los cantantes.

PLANTEAMIENTO GENERAL

- En el Estudio de ópera: antes de cualquier ensayo, debía hacerse el entrenamiento diario obligatorio; la mitad del día se dedicaba a este entrenamiento, y la mitad del día a trabajar las escenas.
- En general, además de las improvisaciones destinadas a trabajar el sistema (sí mágico, circunstancias dadas, acciones, interpretación creíble,...), se trabajaba la distensión muscular, el movimiento libre en el espacio con música, la emisión de sonido en distintas posiciones corporales, improvisaciones basadas en las escenas de ópera y/o las baladas seleccionadas. Se ponía en práctica la aplicación de los ejercicios, en: la preparación de arias y baladas, (primeros años), escenas de ópera (primeros años) y, tras dos años de formación, óperas enteras.
- Stanislavski, aunque se debía llevar a cabo, estaba en contra del descanso semanal. No consideraba que se hubiera de descansar ni un día a la semana. Citamos sus palabras como ejemplo: “¿De qué queréis descansar? ¿De creatividad? Un artista verdadero trabaja todo el día, cada hora de su existencia, toda su vida, porque no puede vivir sin creatividad” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1998, p. 8).
- Todos los ejercicios deben realizarse, según Stanislavski, siempre con una justificación interna, creando siempre un subtexto, usando el imaginario en cada movimiento. No limitarse nunca a realizar solo un ejercicio gimnástico. Incluso las vocalizaciones, hay que realizarlas siempre creando un subtexto.
- La repetición debe ser incansable. Nunca se debe dar por alcanzado el objetivo o por superado el ejercicio. El entrenamiento es constante y diario. Pensar que ya se domina un determinado ejercicio es incorrecto: “El arte no tiene un ideal fijo. El ideal de perfección es infinito” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1998, p. 11).

EJERCICIOS PROPUESTOS

1. En un semicírculo, de pie, ejercicio de distensión muscular, siempre con música.
 - Relajar músculos de las manos y dedos, hasta que cuelguen completamente; balancear desde las muñecas adelante-atrás, simétricamente y asimétricamente.
 - Levantar el brazo a la altura del hombro, libre de tensiones, doblar por el codo y dejar caer el antebrazo repetidamente.
 - Subir una pierna, relajando el pie como inerte, observando mentalmente la sensación de relax hasta los dedos.
 - Siguiendo con la pierna alzada, rotaciones del tobillo.
 - Siguiendo con la pierna alzada, rotaciones de la rodilla.
 - Siguiendo con la pierna alzada, doblar la pierna, y lentamente bajarla al suelo. Repetir con el otro lado.
 - Dejar caer hacia adelante la cabeza y con un ligero movimiento del cuerpo dejar que se balancee hacia un lado y otro.
 - Sentados en una silla, con la musculatura del cuello relajada, dejar la cabeza hacia atrás y dejar que se balancee libremente. Mantener, durante el ejercicio, sensación de ensueño.
 - Inclinar torso hacia adelante, relajando hombros, tórax, brazos inertes y músculos de la cintura libres.

Objetivo: desarrollar sensación de tranquilidad y autocontrol. Comprensión de la estructura muscular.

Recepción: algunos cantantes, al principio del Estudio, imbuidos en su preparación vocal, consideraban estos ejercicios superfluos. Stanislavski les transmitía la obligatoriedad de practicarlos cada día:

“para cantantes maniquís, sí son superfluos, para dar vida a seres humanos, si deben estar en el escenario, son imperativos” (Stanislavski, citado en Rumyantsev, 1998, p. 5).

2. Caminar libremente por el espacio primero a *tempo* lento (Stanislavski pedía al pianista un *adagio*), intentando que el cambio de peso no se note, no provoque movimientos de rebote (les ayuda, evocándoles la imagen de alguien que mantiene un vaso de agua en la cabeza y no debe caerse). Ir acelerando progresivamente el *tempo* hasta la carrera, manteniendo la misma sensación (suavidad en el retorno al suelo; sin que la velocidad la condicione).

Objetivo: conseguir un control de la base corporal, haciéndola flexible y dúctil, de manera que amortigüe el rebote del peso del cuerpo contra el suelo. Caminar ágil. Control de la voz en los desplazamientos.

3. Aplicación de ejercicios de danza para el trabajo de brazos y manos; siempre basándose en una propuesta interna: planteando qué razón motiva el movimiento: “Un gesto por sí mismo no es nada” (Rumyantsev, 1998, p. 6).
4. Improvisación con música: dar con el cuerpo forma a lo que la música sugiere. Stanislavski le pide al pianista, que improvise.*

Objetivo: sensibilizar la escucha de la música; relacionar significado de la música con forma del cuerpo; desarrollo de la expresión corporal.

* Una variante de este ejercicio, destinada a la disociación de ritmo musical y ritmo escénico consiste en la reproducción de acciones al ritmo de metrónomos simultáneos de pulsaciones distintas, respondiendo ejercicios de cálculo (aludido en este apartado).

5. Aprendizaje de danzas: mazurkas, walses, polonesas,...

Objetivo: control corporal, integración escénica –las escenas con bailes las interpretaban los mismos cantantes–.

6. Esgrima.

Objetivo: combinar las tensiones de las piernas y el cuerpo con la ligereza de los brazos: atención al aparato físico. Concentración. Desarrollo de la interiorización en la interrelación escénica. Trabajo del mecanismo de acción-reacción.

En la preparación de arias o escenas de ópera, los ejercicios preliminares que Stanislavski pide a los cantantes son:

1. Escuchar la música sin cantar. Observar qué se descubre. Qué está explicando la música.
2. Cantar con atención cada una de las palabras, intentando expresar lo que hemos escuchado previamente.
3. Buscar un subtexto que mantenga siempre la vida del personaje tanto en los momentos cantados, como en los interludios, pausas, o momentos de recepción.
4. Improvisar en base a la escena y al fragmento musical que se está preparando.

5.3.3. Aportación técnica de Vsevolod Meyerhold en la interpretación actoral en ópera

“Great architects, designers, conductors and directors will combine their innovations to realize it in the theatre of the future. But there can be no complete synthesis before the advent of the new actor”.

V. Meyerhold

5.3.3.1. La *convención consciente* meyerholdiana en la ópera

V. Meyerhold, abandonaba el Teatro de Arte de Moscú en 1902, alentado por la necesidad de explorar una forma de actuación cercana al simbolismo, basada no en la reproducción de la realidad, sino en la transmutación de ésta. Bajo la influencia de las teorías de Appia, y de Gordon

Craig²⁵⁴ y su *Übermarionette* formulará la idea del teatro de *convención consciente*²⁵⁵, y desarrollará su Biomecánica, encontrando en el escenario operístico un nuevo espacio de exploración.

En opinión de Olga Taxidou, autora de *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (2013, p. 171), Meyerhold irá más allá que Craig, extrapolando el concepto de la *Übermarionette* al cuerpo humano, y codificando su movimiento a través de una técnica de entrenamiento, la Biomecánica:

“For Meyerhold, in many ways an admirer of Craig, the whole “man or marionette” debate had come full circle. Replacing the human actor by the puppet was a process not without its merits: it left Meyerhold with a particular technique, with a method of training that could in turn puppetize the human actor. Meyerhold follows Craigian thought but goes beyond it. Rather than conveying of an abstract idea and posing it as the final result, i.e. the *Übermarionette*, he is interested in the process, in the method of training, hence his biomechanics” (Taxidou, 2013, p. 171).

Vera Komissarzhevskaya despediría a Meyerhold, el 9 de noviembre de 1907, casi un año después de haberlo invitado, en parte, por sentir que la técnica del director no le permitía desarrollar su potencial expresivo como actriz. Tras el estreno de la obra de Alexander Blok (1880-1921), *El teatro de feria –Балаганчик–*, y usando como referencia una de las escenas que habían trabajado, Komissarzhevskaya le expresará a Meyerhold, haberse sentido en sus manos como una marioneta:

“the path we have been following the whole time is the path which leads to the puppet theatre” (Komissarzhevskaya, citado en Braun 1988, p. 77).

²⁵⁴ Edward Gordon Craig (1872-1966) realizaría puestas en escena para el MJAT invitado por Stanislavski. La correspondencia entre Craig y Stanislavski está registrada a partir de 1908 (Vinogradskaya, 2003, p. 115). Sobre Craig, ver: Innes, C., 2004, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre* London: Routledge; y Taxidou, O., 1998, *The Mask: A Periodical Performance*. NY: Routledge.

²⁵⁵ en donde el público no debe olvidar en ningún momento que está presenciando un juego teatral. En el teatro “de la convención consciente” el espectador “no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que *representa*, ni el actor que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario, y a los lados unos decorados” (Meyerhold, citado en Hormigón, 2008, p. 179).

El actor debía estar preparado para este nuevo lenguaje no realista, para convertirse en un cuerpo plástico. Meyerhold experimentará años después con la Biomecánica, en 1921, en el G.V.Y.R.M., Oficina Estatal Superior de Teatro –Государственное Высшее Режиссерские Мастерские– donde llegaría a contar con la colaboración de la actriz Zinaida Rajch (1894-1939), el actor especialista en acrobacia Valerij Inkizinov (1895-1973), Valeri Bebutov (1885-1961), director de escena, y el poeta Ivan Absenov (1884-1935).

En el período de en medio, entre 1908 y 1917, Meyerhold tendrá bajo su dirección el Teatro Mariinsky²⁵⁶. Las óperas que llevará a cabo en este período le permitirán encontrar un espacio para potenciar su discurso, en torno al cuerpo simbólico. En ese momento, su estética simbolista y sus principios relacionados con la convención consciente están afirmados en su lenguaje y, desde este punto de partida, la ópera, dado su carácter “irreal” se convertirá en el terreno adecuado para potenciarlos. La convención operística mediante la cual los personajes se expresan cantando, sirve a Meyerhold para fortalecer su discurso: la interpretación naturalista entraría, por concepto, en conflicto con tal convención:

“es absurdo que gentes que se comportan en el escenario como en la vida real se pongan de pronto a cantar” (Meyerhold, 2003, p. 152).

V. Meyerhold había basado parte importante de su trabajo en el desarrollo de un diseño de movimientos, que, de forma coherente, deviniera una partitura física, con autonomía en relación al texto escrito. Comparaba su trabajo con el cuerpo, al de Wagner con la orquesta:

“Wagner confía a la orquesta las tareas de revelar los sentimientos y lo que está escondido debajo de las palabras. Yo confío esta tarea a los movimientos plásticos” (Meyerhold, citado en Barba, 1994, p. 188).

Aspiraba a elaborar una partitura física, capaz de aportar al discurso escénico “lo que la música la libreto” (Barba, 1994, p. 187). Ello conllevaba, la creación de un gesto y un movimiento polisémico, simbólico, no realista que, en el caso de la ópera, devenía con claridad el único posible. Contrariamente, el gesto realista, por su propia naturaleza, por ser un acto reflejo de lo

²⁵⁶ Meyerhold, como señalábamos, durante su período como Director de los Teatros Imperiales, llevará una doble vida: actuará en producciones experimentales bajo el seudónimo de Doctor Dapertutto.

cotidiano y, privado por tanto de carácter simbólico, no dispone de las características para poderse fusionar con la música.

Apuntamos que Meyerhold había también recibido formación interdisciplinar, aprendiendo música, piano y violín. Alude Barba a la importancia del elemento musical en el lenguaje meyerholdiano:

“le da siempre más autonomía en relación al trabajo sobre el texto, modelando la partitura ya no con el instrumento del pensamiento dramático, sino a través del saber musical. Su lengua de trabajo está constituida por la terminología musical y por palabras como «ritmo», «danza», «biomecánica» que sustituirán a «interpretación» y «*perezhivanie*»²⁵⁷” (Barba, 1994, p. 194).

En la medida en que la vida escénica sucede a través de la música, el cuerpo del intérprete debe encontrar un código, no realista, sino simbólico:

“I believe it alters because the operatic singer bases his dramatic interpretation on the libretto rather than on the musical score” (Meyerhold, 1998, p. 79).

De forma que el artista de ópera debe entrenar y tener un control absoluto del cuerpo:

“The actor in the music drama must absorb the essence of the score and translate every subtlety of the musical picture into plastic terms. For this reason he must strive for complete control over his body” (Meyerhold, 1998, p. 83).

Años antes, en 1898, Adolph Appia, se había referido en su obra, *La Musique et la Mise en Scène*, al ritmo como al tiempo musical, como el medio a través del cual el cuerpo humano se transforma en obra de arte:

“la duración musical tiene una importancia estética considerable, en la medida en que solo a través de ésta, el cuerpo humano vivo y móvil se convierte en medio para el arte” (Appia, 1962, p. 36).

²⁵⁷El término *perezhivanie* alude a al procedimiento técnico stanislavskiano –psicotecnia– basado en la identificación mental del actor con los sentimientos y estados de ánimo del personaje.

Meyerhold, recogiendo la herencia de Appia, afirmará que la música y la puesta en escena convierten el cuerpo humano en obra de arte; para conseguir el cuerpo requerido, “flexible y móvil”, el actor y el cantante de ópera deberán formarse en danza:

“¿Cuál es la vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el summum de sus posibilidades? Esta vía es la danza” (Meyerhold, 2003, p. 155).

Appia proponía la danza, asimismo, juntamente con el canto lírico, como las dos disciplinas fundamentales del actor del *word-tone-drama*:

“Lyric song and the dance -these are the actor's two masters in the word-tone drama: singing allows him to develop his diction within a fictive time span and his voice so it can project over the music; the dance allows him great rhythmic suppleness without appealing to his personal emotions” (Appia, 1962, pp. 40-1).

Meyerhold propondrá replantear la mecánica de movimiento corporal en la interpretación, de manera que el impulso no provenga del texto, sino de la música: establece que en ópera se ha cometido un error: interpretar el libreto en lugar de interpretar la música. Es necesario, por lo tanto, replantear la mecánica de movimiento corporal para que pueda partir de la partitura, no del texto²⁵⁸, –tal premisa lo alejará de Stanislavski, más cercano a una concepción aristotélica. El cantante de ópera, debe disponer de un cuerpo preparado para realizar estos movimientos, debe ser capaz de establecer una correspondencia entre el lenguaje plástico de su cuerpo y la partitura; su entrenamiento derivará más de la danza que del arte dramático.

Meyerhold establece algunas diferencias fundamentales entre la técnica del actor y la del “artista de ópera” –Meyerhold, igual que Chaliapin, se refiere la mayor parte de las veces al cantante de ópera, como “artista de ópera”. Asume, a su vez la herencia wagneriana del “arte sintético”:

²⁵⁸El musicólogo y director de orquesta Alberto Zedda (1928-), afirma en relación a la puesta en escena contemporánea: “El error de muchos directores actuales, aunque grandes, es el de madurar una interpretación de la ópera partiendo de la lectura del libreto, de la historia del texto literario, en lugar de partir de la escucha de la partitura” (Zedda, 2006, p. 41). Su opinión pone de relieve polémica que, en el género operístico, conlleva la interrelación de lenguajes.

“Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la “magia” de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala” (Meyerhold, citado en Hormigón 2008: 271).

Señalamos las diferencias observadas por Meyerhold:

- En el caso de la ópera, la música determina la duración de todo lo que se realiza en el escenario. En este sentido, Meyerhold difiere de Chaliapin, que entendía que el tiempo de la música debía poder adaptarse al de la acción dramática. En parte, porque Meyerhold considera que la música distribuye un ritmo, que no tiene que ver con lo cotidiano.
- En la ópera, los sentimientos internos del personaje pueden estar descritos a través de la música; el cantante de ópera no tiene, por lo tanto, a diferencia del actor dramático, que responsabilizarse totalmente de su transmisión. Ello conlleva a una interpretación de las emociones conjunta con la música, que para Meyerhold se traduciría en un principio de economía del gesto.
- Por otro lado, así como el actor del drama naturalista debe observar la vida y trasladar los elementos que en ella observa a su arte, “el actor del drama musical en modo alguno puede subordinarse solo a la experiencia de lo vivido” (Meyerhold, 2003, p. 154). Su interpretación, ligada a la música, le pide un nivel simbólico de expresión corporal.
- A través del actor, la música traduce el compás del tiempo en compás del espacio; el actor debe estar, por lo tanto, preparado para la expresión de este compás, a través de un cuerpo “flexible y móvil”, que debe desarrollarse mediante la práctica de la danza. Al igual que los actores del teatro Nô japonés, el actor cantante, debe conocer la técnica del bailarín, en tanto en cuanto su acción visible y comprensible, es siempre una acción coreográfica: “no es junto a los actores del teatro realista donde los artistas de ópera deben aprender los gestos, sino junto al maestro de ballet” (Meyerhold, 2003, p.155).
- En la ópera la improvisación del actor dramático, para Meyerhold, no puede existir, en la medida en que el movimiento está sujeto al ritmo de la música.

Veamos con mayor detalle algunas de las consideraciones que Meyerhold establece en relación a la interpretación del actor–cantante en ópera.

5.3.3.2. Interpretación del ritmo

En relación al tratamiento del ritmo, Meyerhold realizará un cambio importante de concepción a lo largo de sus puestas en escena operísticas.

En un primer momento, defiende que el cantante de ópera debe sincronizar exactamente, matemáticamente, su gestualidad con el ritmo de la música, –para ello alude a la Pantomima, como ejemplo claro a seguir para la ópera–, de lo contrario la música se convierte en un acompañamiento y se disocia la expresividad física del cantante, de la de la orquesta. Meyerhold, aunque, indirectamente, está presentando uno de los puntos claves de la especificidad en la interpretación operística cuando expone:

“¿por qué, en sus movimientos y en sus gestos, los artistas de ópera no siguen con precisión la partitura? ¿El hecho de añadir el canto modificará la relación entre música y escena?” (Meyerhold 2003, p. 151).

Stanislavski habla, en todo momento, de la música como fuente para la construcción de la intensidad emocional, y de la partitura interna, Meyerhold habla de la música como aquello que le permitirá librarse de la arbitrariedad, siendo, así, mucho mayor, el vínculo de dependencia que establece entre el ritmo escénico y el elemento musical.

En 1911, Meyerhold trabajaría con Chaliapin en el montaje de *Boris Godunov*. Esta observación más próxima del trabajo del cantante, le abriría una nueva vía de reflexión en torno al ritmo. Meyerhold defendía, que quienes habían querido seguir a Chaliapin, habían optado por la interpretación realista. Sin embargo, la interpretación del cantante no se podía considerar, según Meyerhold, realista, sino teatralmente real; esto es, no imitaba una realidad, sino encarnaba una realidad emocional. El director escénico contemporáneo Peter Brook recogerá estas concepciones cuando afirma:

“una idea ha de hacerse carne y hueso, ser una realidad emocional, debe ir más allá de la imitación” (Brook, 1993, p. 18).

En *Tristan e Isolda* (1909) optaría por un gesto escultórico, en contraste con el gesto realista en el coro –sugiriéndonos el Holofernes de Chaliapin, años antes en la CPO. A partir de ahí, sin embargo, Meyerhold dará un paso más allá en el montaje de *Orfeo y Euridice*, (1911), que realizará junto con el coreógrafo de Diaghilev, Michel Fokine (1880-1942). Aquí, las coreografías de Fokine, estilizaban también el movimiento del coro, y desaparecía ya cualquier rasgo de expresión realista.

Sus exploraciones sobre el ritmo, se concretaban años más tarde, en el período postrevolucionario, con el montaje de *La Reina de Espadas* (1935). Meyerhold iniciaría un segundo momento, dando más libertad a los cantantes, a fin de que, sin romper la dependencia con la música, se pudieran establecer contrapuntos expresivos con la misma:

“me he esforzado por liberar al actor–cantante de un exceso de restricción en relación a la música. Chaliapin ha sido un ejemplo para mí, sobre todo en su relación con la música, que no era el caballo que lo guiaba sino el caballo al que él montaba” (Meyerhold, 1992, p. 358).

5.3.3.3. Gestualidad

“*Cuando se tiene un fondo musical, el gesto juega un papel extraordinario*”
(Meyerhold, en Hormigón, 2003, p. 470)

Feodor Chaliapin y su trabajo en la Compañía Privada de ópera de Savva Mamontov, como hemos visto, ejercieron una influencia fundamental en la concepción meyerholdiana de la interpretación operística.

En el ámbito de la gestualidad, Meyerhold se acerca al concepto escultórico desarrollado por Chaliapin. En la interpretación operística Meyerhold, establece una clara diferenciación entre el gesto naturalista al cual considera insuficiente para el trabajo con música, y los gestos convencionales, simbólicos en los que deberá centrarse el trabajo del cantante de ópera.

Los gestos convencionales, para Meyerhold, no poseen ni la inteligencia ni el rigor para entrar en concordancia con la música; y la disconcordancia resultante relegaría a la música a un rol de acompañamiento que nos alejaría de la síntesis artística buscada.

5.3.3.4. Organicidad

La búsqueda de organicidad debe partir de aunar el objetivo expresivo de las artes, que deben encontrar un mismo punto de convergencia, un mismo motivo expresivo, donde la integración del canto fuera vivida también como algo orgánico. Podríamos considerar que Meyerhold entra, en parte, en contradicción con su teoría de la convención consciente cuando afirma:

“Sería necesario que un drama fuera interpretado de manera que en ningún momento el auditor –espectador se pregunte por qué los actores cantan en lugar de hablar. Esta pregunta no surge nunca cuando se ve en la escena a Chaliapin” (Meyerhold, 2003, p. 152).

En este sentido, Meyerhold apunta como un obstáculo para tal organicidad el emplazamiento de la orquesta delante del escenario, tema que ya había resultado foco de atención en las primeras óperas, y lo había sido también para Wagner. Meyerhold lo plantea como un tema aún pendiente de resolver:

“No comprendo por qué aún hoy en día se conserva un anacronismo tan absurdo como el de colocar la orquesta delante de la escena. Ello obliga a los cantantes a forzar la voz y priva a su canto de finezas y matices. Es terriblemente difícil para los cantantes traspasar la barrera musical de una orquesta. Los arquitectos deben encontrar otro lugar de emplazar la orquesta y los cantantes deben aprender su papel de tal forma que no tengan necesidad de mirar al director de orquesta” (Meyerhold, 1992, p. 357).

Tras su período en los Teatros Imperiales, en 1925, Meyerhold llevará a cabo *El profesor Bubus*, con músicas de Chopin y Listz. Espectáculo en el que continuará experimentando sobre la relación entre música y acción escénica. En este caso, la música puede hiperbolizar las circunstancias de los personajes y puede contribuir a la expresión del pre-juego, –la tensión previa a la descarga de la acción, en la que Meyerhold centra parte fundamental de su atención en su proceso técnico–.

Los comentarios de Meyerhold dejan entrever su cuestionamiento del género, no solo por lo que respecta a la codificación del movimiento, sino al registro vocal. Cabría entender que Meyerhold aceptaría los distintos niveles sonoros de Chaliapin. La ironía con la que alude aquí a los cantantes, lo deja entrever:

“ustedes comprenden que el recitativo del texto da al traste con la operística en el sentido de que aquí el actor deja de ser cantante, pues debe saber pronunciar las palabras con la misma belleza que cantar” (Meyerhold, en Hormigón 2003, p. 455).

En la defensa que Meyerhold realiza de sus innovaciones y de la experimentación, apunta a la naturaleza teatral de la ópera, que, como tal, tiene la capacidad de absorber e integrar tantas cuantas formas artísticas y técnicas existan:

“la humanidad exige que el teatro aplique todos los elementos a que está acostumbrada desde la antigüedad. El teatro siempre requirió el acompañamiento musical, siempre necesitó el baile...” (Meyerhold, en Hormigón, 2003, 460 p.).

Relacionamos un cuadro resumen con las principales óperas que Meyerhold puso en escena en este período (1908-1917):

Tristan e Isolda, R. Wagner, Teatro Mariinski, 1909.

Puesta en escena según sus códigos de gestualidad simbolistas.

Boris Godunov, M. Mussorgski, Teatro Mariinski, 1911.

Con Feodor Chaliapin como Boris Godunov.

Orfeo et Euridice, Teatro Mariinski, 1912.

Con coreografía de Fokine. Estilización de la gestualidad también en el trabajo con el coro.

Elektra, R. Strauss, Teatro Mariinski, 1913.

El convidado de piedra, A. Dargomitzhsky, Teatro Mariinski, 1917.

Su última dirección antes de la revolución de febrero.

La doncella de nieve, N. Rimsky Korsakov, Teatro Mariinski, 1917.

El ruiseñor, I. Stravinski, Teatro Mariinski, 1918.

La nariz, D. Shostakovich, 1930.

Basada en *La nariz* de Gogol. Satírica.

Fue denunciada como obra experimental formalista y decadente.

La dame de pique, P. I. Tchaikovski, Teatro Maly, Leningrado, 1935.

Lleva a cabo el cambio de tratamiento técnico del ritmo y la gestualidad, liberando a los cantantes de tener que seguir matemáticamente el ritmo con la gestualidad.

Rigoletto de G. Verdi.

Puesta en escena de Konstantin Stanislavski, que Meyerhold continuará, tras su muerte, en 1938.



Nicolai Andreyev como Rei Mark, *Tristan e Isolda*, Teatro Mariinski, 1909.

Dirección escénica V. Meyerhold²⁵⁹.

²⁵⁹ Global Performig Arts Database. Meyerhold. [en línea] Disponible en <<http://www.glopad.org>> [Acceso 4 de septiembre de 2015].

5.4. ¿Escuela Fedor Chaliapin?

“Очень хотелось бы мне устроить школу – мечтаю об этом”.

Fedor Chaliapin

La frase que encabeza este apartado, la traducimos a continuación y corresponde a una carta de Chaliapin, dirigida a su amigo y colaborador Maxim Gorky, datada a 19 de abril de 1913.

“Cómo me gustaría fundar una escuela; sueño con ello, sí, tal vez, lo consiga. Quizás, M.I. Terechenko se implique (se necesita mucho dinero), ya he hablado con él algo sobre esto”²⁶⁰

Chaliapin manifiesta su deseo de fundar una escuela. Mikhail Ivanovich Tereshchenko (1886-1956), a quien Chaliapin menciona en estas letras, es aludido por el cantante en más de una ocasión en su correspondencia con Maxim Gorki. Tereshchenko, pertenecía a una familia de empresarios rusos, que habían desarrollado funciones de mecenazgo; y a su vez, formará parte del Gobierno Provisional ruso entre mayo y noviembre de 1917²⁶¹.

Hemos visto cómo en su autobiografía didáctica, *Máscara y Alma*, Chaliapin deja registro de sus procesos y reflexiones y, a lo largo de nueve capítulos, describe concretamente su método. Al final de su obra, manifiesta su deseo de poder transmitir su legado a jóvenes artistas a través de la fundación de “su teatro”:

“I have been a good singer. But where is my *theatre*?” (Chaliapin, 1972, p. 410).

Y de la misma forma que él no se considerará así mismo cantante, sino actor y artista de ópera, proyectará sus aspiraciones en crear, no un Estudio o Centro operístico, sino, un Centro dramático de arte. Tal concreción refleja la forma en que Chaliapin entendió y vivió la ópera, como una forma de arte dramático capaz de fusionar todas las artes:

²⁶⁰ Solomatin, 2007.

²⁶¹ Sobre la constitución del Gobierno Provisional Ruso, ver: Browder P., Kerensky, F., (1961), *The Russian Provisional Government, 1917. Documents*, Volumen 1, Standford: Stanford University Press; listado de sus components, en: Chamberlin, H., (1987), *The Russian Revolution 1917-1921*, , Volumen I, New Jersey: Princeton University Press, p. 432.

“Abrigué un sueño que sería más querido por mí que nada en el mundo. Me hice a la idea de dedicar todas mis posesiones y el corazón y el alma en fundar un centro dramático de arte” (Chaliapin, 1973, p. 411).

Entendemos que se debe intentar transmitir el conocimiento que Chaliapin recogió y registró sobre sus procesos creativos, y no solo por el éxito que alcanzaron sus interpretaciones operísticas, caracterizadas por una gran fuerza expresiva y credibilidad actoral, sino por su comprensión integral de la obra operística, y su empeño en trabajar simultáneamente las diferentes artes, y en crear sus personajes, desde esa perspectiva global. Y, sobre todo, por haber establecido, a nuestro entender- los fundamentos para una técnica para el teatro de ópera.

5.4.1. ¿Método Chaliapin en la actualidad?

*“un personaje operístico viaja en un avión: un ala es el arte vocal y musical, la otra es el arte dramático.
Si falla una, el avión cae”*

N.I. Kuznetvov

En tercer lugar, como planteábamos al inicio, nos proponíamos contactar con alguna escuela o responsable de algún programa pedagógico que, en la actualidad, estuviera aplicando el Método Chaliapin, a fin de observar procedimientos y resultados.

A lo largo de este tiempo, hemos observado qué tendencias prevalecían en los planes de estudios destinados a la formación de cantantes de ópera, y, en algunos casos de especial interés, hemos podido establecer contacto, como exponíamos en la introducción a este estudio, con actores, directores de escena y bailarines que actualmente son responsables del tal entrenamiento, –especialmente en Conservatorios y Escuelas Superiores de Europa–.

Los procedimientos utilizados para desarrollar las habilidades actorales de los cantantes de ópera, suelen partir de técnicas establecidas ampliadas, en más de una ocasión, por la creatividad de los entrenadores, que buscan soluciones a los problemas específicos. Los principios técnicos que actúan como puntos de partida, de los que hemos podido tener registro hasta la fecha, son los derivados de las teorías de Rudolf Laban, de la Eurítmica de Dalcroze, del método Jaques Lecoq,

de la Biomecánica de Meyerhold o del Sistema de Stanislavksy; complementado, en algunos casos, por exploraciones sobre la voz en movimiento, y técnicas como la *commedia dell'arte*, la *gestuelle baroque*, esgrima, lucha escénica o acrobacia.

A través del Centro Chaliapin de Moscú, no se reflejaba constancia de que el *Método Chaliapin* se aplicara en la actualidad; en realidad, tampoco parecía existir una conciencia de que se pudiera hablar propiamente de “Método Chaliapin”.

Accediendo a trabajos teóricos, pudimos detectar algunas tesis doctorales relacionadas con Chaliapin. Las exponemos a continuación. La investigación de Nikolai Ivanovich Kuznetov, *Arte escénico de los artistas de ópera en el contexto del escuela F.I. Chaliapin* (2005); la comentamos en este apartado. La tesis: *Método actoral de Chaliapin* (2009) de Chin Se Ik: analiza el proceso técnico de Chaliapin y las influencias en Stanislavski, Chéjov y Meyerhold. Propone poder implantar el método de Chaliapin, en este caso, en Corea del Sur. La investigación de Svetlana Viktorovha Semikolenova, *Fedor Ivanovich Chaliapin (1873-1938) y el teatro dramático ruso a finales del siglo XIX, principios del siglo XX* (2011): analiza la relación de Chaliapin con los actores del momento. Semikolenova afirma que el trabajo de Chaliapin como creador de un método, es poco conocido y reafirma que en Rusia, el sistema establecido para la formación actoral de los cantantes de ópera, es el Sistema Stanilvasky:

“las instituciones de educación superior de cantantes líricos utilizan principalmente el “Sistema Stanislavsky” (Semikolenova, 2011).

A lo largo de este proceso de investigación, hemos podido establecer contacto con Nikolai Ivanovich Kuznetov, autor de la tesis arriba mencionada, y de la obra, *La técnica de los artistas de ópera. F.I Chaliapin, K. I. Stanislavski, M.A. Chejov –О Мастерстве оперного артиста. Ф.И. Халяпин, К.С.Станиславски, М.А.Чехов* (Moscú, 2011)–. Nikolai Ivanovich, es doctor en arte, y Artista de la Federación rusa. Entre 1969 y 1977 trabajó de profesor asociado en el Estudio de ópera de la Academia rusa de Música –Gnesin, y, a partir, de 1977 entró como profesor de arte escénico para cantantes, en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, hasta nuestros días. Se formó en la GITIS– Escuela Superior de Arte dramático en las especialidades de Director de drama y Director de teatro musical, con el profesor Boris Aleksandrovich Pokrovski (1912-2009). A lo largo de su carrera, ha dirigido numerosas producciones operísticas,

entre otros, en el Teatro Musical de Stanislavski y Nemorovich-Danchenko, y en el Teatro Bolshoi. Con Nikolai Ivanovich llevamos a cabo tres encuentros: el primero, el 22 de octubre de 2012, en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, a fin de establecer un primer contacto. El segundo, dos días después, 24 de octubre de 2012, en el Instituto Cervantes de Moscú²⁶². En este segundo encuentro, durante tres horas de entrevista, el profesor Kuznetov expuso su trabajo, sus investigaciones, su motivación y su objetivo. Nikolai Ivanovich afirmó haber dedicado cuarenta años en intentar demostrar, con su investigación, que el sistema de Stanislavski está basado en el método de Chaliapin. Su objetivo, en base a su investigación, ha sido intentar implantar su interpretación del método Chaliapin. Si bien él ha sido durante cuarenta años profesor del Conservatorio de Moscú, recordamos que el Sistema establecido para la formación de los cantantes en Rusia es el Sistema Stanislavsky, tal y como confirma la anteriormente citada S.V. Semikolenova. Le expusimos nuestra investigación y, quedamos emplazados a reencontrarnos, tras haber analizado el material que nos habíamos intercambiado. El tercer encuentro tuvo lugar el 1 de julio de 2013, en la Academia rusa de música, Gnesin. En el período entre medio, nos dedicamos a traducir la obra de Kuznetov, cuyo análisis exponemos a continuación. En este tercer encuentro, discutimos aspectos concretos de la interpretación del Método de Chaliapin, de su investigación, y planteamos cuestiones relacionadas a la especificidad de la técnica actoral en el género operístico, que relacionamos en las siguientes líneas.

Tras la traducción de la obra de Kuznetov nos llaman la atención dos aspectos: si bien Nikolai Ivanovich, en todo momento, se refiere a la técnica de los artistas de ópera, los procedimientos técnicos que describe son comunes a la técnica del actor dramático en su mayor parte. Estamos, de todas formas, y tras el análisis de la obra de Chaliapin, en condiciones de argumenar las posibles influencias en la concepción de Kuznetov: Chaliapin, como hemos visto, se sentía fundamentalmente un actor; no explicita que para la interpretación de los roles operísticos se requiera otra técnica que no sea la del actor. Ya hemos visto, empero, los conflictos que, el hecho de actuar como un actor, le podían suponer, la mayor parte de ellos originados por el encuentro con la interpretación musical. Por ejemplo, hemos visto cómo podía llegar a alterar la partitura, en relación a la construcción de la línea emocional del personaje, o cómo partía del hecho que el ritmo que el director de orquesta marcaba, lo debía marcar, en cualquier caso, en función de las

²⁶² El Instituto Cervantes de Moscú ha colaborado con esta investigación, a lo largo de este tiempo.

necesidades dramáticas del cantante. Nos parece advertir la concepción chaliapiniana en la obra de Kuznetov.

Pasamos a exponer los aspectos que nos parecen más destacables de su obra. Su investigación se centró en comparar la terminología y procedimientos del sistema stanislavskiano, con los términos y procesos que Chaliapin fue describiendo en sus biografías. De esta manera, Kuznetov concluyó con una tabla comparativa que demostraba que los elementos técnicos postulados por Stanislavski, están descritos en Chaliapin. Debemos entender el contenido de esta tabla en un contexto en el que la terminología stanislavskiana es conocida y compartida con precisión y detalle, y utilizada habitualmente en los procesos pedagógicos y creativos. Entendemos que su valor debe ser entendido en este contexto. Solicitamos permiso a Nikolai Ivanovich para, habiendo traducido su tabla, poderla denominar “Tabla Kuznetov”. La exponemos a continuación:

Tabla Kuznetov

| “Términos de trabajo escénico” de F. I Chaliapin | “Elementos del arte actoral” de K.S. Stanislavski |
|--|---|
| 1. Componer el rol | Crear /Construir el rol escénico |
| 2. Imaginación y fantasía | Imaginación y fantasía |
| 3. <i>Acción</i> | Acción psicofísica |
| 4. <i>Situación</i> | Circunstancias dadas |
| 5. Acontecimiento | Acontecimiento |
| 6. La entonación de un suspiro | Valoración emocional de los factores |
| 7. Objetivos | Objetivos |
| 8. Movimiento del alma | Línea de acontecimientos /subtexto |
| 9. Entonación correcta | Pensamiento/Imagen ->Sonido de la Palabra |
| 10. Objetivo final / Intención final | Perspectiva del rol |
| 11. Doble fondo / doble lectura | Segundo plano |
| 12. Actitud / Relación | Actitud /Relación |
| 13. Comunicación | Comunicación |
| 14. Gesto – Movimiento del alma | Expresividad plástica |
| 15. Maquillaje psicológico | Transformación. Caracterización |
| 16. Camuflaje el rostro | Maquillaje |
| 17. Verdad formal | Cumplimiento formal |
| 18. Patrón | Clichés |
| 19. Detalles de decoración | Intrumentos /Utensilios |
| 20. Supervisor / Controlador | Perspectiva del actor y del rol |

TABLA 9. Kuznetov. Comparación entre el método de Chaliapin y el sistema stanislavskiano.

Kuznetov desarrolla cada uno de estos aspectos técnicos, describiendo el método de trabajo técnico, que el artista de ópera debe seguir para la creación de sus roles operísticos, y relacionando, en todo momento, la terminología de Stanislavski, con la referencia a los elementos técnicos correspondientes extraídos de la obra de Chaliapin.

Algunos aspectos que nos parecen destacables:

No figura explícitamente, en Kuznetov, que se requiera una técnica actoral para la ópera distinta de la técnica para el actor dramático. En todo momento, parece estar hablando de una técnica común a actores y cantantes. Tampoco el ritmo es tratado, como un elemento técnico específico. Este fue uno de los temas planteados en el tercer encuentro. Kuznetov, se reiteró en su discurso²⁶³. Sin embargo, observamos que, a lo largo de su obra, trata algunas particularidades, que revelarían implícitamente tal especificidad. Las comentamos a continuación:

- Kuznetov propone dos planos que deben ser orgánicamente dependientes: la emoción generalizada (música) y la expresión concreta de pensamiento en el texto verbal (palabra). Ésta última, a través del pensamiento visual. Entendemos que en este “ser orgánicamente dependientes” residiría una de las claves de la especificidad que defendemos en esta tesis.
- Establece cuatro planos que defiende deben ser estudiados por separado: actuación musical, mental, verbal y física:

“En la paritura operística la actuación radica tanto en la música como en la letra, por lo tanto, en relación con el espectáculo operístico tenemos que hablar de la actuación musical, mental, verbal y física, que en la práctica son inseparables, pero en la teoría deben estudiarse por separado” (Kuznetov, 2011, p. 1).

Entendemos el principio de Kuznetov, que defiende la necesidad de estudiar los planos por separado. El hecho de que en la práctica sean “inseparables” es lo que nos lleva, empero, una y otra, vez al convencimiento de que se requiere encontrar formas para el trabajo simultáneo de

²⁶³ Entendimos que era un tema que debíamos explorar nosotros, y que era poco productivo plantear una investigación conjunta; e incluso impropio, en atención a los hábitos académicos establecidos en Rusia.

técnicas, que, finalmente, van a concretarse a través del intérprete. La escisión que se deriva de Kuznetov entre plano mental, y la actuación musical, verbal o física nos parecería, a priori, difícil de concebir, sin embargo, Kuznetov observa la tendencia del joven cantante a aislar el aspecto mental del físico:

“El error común de jóvenes actores de ópera consiste en entender que la actuación es solo física y queda solucionada con desplazamientos” (Kuznetov, 2011, p. 1).

- Detecta, a su vez, una tendencia del cantante de ópera, en relación al actor dramático, a actuar a través de la reproducción del arquetipo o del gesto estereotipado, lo que denomina “la verdad protocolaria”:

“Muy a menudo los intérpretes vocalistas prefieren la técnica de la “verdad protocolaria” (Kuznetov, 2011, p. 116).

- El trabajo de la *línea de acontecimientos*, lo describe, para un artista de ópera, igual que para un actor dramático. Sin embargo, nos parece destacable la observación que realiza sobre el hecho que el artista de ópera, a diferencia del actor “suele confundir acontecimiento con emoción”. Partiendo del sistema stansilavskiano un nuevo acontecimiento, conlleva nuevas tareas y genera acciones. Los cantantes, afirma, sustituyen acontecimiento –por tanto, elemento con consecuencias en el plano de la acción– con la emoción. Entendemos que a esta confusión que propone Kuznetov, es posible que esté contribuyendo la música que, siguiendo su propia terminología aporta el plano de la “emoción generalizada”.
- Kuznetov se refiere a la importancia de analizar el significado de las palabras y, en concreto, en la ópera, destaca la necesidad de trabajar, las exclamaciones. Como solución técnica propone el trabajo del subtexto.

“A menudo, los actores en la ópera no prestan la suficiente atención a la función de la letra, cantándola casi mecánicamente, cuando en realidad esta función debe manifestarse constantemente como parte de la reacción a todo lo ocurrido inesperadamente en el escenario. Por ejemplo, uno de los medios para realizar esta función tan importante, son las típicas exclamaciones de ópera: ¡A!, ¡O!, ¡Ah!, ¡Oh!, y otras exclamaciones que expresan sentimientos

(...). En estos casos, el actor debe fijarse en el subtexto, que ayuda al actor a tener una correcta entonación vocálica. Sólo entonces la palabra musicalmente entonada realizará su función evaluativa y podrá ser correctamente percibida y comprendida por el espectador” (Kuznetov, 2011, p. 120).

Haríamos extensible esta observación a las frases melismáticas, propias también de la acción de la música sobre el texto y elemento, consecuentemente, que requiere un tratamiento específico.

En definitiva, las observaciones de los planes de estudios, complementados con los encuentros con profesionales especializados en el entrenamiento actoral en ópera, el acercamiento a los principales conservatorios de Música de Moscú y a la experiencia de sus docentes²⁶⁴, los trabajos teóricos encontrados al respecto del tema, parecen confirmar que la aplicación del Método Chaliapin es un tema pendiente, si bien –y a los trabajos teóricos presentados me remito–, se pueda detectar un cierto interés por el tema, en los últimos años, cuanto menos, por conocer el contenido del legado del artista. El profesor del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y director de ópera ha demostrado, con su investigación, la presencia de los elementos técnicos stanislavskianos en la obra de Chaliapin, reforzando la línea teórica que defiende que Stanislavski basó su sistema en Chaliapin. El propio Stanislavski, que pudo seguir y observar los ensayos y el trabajo, en la Compañía de Savva Mamontov, y asistir a los procesos de creación, como hemos visto, alude a Chaliapin, como referente y modelo técnico a seguir. En la obra teórica analizada, derivada de la concepción chaliapiniana no se aprecia una diferenciación explícita entre técnica actoral en arte dramático y técnica actoral en ópera, si bien, de los mismos textos se extrae la casuística que tal especificidad genera.

²⁶⁴ Añadimos que, paralelamente, pudimos llegar a establecer un primer contacto telefónico con Yuri Speransky, profesor de arte escénico, y director del Estudio de ópera de la Academia rusa de música-Gnesin. Si bien el profesor –al igual que Kuznetov, de edad avanzada– murió antes de que pudiéramos encontrarnos, a través de sus alumnos, hemos podido confirmar que aplicaba el Sistema Stanislavski con los cantantes.

6. Elementos técnicos que configuran el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en arte dramático. Registro de las transformaciones en la escena operística de los siglos XX y XXI

En base a las fuentes consultadas desde el inicio del género operístico y hasta la actualidad, resolvemos que el cantante de ópera debe saber trabajar, en principio, como un actor dramático. A partir de ahí, y de acuerdo también a los registros encontrados en esta investigación y que se han ido presentando, entendemos que debe, a su vez, disponer de habilidades técnicas que le permitan desarrollar la vida del personaje operístico en simultaneidad con la música, debe desarrollar mecanismos técnicos que le permitan interpretar el rol no solo a través de la voz cantada, sino a través de cuerpo emocional y con la música. Debe, a su vez, poder gestionar los cambios de código, y la interpretación del texto, transformado por la interacción con la música, y debe disponer de entrenamiento físico suficiente para simultanear la acción dramática y el movimiento con la voz cantada.

Nos proponemos establecer qué elementos definen la especificidad de la técnica actoral en la escena operística. No nos detendremos, en estas líneas, a desarrollar aquellos aspectos técnicos comunes a la técnica del actor –construcción de personaje, acción/reacción,...– y desarrollados ampliamente en los principales métodos y sistemas de trabajo actoral existentes. Ponemos el foco de atención en aquellos elementos técnicos requeridos específicamente para la interpretación actoral de los roles operísticos. Hemos considerado estimable completar la información registrada con la opinión de expertos consultados, la cual exponemos también en este apartado.

Distribuimos los elementos técnicos en tres apartados: la expresión de las líneas emocionales. –Organicidad y líneas de continuidad–; la interpretación del texto dramático-musical; y la acción y movimiento en la escena operística. Exponemos, a modo de inicio, principios terminológicos y conceptuales. Procedemos con el análisis de los principios técnicos. Las aportaciones en la

escena operística a lo largo de los siglos XX y XXI se registran en este apartado y contribuyen a ejemplificar los principios que se exponen.

6.1. La expresión de las líneas emocionales. Organicidad y líneas de continuidad

6.1.1. Cuestiones terminológicas

“Music is not only about technique, is about emotion”

Cecilia Bartoli.

EMOCIÓN

En la descripción de los procesos técnicos de representación, términos como *affetti* o pasiones, de mayor uso en siglos anteriores van a converger en el concepto “emoción”. La “emoción” se va a convertir en uno de los focos de observación principales de las técnicas interpretativas contemporáneas. En la medida en que el objeto de este trabajo se basa en la descripción de procesos técnicos de representación actoral, y concretamente en el ámbito de la ópera, iniciamos el análisis, planteándonos la dimensión significativa del término “emoción”, cuyo análisis, como señalamos deviene uno de los puntos de partida en la construcción de los parámetros representativos.

Pese a la importancia del término “emoción” en las descripciones sobre procesos interpretativos en música y arte escénico, al acercarnos a los diccionarios especializados, que tomamos de referencia para el análisis terminológico²⁶⁵, observamos que no encontramos ninguna entrada dedicada a la descripción de dicho término.

²⁶⁵ Entre otros, hemos consultado y usamos como principal referencia: *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (1998), *La dirección de actores. Diccionario mínimo* de Jaume Melendres (2010), *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768), *Dictionnaire de la musique* de Marc Vignal (2005), *Diccionario Harvard de la música* (2003), *Diccionario Oxford de la música* (2008), *Diccionario de instrumentos musicales* de Ramón Andrés (2009).

Supone una excepción, en este sentido el *Diccionario mínimo* de Jaume Melendres, en el que se dedica un análisis extenso al término “emoción”. Lo desarrollamos a continuación. En los demás diccionarios especializados consultados, sí encontramos, empero, la entrada “expresión”.

Marc Vignal se refiere a “expresión” como a esa cualidad de lo inexplicable, a la que había aludido también Fedor Chaliapin para describir el arte. Para Vignal, la expresión es “la esencia misma de la música”; esencia que, sin embargo, escapa incluso al control del propio compositor:

“Dans la mesure où l’art des sons a pour objet d’exprimer jusqu’à l’inexprimable, il tombe sous le sens que l’expression est l’essence même de la musique. Mais de tous les éléments qui concourent au but recherché, c’est justement le seul qui échappe au contrôle du compositeur lui même” (Vignal, 2005, p. 358).

Esta concepción vinculada a una naturaleza inexplicable se mantiene en Harvard, en donde se describe “expresión” como aquella idea o emoción no musical que subyace en la obra, quizás relacionada, añade con el compositor:

“With respect to works of music, the representation or conveying of something, usually something beyond the work itself such as a nonmusical idea or emotion, and often something about the composer” (Randel, 2003, p. 302).

No encontramos tampoco en Oxford entrada para “emoción”. Y el término “expresión” se entiende como una cualidad susceptible de ser atribuida a una interpretación, o de ser inherente a una pieza musical (2008, p. 561).

En este sentido, Rousseau aludía en su diccionario de 1768, a un doble canal expresivo en el acto de la interpretación musical: el de la composición y el de la ejecución:

“Il y a une *Expression* de Composition ed une d’exécution, e c’est de leur concours que réalte l’effet musical le plus puissant e le plus agréable” (Rousseau, 1768, p. 210).

Destacamos, que en las fuentes vinculadas al ámbito de la música la “expresión” se asocia a los “signos de expresión”. Entendidos como símbolos, o palabras que orientan al músico sobre la forma de interpretación. Hasta qué punto los signos de expresión deben ser seguidos con mayor

o menor margen de creatividad por parte del intérprete, dependerá de estilos, épocas o compositores. Así pues, el *Diccionario Oxford* señala la tendencia vinculada a demandar un rigor interpretativo en relación a las marcas de expresión, especialmente en el siglo XX:

“en el siglo XX algunos sintieron la necesidad de prologar sus obras con instrucciones precisas para el intérprete acerca de la forma en la que debían ejecutar los signos de expresión (Latham, 2008, p. 561).

Mientras que en Harvard, se describen tales signos como una “guía” para el intérprete:

“Expressions marks. Symbols and words or phrases and their abbreviations employed along with musical notation to guide the performance of a work in matters other than pitches and rhythms” (Randel, 2003, p. 303).

Añadimos que en Oxford se entienden los signos de expresión como el camino para acceder a la emoción interpretativa, llegando a equiparar expresión con emoción:

“A través de estos medios, una interpretación puede estar revestida de emoción y, por lo tanto, “tocar expresivamente”, puede ser sinónimo de “tocar con emoción” (Oxford, 2008, p. 561).

Tampoco en el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis se recoge la entrada emoción, si bien parte de la atención del actor, se basa, según Pavis en la expresión de las emociones.

“El actor está tan atento a la expresión de sus emociones como a la forma gestual que dará lugar a la emoción” (Pavis, 2008, 195).

Por expresión, Pavis entenderá una exteriorización, del sentido profundo, un movimiento del interior al exterior (Pavis, 1998, p. 194).

En el *Diccionario Mínimo* de Jaume Melendres (2010), sí encontramos una definición precisa y detallada del término emoción. Melendres dedica siete entradas distintas para describir emoción: “emoción”, “emoción/contraemoción”, “emociones básicas”, “emoción del actor”, “emoción del director”, “emoción del espectador”, “emoción estética”, “emociones sucedáneas del actor” (Melendres 2012, pp. 58-70). Melendres describe emoción como:

“Efecto psicossomático producido por un estímulo externo o interno –generalmente externo– y que solamente se mantiene mientras el estímulo actúa, aunque a veces sus secuelas físicas puedan tardar en desaparecer” (Melendres, 2010, p. 58).

Y señala a la emoción como “lo único que mueve al personaje”:

“Sea como sea, la emoción –moción: motor– es lo único que mueve al personaje” (Melendres, 2010, p. 58).

Melendres sigue el discurso en torno a las teorías del psicólogo John Dewey (1859-1952), cuando afirma que ni las sensaciones ni las emociones son expresables en sí mismas (2010, p. 80). Son, en cualquier caso “variables intermedias” entre un desequilibrio del organismo y el comportamiento consecuente:

“variables intermedias, entre un desequilibrio del orden bioquímico o psicossomático y un comportamiento destinado a remediarlo” (Melendres, 2010, p. 81).

Melendres propone que a cada emoción le corresponde una “contraemoción”. La cólera, por ejemplo, iría acompañada del placer de la venganza. Las dos emociones establecen un juego de fuerzas, cuyo resultado determina el movimiento del actor, concretado en desplazamiento o gesto (Melendres, 2010, p., 60). De esta forma, se establece una relación causa efecto entre la emoción y el movimiento escénico en todos sus sentidos.

Pese a la obra mencionada, pareciera ser, que si pretendemos saber cómo abordar el análisis de la “emoción” habría que recurrir a otras fuentes fuera del ámbito artístico²⁶⁶.

²⁶⁶ En la época contemporánea se han llevado a cabo teorías sobre la naturaleza de las emociones, proponiendo modelos para su categorización desde el ámbito, –entre otros, como la biología o la medicina–, de la filosofía, la psicología y la psicología social. Véase el caso del psicólogo John Dewey (1859-1952). Dewey entendía la expresión de las emociones, no a través de la emoción en sí, sino del movimiento que la genera: “I endeavored to show that all the so-called expressions of emotion are to be accounted for not by reference to emotion, but by reference to movements having some use, either as direct survivals or as disturbances of teleological coordinations” (Dewey, 1895, p. 13). Sobre Dewey, ver: Dewey, J. 1895. *The Theory of Emotion. The Significance of Emotions*. [en línea] Disponible en <https://www.brocku.ca/MeadProject/Dewey/Dewey_1895.html> [Acceso 3 de noviembre de 2015]. O véase el caso del psicólogo Robert Plutchik (1927-2006), y su clasificación de las emociones (*Rueda de las*

Los planteamientos expuestos, contribuyen a definir un marco teórico que nos permite asumir el margen de acción y creatividad, desde el que un intérprete debe abordar la construcción y transmisión de emoción en el acto interpretativo. Por un lado, la emoción, mostrada en casos como equivalente a expresión, como resultado de la expresión, e incluso como efecto psicossomático no expresable en sí mismo, traspasa el ámbito de lo textual, lo prefijado y lo controlable. Centrándonos concretamente en el cantante de ópera, que debe abordar un texto dramático musical, se extrae que, más allá de las indicaciones de la composición, el intérprete a través de sus movimientos y gestos crea una dimensión emocional.

Destacamos que no se refiere, en este caso a la voz, Melendres, en este proceso. La emoción condicionará el desplazamiento y el movimiento; no menciona la voz:

“el juego de la emoción y la contraemoción del personaje, determina el movimiento (desplazamiento o gesto) del actor” (2010, p. 60).

Tampoco parecen integrarla de forma clara los diccionarios del ámbito musical: fijémos en Oxford, cuando afirma que a través de los signos de expresión se puede “tocar con emoción” (2008, p. 561). ¿Debemos presuponer que se refiere también a cantar?²⁶⁷ Ésta, como comentábamos, supone una de las constantes específicas al abordar la interpretación actoral en ópera: la concepción de la voz como instrumento –si bien parcialmente excluida, de los procedimientos de la práctica instrumental–, y a su vez convertida en elemento configurador de la expresión integral del actor.

Por otro lado, la afirmación de Melendres basada en que la emoción es “lo único que mueve al personaje” será cuanto menos cuestionable en la actuación en la escena operística. En el texto operístico la música, como desarrollaremos, actúa a su vez como motor y condicionante del movimiento. En parte, podríamos afirmar que la música es ya portadora de la carga emocional que le permite actuar como motor de la acción por sí misma. Por otro lado, empero, siguiendo a

emociones). Sobre este tema, ver: Rodríguez González, 1999. *Una introducción a la filosofía de las emociones*. Madrid :Huerga y Fierro editores.

²⁶⁷ Detrás de esta falta de precisión encontramos estrategias como las que se proponían en el Real Decreto que presentábamos en al inicio, que optaban formalmente por el enunciado Instrumento/Voz. Sin embargo, la imprecisión a la que vamos viendo que conlleva considerar la voz humana, dentro de la misma especie que el resto de instrumentos justifica que tal asociación deba ser, cuanto menos, revisable.

Melendres, el juego de la emoción y la contra-emoción, que determina el movimiento “en cada instante de la representación”, se basa, principalmente, en la pulsión entre deseo y código moral. A partir de aquí, si nos planteamos el motor que determina la emoción en la interpretación actoral en ópera, partimos de dos estímulos: el análisis intelectual del texto que nos permite determinar los deseos, y códigos morales del personaje, y las indicaciones de tiempo, ritmo e intensidad que la música conlleva. De forma que no solo la emoción primeramente descrita condiciona el movimiento del personaje, sino las opciones compositivas, –estructurales, rítmicas– reflejadas en la partitura, para reflejar, o describir, o impulsar o atenuar, o potenciar, o contrarrestar, entre otras inferencias, esa emoción. Y todo, ello dejando cierto margen de imprecisión respecto al lugar desde el que la voz, –ya sea en la construcción de la emoción melendresiana, como en la de la interpretación musical– debe comportarse en la creación de emoción.

RITMO

El ritme és un principi biològic d'eficàcia, i quant al teatre, això es tradueix, en la justa ordenació dels estímuls visuals, sonors, tàctils, etc.” (Saumell, 2001, p. 215).

Antes de abordar los principios técnicos relacionados con la expresión de las líneas emocionales, en la técnica actoral en ópera, analizamos al concepto de “ritmo”, que va a devenir, como veíamos, uno de los condicionantes de la emoción escénica.

En principio, destacamos, que para Patrice Pavis el “ritmo” es una de las variables que condiciona la interpretación del texto; junto con la interpretación del actor, la gestualidad y el conjunto de la representación (1998, p. 255).

El “ritmo” se convierte así, siguiendo la concepción de Pavis, en uno de los factores principales de los que depende el “juego del actor”, entendido éste como “la parte visible y propiamente escénica de la representación” (1998, p. 254). A su vez, el juego escénico tiene la capacidad de variar y condicionar el sentido de los enunciados, marcado por un ritmo determinado (1998, p. 402).

Pavis defiende que la noción de ritmo “constituye la fabricación misma del espectáculo” (1998, p. 401) y “está presente en todos los niveles de la representación” (1998, p. 403). Alude a la música como sistema escénico; cada sistema escénico, afirma, tiene su propio ritmo, y el “marco narrativo de la progresión de la fábula” aporta el medio para su unificación; la ordenación de los mismos dependerá de la puesta en escena (1998, p. 404). Defiende, por lo tanto, la narración de la fábula como canal a través del que entrelazar los distintos ritmos.

Según consultamos fuentes relativas al ámbito de la música o de la escena, encontramos distintas concepciones de “ritmo”. Siendo así, Vignal nos habla de ritmo como una ordenación de sonidos en el tiempo (2005, p. 870); planteamiento que también encontramos en Harvard donde se describe ritmo como el “aspecto de la música que se ocupa de la organización del tiempo” y alude al uso de “patrones rítmicos” (2003. p. 1285).

La más integradora, a nuestro entender, es la definición de Jaume Melendres, que asume la dimensión audiovisual en la que, entendemos, no solo la ópera se desarrolla, sino la realidad escénica en sus distintas manifestaciones:

“Ritmo: organización audiovisual del espectáculo y de cada una de sus partes, en el tiempo” (Melendres, 2010, p. 124).

Abordar la interpretación en la escena operística, va a pasar, entre otros aspectos por encontrar la fórmula de organizar el ritmo de la acción dramática, –condicionado por la vida interior del personaje–, con el de la música.

Destacamos dos aspectos técnicos referidos en las descripciones de “ritmo”: por un lado, la “dinámica de dos tiempos” en la que se centraba, por ejemplo, Stanislavski para construir la tensión escénica (inspiración/expiración, tiempo fuerte/tiempo débil, etc.), y dos, la consideración de ritmo como “dialéctica entre tiempo y espacio en el teatro” que nos permite percibir cuerpos que hablan y, a su vez, se desplazan (1998, p.402-3). La ordenación en el tiempo, que deviene denominador común entre las distintas concepciones de “ritmo”, así como la capacidad de convertir el tiempo musical en acción dramática van a ser principios sobre los que desarrollar elementos técnicos para la interpretación del personaje operístico.

Si contrastamos las distintas afirmaciones: ritmo, como ordenación de sonidos, que pueden seguir patrones rítmicos, y ritmo basado en la flexibilidad de la estructura sintáctica que condiciona el texto, encontramos dos cualidades contrarias: patrón guía (ritmo musical) frente a flexibilidad (ritmo influido por el juego del actor) que, transferidas al ámbito de la escena operística van a configurar y condicionar los procesos interpretativos del personaje.

El ritmo textual y la capacidad del juego escénico de incidir en él, de transformarlo, deberán coexistir con el ritmo musical.

Una de las principales diferencias entre la técnica actoral en ópera, y la del actor dramático va a residir, justamente, en la construcción del ritmo, que va a conducirnos a replantear, entre otros aspectos, la capacidad del “juego del actor” en la construcción de las estructuras rítmicas.

6.1.2. Principios técnicos

Señalamos los principales elementos que condicionan la interpretación de la vida interna del personaje operístico; la interpretación de las líneas emocionales que la determinan, atendiendo a los aspectos que presentan particularidades y diferencias respecto a la realización del proceso en arte dramático.

6.1.2.1. El cuerpo como transmisor de emoción

Como habíamos expuesto, Appia señalaba la irreconciliación entre música y actuación derivada de los principios wagnerianos. Irreconciliación producida por no haber contemplado el cuerpo vivo del actor, al que Appia considerará el principal conductor de los lenguajes artísticos en la encarnación del rol. Appia acababa planteando en relación a los principios wagnerianos “¿a quién hay que sacrificar a la música o al actor? (Appia, 1962, p. 2).

Sirva tal reflexión para introducir uno de los principales retos a abordar en la interpretación del personaje operístico: la representación de vida escénica a través de y con la música. Partiendo de la base que el cuerpo del actor deviene transmisor del mensaje dramático-musical, nos

planteamos a través de qué códigos expresivos y de qué procedimientos debe representarse el personaje operístico.

En este estudio nos referiremos al *cuerpo emocional*, como el cuerpo capaz de ejercer de transmisor de emoción escénica. Este cuerpo, como canal expresivo, junto con la voz, de la vida interna del personaje, debe poder mantener la continuidad de su discurso en todas las formas escénicas que el género operístico pueda albergar. Principalmente:

- En simultaneidad con la música y voz cantada: partes en las que el artista de ópera canta. Divididas en parte lírica y recitativos.
- En simultaneidad con la música: partes en las que el artista de ópera actúa sin cantar (momentos de recepción, interludios, ...).
- Sin música – Partes en los que la escena es hablada (solo en óperas determinadas que integran este registro).

6.1.2.2. La música y el libreto en la construcción de emoción escénica: el *texto operístico*

Proponemos el término *texto operístico* a fin de reforzar la concepción que permita asumir la interpretación del personaje operístico íntegramente. Entendemos que estudiar la partitura o leer solo el libreto, si bien son ejercicios necesarios en un momento preliminar, debe ser progresivamente reemplazado por el estudio del *texto operístico*, capaz de integrar, cada una de las notas, palabras, emociones, relaciones e incluso acciones y movimientos que compositor y libretista han determinado; solo a partir de esa concepción integral entendemos que se está en disposición de iniciar la interpretación de un rol operístico.

Señalamos que la música, como elemento estructurador de dramaturgia tiene un carácter polisémico. Pau Monterde desarrolla esta idea en su tesis doctoral *Dramatúrgia musical a Il Trovatore i La Traviata* (2005), cuando afirma:

“l’orquestra no té perquè expressar-se de forma unívoca, ja que per exemple, alguns instruments poden destacar el que diu un personatge, altres poden subratllar el punt de vista d’un altre, altres poden expressar un punt de vista diferent d’ambdós i altres poden tenir simplement una funció de suport rítmic” (Monterde, 2005, p. 11).

Presuponer que la acción dramática del personaje se describe a través del texto y de la música es, en realidad una simplificación. Como lo podría ser plantearse que la vida escénica la determina la vida interior de un solo personaje. Ciertamente que, en ocasiones así será. Véase el caso de escenas desarrolladas por un solo intérprete y en un solo plano representativo. Sin embargo, el carácter polisémico de la música puede hacer o no que ésta describa y apoye la acción dramática. Más aún cuando, a su vez, la propia realidad escénica dispone de la capacidad de interconectar y yuxtaponer líneas discursivas.

La interpretación basada en el análisis intelectual del texto, en el aprendizaje riguroso de la partitura y en el estudio de la dramaturgia musical, pide finalmente una concreción física, por lo que respecta al sonido, el gesto, el movimiento y sostenida por un concreto emocional. Nos proponemos, a través de las fuentes consultadas, encontrar pautas para dicha concreción.

Como veíamos, Stanislavski, –si bien aconsejaba usar la música como motor generador de la acción dramática-, fundamentaba su análisis, sobre todo, en el texto; al margen de esta premisa, Stanislavski hablará a los cantantes del principio de “radiación”. Principio basado en la idea de extender o enviar el impulso de una acción a través de todo el cuerpo (Autant- Mathieu y Meerzon, 2010, p. 119). Las investigadoras Marie Christine Autant-Mathieu y Yana Meerzon, observan (2015, p. 119) que el término “radiación” aparece en Stanislavski de forma tardía²⁶⁸. A su vez, observamos que aparece especialmente registrado en su trabajo con los cantantes. Entendemos, que a partir de estas observaciones quepa considerar que fuera el trabajo con los cantantes de ópera el que condujese a Stanislavski a trasladar el concepto de emoción, hacia el principio de “radiación”. En cualquier caso, entendemos que, en alguna manera, Stanislavski parece registrar que, al menos para la actuación en música, la codificación de pensamientos o emociones parece menos eficaz que la expresión del cuerpo emocional.

²⁶⁸ Autan-Mathieu y Meerzon proponen que el término figura registrado por Stanislavski con fecha no anterior a abril de 1933. Ver: Autant-Mathieu, M. Ch. y Meerzon, Y., 2015. *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, London: Routledge, p. 119.

“Stanislavsky insists that the actor should not think about emotion, underscoring the fact that he considers radiation to be more than the transmission of thoughts or feelings. Like Chekhov, Stanislavsky regards radiation as a method to extend or send an action impulse beyond the body to one’s partner and the audience” (Autant-Mathieu y Meerzon, 2010, p. 119).

Meyerhold resolverá la irreconciliación planteada por Appia, proponiendo una modificación de los códigos de actuación, en función de las líneas emocionales construídas y concebidas con la música. El error en la actuación en ópera, para Meyerhold ha sido interpretar el libreto, más que la música:

“¿por qué, en sus movimientos y en sus gestos, los artistas de ópera no siguen con precisión la partitura? ¿El hecho de añadir canto modificará la relación entre la música y la puesta en escena? Creo que la modificación es debida a esto; para su interpretación, el artista se inspira más bien en el libreto que en la partitura” (Meyerhold, 2003, p. 151).

A su vez, defenderá que los momentos de mayor intensidad emocional se expresan, sobre todo, a través de la música y el cuerpo emocional, más que a través de la acción realista. Siguiendo el paradigma del teatro oriental, Meyerhold ponía como ejemplo los métodos de construcción de emoción de la actriz oriental Sada Yakko (1871-1946), que en los momentos de clímax emocional cambiaba de código, pasando del lenguaje teatral al lenguaje simbólico de la danza:

“Por ejemplo, pronunciaba un monólogo en el que debía expresar éxtasi. La actriz tenía que mostrar que los acontecimientos se avalanzaban sobre ella y comenzaba a hablar con mucha pasión. Pero a pesar de sus ademanes, de esto y lo otro, no llevaba el sentimiento al punto culminante. Entonces hacía lo siguiente: elevaba hasta cierto grado su éxtasis y comenzaba a moverse al compás de la música. Entonces el público comentaba: “Llegó hasta tal punto, que rompió a bailar. Excelente”. Ella se ganaba así al público. No con palabras, ni con gestos, ni con escorzos, sino actuando sobre un fondo musical” (Meyerhold, 1925, en Hormigón, 2008, 468).

Por otro lado, y como veíamos Fedor Chaliapin utilizaba tres calidades distintas de sonido: voz cantada, hablada y medio-cantada. En los momentos de mayor intensidad emocional, pasaba al registro hablado.

Meyerhold, en el clímax de intensidad emocional, proponía cambiar de código, –alejándose de la lógica del texto–; y expresar la emoción a través del cuerpo simbólico, sublimando la vida interior, e identificándola con el código simbólico de la música. Chaliapin, en el clímax de intensidad emocional, proponía cambiar de código –acercándose a la voz hablada–, alejándose de la entonación y del ritmo de la partitura, y potenciando la acción y la intensidad dramática. Pareciera que el texto dramático-musical obliga a mantener entre los distintos códigos, un acuerdo de equilibrio no apto para la expresión dramática de la catarsis emocional. O, mejor, pareciera que el intento de alcanzarla pasa, en cualquier caso por encontrar una forma de expresión que surja no de las técnicas ya existentes, si no de su simultaneidad. Y, en cualquier caso, quizás haya que considerar que esa concepción de simultaneidad pueda surgir desde la propia composición.

Un ejemplo de trabajo de integración de la organicidad dramática en el proceso de composición, lo tenemos en *La voix humaine* de Francis Poulenc (1899, 1963). En 1958 Poulenc trabajaba con la cantante en la creación de Jean Cocteau, que estrenarían en la Opéra-Comique de Paris en 1959. “Poulenc la escribió para mí”, afirma Duval en la Máster class registrada en el mismo teatro, en 1998. En la partitura, Poulenc inserta reiteradamente calderones, a fin de permitir que la intérprete pueda gestionar el ritmo y la organicidad en función de la intensidad dramática y con independencia en relación a la partitura.



La voix humaine, de F. Poulenc.

Los calderones permiten a la cantante autogestión de la organicidad.

Afirma Denis Duval (1998) que en esta obra no es el cantante quien debe seguir al director, sino del revés. Denis Duval que pide a la cantante a la que está asesorando, iniciar su interpretación en los acordes musicales, en los silencios, no en su frase cantada, repite en más de una ocasión: “Tómate tu tiempo... Mantén la intensidad dramática” (1998).

Años después, en 1984 el compositor italiano Lucino Berio (1925-2003) estrena su obra *Un re in ascolto*, con libreto de Italo Calvino, y de referencias brechtianas²⁶⁹. La búsqueda de un distanciamiento o alineación –*Verfremdung*– deliberado entre acción y canto, propuesta por Bertol Brecht²⁷⁰ subyacerá en los principios de Berio. En cualquier caso, el compositor italiano integra distintos registros sonidos sonoros. En la obra de Berio, los intérpretes alternan el canto, la declamación sobre música, o la declamación sobre voz cantada. En este caso, empero, los cambios de registro sonoro, no suceden como una opción interpretativa arbitraria a favor de la intensidad dramática, y en detrimento de la línea musical; en este caso, los cambios de registro sonoro forman parte de la concepción del compositor.

Entre los registros videográficos analizados, vinculados a cantantes de referencia, hemos observado los estilos interpretativos de las sopranos Ana Netrebko y Natalie Dessay. Ambas intérpretes de Lucia en la producción de *Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti, del Metropolitan Opera House, a cargo de la directora escénica Mary Zimmerman. La producción se estrenaba en 2009 interpretada por Netrebko y con dirección musical de Marco Armiliato; se reponía en 2011 protagonizada por Dessay, con dirección musical de Patrick Summers. Concretamente, observamos la escena de la locura, “Il duolce suono” (Acto III). Lucia, tras haber cometido, en el lecho nupcial, el asesinato del hombre con quien se ha visto obligada a casarse, aparece, entre los invitados, ensangrentada en la fiesta nupcial. En su delirio, evoca a su amor, Edgardo, y exclama: “Edgardo, ah, Edgardo mio! La interjección “ah” coincide, como se aprecia en los siguientes compases, con un mi4.

²⁶⁹ Sobre la influencia e Bertol Brecht en Lucino Berio, ver Halfyard, K.F., 2007. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington: Ashgate Publishing Company, pp. 1-8.

²⁷⁰ En 1928, Bertolt Brecht (1898-1956) interesado en buscar un distanciamiento intelectual del público, con el fin de evitar exaltaciones románticas, de empatismo sentimental, utilizaba en su obra *Die Dreigroschenoper* –que pretendía ser una crítica a las formas operísticas tradicionales–, una fórmula intencionada de división entre acción y canto, estableciendo una “deliberada dicotomía entre palabra y música” (Ewen, 2001, p. 143).

vo - ce m'è qui nel cor di - sce - sa! Ed -
lov - ed sounds in my heart for ev - er. My

gar - do! io ti son re - sa: Ed - gar - do! ah! Ed - gar - do mi - o!
Ed - gar, why were we part - ed? O Ed - gar, ah, mine own dear Ed - gar!

Ana Netrebko se ciñe a la partitura. Dessay aspira esta nota, llevándola al registro hablado para potenciar la intensidad dramática.

La misma Dessay, como veíamos, aconsejaba en una Máster Class (2010?) tomar como referencia el discurso hablado y trabajar desde el subtexto.

Robert Toft destacaba (2008, p. 59) cómo a finales del siglo XVIII principios de XIX una tendencia extendida entre los cantantes era acercar el canto a la lengua hablada.

Podemos afirmar que, en la medida en que la música interviene como actor, como elemento portador de signos²⁷¹, como elemento transmisor de dramaturgia, los procedimientos de construcción de emoción se modifican. Expresar la intensidad emocional mediante los mismos mecanismos que en la escena sin música supone obviar que la música en sí misma, es portadora de potencia emocional, en última instancia puede derivar en una hiperactuación o en un empobrecimiento de la intensidad expresiva al repetir, subrayar o doblar, lo que la música, por sí misma, ya transmite. Meyerhold registraba esta hiperexpresividad derivada de la suma de la emoción aportada por la música y de la aportada por el actor, afirmando que a la música, en escena, “había que hacerle sitio” (Meyerhold 1925 en Hormigón 2008, p. 468). La solución

²⁷¹ Patrice Pavis define actor como “portador de signos” (Pavis, 1998, p. 34).

técnica que proponía Meyerhold se basaba en una economía y contención del gesto, e incluso en un cambio de código en los momentos de máxima intensidad emocional, que permitiera transferir la expresividad del actor al plano simbólico de la danza. Proponía, para ello, como veíamos, el modelo del teatro oriental. Tal diferencia de calidad en el movimiento y la gestualidad suponía para Meyerhold uno de los puntos de divergencia entre la técnica actoral en arte dramático y en ópera:

“Además de la flexibilidad que hace que, en sus movimientos, el artista de ópera sea también danzarín, otra particularidad le distingue del actor del drama verbal. Este último, para mostrar, por ejemplo, al espectador que un recuerdo le hace sufrir, imita el sufrimiento. En un drama musical, este sufrimiento puede estar contado al público por medio de la música. De esta manera, el artista de ópera debe imponerse *el principio de la economía del gesto*, este gesto no debe servir más que para cubrir las lagunas de la partitura o para completar lo que sugiere la orquesta.” (Meyerhold, 2003, p. 155).

No defendemos aquí, concretamente que la solución técnica a la acción dramática en música pase, en parte, por la economía del gesto. Pero valga el ejemplo para señalar como uno de los elementos técnicos diferenciadores frente al arte dramático deriva de la interferencia de la música en la calidad e incluso el código de representación de la acción dramática, la transformación de la calidad de gesto y movimiento en la representación en música. Como hemos venido viendo, esta transformación ha sido detectada y ha dado lugar a una u otra resolución a lo largo de la historia del género. Véase el caso Marco da Gagliano que proponía ajustar los gestos y los pasos al ritmo de la música o *Il Corago*, que proponía ralentizar el texto en la representación con música.

En resumen, el actor debe interactuar con la graduación emocional de la música y regular la intensidad de su actuación, de sus gestos, de sus movimientos, incluso su código de actuación, en función de la intensidad emocional final requerida. El actor debe ser consciente de la función que la música está ya ejerciendo en la construcción de las líneas emocionales y construir la intensidad emocional conjuntamente con la música, no además de la música, sino en relación con ésta.

La música toma parte en la transmisión del mensaje dramático y emocional, y, consecuentemente, interactúa con el actor, artista de ópera, y contribuye a condicionar la intensidad y calidad de su cuerpo emocional. Podríamos considerar que, en la medida en que la

música, en la escena operística, se comporta como un actor, el principio de acción- reacción debe ser extendido a la relación con la partitura.

6.1.2.3. Organicidad

Independientemente de la técnica actoral o estilo interpretativo por el que optemos, el actor, tal como afirma P. Pavis en su *Diccionario del teatro* debe “encarnar un personaje” (Pavis, 1998, p. 33).

Para ello, sea que trabaje desde una perspectiva realista que simbólica, expresionista o naturalista, sea que trabaje en registro cómico o dramático, el actor cuenta con su cuerpo y su voz como canal para esta “encarnación” y con su capacidad de adecuar, a través de su preparación física y del control técnico de su organicidad, tales instrumentos, a la acción dramática y al grado de emoción -también no emoción-requerido.

La organicidad, definida por Melendres como “la capacidad actoral para distribuir a través de todo el organismo, en las dosis justas, la cantidad de energía que el cuerpo necesita para la ejecución de una acción” (Melendres, 2010, p. 107), es uno de los elementos que configuran la técnica actoral que, en el momento de abordar la interpretación escénica del personaje operístico, defendemos que merece consideraciones específicas.

El primer punto a destacar para justificar esta afirmación, parte de la pauta técnica que establece, que el trabajo orgánico está directamente relacionado con la intensidad de emoción que debemos transmitir. En palabras del propio Melendres, la organicidad aparece cuando el actor “ha detectado la emoción exacta que mueve al personaje” y, a partir de ahí, “gestiona sus recursos energéticos a fin de producir los signos que corresponden a esta emoción” (Melendres, 201, p. 107).

El actor dramático, por lo tanto, debe analizar la intensidad emocional requerida en un momento dado, para transmitirla a través de su organicidad. Además, debe tomar conciencia de los puntos de inflexión en la obra –acontecimientos, acciones, etc.– que le provocan los cambios de

intensidad en la emoción, para sostener, técnicamente, la vida interior del personaje, manteniendo de forma orgánica las líneas de continuidad emocional.

Para ello dispone del texto –escrito o planteado– a través del cual accederá, de acuerdo con las pautas establecidas por el equipo artístico –dirección escénica, dramaturgia, escenografía–, a definir las líneas de contexto, subtexto y pretexto, que le permitirán llevar a cabo su actuación escénica.

Abordar el trabajo de la organicidad y de las líneas emocionales en el ámbito de la técnica actoral en ópera, parte de considerar la propia especificidad del género operístico: en la ópera, no solo el texto, sino la música actúa como elemento transmisor de dramaturgia.

Uno de los puntos fundamentales a abordar en la interpretación actoral en ópera y en relación a la organicidad es el tratamiento del tiempo y del ritmo.

La soprano Natalie Dessay, en el decurso de una Máster class (2010?) aconseja a la cantante romper el ritmo pautado en la partitura, con el fin de conseguir mayor credibilidad e intensidad dramática:

“Rompe el ritmo. Está marcado, pero no quiere decir que tú no lo puedas romper. Piénsalo como un discurso hablado y el ritmo vendrá naturalmente” (Dessay, 2010?).

Asimismo, le aconseja, usar el ritmo para matizar el sentido; le propone permitir, siguiendo a Pavis, que el *juego del actor* incida en el ritmo, transgrediendo, incluso, como hubiera hecho Chaliapin, lo estrictamente pautado por la partitura:

“El dolor puede ser una explosión o puede ser íntimo. Varíalo. Varía el ritmo. Puedes hacerlo rápido y luego, de repente, lento” (Dessay, 2010?).

El actor dramático, en función de las intensidades emocionales y de la acción dramática, construye su propia partitura rítmica a través de su organicidad. En la ópera el tiempo y el ritmo musical interfiere en el tiempo y el ritmo escénico.

Por otro lado, la naturaleza de la música permite extender o contraer el tiempo dramático, de manera que la línea de continuidad del personaje no sigue una constante espacio temporal, sino que avanza a través de una dimensión flexible que, según las pautas establecidas por la música, permite ampliar o disminuir el foco de atención. En un aria, se puede detener la acción dramática para que veamos el interior del personaje: lo que piensa, lo que siente; en un recitativo, el tiempo suele coincidir con el de la acción real; en un conjunto el tiempo se contrae, recibiendo simultáneamente las informaciones de distintos personajes; una coloratura extiende una sílaba, una pausa quizá la entrecorta. El carácter melismático, permite dar a las sílabas una temporización más allá de la lógica del lenguaje hablado, e incluso de la lógica orgánica: solo un aparato respiratorio especialmente entrenado, puede dar a un sonido la duración que ciertas coloraturas tienen.

La afirmación de Peter Brook “La vida en el teatro es más intensa porque está más concentrada. (...) La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea un concentrado espacio-tiempo” (Brook, 1994, p. 69) tendría, en el caso de la ópera, un sentido discutible. En la escena operística, el tiempo se comprime o se dilata, y las coordenadas espacio-tiempo deben adquirir la flexibilidad necesaria para extenderse o comprimirse o distorsionarse a tenor del juego que el aparato dramático musical propone.

Estaríamos hablando de un efecto similar al de la manipulación de las imágenes grabadas en el lenguaje cinematográfico. Este parangón nos sirve de referencia para afirmar, que tales posibilidades expresivas no deben ser en modo alguno un obstáculo para la expresión dramática. Puesto que el lenguaje cinematográfico es un ejemplo de cómo tales efectos son usados, precisamente para reforzar la credibilidad y/o la intensidad expresiva; en todo caso, en la pugna acción-música, tales formas representarán un obstáculo debilitador de acción dramática, cuando la técnica actoral del cantante no esté preparada para asumir tal flexibilidad espacio temporal, tales efectos de distorsión, y amplificación en las líneas de continuidad.

En realidad, el ritmo marcado por la música y el ritmo de la acción dramática se convierten, a través del cuerpo del intérprete, en una síntesis reveladora y potenciadora de la vida del personaje. En todo caso, hablamos no solo de un ritmo interior, sino de su fisicidad, de un ritmo corporal que nos traduce las emociones y pensamientos internos. Wagner revela esta fisicidad

cuando postula que “el ritmo es la medida de los movimientos en los que la sensación se manifiesta” (Wagner, 2007, p. 61).

A su vez, la traducción de este ritmo en vida escénica requiere preparación y criterio, y puede ser entendida de diversas formas: Stanislavski les pedía a los cantantes escuchar con más atención la música para ser capaces de crear su ritmo interno. Proponía a los cantantes usar el imaginario como condicionante del tempo-ritmo, inspirarse en la música como fuente del tiempo-ritmo escénico:

“you need a good imagination and interesting objectives. To carry them out you will have to choose an appropriate tempo-rhythm which the music will suggest” (Stanislavski, 1998, p. 12).

Meyerhold, sin embargo, pediría una coincidencia rítmica exacta entre los movimientos del cantante y el ritmo de la música.

Usando terminología de Rudolf Laban, diríamos que para Meyerhold, en un primer momento, los compases del cinetograma –escritura del movimiento– se debían corresponder exactamente con los del pentagrama-escritura de la música. Sin embargo, después del trabajo con Chaliapin, el propio Meyerhold cambiaría de opinión, y afirmaría, a propósito de los ensayos de la ópera de Tchaikowsky *La Reina de espadas*:

“he intentado dar cierta libertad rítmica, dentro de los límites de la frase musical con el fin de que su interpretación, al tiempo que dependía de la música, encontrase un contrapunto en ella” (Meyerhold, citado en Parker 1973, p. 67).

Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) músico creador del sistema de gimnasia rítmica, basó su método de expresión músico-corporal, en el convencimiento de que el ritmo era esencialmente muscular; nos habla de ritmo como generador de la acción, como el encargado de establecer una relación entre la causa –música– y el efecto producido –imagen motriz del movimiento–, que pondría en marcha el gesto expresivo. Siguiendo a Dalcroze, en ópera, la música, en tanto ritmo, sería la causante del gesto expresivo. Como veíamos, si bien, entendemos que la música interfiere en éste y lo condiciona, el ámbito de la dramaturgia musical y la naturaleza de la

realidad escénica nos revelan que la música puede o no, estar vinculada con la vida escénica o los motores emocionales del personaje.

En definitiva, el cantante de ópera, como encarnador de la vida de un personaje operístico, cuya pulsión rítmica viene condicionada o interferida por la música, debiera, consecuentemente, desarrollar mecanismos técnicos para expresar la relación con la música – no solo a través de la voz, sino a través del cuerpo.

Podemos, por lo tanto, afirmar que la resolución técnica de esta síntesis entre tiempo dramático y tiempo musical, no pasa tanto por someter el ritmo del movimiento al ritmo de la música, sino por detectarlo. Y del dominio que el cantante tenga de la técnica de interiorización, de la relación músico-corporal y de la expresión corporal dependerá el éxito de esta síntesis.

El artista y director escénico, Robert Wilson trabaja desde una concepción basada, en la dilatación temporal que extiende al tratamiento del gesto y el movimiento escénico. Pedro Valiente, autor de *Robert Wilson, Arte escénico planetario* (2005), lo describe en los siguientes términos:

“la acción narrativa resulta de una relación dialéctica de los dos modos –estático y dinámico– de concebir la actividad en la vida humana. Esa relación a su vez puede estar constituida por dos tipos de actividad: interior y exterior. De manera que en Robert Wilson el estatismo y la actividad interior definen las líneas maestras de su forma de expresión escénica” (Valiente, 2005, p.154).

Los cantantes, en las puestas en escena de Wilson, evolucionan con un gesto estilizado y con movimiento casi imperceptible cercano al estatismo. Se aprecia en las siguientes imágenes:



Il ritorno d'Ulisse in Patria, C. Monteverdi. Dir. Esc.: Robert Wilson. La Scala de Milán, 2011.



Norma, V. Bellini. Dir. Esc.: Robert Wilson. Zurich Opera House, 2011.

En resumen, el cantante de ópera debe afrontar mecanismos de acción-reacción, de interiorización, de movimiento, no acordes a lo lógico del discurso hablado, sino al de una lógica atemporal, donde las emociones y la descripción del pensamiento y sentimiento interior aparecen en primer plano dilatadas, comprimidas, dislocadas temporalmente, transformadas como por un juego de espejos distorsionadores de la realidad. Transformada por un efecto de lupa, de amplificación, de distorsión, de aceleración que en teatro hablado podría significar, en pocos minutos hacernos pasar del expresionismo, a lo grotesco, del naturalismo al teatro del absurdo, y con flashbacks y zoom cinematográficos. Esta capacidad distorsionadora de la lógica del discurso, que la realidad dramático-musical permite, obligará al cantante a disponer de

mecanismos técnicos actorales, preparados para adaptarse a los cambios de punto de vista y proporción que provoca.

6.2.2. Interpretación del texto dramático-musical

"Para un cantante, la poesía es un enriquecimiento, por el simbolismo y las imágenes. Cada vez que cantas tienes que entrar en un mundo simbólico. Estás viviendo en un mundo de poesía."

Victòria dels Àngels

Uno de las principales particularidades técnicas de la interpretación actoral en ópera deriva de las transformaciones que la naturaleza musical genera en el texto, así como de la propia estructura del *texto operístico*.

En relación con la naturaleza musical, cabe destacar aspectos referentes a la estructura, y al tratamiento del tiempo, por su posible incidencia en la construcción de la acción dramática y la vida escénica.

En el texto operístico, el sistema de signos del lenguaje, su sintaxis, su ritmo y modulación se confronta con el sistema de la música, su estructura rítmica, su sintaxis melódica y armónica, constituyendo un único significante final. De este encuentro, los elementos de los sistemas surgen reorganizados, transformados, condicionados, reconvertidos, adquiriendo nuevos significados o matices de significado. En relación a este tema, el lingüista, musicólogo y semiólogo belga Nicolas Ruwet (1932-2001) defiende (en Abbate, 2002, p. 78) que la relación entre texto y música queda mediatizada por las estructuras de ambos sistemas.

“en la medida en que en todo sistema significante, cada significante particular no se define sino por su relación con todos los demás, no es nunca posible pasar inmediatamente del significado de un significante en un sistema –una, palabra, un grupo de palabras, o quizás a un poema entero–, al significado de un significante en otro sistema –motivo melódico, sucesión de acordes, frase musical–” (Ruwet, en Abbate et al., 2002, p. 78).

Podríamos llegar a afirmar, dado el carácter polisémico y multifuncional de la música, y la estructuración semántica y morfosintáctica del lenguaje, que el resultado final de su interacción

nos transmite el mensaje expresivo transformado por un efecto calidoscópico, cuya concreción final acaba en el acto performántico, a través del/de los intérprete/s y de los demás elementos que configuran la realidad escénica.

Entendemos que los fenómenos de alteración del texto hablado, resultantes de la interacción con la naturaleza musical, solo pueden ir en detrimento de la riqueza expresiva, si no disponemos del conocimiento preciso de los métodos de técnica actoral específicos para afrontarlos.²⁷² Nos referimos a fenómenos como: repeticiones de sílabas, palabras, de frases, de monólogos enteros desde el inicio, incluso de diálogos, alteraciones del tiempo, o emisión simultánea de sonidos y discursos. Veámoslos con mayor detenimiento.

6.2.2.1. Patrones repetitivos

En relación a la estructura, una de los elementos que condicionan la distribución del discurso y la organicidad, es el empleo de patrones repetitivos que, en principio podrían ir en contra de la credibilidad dramática: la estructuración del material sonoro adopta una forma no siempre cercana a la lógica del discurso hablado. Más allá de las causas que radican en la propia naturaleza de la música, la realidad de estas repeticiones responde también a otras variables según la época: convicciones estéticas, tipo de composición, lucimiento del cantante, experimentación –véase la ópera *Einstein on the Beach* (1976) del mencionado director Robert Wilson, donde el texto consiste en contar repetidamente o enunciar las notas musicales–.

Es cualquier caso, el cantante de ópera debe estar técnicamente preparado, desde el punto de vista actoral, para interpretarlas con solvencia. Para ello fundamentaremos el mecanismo, en el trabajo minucioso del subtexto, el que regula, no lo que se dice, sino la intención con qué se dice,

²⁷² No entraremos en consideraciones sobre géneros, épocas, estilos. Entendemos que las bases técnicas que establezcamos, deben servir como pauta ineludible para la interpretación actoral del personaje operístico, y que las especificidades estilísticas, merecen, en todo caso, un tratamiento a posteriori. Es importante para la interpretación del rol operístico conocer el tratamiento específico que requieren los distintos compositores y épocas, tanto desde el punto de vista vocal, como expresivo. Asimismo, conocer los distintos métodos de interpretación actoral en la historia y su utilidad según el género que debemos interpretar, es tarea común a lo que debe hacer el actor dramático. Ya hemos matizado que aquí nos centraremos en lo que consideramos específico en ópera, más allá de lo común al actor.

que se está pensando mientras se dice, –a veces, quizás justo lo contrario–, etc. Es frecuente, en cantantes poco experimentados que, en el caso de las *arias da capo*, como ejemplo claro de empleo de patrón repetitivo, tiendan a preparar actoralmente el monólogo concebido lingüísticamente, de la primera a la última palabra y, una vez analizado, consideren acabado el trabajo, argumentando que se vuelve todo a repetir.

Para abordar el trabajo del subtexto, entenderemos por unidad de discurso, no la asociada al lenguaje, sino la resultante de la secuencia que inicia el primer signo del fragmento –sea silencio, nota, sílaba o ambas a la vez– y acaba en el último signo del fragmento, silencio, nota, o sílaba o ambas a la vez. Trabajado fragmento por fragmento, deberemos crear un subtexto también para las transiciones, –momentos musicales en los que el personaje no canta–, siempre teniendo en cuenta la información que la música aporta; así como para los silencios.

Afirmamos que en las estructuras repetitivas, mantener la línea de continuidad del monólogo interior es fundamental para llevar a cabo la interpretación integralmente. Independientemente de las palabras, del sentido lógico de lo que se está diciendo, el subtexto mantiene una línea de continuidad emocional, que nos ha de permitir, con concreción, interpretar orgánicamente. Señalemos, a modo de ejemplo, qué supone abordar una aria como *Oh mio cor! Schernito sei!* de la ópera Alcina de G. F. Haendel. Alcina lamenta la traición de Ruggiero y decide vengarse: los escasos nueve versos en que expone su estado y objetivo, se convierten en una *aria da capo* de aproximadamente diez minutos de duración, de estructura A-B-A, con sección central más rápida. A pesar de las veces en que se llegan a repetir los mismos versos, la intérprete debe, en todo momento, desarrollar un monólogo interno continuo, sostenido por el subtexto, y reflejado, no solo con la voz, sino a través de la relación músico-corporal, que da finalmente coherencia a las líneas emocionales del personaje²⁷³.

Ah! mio cor! schernito sei!
Stelle! Dei! Nume d'amore!

²⁷³ Un buen ejemplo de trabajo del subtexto a través del cuerpo emocional, lo tenemos, a nuestro entender, en la interpretación de dicha aria de la soprano Catherine Naglestad en la producción de Staatsoper Stuttgart, dirigida por Jossi Wieler en 1999.

Traditore! T'amo tanto;
puoi lasciarmi sola in pianto,
Oh Dei! Perchè?
Ma, che fa gemendo Alcina?
Son reina, è tempo ancora:
resti o mora,
peni sempre, o torni a me.

Podemos encontrar, a su vez, diálogos enteros que se repiten desde el inicio. Entendemos que el cantante, más allá de la aportación de la dirección escénica, debe tener recursos técnicos para encontrar cómo secuenciar la acción y mantener la continuidad del personaje. Observemos, como ejemplo, el dúo de *Così fan tutte* de W.A.Mozart, *Prenderò quel brunettino* (Acto II). Dorabella y Fiordiligi se deciden a ceder ante la seducción de los dos extranjeros; a una le gusta el rubio, a otra el moreno. Una vez realizado el diálogo, vuelve a repetirse íntegramente desde el principio.

Fiordiligi
Decidi tu, sorella.

Dorabella
lo già decisi.

Dorabella:
Prenderò quel brunettino
Che più lepido mi par.

Fiordiligi
Ed intanto io col biondino
Vo' un po' ridere e burlar.

Dorabella
Scherzosetta, ai dolci detti
io di quel risponderò.

Fiordiligi
Sospirando, i sospiretti
io dell'altro imiterò.

Dorabella
Mi dirà: ben mio, mi moro!

Fiordiligi
Mi dirà: mio bel tesoro.

Fiordiligi y Dorabella
Ed intanto che diletto,
che spassetto io proverò.

La lectura del texto, de la historia, del libreto, así como la consulta de fuentes relacionadas con los contenidos, refuerza la comprensión necesaria para la interpretación del argumento y de la situación; añadimos que leer y trabajar el texto, al margen de la partitura puede contribuir, a su vez, a activar nuevos puntos de vista sobre el objeto a interpretar. A partir de ahí, entendemos que si pretendemos basar el análisis del subtexto, en las palabras, independizadas de la partitura, –véase el anterior fragmento– vamos, además de a perder información dramaturgica, a interrumpir el ciclo emocional y argumental, limitando la interpretación, en el mejor de los casos, a una repetición matizada del ciclo expresivo. Cabe atender, de nuevo, no al análisis del texto, si no al análisis del *texto operístico*, dramático-musical.

En el caso del ejemplo, estamos en género cómico, por lo que el juego escénico y la acción física cobra importancia frente a la interiorización emocional, –sin que ésta deje de sostener la línea del personaje–. Es necesario construir subtexto y acción que dé sentido orgánico a la segunda repetición.

La repetición puede, incluso llegar a servir a la acción escénica. Veamos el caso de “*Canzonetta sull'aria*” de *Le nozze di Figaro* (Acto III): durante la primera parte la Condesa dicta una carta a Susanna –la música describe exactamente los momentos en los que Susanna escucha y en los que escribe–; durante la repetición, leen conjuntamente lo que se ha escrito.

6.2.2.2. Yuxtaposiciones y simultaneidad

Un segundo aspecto condicionante de la organicidad que debemos mencionar, tiene que ver con la enunciación del texto de dos, tres o más personajes al mismo tiempo, que la forma musical permite. Hablamos del caso de los duetos, tercetos, y *ensembles*. Joseph Kerman cuando habla de la relación música-acción afirma:

“The fundamental mode of presentation in drama is action, and in musical drama the medium of imaginative articulation is music. Inevitably the relationship or interplay between these two, action and music, is the perennial central problem of operatic dramaturgy” (Kerman, 1988, p. 58).

Problemas como los apuntados por Kerman, suelen hacerse claramente visibles en yuxtaposiciones como las mencionadas, en los que, aparentemente, la acción se detiene para que dos o más personajes expresen sus sentimientos o pensamientos, alternada o simultáneamente.

En estos fragmentos, los cantantes deben oírse bien entre ellos, lo cual, por un lado, condiciona la posición que deben ocupar en el escenario; deben, por otro lado, a la vez que interactúan con los demás personajes, poder seguir las entradas que marca el director de orquesta, lo cual requiere control en la orientación del cuerpo en el espacio y conciencia de la visión periférica.

Seguir al director de orquesta, en principio, es premisa constante a lo largo de todas las intervenciones, aunque en los *ensembles* se hace más necesaria la coordinación. De todas formas, los ensayos y el trabajo técnico –en caso de disponer del tiempo adecuado– permiten trabajar con el director de orquesta, sin entrar en conflicto con la organicidad. Una de las expertas consultadas para este estudio, afirmaba que la independencia respecto al director, contribuye a potenciar la naturalidad del movimiento; añadía que escuchar y conocer con la debida atención la música puede minimizar los momentos en que se requiere la ayuda del director. Buen ejemplo de tal independencia, lo tenemos en los cantantes que trabajan con el director escénico Peter Brook. Son producciones que se han ensayado durante meses; consecuentemente, los cantantes trabajan con autonomía, y con un gran nivel de escucha, tanto vocal como corporal.



Una flauta mágica. Dir. esc. Peter Brook. Estrenada en el Théâtre des Bouffes du Nord, París, 2010.

Autonomía escénica. Escucha corporal y vocal²⁷⁴.

Comentamos que, a fin de no depender excesivamente del director de orquesta y de dominar el ritmo de acción/reacción, tanto Maria Callas como Feodor Chaliapin ambos reconocidos como grandes cantantes-actores, aunque separados en el tiempo, memorizaban la ópera entera, tanto sus intervenciones como la del resto de personajes, como los pasajes musicales. De esta forma, afirmaban tener más libertad para interpretar, y ganar independencia respecto al director de orquesta. Destacamos que ambos cantantes han dejado al respecto un testimonio similar.

Ironiza Gerard Mortier sobre la falta de pericia escénica en la resolución de las variables citadas, cuando alude a los directores de escena “pretendidamente clásicos” a los que les gustan:

“las acciones escénicas que permiten a los cantantes fijar los ojos en el maestro, como el conejo en la serpiente, sobre todo durante los dúos de amor, para morir implorando el auxilio del director de orquesta” (Mortier, 2010, p. 98).

Además de estos factores relacionados con la posición y orientación en el espacio, es posible, en estos fragmentos, en los que dos o más personajes intervienen simultáneamente, que la acción, aparentemente, se detenga. En estos casos, si el intérprete no dispone de suficiente técnica actoral, o la tiene, pero no sabe cómo gestionarla con la música, se puede caer en el riesgo de

²⁷⁴ Barbican London, *A Magic-Flute Review*. Imagen: <http://www.theguardian.com/music/2011/mar/24/a-magic-flute-review> [Acceso 22 de octubre de 2015].

interrumpir las líneas de continuidad emocional; caer en el recurso de acercarse a un registro más propio del formato concierto que del escénico.

Las variables expuestas en este apartado, sobre todo entre cantantes jóvenes, son vividas como un obstáculo, como un problema para la creación de vida escénica. Si bien, por un lado, pueden parecer un obstáculo para la credibilidad dramática y la construcción de la lógica acción-reacción, propia de la técnica actoral, por el otro, entendemos que si se trabaja con rigor técnico, tales características no solo no perjudican la intensidad dramática, sino que la potencian, permitiendo matices expresivos, no siempre posibles en el teatro de texto, tales como:

- Mayor profundización en la psicología de los personajes: la ampliación del tiempo para la expresión del sentimiento interno obliga a una mayor concreción del subtexto, a un trabajo del subtexto muy detallado y a una precisión rigurosa en la construcción de la línea emocional.
- Mayor intensidad emocional: un gran grito emitido por un personaje trágico que dure más de 20 segundos causa un enorme impacto y el espectador de teatro recibe gran conmoción. También en comedia alargar un sonido agudo o grave en un momento estudiado, impacta sobre el espectador. Tales resoluciones técnicas son propias de actores experimentados con dominio de su instrumento y su técnica. En ópera las notas largas, las sílabas con una duración muy superior a la lógica en el lenguaje hablado son intrínsecas a la naturaleza del lenguaje dramático-musical. Efectos que en teatro aparecen puntuales para potenciar la intensidad, en ópera aparecen condensados y multiplicados. La expresión simultánea de pensamientos y sentimientos aumenta la densidad del mensaje. La música interviene con su propio texto, como un actor más, multiplicando los niveles de percepción del espectador.

Si se saben gestionar los recursos técnicos, mediante el análisis minucioso del subtexto, defendemos que tales variables, propias del discurso dramático-musical contribuyen, incluso, a aportar mayores matices interpretativos e intensidades emocionales que a través de los procedimientos técnicos de la actuación en teatro de texto.

6.2.2.3. Cambios de código

Entre los aspectos estructurales propios del texto operístico, cabe destacar, a su vez, los cambios de códigos. El texto operístico, como mencionábamos, transcurre a través de fragmentos cantados, recitados, orquestales e incluso, según la ópera, hablados. Contribuyen a aportar pautas técnicas para abordar los cambios de códigos, la experimentación al respecto, desarrollada a lo largo de los siglos XX y XXI: las innovaciones mencionadas en el ámbito de la danza, desde Laban a la *danza-teatro*, pasando por las nuevas tecnologías o la industria del cine, han ido estableciendo precedentes que han supuesto cambios destacables en la integración de los distintos códigos expresivos, en la transmisión del discurso escénico, y a favor de la síntesis de las artes.

En la ópera, la reflexión en torno a la interacción de códigos ha estado también presente y ha generado debate a lo largo de su historia. Antes de que Wagner postulara “el arte de la danza, el del sonido y el de la poesía son limitados si los consideramos individual y separadamente” (Wagner, 2007, p. 57), la naturaleza del género operístico, ya desde su inicio, había supuesto un campo de debate en este ámbito. La pugna entre el virtuosismo vocal y el interés por el texto y la expresión dramática ha provocado, como veíamos, un tratamiento distinto de los códigos expresivos según las épocas. Los principios de Monteverdi, las ideas reformistas Gluck, la obra de Verdi, o la *Gesamtkunstwerk* wagneriana se han confrontado a tendencias, caracterizadas por el exhibicionismo vocal, fruto también de aspectos comerciales, y a las consecuencias del *bel canto*, llevado a su exaltación más extrema.

La técnica actoral del cantante de ópera debe, en cualquier caso, permitir el desarrollo de la vida escénica sin interrupción, a pesar de los cambios de código. Veíamos cómo las pautas dadas en los tratados antiguos invitaban a permanecer en postura fija al cantar y a desplazarse en ritornelos y fragmentos especialmente pensados para la acción. Y cómo esta tendencia, con la irrupción de la ópera comercial se había acentuado a en favor de un ensalzamiento de las partes cantadas. Hemos visto, como esta doble naturaleza, constantemente presente en el plano representativo de la ópera ha generado, hasta nuestros días la tendencia, a parcelar la línea narrativa de la obra, más que a unificarla.

Entendemos que mantener las líneas de continuidad, pasa no por concebir los fragmentos como unidades independientes, sino por establecer una relación causa efecto que justifique la continuidad. Y pasa, a su vez, por reflejar tal relación a través del cuerpo expresivo, de forma que los *interpretables* no se traten como unidades independientes según los fragmentos, sino que devengan denominador común, especialmente en los momentos de transición entre códigos. Volviendo al ejemplo anterior de “Prenderó quel brunettino”: Dorabella acaba el recitativo con la frase “lo già decisi” y empieza ella misma el dúo anunciando: “Prenderó quel brunettino”. La música al pasar del recitativo al inicio del dúo invita a un cambio de intensidad perceptible, y fácil de convertir en una ruptura de la línea de continuidad dramática. No así, si la cantante que interpreta a Dorabella utiliza, por ejemplo, como *interpretable* la excitación que le produce haber ya escogido a uno, como nexo de transición. De forma que la emoción y la acción con la que acaba el recitativo, se extienda hasta el principio del dúo. De esta forma, se mantendrá la línea narrativa, y el cambio de código no supondrá una ruptura perceptible. La dificultad estribará, también, en el hecho que el cambio en la calidad del vocal al iniciar las partes propiamente cantadas, suele conllevar una alteración de la predisposición corporal. Entendemos que se trata, en cualquier caso, de un cambio que el dominio técnico, tanto del instrumento como de la técnica actoral, puede llegar a hacer imperceptible.

En definitiva, es a través de la acción dramática que el personaje se encarna, y el éxito de la interpretación dependerá de encontrar los mecanismos internos que la regulan, quedando la lógica o ilógica del discurso, en todo caso sostenida por la organicidad. En palabras del director y dramaturgo Sanchís Sinisterra:

“nunca hay que olvidar que un personaje solo se configura textual y escénicamente a través de su participación en la acción dramática. Los enunciados verbales asignados a cada uno de los sujetos o voces del discurso teatral adquieren sentido –sería más exacto decir *producen sentido*– en tanto que registro de *actos del habla* efectuados dentro de un sistema de interacción” (Sinisterra, 2002; p, 208).

Destacamos, como mencionábamos, la obra del propio Wilson, junto con el compositor Philip Glass (1937-), *Einstein on the Beach*, estrenada en 1976 en el Festival de Avignon. Con *Einstein on the Beach*, Wilson y Glass exploran las relaciones entre texto y música partiendo de patrones compositivos, a los que se añadían estructuras textuales, tales como sílabas, números, nombre de notas musicales, incluso gritos, risas o exclamaciones. Las líneas emocionales se construían, al

margen de la lógica del discurso, a través del cuerpo, de la actuación, del ritmo y del tipo de movimiento:

“Una fascinación similar por otras formas de expresión escénica se mostraba en *Einstein on the Beach* (1976). En esta ópera compuesta por Philip Glass, Wilson creó una estructura formal musical a la que seguía lo vocal; en general los intérpretes contaban (1,2,3,4,5,6 / 1,2,3,4,5,6 / 1,2,3,...) o decían “sol-fa” o “mi la mi la”. Los cambios en la intención o en la emoción eran introducidos de forma connotativa en esta limitada gama vocal cambiando de ritmo, paso o volumen. Otros elementos vocales eran gritos de esquizofrenia, palabrería sin sentido (como acompañamiento de la coral aritmética del jurado en la escena del juzgado), vivas risas, juramentos y frases clichés” (Valiente, 2005, p.158).

El compositor tenía que crear la música, habiendo recibido unos patrones estructurales relativos a la duración, el número de actos o los temas e imágenes. (Valiente, 2005, p, 158).



Einstein on the beach, 2012. Estrenada en el Festival de Avignon, 1976. Dir. esc., Robert Wilson.
Dir. mus. Philip Glass²⁷⁵, coreografía: Andrew de Groat (1976), Lucinda Childs (2012).

La obra nos permite explorar el comportamiento de fenómenos como los tratados en este apartado, patrones repetitivos, yuxtaposiciones, simultaneidad y cambios de código en la construcción de vida escénica. Texto hablado, canto, recitativo, danza integrados en la propuesta visual de Wilson, confluyen y construyen conjuntamente los efectos expresivos. Todo ello a través de un texto basado en patrones repetitivos y en una mecánica de creación de subtexto

²⁷⁵ *Einstein on the Beach*, 1976. [en línea] Disponible en <<http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>> [Acceso 12 de noviembre de 2015].

basada, sobre todo, en el ritmo y el movimiento. Si bien, cabe destacar que, por lo que respecta al intérprete, se opta por doblar la interpretación entre bailarines y cantantes, distribuyendo los códigos de signos entre las tipologías artísticas pre-establecidas.

En definitiva, abordar la interpretación actoral en ópera, basándonos solo en técnicas para interpretar fragmentos cantados, responde a una visión parcial que no recoge la globalidad de la realidad operística. Por otro lado, el trabajo del subtexto debe extenderse a la partitura y ser capaz de abordar la distorsión temporal, la yuxtaposición de discursos, y las transformaciones estructurales propias del texto operístico. Todo ello entendido, no como experimentación puntual, sino como aspecto técnico fundamental.

6.2.3. Acción dramática y movimiento escénico en ópera

*“When one wants to find a gesture, when you want to find how to act on stage,
all you must have is listen to the music”*

Maria Callas

Recopilando la información que hemos ido recogiendo en los anteriores apartados, estamos en condiciones de afirmar que la música, como elemento transmisor de dramaturgia interfiere en la vida escénica, deviene un actor más en la construcción de las líneas emocionales, y condiciona la construcción de acción dramática, a través, entre otros elementos, del ritmo.

La música, como elemento estructurador de las intensidades emocionales, tal y como nos describe el ámbito de la dramaturgia musical²⁷⁶, puede expresar sentimientos y emociones del personaje. Como mencionábamos su capacidad de actuar en el sistema escénico le permite, no ejercer una función de acompañamiento, sino interferir e intervenir en la escena. Ello conlleva, que no solo puede potenciar e impulsar los sentimientos del personaje, sino también, matizarlos, desmentirlos, revelar un pensamiento interno, aludir a un lugar o época, evocar un recuerdo, entre otras acciones. Además, los fragmentos instrumentales pueden revelar acuerdo o desacuerdo con un personaje u otro, destacar a un personaje u otro, parodiar a un personaje o situación, evocar un recuerdo, o anunciar un presagio. De esta forma, podríamos afirmar, que la

²⁷⁶ Véase Monterde, op. cit.

música en ópera, crea, por tanto, una compleja red de informaciones dramáticas que inciden en la realidad escénica y en la vida interior de los personajes, provocando un efecto de amplificación y de revelación de los aspectos psicológicos, mentales y emocionales y físicos, que trasladados a una dimensión dramático-musical devienen extensible e inevitablemente visibles.

A su vez, como componente estructurador del movimiento, la música puede describir acciones, marcar intensidad y acento de las acciones o el movimiento, describir una forma de movimiento –caída, desplazamiento, giro,...–, una calidad de movimiento –brusco, cómico, elegante, sutil,...–, un carácter del movimiento –expansivo, recogido,...–.

La música, como transmisora de dramaturgia puede incluso, aludir al espacio –mar, oleaje, aire, fuego,...–, a la temperatura, a materiales, a texturas. En definitiva, la expresión musical atraviesa la escena por múltiples planos semánticos que deben, a través de la interpretación, tomar corporeidad. Veamos algunos ejemplos, con el fin de tomar conciencia de la importancia que tal realidad tiene en la acción dramática, y, consecuentemente, en los procesos de técnica actoral:

6.2.3.1. Música y acción dramática

Un buen ejemplo de la música como indicadora de acción, lo tenemos en el tercer acto de *Carmen* (G. Bizet). Mercedes y Frasquita, distendidas, se echan las cartas: una tendrá fortuna, la otra, amor. Carmen se dispone a hacer lo mismo, prepara la tirada, descubre las cartas y, una vez tras otra, la última carta revela la Muerte. La partitura describe exactamente, mediante la estructura rítmica y melódica –grupo de semicorcheas, caída en tiempo fuerte,...–, el momento en que cada carta se coloca, y el momento en que se descubre.

The image shows a musical score for an opera scene, likely from Bizet's *Carmen*. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music is in a minor key. The score consists of several staves. The top staff is the vocal line, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment includes a variety of textures, including pizzicato (*pizz*) and arco (bowed) passages. The dynamics range from *pp* to *ff* (fortissimo). The lyrics in French are: "(Carmen tourne les cartes de son côté)", "Carreau!", and "pique!". The score ends with a fermata on the final note.

Y tras descubrir “Carreau! Pique!”, la música vuelve a indicar tres acciones, y se levanta la última carta:

The image displays a musical score for an opera scene, likely from *Così fan tutte*. The score is written in 6/8 time and consists of several staves. The top staff is a vocal line starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The bottom staff is a bass line starting with a *pp* dynamic. The middle staves include piano accompaniment with various dynamics such as *pp*, *f*, *ff*, and *ppp*. The score includes lyrics in French: "La mort!" and "jai bien la!". The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts, characteristic of the 20th-century operatic style.

Asímismo, en *Così fan tutte*, en el final del Acto I, Despina transmite las corrientes sanadoras, a los aparentemente envenenados, Ferrando y Guglielmo, mediante un objeto con poderes y propiedades curativas. Los momentos en que Despina activa los poderes, están claramente descrito en la música.

Un buen ejemplo de la música como indicadora de forma de movimiento, lo podemos ver en el segundo acto de *Le Nozze di Figaro* (W. A. Mozart). El conde está a punto de descubrir que el hombre que ha saltado de la ventana de la Condesa ha sido Cherubino, a quien el Conde detesta, y a quien cree haber echado; a medida que el Conde se va acercando a la verdad, Fígaro, se va inventando mentiras para disuadirlo, y hacerlo creer que quien saltó por la ventana fue él; entre los embustes, afirma haberse hecho daño en un pie. Figaro, peor actor que el cantante que lo debe interpretar, finge, a partir de ese momento una cojera que aparece y desaparece según la pericia del personaje, pero siempre con la del actor. La cojera aparece descrita en la música por un patrón rítmico. Si nos fijamos en la partitura adjunta, en realidad, el patrón rítmico, que continúa varios compases más, empieza, realmente, cuatro compases después de la acotación “*fingendo d’aversi stroppiato il piede*”:

FIGARO (fingendo d’aversi stroppiato il piede)

-ro - re con- fu- so... e stra- vol- to m’ho un ner- vo del

f *p* *colla voce ad libitum*

Andante

6 piè !

6 ANTONIO

Vo - stre...

p

El ritmo de los movimientos de Olympia en su aria “*Les oiseaux dans la charmille*” (Acto I) en los *Cuentos de Hoffmann*: (J. Offenbach), la muñeca diseñada por el físico e inventor Spalanzani, a quien pretende hacer pasar por su hija, están marcados en la partitura; tanto el ritmo, como la calidad de los mismos: la música describe claramente los momentos en los que la cuerda se acaba, o se renueva, activando o desactivando los movimientos de Olympia.

Un ejemplo de música como potenciadora del sentimiento del personaje –y en este caso en clave de comedia lo podemos encontrar, hacia finales del primer acto de *Così fan tutte*, después de haber despedido a sus amantes, que fingen tener que ir a la guerra, Dorabella y Fiordeligi se sienten muy desdichadas. Personajes herederos de los arquetipos de la *Commedia dell’arte*, mantienen en su comportamiento marcas del tipo original; en este caso los suspiros torácicos propios del código representativo de los Enamorados, en permanente estado de amor; y *la pazzia* –locura extrema a la que llegan cuando algún motivo les separa del amado o amada²⁷⁷–. Los elementos cómicos que potencian la desesperación de Dorabella en pleno estado de *pazzia*, no solo están marcados en el texto con expresiones como “finché l'angoscia mi fa morir!” o “darò all'Eumenidi,/ se viva resto,/col suono orribile/ de' miei sospir”; la parodia y los rasgos arquetípicos del personaje están a su vez marcados en la música que nos indica los momentos de “ahogo”, de falta de respiración, mediante las pausas que interrumpen las palabras de Dorabella²⁷⁸.

²⁷⁷ Sobre los arquetipos de *Commedia dell’arte*, ver Blevio, S., 2002. *Maschere italiane*. Florencia: Giunti Gruppo Editorial.

²⁷⁸ Una interpretación de hace más de 15 años, pero que nos parece sigue siendo paradigmática de Smanie Implacabile, de *Così fan tutte* es la de Liliana Nikiteanu, Zurich Opera House, 2001. La intérprete muestra la habilidad de expresar la acción dramática a partir de la música y respetando el código del arquetipo de comedia, en el que el personaje se inscribe.

Dorabella

col suo- no or -ri bi le de' miei

so - - spir de' miei so - - spir de'

10 miei so - - spir!

(Dorabella e Fiordiligi si metton a sedere in disparte da forsennate)

Bastan estos ejemplos para destacar la importancia del análisis de la dramaturgia musical en la construcción de la acción dramática en ópera.

6.2.3.2. Música y movimiento

Como músico, el cantante está habituado a establecer una relación con la partitura mientras emite sonido²⁷⁹; tal relación le lleva a conocer leyes armónicas para relacionarse con el resto de instrumentos simultáneamente, siguiendo las marcas de expresión trabajadas en la partitura, y con el director musical. Defendemos que el cantante de ópera debe ser capaz, a su vez, de expresar la emoción no solo con la voz, sino con su cuerpo, en simultaneidad y relación con el agente expresivo con quien interactúa: la música. El cuerpo vivo y móvil deviene del movimiento, en tanto tiempo en el espacio (Appia, 1962, p. 20). Deviene un elemento relacional entre la música, el canto y la interpretación dramática.

Rudolf von Laban (1879-1958), fundador de la ciencia Coreútica define el movimiento, como la parte visible del espacio, reflectora de vida interior, que existe en flujo constante; de manera que la idea de reposo resultaría una falacia (Laban, 1985, pp. 20-37).

Extraemos dos conceptos básicos de las aportaciones de Laban: el movimiento es constante y es reflector de vida interior (Laban, en Markessinis 1995, 150). Partiendo de estas premisas, entenderemos movimiento como el mecanismo generador de la vida interior del personaje a través de formas visibles. La quietud escénica, por lo tanto, no debe interpretarse como ausencia de movimiento, ya que la vida interior del personaje no se interrumpe. Es en base a esta concepción que Pina Baush, afirmaba: “en mis espectáculos hay mucha danza, incluso cuando los bailarines no se mueven”.²⁸⁰

Propondremos una diferenciación entre lo que denominaremos *movimiento real* –aquél que conforma la vida interior del personaje– y *movimiento aparente* –aquél que percibimos por el desplazamiento o cambio de posición del cuerpo o de alguna parte del cuerpo.

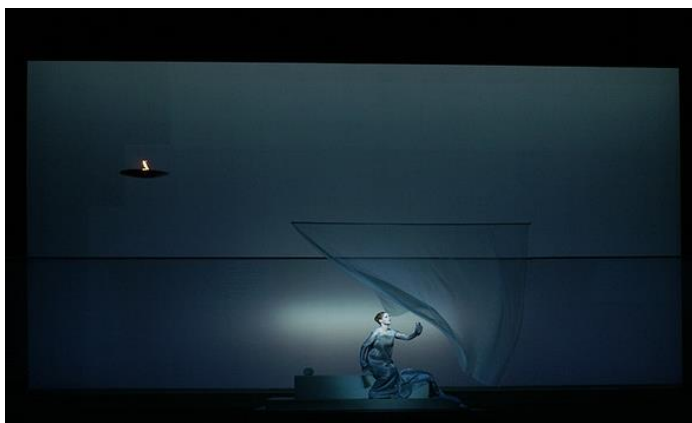
En base a estas premisas establecemos que, independientemente de que el personaje emita o no sonido, exprese mediante la frase musical o no, el movimiento que genera su vida interior es constante y se refleja a través de formas visibles, manifiestas en el cuerpo del intérprete. A pesar de que el movimiento escénico sea imperceptible o nulo, el trabajo de interiorización del

²⁷⁹ Véase la tendencia a entender músico, como instrumentista, ya analizada en anteriores apartados.

²⁸⁰ Extraído de selección de la entrevistas a Pina Baush, propuesta en <http://www.movimiento.org>.

personaje debe ser minucioso y constante. El cantante de ópera, consecuentemente, debe desarrollar mecanismos técnicos para no perder la conexión expresiva con la música en los momentos no cantados; para expresar, mediante el cuerpo emocional, esto es, transmisor de emoción interna.

Destacábamos, en el anterior apartado, la tendencia a ralentizar el ritmo escénico de Robert Wilson. Ello le acaba por conducir a una gran contención de la gestualidad, a un casi estatismo, esto es, un imperceptible movimiento aparente. Sin embargo, pese a la casi quietud y al escaso contacto visual entre los intérpretes, sus relaciones, intenciones e interacciones están en todo momento claras, a través de la expresión corporal.



Pelléas et Mélisande, C. Debussy. Dir. Esc. Robert Wilson. Gran Teatre del Liceu, 2012.

La organicidad del cantante depende de su capacidad de interpretar no solo el texto –cantado– sino la música que le acompaña en sus *silencios*. El silencio puede, a su vez, albergar la tensión previa a la descarga de la acción, a la que Meyerhold se refiere, en su biomecánica. Como fuere, un cantante de ópera debería desarrollar mecanismos técnicos de relación con la música semejantes a los del bailarín, con el objeto de desarrollar la capacidad para sincronizar o desincronizar con la música su movimiento, y la calidad del mismo. No solo Meyerhold, sino también Stanislavski, como hemos visto, defendía el aprendizaje de la danza para los cantantes líricos y en el Estudio de ópera desarrolló una serie de ejercicios destinados a sincronizar el ritmo corporal con el de la música.

Utilizando nomenclatura de Laban, diríamos que, según la primera propuesta meyerholdiana, que defendía que los cantantes debían sincronizar su movimiento con el ritmo de la música, el Cinetograma –base para la escritura del movimiento– debía coincidir con el Pentagrama –base para la escritura musical–.

En este ámbito es destacable la aportación de Emile Jaques Dalcroze (1865-1950), pedagogo musical, y su método de gimnasia rítmica. Dalcroze postula que el ritmo es el generador de la acción y el responsable de establecer la relación entre la causa –música– y el efecto producido –imagen motriz–, mecanismo que pone en marcha el gesto expresivo. Cabe considerar que la música puede determinar aspectos motrices como: ritmo y acentuación de los desplazamientos y de la gestualidad, cambio de dirección, calidad circular o rectilínea, extensión o contracción, etc.

6.2.3.3. Cuestiones de entrenamiento corporal

La cantante y pedagoga Miriam Alió en su tratado de técnica vocal *Reflexiones sobre la voz* afirma que el trabajo del cantante “debe comenzar con la toma y desarrollo de conciencia de su propio cuerpo, su propio instrumento” (Alió, 1983, p. 27). De igual modo, el cuerpo deviene instrumento fundamental para el desarrollo de la técnica actoral para la que requiere un entrenamiento específico. El director escénico Peter Brook llega a afirmar “un cuerpo sin entrenar es como un instrumento musical desafinado” (Brook, 1994, p. 31). Si, además, hablamos de un cuerpo –el del cantante–, que a su vez actúa como instrumento musical, resulta difícil pensar que éste, el cantante de ópera, pueda estar debidamente preparado para la escena operística contemporánea, sin un específico entrenamiento corporal. Añadimos que la edad óptima para el desarrollo de habilidades técnicas motoras se sitúa entre los 9 y 11 años (Weineck, 2005, p. 33).

Por otro lado, los postulados de Wagner permiten elevar el cuerpo del actor a una dimensión trascendente, desde la cual podríamos interpretar, que no abordar su preparación, no puede ser entendido sino como un atentado a la sublimidad de la creación artística:

“el actor como cuerpo celeste, se mueve con seguridad, en total plenitud, siendo capaz de transmitir desde ella en todas direcciones, simultáneamente, sus sentimientos e intuiciones, que llegan de esa forma

a lo infinito, a lejanías, por así decirlo, sumamente inconmensurables, del mismo modo que un cuerpo celeste emite sus rayos de luz” (Wagner, 2007, p. 150).

La misma idea recogerá Laban, cuando habla de la multitud de direcciones que irradian de nuestro cuerpo desde su cinesfera –espacio que rodea al cuerpo extendido en equilibrio– hacia el espacio infinito (Laban, 2006, p. 67). De la primacía de cuerpo como elemento en el universo artístico, dado su carácter orgánico y vivo, ha hablado también Appia, especialmente, tras entrar en contacto, en 1906, con la Rítmica de Dalcroze.

La importancia del cuerpo como transmisor del mensaje artístico ha sido tratada en suficiente profundidad como para otorgar a su preparación técnica específica la debida atención. En el caso de los cantantes de ópera, conviene detenerse con profundidad en este aspecto, ya que su cuerpo, como hemos expuesto, es transmisor de expresividad y movimiento y, a la vez, instrumento para la interpretación musical.

El cantante de ópera ha preparado su cuerpo, su respiración, su musculatura para ser capaz de emitir los sonidos requeridos en el canto lírico. Debe ser capaz de amplificar su voz para que suene como un instrumento más y como un instrumento solista por encima de toda una orquesta, y lograr esa amplificación, requiere de un gran esfuerzo muscular. El sonido resultante, además, debe ser preciso, y el cantante debe disponer del suficiente control técnico para modelarlo con rigor, según la partitura; para ello, invierte muchos años de preparación. Una vez conseguida tal precisión vocal, entendemos que si quiere ser cantante de ópera, además, debe, mientras canta, moverse, saltar, correr, caer, en función de la acción dramática, igual que un actor.

Intentar que el cantante se comporte exactamente como un actor dramático, a través del mismo procedimiento de entrenamiento y mediante idéntico proceso de ejercitación, mantiene constantes temas técnicos por resolver, y acaba dejando al cantante a expensas de los “trucos” que, sobre la marcha y “por oficio”, va descubriendo, para poder organizar su presencia escénica mientras canta. Defendemos aquí, que desde un principio, el cantante disponga de la preparación técnica necesaria para la interpretación operística desde un punto de vista integral, mediante un trabajo de técnica de síntesis (de simultaneidad, sinestésica) que le aporte pautas metodológicas para desarrollar como un todo la voz cantada, el cuerpo expresivo y el movimiento. Afirma la

musicóloga Carolyn Abbate: “la música se origina en los cuerpos humanos” (Abbate, 2002, p. 200).

Hemos visto que los análisis del texto dramático-musical, del subtexto, de las intensidades y líneas emocionales, de las acciones e interacciones, en última instancia, deben ser canalizados por el cuerpo, en tanto emisor de voz y/o ejecutor de movimiento. Al respecto, afirma el actor y director asiático Yoshi Oida, fundador de la compañía de Peter Brook, “Incluso cuando la psicología y las emociones están muy vivas, si no están conectadas con el cuerpo, a los ojos del público no funciona. Lo que pensamos y sentimos tiene que alcanzar el interior de nuestro cuerpo” (Oida, 2010, p. 73).

Atender a la estructuración y análisis del movimiento puede contribuir a minimizar el impacto del mismo en la voz cantada. Tomando como referencia las pautas establecidas por R. Laban, reconocemos cuatro elementos constitutivos del movimiento: tiempo, espacio, peso, flujo. A su vez, tendremos en cuenta que el movimiento humano surge de la asociación de elementos como: dirección, orientación, nivel, acentuación, intensidad, duración de la acción, o parte del cuerpo que se mueve. Por otro lado, uno de los puntos fundamentales a considerar es la secuenciación del movimiento en tres fases: el momento de origen, el desarrollo y el final.

Para la interpretación actoral en ópera, consideraremos la importancia de tomar conciencia, por un lado, del origen mecánico del movimiento, y relacionarlo con el momento de ataque del sonido, para analizar la mejor manera de vincular acción dramática y emisión de sonido en el tiempo; y por otro lado, tomar conciencia del trabajo muscular que el movimiento requiere, para estudiar su posibilidad o no, de converger con el momento de ataque del sonido. Así pues, según la intensidad o la fuerza muscular que requiera el movimiento, observamos que éste puede:

- No interferir en la emisión de voz.
- Condicionar la voz, enriqueciendo su calidad expresiva.
- Interferir en exceso, en la técnica vocal, al punto de requerir dos tiempos de ejecución, uno para el movimiento y otro para el ataque de sonido.

Según la intensidad del movimiento, podrá o no haber punto de encuentro entre el instante sonoro (canto) y el instante visual (movimiento).

Codificar la mecánica del movimiento, su procedimiento secuencial, con el mayor detalle posible, permite optimizar su relación con la emisión de sonido. Diremos, por ejemplo, siguiendo las pautas de Laban, que el salto sucede en tres fases: impulso, suspensión y caída.

A su vez, respecto al ataque del sonido, conviene plantearse las cualidades de la voz en un momento dado: tiempo de respiración, intensidad, extensión. La combinación de estas variables características del movimiento y del sonido nos empezará a dar pautas metodológicas. Observamos, como ejemplo a la soprano y actriz Natalie Dessay en *Mon régiment* de *La fille du Régiment* (G. Donizetti), a mitad del tema salta a las espaldas del sargento Sulpicio:

Si secuenciamos su acción, observando detalladamente sus mecanismos de resolución técnica, obtendríamos el siguiente esquema:

1. **Inspira**
2. Ataca el sonido con **intensidad**
3. **Impulsa** el salto subiendo intensidad en el sonido
4. **Inspira** y **ataca** en **suspensión**
5. Acopla la **caída** del salto, con la caída de la frase musical



Donald Maxwell (Hortensius), Natalie Dessay (Marie) y Juan Diego Flores (Tonio) en *La Fille de Régiment*.

Gran Teatre del Liceu, 2010. Natalie Dessay: voz cantada en movimiento.

En el proceso biomecánico meyerholdiano, se establecen tres fases del movimiento: retroceso, distensión y fijación que precede al asentamiento de la acción. Siendo el retroceso, el movimiento que, en preparación para la realización de otro, lo antecede en la dirección contraria; distensión: ligera relajación del cuerpo o una de sus extremidades en sentido descendente, al final de cada retroceso; y fijación: micro-parada al final de cada distensión. La fijación, supone un momento de equilibrio, que marca el inicio de un nuevo retroceso. (Law y Gordon, 2012, p. 257-8).

La Biomecánica meyerholdiana propone una *Cadena de actuación* configurada por tres fases: *Intención*: *percepción* intelectual de la tarea; *realización*: ciclo de reflejos miméticos y vocales conscientes; y *reacción*. Ante movimientos de gran intensidad física, que supongan para el cuerpo y el nivel de entrenamiento del cantante una alteración excesiva de ritmo respiratorio, una opción aconsejable pasaría, –en base a la estructuración propuesta por la Biomecánica meyerholdiana–, emplazar el Retroceso y la Distensión en las pausas, coincidentes con los momentos de inspiración, y atacar el sonido en la Fijación. Ello debe ejecutarse prestando especial atención a la continuidad de la acción, integrada orgánicamente en el ciclo respiratorio, de forma que el resultado final sea una unidad orgánica a través de la línea de acción. El retroceso y la distensión contribuyen, así, a crear el significado expresivo del que debe ir impregnado la inspiración.



Podríamos afirmar, que las primeras pautas que encontrábamos en *Il Corago* para los *recitantes in musica* en las que se aconsejaba al cantante, realizar la acción en los momentos instrumentales y cantar en posición fija, podrían ser un estado embrionario de la estructuración propuesta. Si bien entendemos que un artista de ópera entrenado desde la edad óptima para el desarrollo de habilidades técnicas motoras, debe poder simultanear acción dramática y voz cantada con el menor impacto del movimiento en la técnica vocal, estructurar conscientemente el ciclo respiratorio en relación a las fases de movimiento meyerholdiano puede ser una solución para

resolver metódicamente, según el nivel de entrenamiento del cantante momentos de dificultad puntal en la interacción de la voz cantada con la acción dramática.

6.3. Consulta a expertos

Complementamos la información de este apartado, adjuntando las informaciones extraídas de la consulta a expertos; cantantes de ópera que, desde su trayectoria profesional comparten su experiencia en la escena operística. Los expertos han sido consultados sobre:

- Su proceso en el aprendizaje de técnica actoral.
- Su proceso de creación escénica en tipología de formatos y estilos puntuales ²⁸¹acordes a su trayectoria profesional: ópera barroca, ópera experimental, ópera de pequeño formato, ópera clásica de gran formato.
- La formación de los jóvenes cantantes.
- Acciones escénicas que, a su entender, no se le deberían pedir a un cantante (sea por su intensidad física, o por cualquier otra variable).
- La interferencia del movimiento en la técnica vocal.
- Tipología de movimientos o acciones que, a su entender, sean incompatibles con la técnica vocal.
- Habilidades técnicas de las que debe disponer un cantante lírico prioritariamente.

Elaboramos un cuadro a modo de resumen en el que listamos los requerimientos técnicos referidos por los cantantes para la interpretación actoral, que determinamos como específicos de la escena operística.

²⁸¹ Se ha tenido en cuenta que los expertos consultados respondieran a paradigmas distintos de cantantes, que recogieran la variedad de formatos de la escena operística contemporánea. Ver Anexo 3 a este estudio.

Extraemos, concretamente, de las respuestas de los expertos, los comentarios referidos al proceso de creación del personaje, al desarrollo de la acción dramática y a las interferencias entre técnica vocal actoral. Respetamos las expresiones utilizadas por los cantantes. El cuadro es un resumen de las entrevistas; no muestra resultados conclusivos.

Requerimientos técnicos específicos para la interpretación actoral en ópera. (Según información extraída de la consulta a expertos):

| |
|---|
| <ul style="list-style-type: none">• Lo primordial es el instrumento. Es necesario montar la acción pensando en la voz. |
| <ul style="list-style-type: none">• En general, la posición corporal, en principio no es un problema; te acostumbras en los ensayos a cantar en diferentes posiciones y buscas cómo hacerlo. |
| <ul style="list-style-type: none">• El cansancio influye en la respiración y no permite cantar correctamente. Hay que dosificar movimientos que consumen aire en exceso como carreras continuadas, o subir escaleras repetidamente, dispuestas en la escenografía. |
| <ul style="list-style-type: none">• Conviene evitar movimientos bruscos. |
| <ul style="list-style-type: none">• Conviene evitar rigidez corporal. |
| <ul style="list-style-type: none">• El movimiento que se puede realizar mientras cantas también depende del cuerpo y del entrenamiento de cada uno. |
| <ul style="list-style-type: none">• Algunas soluciones técnicas pueden ayudar a que el movimiento no interfiera negativamente: por ejemplo inspirar antes de una carrera corta, aguantar el diafragma mientras se corre y atacar el sonido al parar. |
| <ul style="list-style-type: none">• El movimiento, a veces ayuda a la técnica vocal. |
| <ul style="list-style-type: none">• Se debe evitar posiciones que perjudiquen la proyección de la voz, como cantar de espaldas o completamente de perfil frente al interlocutor escénico. Hay que encontrar estrategias como falsear el ángulo, de forma que la voz se proyecte hacia el público. |
| <ul style="list-style-type: none">• Es necesario tener independencia respecto al director de orquesta a fin de ganar naturalidad en el movimiento. Para ello es necesario escuchar la música, más que atender a las marcas del director. |
| <ul style="list-style-type: none">• Hay que ser conscientes del estilo de la obra, por lo que respecta a la implicación escénica: no es lo mismo <i>belcanto</i> que ya está concebido para priorizar la línea de la voz, que <i>verismo</i> donde la expresión dramática es fundamental. |

TABLA 10. Consulta a expertos.

Comentarios a la información reflejada en el cuadro-resumen, referida a la consulta a expertos:

Movimiento, posición corporal y estado psicológico son variantes señaladas que influyen e interaccionan con la técnica vocal. La soprano Enedina Lloris, en la entrevista llevada a cabo el 14 de octubre de 2015, señalando la necesidad de evitar movimientos que alteren la respiración como correr o subir escaleras afirmaba:

“Nosaltres [els cantants] vivim de gestionar l’aire” (Lloris, 14 de octubre de 2015).

Los expertos señalan que no solo los aspectos físicos inciden en la emisión de la voz, sino también los psicológicos y emocionales. El ámbito de la foniatría, a su vez, corrobora que la ansiedad y el estado nervioso influye en la técnica vocal:

“En efecte, els neurotransmissors de l’estrès i l’ansietat, catecolamines, afecten de forma directa tant la freqüència respiratòria com la tensió muscular i la freqüència cardíaca, augmentant el risc de disfonia per esforç” (Casanova, 2005, p. 120).

Sobre el escenario, situaciones creadas por la disposición o la acción escénica que provocan un estrés extraordinario pueden interferir en la técnica vocal. Como ejemplo, uno de los expertos alude a su experiencia, en la obra *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, estrenada en la Gran Teatre del Liceu, en el 2000. Bajo la dirección escénica de Àlex Ollé y Carlus Padrissa (La Fura dels Baus). En este caso la situación que le generaba estrés extraordinario derivaba del hecho que según la disposición escénica, debía estar colgado de arneses durante veinte minutos; ello sucedía justo antes de cantar. El estrés puede ser incluso escondido por el cantante, por temor a dar una mala imagen profesional. Añadimos que la situación se agrava por el miedo a fallar vocalmente. Los cantantes, en opinión de los expertos consultados continúan, sobre todo, sintiéndose principalmente juzgados a través de su rendimiento vocal.



*D.Q. Don Quijote en Barcelona. Gran Teatre del Liceu, 2000. En la escena se aprecia a los cantantes colgados de arneses en la estructura superior*²⁸².

La repetición, el ensayo, la costumbre puede reducir el nivel de estrés en relación a estas situaciones, en que la disposición escénica genera sensación de inestabilidad o inseguridad física. Atendiendo a los estudios de foniatría, que demuestran que el estrés puede incluso provocar lesiones en las cuerdas vocales (Casanova, 2005, p. 120), un buen hábito, debería ser no cantar en los primeros ensayos, o no cantar a voz, hasta que esta situación de estrés se haya superado y haya, por tanto, pasado el peligro, de dañar al instrumento. Más allá de que seguir este hábito dependa de la decisión del intérprete, la dirección escénica puede imponerlo o sugerirlo, como parte del proceso del trabajo con el instrumento.

Registramos que a los expertos no se les ha propuesto ninguna cuestión sobre vestuario o escenografía, sin embargo, al responder a “qué no se le puede pedir a un cantante”, han aludido a cuestiones de vestuario: concretamente sombreros, cascos, –especialmente señalado el casco de walkirias–, determinadas pelucas y cualquier atuendo, en general que les reduzca el retorno auditivo, sin el que pierden la percepción exacta de su voz.

Otras valoraciones quedan recogidas en las conclusiones a este estudio.

²⁸² Imagen: *D.Q. Don Quijote a Barcelona*. La Fura dels Baus [en línea] Disponible <http://www.lafura.com/obras/d-q-don-quiote-barcelona/> [Acceso 29 de octubre de 2015].

6.4. Nuevos formatos. ¿Nuevo perfil de intérprete?

La capacidad de la ópera de asimilar y absorber las innovaciones técnicas, científicas, artísticas de cada época continúa latente y exponiendo al género a una constante transformación. En los circuitos comerciales de los grandes Teatros de ópera los cantantes han interpretado y cantado dentro de piscinas, colgados de arneses e integrados en una escena que explora sus propios límites. Mencionamos compañías y proyectos paradigmáticos que inciden especialmente en la interpretación actoral de los cantantes. Destacamos las innovaciones de la Fura dels Baus, compañía que ha llevado a cabo sus exploraciones, en el ámbito de la tecnología multimedia, de la mecánica, de la robótica. Sus grandes figuras escénicas exploran los límites entre la tecnología y la vida orgánica, creando un mundo fisiomecánico, en el que los exoesqueletos y las estructuras mecánicas se instalan entre los cantantes; mientras la interactividad cuestiona los paradigmas ante las posibilidades de las nuevas tecnologías. Afirman (2012)²⁸³ dedicar tiempo a explorar con los cantantes las posibilidades de desarrollar las ideas que proponen.



Le Grand Macabre. G. Ligeti. Dir. esc., Àlex Ollé (La Fura dels Baus) e Valentina Carrasco.
Gran Teatre del Liceu, 2009.

²⁸³ Seminario impartido por Carlus Padrissa (La Fura dels Baus), en el Institut del Teatre de Barcelona. Diciembre 2012.



Las guardianas del oro del Rhin, *Das Rheingold*, versión escénica de La Fura dels Baus (Palau de Les Arts de València, 2009). Las intérpretes cantaban dentro de piscinas.



Parsifal, La Fura dels Baus. Oper Köln 2013. La soprano se introducía desnuda en un Grial repleto de vino.

Destacamos también El proyecto Òpera de Butxaca i nova creació (Barcelona) que se iniciaba en septiembre de 2014. Un proceso de trabajo destinado a la creación de “cápsulas” operísticas creadas desde el trabajo conjunto entre compositores, dramaturgos y cantantes. Los tres intérpretes seleccionados tenían entre 30 y 37; uno de ellos había recibido entrenamiento físico como bailarín en la edad óptima de desarrollo de las habilidades técnicas motoras; dos de ellos disponían de técnica actoral, agilidad corporal y disposición para la escena. En los primeros ensayos, los tres cantantes vivieron procesos de repetición e improvisación similares a los procesos en arte dramático y, en algunos momentos, de gran intensidad física.

Nos parece importante considerar, por otra parte, el fenómeno, extendido en los últimos años, consistente en la retransmisión de la ópera en los cines. Desde el año 2006 el Metropolitan Opera

de Nueva York retransmite, por ejemplo, en directo la gala de apertura de la temporada desde Times Square y la plaza de Lincoln Center, a iniciativa de Peter Gelb, su director general. El fenómeno es cada vez más usual en los teatros de ópera. Hay que añadir las retransmisiones accesibles on-line.

Mencionamos, incluso, el experimento del director y artista multidisciplinar Jaakko Nousiainen y el compositor Miika Hyytiäinen; han desarrollado un proyecto consistente en crear ópera para Smartphone. A los videos se accede desde el smartphone a través del sistema de codificación QR²⁸⁴.



Se trata de piezas cortas grabadas en espacio exterior, en frente de la ópera de Berlín, Deutsche Oper Berlin, interpretadas por un cantante y una viola:



Ópera de Jaakko Nousiainen y Miika Hyytiäinen. Acción grabada delante de la Deutsche Oper Berlin. 5 Octubre 2014²⁸⁵.

²⁸⁴ Códigos de respuesta rápida Quick Response. Ver: <<http://www.codigos-qr.com/>> [Acceso: 2 de noviembre de 2015].

²⁸⁵ <http://jaakkonousiainen.net/youarehere.html> Video: http://youarehereopera.net/Staatsoper_Unter_den_Linden_Berlin_October_5_2014_12_38_PM.html.

El sistema para acceder a los cortos de ópera para Smartphone, a través de códigos QR, se emplaza en Teatros de ópera; en la imagen, el teatro de Glynderbourne.

Añadimos este último experimento como muestra de las posibilidades de representación que los sistemas multimedia y la interactividad pueden llegar a desarrollar, convergiendo, a su vez, con la ópera y a sus intérpretes. Sin embargo, entendemos que forma parte más de una línea de investigación puntual que de una tendencia.

No es el caso de las retransmisiones en alta definición, acompañadas a su vez, de los productos comerciales como los DVD. En relación concretamente al cantante de ópera y a las habilidades técnicas que se le requieren, cabe plantearse hasta qué punto la imagen comercializa puede llegar a condicionar el perfil de intérprete.

Hasta aquí, hemos presentado un análisis de las fuentes, que nos han permitido acceder a las formas de actuación en ópera de cada período, desde que el género iniciara su recorrido a finales del siglo XVI, y hasta nuestros días. Atendiendo a cuestiones historiográficas y centrándonos en la revisión de tratados y documentos que nos permitieran reconstruir el hábito de actuación en ópera entre los siglos XVI y XIX. Ampliando el foco de observación, entre finales del siglo XIX y principios del XX, a la actividad teatral y operística en Rusia, por la importancia y el impacto que las innovaciones que se gestaron en este país en el período descrito, han tenido en el ámbito de la técnica actoral y en el de la técnica actoral en ópera; accediendo a documentos y textos publicados aunque algunos inéditos o poco conocidos en occidente y llevando a cabo sus traducciones. Hemos podido contactar con expertos y con investigadores cuya opinión, en relación al registro de práctica docente y artística, ha contribuido a la comprensión de la información analizada; y hemos analizado entrevistas, clases magistrales y obra operística desarrollada a lo largo de los siglos XX y XXI, a fin de detectar las tendencias y procedimientos técnicos en este período y determinar si existe una especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la del teatro dramático, y, referir, en caso procedente, qué elementos técnicos específicos ha requerido la interpretación actoral en ópera de forma constante, a lo largo de la historia, y hasta nuestros días.

Pasamos a exponer las conclusiones del presente estudio.

Conclusiones

Nos proponíamos al inicio de esta investigación demostrar la posible especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en arte dramático y, en caso que fuera precedente, determinar qué elementos, a lo largo de la historia, han definido, de forma constante tal especificidad.

Tras haber analizado las fuentes que nos han permitido acceder al registro de la actuación en ópera, desde el nacimiento del género y hasta nuestros días, adaptándonos a aquéllas que nos han posibilitado abarcar más información en cada período, estamos en condiciones de afirmar que la especificidad de la técnica actoral en ópera, en relación a la técnica actoral en arte dramático está registrada desde el mismo inicio del género operístico. Prueba de ello la ofrecen, entre otros documentos, los prefacios a las primeras *opere in musica*. En ellos se registran ya aspectos como la necesidad de desarrollar estrategias con el fin de que el texto cantado se entienda (Cavaliere, 1600), o la conveniencia de acompañar la acción en música, ajustando los movimientos y la gesticulación “su la misura del suono e del canto” (Da Gagliano, 1608). La diferenciación entre la técnica actoral en ópera y en arte dramático la encontramos explícita en el tratado *Il Corago*, que en 1630, establece tres formas distintas de representar la acción: en música, recitando, o a través de la pantomima. Y establecida esta categorización, describe los procedimientos técnicos que deben seguir los actores sea en el *recitare un musica* que en el *recitare semplice*. Los sistemas de actuación que, habiendo sido desarrollados en el entorno humanista perdurarán hasta el siglo XIX, se extenderán a la ópera y a sus intérpretes a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. A partir de la eclosión de la ópera comercial, asistiremos a una potenciación de la técnica vocal como foco de principal interés de la escena operística, junto con la escenotecnia. *Divas* y *Castrati*, alejados ya de los primeros intérpretes cercanos a un perfil actoral interdisciplinar, en tanto, progresivamente más especializados en virtuosismo vocal, aprenderán pautas de gestualidad y movimiento, de personas ilustradas o maestros de danza; llegando a ser, sus actuaciones, objeto de parodia, por parte de los propios actores. Aspectos técnicos como las yuxtaposiciones, las repeticiones, –fruto, también del desarrollo del *aria da capo*–, la adecuación de la organicidad a la partitura musical, la relación del ritmo interno, y del ritmo musical, dejarán a los cantantes expuestos, y evidenciarán, en ocasiones, su falta de habilidad actoral, para la interpretación en la escena operística. Los consejos sobre gesto y posición resultarán

insuficientes para la credibilidad y la creación del personaje operístico. La parodia de las interpretaciones escénicas de los cantantes, que Marcello realiza en su tratado *Il teatro alla moda*, deja constancia de ello. En cualquier caso, en este período, se distancia la figura del actor y la del cantante que encontrará en los principios de la *gestuelle baroque* un recurso expresivo, más que una herramienta técnica suficiente. Por otro lado, los tratados propiamente de canto, que van a ir proliferando a lo largo del siglo XVIII van a reflejar la tendencia a líneas interpretativas diferenciadas: la de aquellos que defenderán (Mancini, 1774) la necesidad de los cantantes de conocer la técnica del actor, proponiendo acercar el canto al discurso hablado; y la de aquellos que defenderán, como Bacilly, trasladar la carga dramática a la calidad de sonido, de forma que el público perciba la situación y la tipología del personaje “par le seul son de la Voix” (1755, p. 111). En cualquier caso, se mantendrá latente el discurso sobre cómo representar la acción dramática, en la interpretación operística.

Los cambios de códigos representativos, que se vivirán a lo largo del siglo XIX evidenciarán con mayor intensidad las particularidades de la interpretación actoral en ópera y extremarán las posturas al respecto. Cantantes como Pasta buscarán la intensidad dramática, acercando el registro sonoro a la voz hablada. El estilo de Bellini pedirá interpretaciones ceñidas a las líneas musicales; y Verdi buscará una Lady Macbeth capaz de declamar y actuar con intensidad dramática.

Desde finales del siglo XIX, las condiciones contextuales de Rusia favorecerán que se convierta durante décadas, en uno de los principales centros de innovación teatral y artística, no solo en el ámbito de la técnica actoral, sino en el de la técnica actoral en ópera. Y en este último caso, a través de las aportaciones de Stanislavski y Meyerhold, ambos basados en el método de Fedor Chaliapin.

Añadimos a la información presentada en este trabajo, la investigación realizada (2011) por el profesor Nikolai Ivanovich Kuznetov, que demuestra el fundamento del sistema stanislavskiano en el método de Chaliapin. Su análisis se concreta en una tabla comparativa que presentamos en este estudio, traducida al castellano, con el nombre de Tabla Kuznetov.

A este respecto, entendemos, que la obra pedagógica de Stanislavski ha permitido transformar y difundir el sistema de interpretación realista, y a través de sus reflexiones, avances y

experimentos ha sido posible la evolución y sistematización de los principios de la técnica actoral realista. Dicho esto, los principios de la técnica actoral contemporánea, realista, o simbólica, entendida como un método de transmisión de emoción y verdad escénica, fueron establecidos por Fedor Chaliapin, heredero a su vez, de la tradición de actores rusos como Mikhail Shchepkin o Mamont Dalski. El método de trabajo de Fedor Chaliapin aporta, no solo los fundamentos para la interpretación actoral en ópera, sino para la técnica en arte dramático. El conocimiento de sus textos, –y concretamente de su obra *Máscara y Alma*, en donde resume su proceso de trabajo–, puede contribuir a aportar nuevas informaciones sobre técnica actoral. Informaciones que no solo pueden permitir un mayor conocimiento de la teoría stanislavskiana y meyerholdiana, sino que, en sí mismas, pueden contribuir a dar nuevas pautas técnicas para la interpretación actoral contemporánea. Especialmente en el ámbito de la construcción del personaje, que Chaliapin vincula al estudio y análisis de la iconografía, y al trabajo de creación conjunto con pintores, vestuaristas y escenógrafos.

Dicho esto, la aportación de Chaliapin, –y ello se refleja en los resultados de Kuznetov–, fue sobre todo la de trasladar a la escena operística los hábitos y la técnica del actor. Siendo éste el fundamento de su reforma, no establece explícitamente, una diferenciación entre el método de actores y el de cantantes operísticos. De ahí entendemos, que deriva su conflicto, registrado, en la interpretación de la partitura, que a menudo transformaba en beneficio de la intensidad y la acción dramática. Su tendencia a trabajar con diferentes registros sonoros, y a acercar los momentos de intensidad expresiva, al registro de la voz hablada, ya registrada en otros momentos e intérpretes –véase el caso de Giuditta Pasta–, supone un paradigma de actuación seguido, también, por cantantes operísticos posteriores. Aspirar sílabas, en lugar de emitir la nota, rasgar la voz, permitir que se transforme por la acción de la vida escénica son opciones interpretativas registradas en intérpretes como Maria Callas o Natalie Dessay. Tales opciones son cuestionadas por quienes defienden su excesiva interferencia en la preservación del instrumento y en la técnica vocal.

Chaliapin no aborda la especificidad en ópera, pero la inferencia de sus actuaciones en la partitura, en el *tempo*, en el tono, e incluso sus variaciones del registro sonoro, revelan la insuficiencia de la técnica del actor para la interpretación del rol en ópera, atendiendo a la interpretación integral del *texto operístico*. Resolvemos que abordar la interdisciplinariedad en ópera no solo demanda transformación y especificidad técnica al intérprete, sino a todos cuantos

participan del equipo creativo. Compositores que han asumido la intensidad dramática y la dimensión representativa en su concepción de la obra, han tomado opciones compositivas integradoras de los fenómenos de interacción entre música y acción dramática; tales como los cambios de registro sonoro o las alteraciones del *tempo* (véase el caso comentado de Poulenc, entre otros).

Atendiendo a los contenidos recopilados sobre los procesos y particularidades de la técnica actoral en ópera, a lo largo de este proceso de investigación, exponemos que, a nuestro entender, han quedado en la historia, excesivamente apartados de los corpus de estudio de actores, cantantes, músicos y bailarines. Defendemos que la integración de este material, puede contribuir no solo a reparar una carencia de contenidos y referencias en el ámbito de la técnica actoral en ópera, sino a potenciar las habilidades técnicas del actor, del bailarín y del músico, que puede encontrar en las reflexiones sobre el ritmo, el movimiento corporal o el significado dramático de la música, nuevos puntos de vista para interpretar su disciplina.

A nuestro entender, la escena contemporánea parece ignorar en exceso la historia. Partimos de asumir que, a lo largo de la experimentación de los siglos XX y XXI, el cantante de ópera deviene, potencialmente, un intérprete total; habiendo sido situado, a través de Appia, en el epicentro de la obra inspirada por la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, y representada por la ópera, género para el que los avances tecnológicos, científicos, sociales del siglo XIX y XX abren y multiplican sus posibilidades, y conducen a la innovación y al cuestionamiento de los parámetros establecidos.

Tras haber analizado, empero, los textos coetáneos a los artistas que vieron nacer el género operístico a finales del siglo XVI; artistas que analizan el arte escénico del siglo XVI y del XVII, debatiendo sobre los problemas del arte de su tiempo, nos planteamos: ¿qué hay de lo expuesto en el párrafo precedente: “revolución artística”, “avances tecnológicos”, “científicos”, “sociales”, “experimentación”, que no sea común al marco del siglo que vio nacer la ópera? Nos planteamos si ese marco renacentista que preparaba el contexto para el desarrollo del género operístico, configurado por una nueva dimensión espacio-temporal, cuyos sistemas de comunicación asumían una transformación vertiginosa, no establece un paradigma similar al que, desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, nos ha colocado ante la necesidad de transformar nuestra relación con la realidad espacio-temporal; transformarla acorde a una realidad, cuyas

posibilidades expresivas y expansivas de nuevo se multiplican, empujándonos hasta límites que convierten en irremediabilmente caducos los formatos establecidos.

Resolvemos, consecuentemente, que la técnica actoral que requiere la escena operística contemporánea no surge tanto de la experimentación de los siglos XIX, XX y XXI, como de la propia naturaleza de la ópera y desde el momento de su génesis. El clima de transformación y experimentación propio del período renacentista, forma parte de la propia razón de ser del género operístico, y otorgará a la ópera una naturaleza dinámica y transformable y con capacidad para asumir e integrar tantas cuantas realidades representativas la técnica y el arte puedan, a lo largo del tiempo, generar. La ópera ya nació en un laboratorio. No necesitará de la experimentación escénica contemporánea, ni de la informática, ni de las nuevas tecnologías, para evidenciar el límite de la técnica corporal, o vocal, para replantear los hábitos representativos, para poner ante los intérpretes el reto de adaptarse a esa capacidad multirepresentativa, que la naturaleza del género expande, una y otra vez en el tiempo, cada vez que la ciencia, la técnica y el arte le brindan la oportunidad. Por ello la investigación transversal en el tiempo, y la recuperación de material histórico, entendemos que puede contribuir a potenciar los conocimientos, aplicables a la práctica actoral y a la práctica actoral en ópera. El intérprete que debe encarnar al personaje operístico debe ser un intérprete formado en la interdisciplinariedad y debe serlo desde el primer momento en que se lleva a la escena una *opera in musica*.

Esto expuesto, y desde tal concepción, sin la que nos parece que no es posible asumir un género que se describe a través de la suma de disciplinas, y creado de forma experimental, cabría plantearse si, en la actualidad, los objetivos del Grado superior de Música, expuestos en la introducción a este estudio, integran o no, la formación del cantante de ópera. Entendíamos que un artista, como el mencionado Flavio Oliver, cantante, bailarín, acróbata, que puede realizar acciones y movimientos de intensidad en simultaneidad con la voz cantada y con el menor impacto, surge más de recorridos personales extraordinarios que de un entrenamiento para el cantante, *ad hoc*. Como hemos visto, la tendencia de los programas de estudio, tras la implantación de los Planes de Bologna lleva a emplazar el estudio de la interdisciplinariedad en los estudios de máster. Ello significa que un cantante que ha recibido, como exponíamos formación de instrumentista, empezará a aprender habilidades técnicas motoras para la escena, no antes de los veintidós años, habiendo ya sobrepasado la edad óptima de aprendizaje en tal

ámbito. Sean habilidades técnicas motoras generales, como el entrenamiento del cuerpo emocional, o complementarias como esgrima o lucha escénica.

Paralelamente, hemos visto que el entrenamiento de la técnica actoral en ópera requiere el desarrollo de la capacidad de expresar a través del cuerpo, y de asumir y expresar los contenidos de dramaturgia musical, vinculados al movimiento. Stanislavski detectó la necesidad del cantante lírico de aprender danza. Meyerhold fue más allá afirmando: “No es junto a los actores del teatro realista donde los artistas de ópera deben aprender los gestos, sino junto al maestro de ballet” (2003, p. 155). En cualquier caso, si queremos que las habilidades técnicas motoras se desarrollen lo suficiente como para poder simultanear la voz cantada y el movimiento, con el menor impacto para la técnica vocal, resolvemos que en el estudio del género interdisciplinar, el aprendizaje de las habilidades técnicas motoras deben situarse no al final, sino al inicio de la carrera, en el período de edad escolar tardía, entre 9 y 11 años, coincidiendo con la fase óptima para el desarrollo de dichas habilidades.

Por otro lado, y en relación a las habilidades técnicas requeridas para el intérprete, atendiendo a las circunstancias descritas en este estudio, referentes a los orígenes del género, y a su naturaleza interdisciplinar, estamos de acuerdo con Bianconi (1998, p. 51) en que una de las principales dificultades para definir elementos de interacción en la escena operística tiene que ver con la variedad de formatos y subgéneros existentes, enmarcados como ópera. A nuestro entender, si atendemos a los orígenes descritos, detectaríamos dos líneas principales de desarrollo, partiendo del génesis de la ópera, que clasificamos como:

- Génesis Cavalieri: búsqueda de estructuras que puedan acoger distintos formatos. Importancia de la coreografía y del elemento visual.
- Génesis Bardi: búsqueda, principalmente, de la unión texto y música.

Siguiendo esta propuesta, los géneros operísticos y formatos posteriores y hasta nuestros días quedarían clasificados entre aquellos que buscan integrar todos los lenguajes, canto, danza, imagen y aquellos basados fundamentalmente en la narrativa de la historia.

Para abordar la técnica actoral en ópera, cabe replantearse cuestiones terminológicas y conceptuales que, sea por no asumir los precedentes históricos, como por la tendencia a estudiar las artes separadamente, dan lugar a descripciones que conllevan un cierto anacronismo.

El primer concepto que nos parece revisable y, a lo largo de este estudio, hemos evidenciado su falta de precisión, es la igualdad voz e instrumento. Aislar la voz del cuerpo orgánico y vivo del actor, deja al personaje operístico convertido en la marioneta sonora detectada por Chaliapin y Grimm. En cualquier caso, la voz es un instrumento orgánico, vivo; su naturaleza orgánica nos parece motivo suficiente para justificar un tratamiento no igual al del resto de instrumentos.

Pese a la importancia que la voz cantada tiene en la interpretación operística, suele quedar al margen de los sistemas y las descripciones metodológicas sobre el acto interpretativo: Pérez Arroyo no la menciona como *interconexión* en su sistema (2013); no aparece entrada para “voz” en el *Diccionario de instrumentos* de Andrés; el *Diccionario Oxford de la música* al hablar de la emoción interpretativa expone cómo el aplicar los signos de expresión permite “tocar expresivamente” (2008, p. 561); Pavis menciona la gestualidad como principal externalización de la emoción; el detallado análisis de Melendres sobre la emoción en escena concluye en que el resultado de emoción y contra-emoción produce el movimiento y desplazamiento del actor. En conclusión, la voz cantada tiene una presencia casi inapreciable como elemento configurador de representatividad. La representación de las pasiones ahondó en las descripciones físicas, posturales, en la expresividad facial y la gestualidad. Le Brun promulgó que todos los elementos compositivos del cuadro debían formar juntos la misma idea (2007, p. 73); y en esos principios, y los que conformaron el marco de la representatividad en los siglos XVI, XVII, XVIII i XIX, se basaron intérpretes afanados en encontrar la posición y el gesto preciso; y la práctica traspasó al escenario operístico. Pero el cuadro de Le Brun no parece suficiente para asumir la realidad operística, en la que la voz cantada queda independizada del sistema y, en el peor de los casos en conflicto con el mismo. Las tendencias naturalistas de este período y las de los siglos posteriores y hasta nuestros días, integrarán la voz cantada en el sistema de expresión del género operístico, acercándola al registro hablado. Sin embargo, estas opciones se han tomado, –salvo excepciones en el que la propuesta del compositor las contemplaba– al margen de la partitura.

Nos planteamos cuál es el elemento del sistema escénico en ópera que provoca la situación descrita. Esto es, por un lado la voz cantada puede imponerse como principal canal de

transmisión del mensaje artístico, a costa de la acción dramática, y de la vida escénica; o puede integrarse en el sistema escénico, a riesgo de perder parte de su eficacia sonora; o puede integrarse en el sistema escénico convirtiéndose éste en un potenciador de todos sus matices. Nos remitimos a lo ya expuesto en estas conclusiones para resolver, que hacer posible la tercera opción, depende de que la acción dramática y la representatividad estén asumidas desde el concepto compositivo.

En definitiva, a fin de que la voz cantada pueda integrarse en el sistema de representación escénica, sin pérdida de calidad sonora, resolvemos que es necesario:

- Formar la voz, no como instrumento, sino como instrumento orgánico vivo, integrado en el cuerpo expresivo, atendiendo a las disciplinas consecuentes que se derivan de tal organicidad.
- Formar la voz y el cuerpo simultáneamente – la asignatura de danza puede ser paralela a la asignatura de técnica musical, durante los primeros años de formación.
- Atender a la interdisciplinariedad desde todas las fases de creación y concepción de la obra.

El segundo concepto revisable, a nuestro entender, es el de cantante, o cantante de ópera, para referirse al intérprete que desarrolla el rol operístico. Hace un siglo a Chaliapin, tal término, le pareció ya inexacto, sustituyéndolo por “artista de ópera”, opción por la que se acabaría decantando también Meyerhold. Stanislavski, por su parte, hablará de actor-cantante. Y en 1768 Rousseau había señalado (1768, p. 85) específicamente que el término “cantante” definía al músico que cantaba en un concierto; a aquél que desarrollaba un rol en una ópera, lo denominaba (1768, p. 25) “actor”; Rousseau, a su vez, se preocupará de especificar, que un “actor” puede interpretar un concierto, pero un “cantante” no dispone de habilidades suficientes para interpretar una ópera (1768, 25).

“Il ne suffit pas à l’Acteur d’Opéra d’être un excellent Chanteur, s’il n’est encore un excellent Pantomime” (Rousseau, 1768, p. 27).

A nuestro entender, y recogiendo parte de las conclusiones de este estudio, denominarlo “actor”, no integraría la identidad de músico e intérprete de la partitura, que el artista que desarrolla el rol operístico es.

En cualquier caso, la ineficacia del término “cantante” o “cantante de ópera” justifique, probablemente, la cantidad de expresiones a través de las que se alude a esta tipología de intérprete, a lo largo de la historia y hasta nuestros días, y este estudio es una prueba: “cantante escénico”, “actor-cantante” (Stanislavski, *Mi vida en el Arte*), “actor”, “artista de ópera” (Meyerhold, *Ecrits sur Theatre*), “cantante de ópera”, “cantante dramático” (Wagner, *Ópera y Drama*), “actor de ópera” (Rousseau), “cantante lírico”, “cantante”, etc. Las habilidades de las que el cantante de ópera, “virtuoso y atleta total” (Pavis, 1998, p. 319), debe disponer, para poder abordar la escena operística, –sin la necesidad de tener que acudir a dobles intérpretes que cubran sus carencias– son, como mínimo: canto, danza, técnica actoral. Chaliapin añadía el conocimiento de pintura y escultura, para poder ahondar en las relaciones entre caracterización y expresividad.

Entendemos que el punto de partida para la concepción de tal intérprete pasaría por definir qué habilidades se requieren al artista de ópera para poder interpretar un rol operístico. *Il Corago* se planteaba (1983, p. 91) si para recitar en música se debía escoger “un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare”. *Il Corago* resolvería que los buenos actores aportaban mayor *diletto*, y propondría soluciones para camuflar a los músicos, no actores, tales como colocarlos encima de las máquinas. Entre los intérpretes de los intermedi de *La Pellegrina*, –que los actores del *settecento* añorarán– se encontraban actrices como Vittoria Archilei, cantante, bailarina, instrumentista, compositora. El perfil interdisciplinar de estos intérpretes, asiduos en las pastorales de Cavalieri, será progresivamente desplazado por el especialista virtuoso del canto, a partir de la proliferación de la ópera comercial; el perfil interdisciplinar seguirá, a lo largo del tiempo, latente a través de intérpretes puntuales como Ana Renzi, Giuditta Pasta o Maria Malibran. Cecilia Bartoli, refiriéndose a Malibrán, remite a la interdisciplinariedad cuando asocia la denominación “diva”, a lo extraordinario de tener muchos talentos:

“Maria Malibran I think was the first diva, in nineteenth century. Why? Because she was an amazing singer, composer, she was playing several instruments; she was a kind of muse for so many boys

and composers of that period. I think this is what diva means: to have so many talents in one person, as a goddess, almost” (Bartoli, 2011).

Los expertos entrevistados para este estudio, entre las demandas que los equipos artísticos les han planteado, han mencionado: cantar colgados, desnudarse, tirarse desde tres metros de altura; además de correr cantado, o cantar subiendo y bajar escaleras, o en piscinas.

El término cantante de ópera, entendemos que deriva de la identificación voz-instrumento, ya referida: esto es, definimos al intérprete, a través de su capacidad de producir sonidos. Entendemos que asociaciones conceptuales como voz con instrumento; o intérprete del rol operístico (seguimos palabras de Rousseau) con cantante, si asumimos las aportaciones de la técnica actoral en ópera, quedan tildadas de un cierto anacronismo, en favor de concepciones como:

- Voz: instrumento orgánico vivo
- Intérprete que realiza un rol en una ópera: artista de ópera

Defendida la especificidad de la técnica actoral en ópera, resolvemos y en base a la información registrada en este estudio, que los elementos técnicos que la fundamentan son la relación e interacción con la música como elemento trasmisor de dramaturgia, la construcción del ritmo escénico y la organicidad en música, la interpretación de la vida escénica a través, no solo de la voz, sino del cuerpo emocional en música, la capacidad de simultanear la voz cantada y el movimiento.

Proponemos un glosario a fin de alcanzar una mayor precisión terminológica, en el ámbito de la técnica actoral en ópera:

Acción musical: aquella acción dramática cuyo motor deviene la música (Stanislavski, 2003, p. 481).

Artista de ópera: intérprete que desarrolla un rol operístico (Chaliapin, Meyerhold).

Cantar los silencios: (proponemos) interpretar la intensidad emocional acorde al subtexto descrito, en cada uno de los tiempos o los compases de silencio de la voz cantada.

Cuerpo emocional: (proponemos) estado del cuerpo actoral, a través del cual éste ejerce de transmisor de las emociones.

Cuerpo musical: estado del cuerpo actoral, a través del cual éste expresa el ritmo, el tempo y la emoción propuestos en la música (Appia).

Declamación musical: (proponemos acotar, aquí, a esta acepción) interpretación sin música, manteniendo los tempos, el ritmo y las intensidades escritas en la partitura.

Emoción generalizada: atmósfera o situación transmitida por la música (Kuznetov).

Expresión concreta: atmósfera, situación o acción transmitida por el texto en relación a uno o varios personajes (Kuznetov).

Entonar un suspiro: aplicable a la intención de los silencios y pausas musicales (Chaliapin) (v. *cantar los silencios*).

Interpretable: (proponemos) cada una de las ideas, emociones, sensaciones, estímulos, motivaciones susceptibles de ser expresadas a través del cuerpo emocional.

Línea dramático-musical: consecución de notas musicales, palabras y emociones que forman un todo interpretable e indisociable (Meyerhold).

Notas-Pensamiento: emisión de sonido musical, generada simultáneamente desde la técnica vocal y acompañada de una imagen interior vinculada a una emoción, idea, imagen o sentimiento concreto; vocalizaciones con subtexto (Stanislavski).

Ritmo: (proponemos, desde el punto de vista del intérprete) una ordenación en el tiempo de movimientos, acciones y sonidos referentes a la línea interior del personaje, y acorde a los estímulos audiovisuales del espectáculo.

Técnica de simultaneidad/sinestésica: conjunto de habilidades requeridas para la interpretación escénica en la interdisciplinariedad.

Radiación: expresión del impulso de una acción a través del cuerpo (Stanislavski).

Subtexto dramático-musical: intención de cada una de las palabras, sonidos y silencios a interpretar. Sean fragmentos cantados por el propio intérprete, o por otros intérpretes con los que interacciona, sean silencios, o fragmentos orquestales.

Texto operístico: aquel que debe ser interpretado por el artista de ópera y que incluye el texto registrado en el libreto, cada uno de sus silencios pautados en la partitura y cada uno de los fragmentos orquestales con independencia o no de que sean cantados, recitados, hablados u orquestales.

En relación a los elementos técnicos específicos, partimos de la base, que la música actúa como elemento transmisor de dramaturgia y es actor en la escena operística.

A fin de mantener la continuidad de las líneas emocionales el artista de ópera debe prestar especial atención a las transiciones entre silencios y frases cantadas, y entre recitativos y fragmentos líricos. El análisis del subtexto previo debe extenderse a los fragmentos orquestales y a cada uno de los silencios, de forma que cada nota o cada pausa, cada compás cantado o sostenido por la orquesta, cada fragmento de vida escénica por largo o corto que sea tenga definido con claridad su *interpretable*. El actor de arte dramático busca un subtexto para cada una de las palabras, en función del cual generará su intensidad, su ritmo y sus silencios, en base su organicidad. Intensidad, silencios, duración de los silencios es algo que el cantante de ópera tiene ya marcado en la partitura. Stanislavski destacaba esta particularidad como una ventaja de la interpretación actoral en ópera, en donde las opciones interpretativas vienen ya marcadas. El análisis del subtexto, a diferencia de la técnica actoral en arte dramático, debe aplicarse no solo al texto propiamente, sino a la vida escénica que se transmite a través de los fragmentos musicales. Es importante, para ello, acceder a los conocimientos derivados del ámbito de la dramaturgia musical. A fin de aportar elementos para tal minucioso análisis del subtexto denominaremos *interpretable* a cada una de las ideas, emociones, sensaciones, estímulos, motivaciones susceptibles de ser expresadas a través del cuerpo emocional. Una misma situación

puede tener distintos *interpretables* según el subtexto definido y las líneas emocionales marcadas. Los *interpretables*, resultado de la intersección entre el análisis emocional y el intérprete, darán lugar a los movimientos y a las acciones.

Respecto a la interacción entre el ritmo de la música y la acción dramática, *Il Corago* proponía, para este estilo de representación en música, que el cantante no siguiera exactamente el ritmo de la música, en favor de un mayor naturalismo en la imitación de la vida:

“il commun sentimento et usanza di quelli che cantano in scena si è di non usar battuta” (Anón., 1983, p. 89).

Stanislavski sugería usar la música como motor, pero desarrollar el movimiento en relación al ritmo interno del personaje. Meyerhold defendía que el cantante debía ceñir sus movimientos al ritmo de la música.

La interacción de ritmo musical, ritmo interior del personaje, ritmo escénico, atendiendo al hecho de que la música puede o no estar describiendo el ritmo interior, o el movimiento de un personaje en concreto, pide desarrollar la capacidad de sincronizar la acción dramática con la música y, viceversa, adquirir la capacidad de disociar el ritmo de la música –y la voz cantada–, y el ritmo del movimiento.

Para abordar las intensidades emocionales y las líneas de continuidad orgánica del personaje, cuando la distribución del texto se aleja de la lógica del lenguaje hablado, se requiere la concepción de una lógica dramático-musical, que nos permita entender la pieza como globalidad. Trabajar el texto operístico no depende tanto de niveles de análisis independientes de música y texto, sino de métodos que partan de su integración en un único sistema, resultante de su simultaneidad. Un ejemplo práctico de este tipo de trabajo sería el propuesto por Stanislavski con las “notas-pensamiento”.

El conflicto, la emoción, la vida del personaje debe estar siempre presente y de forma continuada, a pesar de los cambios en el código expresivo de la aparente ilógica –en realidad, solo aparente– que suponen las estructuras musicales en relación a la lógica del lenguaje hablado. Atender más a un tipo de código que a otro rompe la línea narrativa y provoca la falta de

credibilidad interpretativa. La tendencia, iniciada en Venecia en el siglo XVII, a destacar los fragmentos cantados, propiciaba la falta de coherencia interpretativa parodiada en el tratado de Marcello (1720).

En la escena operística, la música actúa e interactúa con el intérprete y la realidad escénica construye y potencia las líneas emocionales. A su vez, parte del texto, de la acción y de la emoción nos llegan a través de los fragmentos reservados a la orquesta. Para la construcción de acción dramática, por lo tanto, es necesario llevar a cabo un análisis exhaustivo de la partitura musical.

La estructura del género operístico permite que la vida del personaje se desarrolle: cantando, recitando, a través de fragmentos orquestales o, en ocasiones hablando. El artista de ópera debe, consecuentemente dominar la técnica de canto, la dicción y declamación, la mecánica de construcción de personaje, las técnicas de acción-reacción aplicadas y extendidas a la relación de la música como actor, la expresión del cuerpo emocional.

La danza constituye el primer punto de partida para la construcción del cuerpo emocional. Además del modelo de perfil interdisciplinar de las primeras intérpretes, acostumbradas a realidades escénicas en que música, escena danza convergían, a lo largo del período renacentista y barroco serán los maestros de danza principalmente los encargados de transmitir, como hemos visto, las pautas de gestualidad y movimiento, entendidas también como pautas de comportamiento y como referencia para la interpretación actoral, sobre todo de tragedia y ópera seria. Ya hemos mencionado la posición de Stanislavski y Meyerhold, al respecto.

Como pautas para la preparación de la interpretación actoral del personaje operístico, en base a las fuentes consultadas y a los análisis del material videográfico, proponemos, un resumen de propuestas prácticas para el desarrollo de las habilidades técnicas específicas en la interpretación actoral en ópera

- Se propone asumir el hábito de vocalizar con el sistema stanislavskiano de “nota-pensamiento”, añadiendo una intención y significado a cada nota; se propone cantar la línea melódica, previo análisis del subtexto asignando a cada nota o frase el pensamiento asociado consecuente.

- Se propone realizar las vocalizaciones combinadas con distintas secuencias de movimientos previamente determinadas, a fin de explorar el comportamiento de la voz cantada en acción, en cada organismo y para cada nivel de entrenamiento.
- Se propone trabajar la conexión del cuerpo con la música; practicar la interpretación de la partitura solo con el movimiento corporal y a través del cuerpo simbólico. Se sugiere, para esta práctica, la realización de ejercicios derivados de la línea dalcroziana: movimiento intentado trasladar al cuerpo, acentos, ritmo, intensidades, legato, tantos cuantos signos musicales sean perceptibles; se propone tomar de referencia, como punto de partida los principios de Laban.
- Se propone atender a la necesidad de *cantar los silencios*. Proponemos tomar como referencia la cuestión chaliapiniana “qué entonación tiene un suspiro”, como idea para dicho trabajo. Estos deben ser también cantados, con el subtexto y el pensamiento asociado consecuente, y entendemos que cantar un silencio tiene que ver con su interpretación emocional, no con su entidad sonora.
- Se propone trabajar la capacidad de seguir el ritmo de la música y de disociar el ritmo corporal del de la voz cantada y la música.
- Se propone analizar y comprender el *texto operístico*, elaborando un subtexto extendido a los silencios y las partes orquestales y detectando *interpretables*.

Sirvan estas reflexiones y el presente estudio para demostrar que la técnica actoral del actor dramático es una base para la interpretación del personaje operístico, que a su vez requiere elementos técnicos de la danza, y elementos técnicos propios, derivados, fundamentalmente, de la interacción de la música, con la acción dramática y el movimiento, y de la interacción del movimiento con la voz cantada. La especificidad de la técnica actoral en ópera queda demostrada y fundamentada en base a procedimientos y aspectos técnicos como: la música como elemento transmisor de dramaturgia, la expresión de vida escénica a través del cuerpo emocional en música, el entrenamiento del cuerpo para la simultaneidad de voz cantada y movimiento, la construcción del ritmo escénico y de la organicidad con música.

Es nuestro deseo que el presente estudio contribuya al progreso técnico actoral de los artistas de ópera, que contribuya a generar nuevos planteamientos en el desarrollo de la práctica actoral y de la práctica actoral en ópera, y que pueda suponer una base para futuras investigaciones, que de los principios aquí expuestos se puedan derivar.

*“E questo è quanto si può dire intorno a questa materia et ai due modi di rappresentare azioni in scena, cioè in musica recitativa o vero nel semplice modo di recitare”*²⁸⁶

Vivete lieti

²⁸⁶ Anón, op. cit, p. 126.

Anexos

Anexo I

Tabla resumen de los principales tratados seleccionados para este estudio

| Autoría | Título | Año y lugar publ | Acceso | Observaciones |
|------------------------|--|-----------------------|---|--|
| Pellegrino Prisciani | <i>Spectacula</i> | 1486-1501?, Ferrara | Edición electrónica la B. e. de M. por La Rivista de Engramma 85, 2010 http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1970 | Precedentes concepto representatividad |
| Leone de' Sommi | <i>Quattro Dialogui in materia de rappresentazioni sceniche</i> | 1556?, 1565?, Mantova | -Traducción al castellano de Mazzucato editada por Academia del Hispanismo, 2010. -Ed. Il Polifilo, 1968. Copia en American Academy in Rome y National Library of Israel. Edición en francés, por Rampazzo 1992 -Traducido al inglés por Allardyce Nicoll <i>Four Dialogues in scenec representation</i> , 1937 | Autonomía de la representación escénica en relación al texto. |
| Angelo Ingegneri | <i>Della poesia rappresentativa e dell'arte e del modo di rappresentare le favole sceniche</i> | 1598, Ferrara | -Copia digitalizada de la edición de 1598. -Editado por Edizioni Panini Modena, 1989 | Refuerza las ideas de Sommi. Introduce aspectos técnicos, como el trabajo con el imaginario |
| Vicenzo Galilei | <i>Della musica antica e della moderna</i> | 1581, Florencia | Digitalizado por gallica BNF | Dedicado a Giovanni Bardi |
| Fabritio Caroso | <i>Il Ballarino</i> | 1581, Venecia | Digitalizado el facsímil de la edición 1967 de Broude Brothers Editado por Broude Brothers 1967. | Segunda parte: podemos ver relación, poema, música, movimiento. Recoge pautas sobre gesticulación, posición y algunas acciones (llevar la espada,..) |
| Runiccini-Corsi – Peri | <i>Dafne</i> | 1587, Mantua | Libreto digitalizado accesible en www.librettidopera.it | Dedicatoria a Jacopo Corsi |
| Vincenzo Galilei | <i>Il discorso in torno a l'opera di Zarlino</i> | 1589, Florencia | Digitalizado por: http://gallica.bnf.fr/ | Naturalismo |
| Emilio de' Cavalieri | Prefacio a <i>Rapprentatione di anima, et di corpo</i> | 1600, Roma | Editado por Arnaldo Forni Editore, 2000 Biblioteca Royal di Bruxelles, British Museum Londres Civico Museo Bibliografico di Bologna | Afirma llevar a cabo con la obra: dialogo “cantato a l’antica”. Destaca la importancia de entender bien el texto. Los intérpretes deben cantar, bailar y tocar instrumentos. |

| Autoría | Título | Año y lugar publ | Acceso | Observaciones |
|--------------------------------------|---|------------------|--|--|
| Jacopo Peri | Prefacio a <i>Dafne</i> | 1600, Florencia | Editado por A-R- EDITIONS, INC. MADINSON, 1981 Copia en Chicago, Newberry Library, Case VM 1500 P44e | Menciona a Cavalieri como el primero en haber compuesto la música para la escena. Igual que <i>Il Corago</i> , especificará que en el <i>recitar in musica</i> , el gesto debe ser más lento que en el <i>recitar parlando</i> |
| Pier Maria Cecchini | <i>Discorso sopra l'arte comica e il modo di ben recitare</i> | 1608 | Publicado dentro de: Marotti, F. y Romei, G., 1991. <i>La professione del teatro</i> , Roma: Bulzoni editore. | Descripción gestualidad |
| Marco di Gagliano | Prefacio a <i>Dafne</i> | 1608, Florencia | Digitalizado por www.idt.paris-sorbonne.fr | Expone detalladamente cómo ha de ser realizada la puesta en escena. |
| Giulio Caccini | <i>Le Nuove Musiche</i> | 1601, Firenze | Editado por A-R- EDITIONS, INC. MADINSON, 1978 Digitalizado por http://gallica.bnf.fr/ | Análisis de las acotaciones |
| Scala Flaminio | <i>Il teatro delle favole rappresentive</i> | 1611 | Editado por el Polifilo, 1976 | <i>Lazzi i Canovas</i> |
| Marin Marsenne | <i>Quaestiones celeberrimae in Genesim</i> | 1623, París | Digitalizado por: https://books.google.es | Textos sobre música con comentarios sobre la representación |
| Francesca Caccini | Acotaciones en: <i>La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina</i> | 1625, Firenze | Editado por Archium Musicum, Florencia, 1998 | Concebida como ballet. Interrelación danza, canto, escena |
| Anónimo - Pier Francesco Rinuccini ? | <i>Il Corago</i> | 1630, Firenze | Editado por Olshki, 1983 | Reconoce tres modos de recitar y empieza por el que considera más importante en la época: <i>il recitar cantando</i> , para el que describe aspectos técnicos específicos en relación al <i>recitare simple</i> |
| Ottorelli, G.D. | <i>Della cristiana moderazione del teatro</i> | Florencia, 1652 | Digitalizado por http://obvil.paris-sorbonne.fr/ | Cita a Cecchini. Argumenta cómo debe actuar la mujer en el teatro. |
| John Bulwer | <i>Chirologia et Chironomia</i> | 1654, Londres | Editado por Southern Illinois University Press; 1ª ed. 1974. Digitalizado por archive.org | Desarrolla el lenguaje y la narrativa de los gestos de las manos. Influyente iconología |
| Fabrizio Carini Motta | <i>Tratatto supra la struttura de Theatri e scene</i> | 1676, Guastella | Editado por Il Polifilo, 1972; editado por Southern Illinois University 1987 | Vinculado a la corte de Gonzaga |

| Autoría | Título | Año y lugar publ | Acceso | Observaciones |
|------------------------------------|--|-------------------------------|--|---|
| Andrea Perrucci | <i>Dell'arte rappresentativa premeditata e a l'improvviso</i> | 1699, Nápoles | Digitalizado por http://digitale.bnnonline.it/ Biblioteca Nazionale di Napoli | Se lamenta del género operístico. Refleja la decadencia del género |
| Charles Le Brun | <i>Methode pour apprendre à dessiner les passions</i> | 1702, Amsterdam | Editado en lengua castellana por CAM Obras Sociales 2008 Edición de M.M.Amparo Muñoz | Sus dibujos asociando expresión animal y humana influyen en el arte escénico |
| Benedetto Marcello | <i>Il teatro alla moda</i> | 1720. 1733, Venecia | Publicado en lengua castellana por Alianza editorial, 2011 | Parodia la escena operística del XVIII |
| Pier Francesco Tosi | <i>Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sia Osservazioni sopra il canto figurato</i> | 1723, Bologna | Digitalizado en https://archive.org | Cantantes |
| Pierre Rameau | <i>Le maître à danser</i> | 1725, París | Digitalizado por: http://gallica.bnf.fr/ | Describe las danzas y aporta información sobre gestualidad y comportamiento |
| André E.M. Grétry | <i>Mémoires, au Essais sur la musique</i> | 1725, Bruselas | Digitalizado por: http://gallica.bnf.fr/ | En el vol. III trata cuestiones de técnica actoral en música. Plantea la necesidad de un “nuevo teatro” tomando como modelo el Vaudeville |
| Franz Lang | <i>Dissertatio de actione scenica</i> | 1727, Ingolstadt | Digitalizado por: http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/ Bayerische Staats Bibliothek | Descripciones de libretos |
| Kellom Tomlinson, | <i>The Art of Dancing Explained</i> | 1735, Londres | Digitalizado por: http://archive.org | Sintetiza principios de la danza barroca. Imágenes |
| Jean - Léonor Le Gallois Grimarest | <i>Traité du recitative dans la lecture, dans l'action publique, dans la declamation, et dans le chant</i> | 1708 La Haya, 1740? Rotterdam | Digitalizado por http://gallica.bnf.fr/ | Habla también del canto |
| Francesco Ricobboni | <i>L'Art du théâtre</i> | 1750, Ginebre | Publicado en Francia, Nabu Press, 2012 | Naturalismo y control de la exaltación emocional |
| Aaron Hill | <i>The Works on the late</i> | 1753, Londres | Publicado por Kessinger Publishing, 2010 | Consejos de representación en base a poemas |

| Autoría | Título | Año y lugar publ | Acceso | Observaciones |
|-----------------------------|---|------------------|--|--|
| Louis de Cahusac | <i>La danse ancienne et modern, ou traité historique sur la danse</i> | 1754, La Haya | Digitalizado por http://gallica.bnf.fr/ | Precursor de las <i>Cartas</i> de Nouverre |
| Friedrich Melchior Grimm | <i>Le petit prophète de Boehmischbroda Le correcteur des Bouffons et la guerre de l'opera</i> | 1753, París ? | Digitalizado por: http://gallica.bnf.fr/ | En el marco de la <i>Querelle des Bouffons</i> |
| Thomas Wilkes | <i>General view of the Stage</i> | 1759, Londres | Digitalizado por https://archive.org | Fragmentos dedicados a la ópera |
| Giam-Battista Mancini | <i>Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato</i> | 1774, Viena | Digitalizado por https://archive.org | Informaciones sobre la actuación en ópera. Defiende que un cantante debe ser buen actor. |
| Jean-Antoine Bérard | <i>L'Art du Chant</i> | 1774, Viena | Digitalizado por http://gallica.bnf.fr/ | Casi no menciona la técnica actoral. Métodos para dar significado dramático al canto, basado en especial en el elemento sonoro |
| Pierre Duval | <i>Méthode agréable et utile pour apprendre à chanter</i> | 1775, París | Publicado por Minkoff, 1972 | En el marco de los textos para el canto en lengua francesa. |
| Letexier De Forge | <i>Idees Sur L'Opera, Avec Un Projet D'Etablissement D'Une Veritable Academie de Musique</i> | 1764, París | Editado por Hachette Livre-Bnf, 2013 Digitalizado por http://gallica.bnf.fr/ | En el marco de la ópera en lengua francesa |
| Ernst Christoph Dressler | <i>Theater- Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe-Shauspiel betreffend</i> | 1777, Hannover | Digitalizado por http://reader.digitale-sammlungen.de/ Bayerische StaatsBibliotheken | En el marco del canto en Alemania |
| Alex Tournon de la Chapelle | <i>L'Art du Comédien</i> | 1782, Amsterdam | Digitalizado por https://archive.org | Registro de la práctica física |

| Autoría | Título | Año y lugar publ | Acceso | Observaciones |
|------------------------------------|---|------------------|---|---|
| Johann-Jakob Engel | <i>Ideen zu einer Mimik</i> | 1785, Berlín | Traducido al catalán por Institut del teatre- Diputació de Barcelona, 1998. <i>Idees sobre el gest i l'acció teatral</i> . Trad: J. Segalés. Pres i ed.: J. Mascaró Traducido al francés en 1788, Lyon. <i>Idées sur le geste et l'action théatral</i> | Sistematización del gesto |
| Gilbert Austin, | <i>Chironimia</i> | 1806, Londres | Digitalizado por https://archive.org | Recoge la tradición de Le Brun |
| François Boisquet | <i>Essais sur l'art du comédien chanteur</i> | 1812, París | Digitalizado por https://books.google.co.uk | Integra el aspecto performántico del cantante |
| François-Joseph Talma | <i>Reflexions de Talma sur Lekain et l'art théatral</i> | 1825, París | Digitalizado por http://gallicalabs.bnf.fr/ | Actor de la Comédie Française. Técnica actoral. Memorias de Lekain precedidas de las reflexiones de Talma. |
| Aristippe Félix Bernier de Maligny | <i>Théorie de l'art du comédien ou Manuel Théatral</i> | 1826 | Digitalizado por https://books.google.es | Actor de la Comédie française. Técnica actoral |
| Johannes Jelgerhuis | <i>Theoretische lessen over gesticulatie en mimiek</i> | 1827, Amsterdam | Digitalizado por https://books.google.es | Actor. Gran influencia de sus diseños en la gestualidad y el estilo de los actores. Igual que Austin, afirma que más que innovar recoge una tradición |
| Leman Thomas Rede | <i>The Road to Stage</i> | 1827, Londres | http://www.bl.uk/collection-item | Método para expresar emociones. |
| Ernst Christoph Dressler | <i>Theater- Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe-Shauspiel betreffend</i> | 1777, Hannover | Digitalizado por http://reader.digitale-sammlungen.de/ Bayerische StaatsBibliotheken | En el marco del canto en Alemania |
| Alex Tournon de la Chapelle | <i>L'Art du Comédien</i> | 1782, Amsterdam | Digitalizado por https://archive.org | Registro de la técnica física |
| Marian Rodríguez de Ledesma | <i>Colección de cuarenta ejercicios o 447rtistes progresivos de vocalización</i> | 1828, París | Publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ed.: Marc Heilbron | En el marco de la Reforma. Recoge la tradición anterior de Francia e Italia |

| Autoría | Título | Año y lugar publ | Acceso | Observaciones |
|----------------------------------|---|----------------------|--|---|
| Vicente Joaquín Bastús i Carrera | <i>Tratado de declamación o Arte dramático</i> | 1833 | Digitalizado por cervantesvirtual.com | Recoge la tradición de Italia. Expone consideraciones sobre el origen de la Pantomima |
| Jean-Nicolas Barba | <i>Souvenirs</i> | Paris, 1846 | Digitalizado por https://archive.org | Registro de puestas en escena |
| León Giraldoni | <i>Guía teórico-448rtistes para el uso del artista cantante</i> | 1864, Madrid | Digitalizado por https://archive.org | Se refiere a los cantantes de ópera como: “artistas melodramáticos” |
| Richard Wagner. | <i>Ensayos (Obra de arte del futuro, Actores y cantantes,...)</i> | Últimas décadas SXIX | Publicado como <i>Ricard's Wagner prose Works</i> 1895. Digitalizado por https://archive.org | Fundamentos sobre la concepción de obra de arte total |
| Adolphe Appia | <i>La Musique et la mise en scène</i> | 1892-1897 | Varias publicaciones | Ritmo. <i>Word-tone-drama</i> |
| Richard Wagner | <i>Oper und Drama</i> | 1851 | Varias publicaciones | Fundamentos sobre la concepción de obra de arte total |
| Adolphe Appia | <i>L'ouvre d'art vivant</i> | Paris, 1921 | Digitalizado por https://arvhive.org | Cuerpo vivo del intérprete |

*Las referencias que se aportan han sido seleccionadas atendiendo, sobre todo a su accesibilidad. Entendemos que pueden existir otras ediciones y traducciones. La tabla está concebida como una herramienta de trabajo práctica para acceder a la información.

Anexo II

Listado de las entrevistas, clases magistrales y obra registrada, seleccionadas para este estudio²⁸⁷

²⁸⁷ Listamos en este anexo las entrevistas, clases magistrales y obra grabada que se cita explícitamente en el trabajo. Se incluyen clases magistrales o fragmentos de obras registradas en audio.

Ensayo Opera Atelier, *Alcina*, G.F.Haendel. Opera Atelier.Dir. esc.:M. Pynkoski; escenografía: G. Gaucihttps. Temporada 2014-15 [video] Disponible en <www.youtube.com/watch?v=r5Ik238lnno> [Acceso 23 de octubre de 2015].

Imagen promocional Opera Atelier, *Alcina*, G.F. Haendel. 2015 [video]Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=E6F4r_GjnKA>.

Monteverdi, C., *L'Orfeu*, Dir. esc. Defló, D. Dir. Mus.: Savall, J. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 2002 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dBsXbn0clbU> [Acceso: 2 de noviembre de 2015].

Parrott, A. *Una Stravaganza dei Medici*. Thames Television, Raven y Framstore. Canal 5. Reino Unido, 1986 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=4rddLpws53Y>> [Acceso: 3 de noviembre de 2015].

Traversées Baroques, *La Pellegrina*. Opera de Dijon, 2014. Dir. esc.A. Linos. Dir. Mus. E. Meyer, 2014. Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=95k1k98tdIY>> [Acceso 7 de noviembre de 2015].

Pabst, G.W. *Don Quijote*. Protagonizada por Fedor Chaliapin, Francia: Vandor-Nelson Film, 1933 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mrSmHbWRqVo> [Acceso 24 de octubre de 2015].

Moussorsky, M. *Boris Godunov*. Escena final, muerte de Boris Godunov. Interpretada por Chaliapin, F. [archivo de audio]Londres, 1928. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=d0XGcuCw1Bo> [Acceso 12 de octubre de 2015].

Delouche, D. *La voix humaine*, Poulenc, F.Interpretada por Duval, D. Francia: Doriane Films 1970.[video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=qTqt-wTdbDo>> [Acceso 12 de septiembre de 2015].

Medici TV, *Denis Duval revisitée ou la voix retrouvée. La Voix humaine: Masterclass*. Opéra-Comique de Paris. Paris: Les Films du Prieuré, 1998[video] Disponible en:

<http://es.medici.tv#!/denise-duval-revisitee-ou-la-voix-retrouvee-delouche> [Acceso: 22 de octubre de 2015].

Berio, L., *Un re in ascolto*, 1984 [archivo de audio] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=X1zYl89vA6o>> [Acceso 22 de octubre de 2015].

Donizetti, G. Il dolce suono. *Lucia de Lamemoor*. Interpretada por Netrebko, A. Dir. esc. Zimmerman, M. Dir. mus. Armiliato, M. 2009 [video] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=XrR2suF-B0I> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Donizetti, G. Il dolce suono. *Lucia de Lamemoor*. Interpretada por Dessay, N. Dir. esc. Zimmerman, M. Dir. mus Summers, P. 2011 [video] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=NYm7oJXVeks> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Ideale Audience, *Clase magistral Dessay, N.* En: Bellini, V., *La Sonnambula*. 1.31:03 2010 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1O7mOPDitiM> [Acceso 3 de octubre de 2015].

Juilliard School *Clase magistral Callas, M. Come Scoglio*. Nueva York, 1971 [archivo de audio] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=52uACtNT4KI&list=PL09F93460516754C7&index=46>> [Acceso 8 de noviembre de 2015].

Juilliard School *Clase magistral de Callas, M. Si, mi chiamano Mimi*. Nueva York, 1971 [archivo de audio] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=rLiRnXHjmPA&list=PL09F93460516754C7&index=17>> [Acceso 8 de noviembre de 2015].

Ceska Televize, *Entrevista a Cecilia Bartoli*, 2011 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=EGgiFnhYN7A>> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Monteverdi, C. *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, C. Dir. Esc.: Robert Wilson. La Scala de Milán, 2011. [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=Cot48XE6Nsk>> [Acceso: 12 de septiembre de 2015].

Norma, V. Bellini. Dir. Esc.: Robert Wilson. Zurich Opera House, 2011.

Glass, Ph., *Einstein on the beach*. F Dir. esc. Wilson, R. 1976 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NVBNeO3hIko> [Acceso 3 de septiembre de 2015].

Teatro Real, *Reportaje Pelléas et Mélisande*, C. Debussy. Dir. Esc. Robert Wilson. 2012.[video] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=ZgDi78sFNwQ> [Acceso 15 de octubre de 2015].

Händel, G.F., Oh mio cor! schernito sei! *Alcina*. Interpretado por Naglestad, C. Dir. esc. Wieler, J Stuttgart, 1999 [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4esq1RSH-LI> [Acceso 3 de octubre de 2014].

Mozart, W.A,[versión] *Una flauta màgica*. Fragmento. Dir. esc., Brook, P. París, 2010 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gGUDmxYMIUg> [Acceso 24 de octubre de 2015].

NJTV, Entrevista a Peter Brook 2013 [video] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=E1QICo2ogvc> [Acceso 24 de octubre de 2015].

Stravisnki, I., *La consagración de la primavera*. Coreografía: Baush, P. Interpretada por Airaudo, M. [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VIJe7T5RoDA> 4.

Offenbach, J Les oiseaux dans la charmille. *Los Cuentos de Hoffmann*. Interpretada por Dessay, N. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MEixRK7ZNIg> [Acceso 11 de octubre de 2015].

Offenbach, J. Les oiseaux dans la charmille. *Los Cuentos de Hoffmann*. Interpretada por Petibon, P. [video]Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EqBggS9CPTo> [Acceso 14 de noviembre de 2015].

Mozart, W.A., Smanie implacabili. *Così fan tutte*. Mozart, W.A. Interpretada por Nikiteanu, L. 2001 [video] Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=y-9ikpFJdrg> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Donizetti, G., Mon régimen. *La fille du Régiment*. Interpretada por Dessay, N. Barcelona: Gran Teatre del Liceu 2010 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aLD0xcxpQgE> [Acceso 2 de septiembre de 2015].

Turina, J.L. *D.Q. Don Quijote en Barcelona* Dir.esc.: Àlex Ollé y Carlus Padrissa 2000 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xRthDQWc1jM> [Acceso 3 de septiembre de 2015].

Wagner, R. *Parsifal, reportaje*. Dir. esc.: La Fura dels Baus. Oper Köln, 2013 [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wZPDl6g3Tzo> [Acceso 2 de septiembre de 2015].

Wagner, R., *Das Rheingold*. Dir. esc.: La Fura dels Baus, 2009 [video] Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=1erA0ob9NxM> [Acceso 23 de septiembre de 2015]

Hyytiäinen, M i Nousiainen, J. Acción grabada delante de la Deutsche Oper Berlin, 2014 [video] Disponible en <http://jaakkonousiainen.net/youarehere.html> Video: http://youarehereopera.net/Staatsoper_Unter_den_Linden_> [Acceso 19 de noviembre de 2015]

Anexo III

Consulta a expertos

Perfil de los expertos y transcripción de las entrevistas

Los expertos consultados suponen paradigmas de cantantes de ópera distintos, sea por el tipo de producciones operísticas que han llevado a cabo, como por la época en la que recibieron su formación. Aportan sus visiones sobre su experiencia en la práctica actoral en la escena operística, y sobre las tendencias en relación a la formación actoral, que vivieron en el momento de su aprendizaje, –década de 1980, década de 1990 o primera década de este siglo–.

Aportan su experiencia en diferentes tipos de producciones:

- Ópera barroca
- Ópera de creación contemporánea y experimental
- Ópera de pequeño formato
- Ópera clásica de gran formato (desde el año 1980 y hasta la actualidad)

Los expertos comparten su experiencia después de haber trabajado en teatros, salas de concierto y programaciones internacionales, tales como:

el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real de Madrid, los principales Teatros de ópera de Génova, Berlín, Bonn, Marsella, París, Japón, La Fenice de Venecia, el Lincoln Center de Nueva York, el Sydney Opera House, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Staatsoper Unter den Linden Berlin, el Staatstheater Nürnberg, el Landestheater Detmold, el Brandenburger Theater, el Royal Festival Hall de Londres, el Festival de Música Antigua d’Innsbruck, la Schubertiada de Vilabertran, el Ludwigsburger Schlossfestspiele, la Konzerthaus de Viena, la Karlsruher Konzerthaus, la Glinka Hall de Sant Petersburg, o el "Carnegie Hall" de Nueva York. Desempeñando roles en óperas tales como: *Sonnambula*, *Doña Francisquita*, *Las Cuentos de Hoffmann*, *Tancredi*, *Rigoletto*, *Le Nozze di Figaro*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *L’Elisir d’amore*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Il Turco in Italia*, *Don Carlo*, *La forza del destino*, *Simon Boccanegra*, *Luisa Miler*, *Macbeth*, *Ramfis*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Boris Godunov*, *Manon Lescaut*, *Die Walküre*, *Salome*, *Aida*, *Beatrice di Tenda*, *Alcina*, *Norma*, *La Favorita*, *Parsifal*, *La Fiamma*, *Don Giovanni*, *Peter Grimes*, o *Macbeth*.

Además, pueden aportar su experiencia en ópera barroca y alternativa y experimental, habiendo participado en producciones como, entre otras:

L'Orfeu de C. Monteverdi, dirigido por Jordi Savall en el Gran Teatre del Liceu (2002), *Lisístrata* (Biennal de Venecia, 2003), con el director Carlos Santos, o *Tirant lo Blanc* (2007) con el director escénico Calixto Bieito.

Expertos: Enedina Lloris, Francesc Garrigosa, Anna Alàs, Begoña Alberdi, Stephano Palatchi

FRANCESC GARRIGOSA, Tenor. Barcelona 22.09.15

Has rebut formació en tècniques específiques per a la interpretació actoral dels personatges, per exemple, el pastor de *L'Orfeu*, en la producció històrica d'en Savall?

No. La veritat és que no. Jo necessito saber exactament què vol el director i a partir d'aquí, em surt. Sempre em van dir que era molt racional. Això què vol dir? Treballant amb en Gilbert Deflo, em vaig trobar la primera vegada, en una situació tal, que vaig estar a punt de marxar de la producció. I he treballat moltes vegades amb el Gilbert Deflo. Em va fer uns comentaris que em van deixar en la línia del plor. Vaig estar per marxar. No pot ser que em tractin així! I vaig aguantar. I quan es va acabar, en Gilbert Deflo, públicament va dir que jo havia sigut el millor. Hi ha diferents tipus d'actors –o si vols de cantants, el que vulguis–, en l'òpera com passarà en el teatre: uns que arriben, i el primer dia estan fent el paper i ho fan fantàstic, però així. Jo sóc dels que em vaig incorporant, però necessito saber on he d'anar. Havia treballat amb en Francisco Nieva al Teatro Real. Ell em deia fes això i fes així. Jo necessito saber què ha de passar pel meu cervell, per què ha de passar aquesta acció? Necessito saber què pensaria el personatge. Si no en escena, es nota molt quan només vas d'aquí a allà perquè sí. Necessites una direccionalitat com té la música, una línia. Per què vaig d'aquí allà, necessito saber-ho. Si no m'ho expliques... O ell m'ho explicava o ho buscava jo.

A la Guildhald School of Music and Drama vaig rebre formació actoral bastant sòlida. Allà vam rebre tècniques actorals i treballàvem amb el milloret. Passava molta gent quan fèiem les produccions. Contractaven directors d'escena interns, amb un mínim nom. Vam fer, per exemple, *Fairy Queen*. Va ser fantàstic!, amb un especialista en televisió. Amb tota aquesta gent vas aprenent. La formació són quatre anys dos del grau i un mig –de postgraduat específic d'estudis d'òpera. Després ho vaig deixar perquè vaig debutar al Liceu.

Algun cop t'han demanat fer alguna cosa a escena, que consideris que no se li ha de demanar a un cantant?

Això segur. Treballar amb un cantant té les seves particularitats, s'ha de pensar en la veu! Penso que avui en dia... Abans el cantant es plantava i cantava i no feia res. Ara la sobrevaloració està en l'altre costat. Penso que hi ha moments.... vaig enregistrar el disc de *Pepita Jiménez*

d'Albèniz, amb en Josep Pons, i quan es va portar a fora, amb en Lluís Homar jo, que era el que havia enregistrat el disc, vaig caure de la producció. Em van fer fora per l'aspecte físic. Tampoc sóc un tipus que pesi 150 quilos! Realment veig i entenc que es tingui en compte el físic, però... Crec que avui en dia es valoren altres coses que ja s'escapen del que és el món de l'òpera. Per exemple la imatge, que avui en dia ho és tot. Avui en dia, ho és tot la imatge. Què és més important l'obra de teatre o més l'obra musical? Jo entenc que el cantant ha de ser un bon actor, però no cal que sigui súper excel·lent; però entenc que l'actor no podria fer un paper d'òpera. L'instrument per òpera ha de ser boníssim. Sí que reconec que amb el tema de la imatge hi ha... no sé... també és un món amb molt de divisme. Allò fonamental, amb tot, és l'instrument.

La Sarsuela és més actoral, que per cantants, entre cometes, algú que no tingui tant bona veu se'n pot sortir molt bé. El Wagner no el pots fer si no tens l'instrument. Parlant del Wagner vaig anar a veure l'assaig general al Liceu, però va haver un moment en què vaig veure que els cantants cantaven bé, però notava a faltar l'escena. Això també em passa. Després, jo m'he trobat fent el Basilio de les *Nozze* i el director d'escena plantar-me la pell d'ase i dir-me, fes el que vulguis; no hi havia res amb què pogués jugar. Tot l'espai, obert. "Tu fes el que vulguis",... i a més és una ària que pràcticament no es fa mai. Si no et donen recursos, és molt difícil. També m'he trobat de tot... M'he trobat amb directors d'escena que no sabien de què anava l'obra, ni tan sols entenien l'idioma del text, que estava, per exemple, en alemany i no se l'havien preparat; que només tenien una idea general. També m'he trobat..., a la *Salomé* d'Strauss, per exemple, hi ha l'escena que surt el rei Herodes, i a terra, un mort. Per com havia col·locat l'escena el director, tots sabíem que el públic no veuria res; però es tractava d'un director molt acostumat a veure primers plans, un director de cinema, i no tenia la percepció externa.

Un dia, rebo una trucada relacionada amb una possible producció al Liceu. "Sóc l'Àlex, director d'escena. Tu et mareges amb les alçades?" A veure... a mi m'han contractat per cantar. I a la fi, em passava 20 minuts penjat, a 35 metres d'alçada més tot el fosat obert!; uns 40 metres devia haver d'alçada; 20 minuts assegut, penjat i lligat amb arnesos; em vaig prendre biodramines per poder-ho aguantar. Inclús hi va haver un moment que, pujant i baixant les grues, en l'assaig general, una noia es va enganxar amb el mecanisme. Uns crits... Després havies de cantar, quan arribaves a baix, passats els 20 minuts! Va haver-hi un moment, també, en què escopien a terra de l'escenari on havíem de cantar. El que faltava. Jo només pensava que era una feina i que

després em pagarien. Hi ha moments, en què has d'aguantar. Amb els assajos, et vas superant com pots.

Hi ha posicions corporals, al teu entendre, incompatibles o difícils de sincronitzar amb la veu cantada? O, al contrari, que afavoreixin el so?

Flauta màgica, per exemple, amb Tamino: el primer que fan es tirar-te per terra. No recordo que fos cap problema. Això també penso que és qüestió d'acostumar-t'hi. M'he trobat fent un *Orfeu*, a Innsbruck; el director d'escena era un australià, l'escenari ple de pals que figuraven el bosc: havíem de córrer com bojos i després cantar, i ningú va tenir en compte que després de córrer no teníem respiració. Ho fas com pots. El director d'escena t'ho diu i ho fas, però saps que surts perjudicat professionalment. Estàs en un aparador. El dia que piafes alguna nota, s'enrecordaran de tu.

Els moviments bruscos perjudiquen; recordo en una òpera a Oxford, l'assistent de la directora em va ajudar molt. Havia de córrer just abans de cantar, i recordo que em va fer un comentari sobre la utilització del diafragma: primer respires i, després, aguantant la inspiració, arrenques a correr, i atac. I no m'havia esgotat, perquè el moviment m'havia aguantat, Són solucions. A les primeres *Nozze di Figaro*, la directora em va donar unes claus molt bones.

El moviment interfereix de vegades positivament, de vegades negativament. Si vaig cap allà amb tota la intenció en el moviment, pot afectar moltíssim. M'he trobat amb directors molt bons, que saben treure el millor. Com l'Emilio Sagi, fantàstic! El Deflo és un altre. Saben treure; d'altres passen.

També depèn de la persona. En el *Don Quijote en Barcelona* hi havia un cantant que havia fet coses de circ, el soprano, Flavio Oliver. Podia cantar fent el que sigui. Depèn de cadascú. Ara després de córrer com et deia amb l'*Orfeu*... després ningú no podia cantar el *Lasciate il lido*, però ningú!

Què aconsellaries a un cantant jove per la seva formació actoral en l'òpera?

Jo vaig fer esgrima, entre d'altres coses. T'ajuda a estar més pendent de... [gesticula señalando la relación de ida y vuelta con el compañero]... sí, això, de la mecànica acció-reacció. Aprens a preveure els moviments de l'altre. No sé si dir-te una cosa concreta. Recordo un gran actor a Londres, havia estudiat amb ell, i a classe, fèiem exercicis de confiança com tirar-te enrera amb ulls tancats; aquests exercicis em van ajudar molt a destapar. Jo, encara que no ho sembli, sóc bastant tímid... O ho era. Però a Londres, em vaig veure obligat a destapar-me. Al final, aquests exercicis m'han anat molt bé per a la professió, tant per cantar en escena, com en concert. Es va aprenent: per ofici i per formació. Una mica de cada. Convé integrar la formació actoral, pensant en un postgrau d'òpera, clar. No crec que calgui aprendre-ho des de l'inici, més aviat cap al final. Jo tenia 24 anys, i tenia companys de 18; i des d'aquell moment em vaig espavilar; no crec que calgui començar abans. Si tens per objectiu fer només òpera, aleshores, sí.

Una anècdota: un baríton que havia treballat amb en Calixte Bieito, m'explicava que en el primer assaig li va dir "abaixa't els pantalons". A Londres hi havia una consellera psicològica per escenes en les que, per exemple, unes noies havien de sortir nues. Això s'ha de vigilar. A tu et pot agradar anar-ho a veure, però fer-ho és una altra cosa. Jo em vaig trovar en una òpera contemporània que havien contractat un especialista en porno. Em vaig sortir com vaig poder, era, això, una òpera contemporània, *Timon d'Atenes*, de Shekaspere, arreglada pel Luís Carandell; el director d'escena va plantejar una reivindicació homosexual; jo em concentrava en la música però no era gens fàcil, actuar enmig d'aquella escena. Quan et trobes en aquestes situacions, no voldries fer-ho, però també penses que m'estic jugant la professió, i, a més, el director és boníssim [se refereix al director musical], etc.,... Fins a quin punt vols, o fins a quin punt et veus arrastrat? També depèn de moltes coses, de la teva moral que ho vegis important o gratuït. Recordo una obra de teatre d'una noia nua en un banyera, i va ser fantàstica!; i l'última cosa que pensaves és que estava nua. Una obra preciosa. Però cal posar tot un cor despulat?... Quin sentit té? Atreure públic? I de vegades això et pot repercutir professionalment. La veu al ser un instrument intern, requereix que el cantant tingui el cap molt ben amoblat. Tots, en realitat, hem de tenir el cap ben amoblat, però un pianista, si està anímicament baix, mecànicament la nota la pot tocar i sonarà; amb la veu no és així.

Ordena per importància en el perfil del cantant d'òpera: tenir l'instrument, tenir tècnica vocal, tenir tècnica actoral i tenir bona imatge.

Un instrument sense tècnica, oblida't! De vegades si tens tècnica pots ensortir-te, fins i tot quan no estàs bé.

Instrument: 5

Tècnica vocal: 5

Tècnica actoral: 3

Bona imatge: 3

Enedina Lloris, soprano. València.

Has rebut formació en tècniques específiques per a la interpretació actoral dels personatges?

Jo formació actoral no en tinc. A València no en fèiem. La poca que vaig assolir, va ser al centre de perfeccionament de La Scala; van ser dos anys, i la manera de treballar era bàsicament reproduir el que passa en el teatre: treballàvem escenes sols o en conjunt, però tècnica actoral, no. Era un preparació pel que ens trobaríem després a l'escenari. Era l'any 81, 82, 83. El que sí sóc, és molt obediènt. Tot el que em deien ho feia.

Algun cop t'han demanat fer alguna cosa a escena, que consideris que no se li ha demanat a un cantant?

Jo no questionava si ho havia de fer o no. Es com el vestuari. Hi ha qui posa moltes pegues. Jo crec que en el teatre, cadascú té la seva feina, i el cantant és un element més, sols que sobre ell recau tot. Però la idea no es teva; l'han ideada d'altres. El que passa és que tot conflueix en tu. Jo obeïa, però no qüestionava. Tampoc aportava idees, perquè no tenia aquesta formació, tenia d'altres hàbits. Jo, al dictat. L'única cosa que em vaig imposar no sé si amb encert o no, era que les instruccions que rebia, malgrat que fossin o no creïbles, les havia de fer creïbles. M'esforçava perquè fos creïble el que feia.

Vaig tenir la sort que les primeres òperes van ser produccions amb molt de temps d'assajos. Tres setmanes per *Il matrimonio segreto*, i tres també van ser per *Le nozze di Figaro*. Assaig matí, tarda i nit. Aleshores també es feien de nit. Jo crec que he tingut sort, perquè he treballat amb molt bons directors.

Algun cop t'han demanat fer alguna cosa a escena, que consideris que no se li ha demanat a un cantant?

Alguna posició difícil m'he trobat. Recordo, per exemple, *El teléfono*, de Menotti. Era un personatge molt cursi i tenia un telèfon que pesava molt. Era incòmode, però no la fi del món.

La posició horitzontal, per exemple no va massa bé. I hi ha rols que escènicaament et compliquen la vida com per exemple l'Olympia de *Els contes de Hoffmann*: se suposa que estàs tota la via preparant-te perquè el cos estigui flexible, natural, però allà havies d'estar rígida fins les pestanyes, per fer la nina. Altres vegades també havia fet moviments repetitius, però suaus. Però la Olympia em va fer patir, fins i tot havia de baixar les escales rígida.

Era anar en contra del que se suposava que havia de fer sempre amb el cos: tractar de lligar el personatge en un cos flexible i que s'adapta. M'ho vaig treballar sola. No em van dir res. Només que havia de ser robòtica i ja està. Eren els anys 80 i jo em vaig empapar de break dance, de la dansa aquella com mecànica, ho vaig analitzar i ho vaig intentar reproduir. Que la volien molt robòtica, i ja està.

Hi ha posicions corporals, al teu entendre, incompatibles o difícils de sincronitzar amb la veu cantada? O, al contrari, que afavoreixin el so?

Malgrat jo ho feia, reconeixia que no era bo baixar i pujar escales. Recordo una producció de *Don Pasquale*, a Alemanya, amb quatre pisos d'escales a l'escenografia. Jo anava desfiatada. L'escala de caragol pujava quatre plantes. Escales amunt i avall. Jo a més vaig cantar malalta, sent hipertiroidea. Pulsacions altíssimes. A més vaig incorporar-me després de l'estrena, en les reposicions de l'obra. Només vaig tenir 3 assajos d'escena. Et donen un vídeo perquè t'ho vagis aprenent. Si l'estrenes tens més temps per adaptar-te. Jo ho vaig fer, però en el seu moment, saber alguna tècnica que m'ajudés m'hagués anat molt bé.

No he trobat especialment moviments que m'ajudin. Jo podria cantar en qualsevol posició. A veure, cantar d'esquenes... Però et dic una cosa... el cantant ha de desenvolupar l'habilitat de saber com fer-ho sense deixar de projectar la veu: si has de fer un moviment en sentit contrari al públic, has de trovas l'habilitat de fer-ho, de forma que d'esquena estiguis el mínim temps possible. És com estar sempre cantant de cara al públic. Si tens un interlocutor, bé que t'has de dirigir a ell, però hi ha un mig perfil, no cal ni donar al perfil, ni mirar al públic. És com mirar al director, o a l'apuntador. L'apuntador sempre m'ha molestat. Quatre moments de contacte amb el director i ja està, no cal mirar-lo més. S'ha d'escoltar bé. Això sí. I això dona molta naturalitat al moviment. Si el cantant depén del director té poca llibertat. En realitat, quan hi ha desfasos

rítmics és perquè no s'ha escoltat bé, i això no s'arregla mirant al director, perquè no saps si vas davant o darrera.

El moviment interfereix potenciant els matisos. I depèn dels estils, per exemple, en el *belcanto* en estil pur, es dona més importància a la veu perquè ja està concebut així, però no en el verisme, la dramatització escènica potencia la credibilitat de la veu.

S'han d'evitar els moviments que consumeixen aire: escales corregudes. Nosaltres vivim de gestionar l'aire, si l'aire el gastem en moviments... si ens passem al final sí que interfereix i de manera fatal. S'ha de dosificar l'aire.

Què aconsellaries a un cantant jove per la seva formació actoral en l'òpera?

Jo reconec que aquesta aquesta formació és fonamental perquè et dona seguretat i impuls. Perquè al principi quan ets ignorant, prefereixes no moure't, que moure't. La veu, la gestió vocal, ... hi ha coses que en un aula, no es poden aprendre. Si no ho passes per l'escenari deixes de saber com funcionarà en el medi real.

Ordena per importància en el perfil del cantant d'òpera: tenir l'instrument, tenir tècnica vocal, tenir tècnica actoral i tenir bona imatge.

Instrument: 5

Tècnica vocal: 5

Tècnica actoral: 4

Bona imatge: 4

ANNA ALÀS, mezzosoprano. Terrassa.

Has rebut formació en tècniques específiques per a la interpretació actoral dels personatges?

Comencem per dir que jo volia ser actriu. Després dels 9 anys als 18 anava per altres estudis com biologia, però va resultar que tenia una veu interessant i per aquí vaig trobar un nou camí. No vaig fer mai teatre amater. Quan cantava les cançons em creia les lletres fins al final. Començava a cantar amb moltes ganes d'actuar i amb intuïció.

Vaig apuntar-me a l'aula de teatre de l'Autònoma. No recordo haver fet servir res d'aquest curs en l'òpera. D'altra banda, em costava memoritzar text, en canvi, amb música podia memoritzar el que fos. El meu contacte primer va ser a Viena, dins la Universitat, oferien classes particulars d'escena; la professora em va ensenyar que el que jo entenia per exagerar era començar a sortir, a projectar. No treballem davant de càmera, sinó que el que fas ha d'arribar a metres de distància. Em proposava improvisacions i jo anava traient. Després a l'Esmuc no vaig tenir res de tècnica actoral fins a tercer, com saps, que és quan es començava amb Escena Lírica. Per tant, els primers anys em vaig apuntar a projectes d'òpera. Recordo que en un, l'entrada principal la feia amb molts salts i vam anar trobant la manera que no perjudiqués al cant. Després tu ens vas parlar de *Commedia dell'arte* que em va donar eines bàsiques per moltes òperes, i era el primer cop que em parlaven. Després vaig marxar d'Erasmus a una Universitat que tenia escola d'òpera, classes de teatre només per cantants! D'allà vaig passar als Opera Studio. També em van parlar de Biomecànica de... un alemany... Meyerhold! No ho vaig explorar però em va obrir recursos per utilitzar el cos en funció de codis de moviment, que dins la nostra societat, transmeten informació i això em va treure molt de pes emocional. Fer entendre que estic patint molt, però no patir molt jo, perquè si no, es trenca la veu. És una diferència amb les actrius, si se us trenca la veu va bé, però nosaltres no podem empatitzar res amb el personatge. Jo disfruto molt de l'emocionalitat del personatge, però m'ofegava. Cal emocionar al públic, sense sacrificar l'exigència vocal. Crec que això és el mínim que ha d'aconseguir un cantant. Si no, entràriem en exageracions, o en cantar d'una manera no sana.

Algun cop t'han demanat fer alguna cosa a escena, que consideris que no se li ha demanar a un cantant?

Sí m'han demanat coses que... és que no li pots donar importància. Has de tirar endavant i fer-ho! Amb la situació laboral actual, jo no puc muntar problemes per aquestes coses. De vegades veig que hi ha qui es planta molt fort, a fi que el director d'escena cedeixi. Si no et plantes fort, no cedirà. Això m'ha semblat entendre.

Una vegada em van demanar cantar un fragment de coloratures damunt una cinta de córrer, vaig dir que no podria, però el director d'escena em va dir que ho havia pensat expressament perquè m'ajudés amb les coloraturas. I sí! Tenia raó! Em va funcionar molt bé. Hi ha directors que els agrada el treball amb els cantant, i ajuden.

No m'has preguntat res de vestuari, però s'ha de tenir molt en compte els barrets. A l'última producció van decidir que cantàvem les walkiries amb casc metàl·lic, a l'assaig general. Li vaig dir: "ets conscient que no sabem si ens sentirem?" Doncs vam cantar amb el casc metàl·lic. Dins d'això, he de dir que hi havia coses impensables, però els cantants estem demostrant que es poden fer. Jo estava de *cover* en una producció... això vol dir que no vaig tenir ni un assaig a escenari, portàvem uns talons enormes, una pendent, un cable que travessava l'escenari. Podies relliscar i estampar-te contra el cable. En definitiva... A *Don Carlo* estava lligada i em notava prou bé, però una va caure de la bastida perquè no estava tancada. Es poden fer coses molt maques i amb persones molt creatives, però és important que hi hagi un fort equip de seguretat al voltant, regidors, assistents, sempre pendents que et salvin la vida. Per què hi ha coses maques que val la pena fer!

Hi ha posicions corporals, al teu entendre, incompatibles o difícils de sincronitzar amb la veu cantada? O, al contrari, que afavoreixin el so?

Desaconsellable cantar boca terrosa; estirada crec que no seria un problema sempre i quan, no et facin cantar cara al sostre: tenim els ressonadors on els tenim; una cosa que fem els cantants és insistir perquè ens deixin enviar els ressonadors cap a fora. Els grans cantants ens han demostrat, i cruelment, que es poden fer moltes coses! Físiques i difícils. La teva obligació és entrenar perquè et surti el que et demanen. Em va passar que havia d'entrar corrent i cantar. Vam trobar

on col·locar les respiracions a llocs estratègics. Ho has d'intentar i si després no pot ser, demostrar que ho has intentat, i trobar un punt mig.

Hi ha vegades que has de partir el cervell per dos: la música té un ritme, et marca un *tempo* que has de seguir; però has de tenir altre part del cervell pendent del ritme de la corporalitat. Per exemple, s'ha d'entrenar per no caminar al ritme de la música que no queda bé. Mirem de desacompassar les passes perquè el moviment no quedi a ritme de la música. S'arriba a aconseguir, però s'ha d'entrenar.

Alguns punts concrets: obrir cap a tres quarts la direcció, control dels braços (ens dona per exemple, per seguir el ritme amb la mà), biomecànica i *commedia dell'arte*.

El moviment interfereix en la veu. Però es poden fer, la majoria d'ells. Hi ha certes col·locacions que no es poden tenir, com: rotació del coll, això és fisiològic, no pot ser! El vestuari també afecta, com et deia. El corsé. Hi ha a qui li encanta perquè dóna consciència de les costelles. Jo me l'he de posar abans; mirar els tipus de barrets. Jo he vist gent amb les ales dels barrets foradades perquè pugui retornar el so. Necessitem tenir *feedback* auditiu! I si no coneixes molt la sala, encara més. Encongir-te damunt la panxa i després estirar el cap per cantar diria que no és possible. Si has de sortir corrents, pots mirar de sortir uns compassos abans, parar-te fent veure, per exemple que mires si et persegueixen i cantar. Són estratègies. Para't aquí, recolza't allà, busca la manera!

Què aconsellaries a un cantant jove per la seva formació actoral en l'òpera?

Primer has de tenir moltes ganes de fer-ho. T'ha d'agradar.

Ordena per importància en el perfil del cantant d'òpera: tenir l'instrument, tenir tècnica vocal, tenir tècnica actoral i tenir bona imatge.

Instrument: 4

Tècnica vocal: 5

Tècnica actoral: 2

Bona imatge: 3

BEGOÑA ALBERDI, Soprano. Barcelona.

Has rebut formació en tècniques específiques per a la interpretació actoral dels personatges?

La vaig començar a aprendre arrel de començar a treballar amb els Joglars. Jo havia sortit del conservatori i aleshores –anys 80– ni es planejava l'actutació: vas un mica per intuïció i la música et suporta. Però quan arribo a Joglars i he de desenvolupar un personatge parlat, aprenc una sèrie de coses. Em va servir molt saber música. Nosaltres ho partituritzem tot. Nosaltres treballem amb un temps exacte. Em va servir molt veure com treballaven ells, com creaven un personatge. Jo ho vaig aprendre amb Joglars i després treballant amb directors d'escena que són de teatre com el Calixte Bieito. En aquesta professió influeixen estats emocionals, estar fora de casa,... aspectes emocionals que la gent no pensa però... Veus que hi ha gent que no saben portar la solitud a que et porta aquesta professió.

Algun cop t'han demanat fer alguna cosa a escena, que consideris que no se li ha demanar a un cantant?

M'han demanat tres vegades que em despulli. Jo, de manera graciosa, els he dit que guanyo molt vestida. Els vaig dir que jo no venia a això, que si jo fos actriu i el personatge ho demanés m'ho plantejaria, Jo sóc cantant, i despullar-se perquè sí, no té interès. Al final jo sóc cantant, i el que venc és això. Jo em despullaria, per exemple, si fes una Salomé, però si no té sentit, no.

El cantant ha d'estar preparat i ha de tenir molt bona tècnica per poder després penjar-se o cantar en una piscina o el que sigui. Et pengen d'arnesos, et posen corsés, l'instrument s'ha de tenir molt segur. Hi provar-ho tot. Depèn el que proposin jo sempre dic: "ho provem!" Una cosa que no es pot fer mentre cantes és saltar. Si necessites certa resposta musical, no pots fer segons quins moviments. A nivell físic, amb en Carles Santos fins i tot hem cantant amb aigua a la boca, però cantar boca a baix es complica per una qüestió física El diafragma està acostumat a caure. És impossible? No, però si demanes una certa qualitat de veu és impossible. Ara, si escriuen una cosa que ja va per aquest moviment, és una altra cosa. A Chicha Montenegro, amb en Santos, primer vam provar els moviments que podíem fer penjats dels pèndols, per exemple. Vam estar dues setmanes provant. I en funció dels moviments triats, en Santos va compondre la música. A

Chicha Montenegro va ser així. El director veu què es pot fer o què no. Hi ha coses que no. Es pot saltar i tocar el violí alhora? Cantar penjat boca a baix, per exemple: al diafragma li costa baixar, imaginat si el poses en contra de la força de gravetat. Si primer es creen els moviments com a Chicha Montenegro, pots, aleshores, cantar des dels pènduls com fèiem. Ara, cantar el *Mio babino caro*, així, no!

Hi ha posicions corporals, al teu entendre, incompatibles o difícils de sincronitzar amb la veu cantada? O, al contrari, que afavoreixin el so?

No és possible cantar amb el coll girat. Sempre parlem de tenir una excel·lència al cantar. Si gires el cap, gires la laringe. Però, en realitat hi ha poques coses que no es poden fer,... una altra cosa és que la gent no s'hi posi.

Postures mig assegudes, mig estirades dóna molt recolzament, dóna un recolzament natural. Aquesta posició, per exemple, és molt bona.

Quan et pengen has de tenir molt clara quina és la base. Està al melic; és el punt central. Ara, si tu ensenyes una tècnica vocal errònia, basada en la pelvis... L'instrument comença de la cintura cap a dalt. No és cert que hagi d'estar arrelat a la base. No serveix centrar-te en la pelvis. Tu has de poder cantar amb la part de la cintura cap a baix lliure. El que si has de tenir recte és de la cintura cap amunt.

El menys gestionable que hi ha són els corsés, però te'ls has de saber posar. En hi ha de diferents. No pots tancar-te les costelles Te l'has de cordar amb l'aire ple; inspires i cordes. Vestits llargs, cues, has de treballar per veure com portar-los i les sabates! De vegades són problemàtiques i, sobretot, el casc de walkiria! No sents res! Vaig fer un walkiria amb vestuari de ferro. Portàvem 42 quilos a sobre. A vegades el realisme va en contra del cantant. A mi m'han pujat a 42 metres, però jo he dit: "fins que no estigui estable no cantaré". `Pel que fa a l'emoció. Has de tenir un banc que recordes; recordar el què senties i... no revivre-ho! Apartar-te d'aquella emoció real. Els actors, pe exemple, ploren. Per nosaltres és inviable. Quan revius una emoció generes mucositat. Si t'estàs preparant per poder plorar, hi ha una sèrie de qüestions físiques amb conseqüències. L'òptim és que s'emocioni el que et sent i tu, tenir-ho controlat. Pots emocionar-

te, con vulguis, però plorar és incompatible amb cantar. Amb d'altres emocions, sí pot funcionar...

Has d'estar en forma. Vaig al gimnàs normalment. Amb el Santos vaig haver d'agafar un entrenador per fer peses. Després d'un mes d'assajos veus que has fet musculatura. Sobretot, has d'entrenar l'aeròbic. S'han de poder aguantar òperes de 3 ó 4 hores. Als cantants els ensenyen només emissió de veu. Al final tens molta capacitat d'aire, però t'ofegues pujant escales perquè no estàs entrenat. I si has de fer una producció, dius, ostres, m'he de posar en forma. Però això no t'ho ensenyen en el Conservatori.

Què aconsellaries a un cantant jove per la seva formació actoral en l'òpera?

La formació d'un cantant hauria de ser diferent que la d'un pianista. Els cantants necessiten estar en forma, però de moltes coses!: pots obrir la caixa toràcica entrenant, però amb 50 anys, no. Per tant, s'ha d'ensenyar als Conservatoris. S'ha d'estar en forma, menjar relativament sa, intentar tenir un cos que no excedeixi del pes, perquè a la llarga, esgota molt l'organisme,... Cada persona és diferent. S'ha de conèixer el propi instrument i tenir una tècnica ben arrelada i després...som actors!

Després...la por escènica! La por escènica té a veure amb no tenir un instrument segur; la majoria no saben què fer amb el seu instrument i, per tant, no saben si els sortirà bé o malament.

S'ha de tenir una formació coordinada, sobretot coordinada. Diuen que la Juilliard és la meca d'aquestes coses; però jo he estat allà i per exemple, en tècnica vocal tenen moltes mancances. I finalment, s'ha de poder cantar. La tècnica russa és molt bona, però pels russos, s'adapta a la seva articulació, al seu idioma, però per cantar només d'una forma determinada.

S'ha d'aprendre a cantar i a que jo em cregui el que cantes. Saber què vol el personatge. Després han d'aprendre il·luminació, a fer-te els vestits, tot això és important. L'escenari t'ha de ser familiar. La primera vegada que el Calixte em dir "busca focus" no sabia de què em parlaven.

Ordena per importància en el perfil del cantant d'òpera: tenir l'instrument, tenir tècnica vocal, tenir tècnica actoral i tenir bona imatge.

Tècnica vocal: 5

Instrument: 4

Tècnica actoral: 3

Bona imatge: 2

STEPHANO PALATCHI, bajo. Barcelona.

¿Has recibido formación en técnicas específicas para la interpretación actoral de los personajes?

Yo he sido completamente autodidacta. He aprendido trabajando, observando. Tuve la suerte que muy al principio hice un papel de actor de cine, en una superproducción del momento; me fijaba en cómo lo hacían. Al principio tenía un papel pequeño, pero me gustaba mucho hacerlo, le ponía muchas ganas; y el director me acabó dando un papel mayor.

Los directores de escena, los que saben, ayudan mucho. Los que saben, porque hay otros... ¡hay otros! Que no entienden lo que es la ópera, que no saben... más de uno va con el libreto del CD, mirándolo para ver qué dice. ¡Hay que trabajar con la partitura! En una ocasión, fallaba uno de los cantantes y el director de escena lo sustituyó en el ensayo; y cantó su parte, interpretando la escena espléndidamente, fue genial. Claro no tenía voz, no cantaba con voz, pero musicalmente lo sabía todo perfecto y lo interpretaba como actor; tenía toda la música en la cabeza. Con estos directores, se aprende.

¿Alguna vez te han pedido hacer alguna cosa en escena que consideres que no se le ha de pedir a un cantante?

Por supuesto. Un montón de veces. Buscas como hacerlo. Recuerdo una vez, que me pidieron saltar desde tres metros. Eso es una barbaridad, puedes caer mal. Sí, lo hice. Y tengo que decirte que pensé en mi instrucción militar. Había recibido formación militar. De muy joven había estado en la legión y ahí, una vez, me encontré en que tenía que descender una pared y la cuerda no estaba; tuve que tirarme. Y claro, me hice daño. Pienso que esto me ha ayudado en el teatro. Pero es arriesgado.

¡Bueno! Y los cuellos, y los sombreros. Una vez llevaba un traje, cerrado hasta arriba. Yo no puedo cantar con el cuello cerrado. Debo tener libre la laringe. Y los sombreros y las pelucas. Necesitamos oírnos. Normalmente lo arreglamos con los responsables de vestuario. Te hacen arreglos, retoques. Un cantante muy veterano, me enseñó el truco de engancharte algo, con un poco de pasta, detrás de las orejas, de forma que las dirija hacia adelante. Luego, está el tema de

la imagen. Cada vez parece que cuente más. Yo soy bajo, quiere decir que me he pasado mi carrera maquillándome la barba de blanco, y ahora que podría tener la edad natural, parece que solo buscan jóvenes. Cumples 50 años y ¿dejas de interesar? Buscan cantantes jóvenes, que no les den problema; todo ha cambiado mucho en los últimos años incluso las formas, el trato.

¿Hay posiciones corporales, a tu entender, incompatibles o difíciles de simultanear con la voz cantada? ¿O al contrario, que la favorezcan?

Puedes correr o hacer lo que sea pero siempre has de buscar cómo. Por ejemplo, parándote antes de atacar el sonido. He estado en producciones es que incluso se cantaba desde dentro de piscinas.

Que tú, cuando cantas puedas estar bien aferrado. Necesitas aferrarte a las plantas, cuando cantamos, necesitas un soporte. Si te cuelgan los pies y puedes apoyarlos de alguna manera es una cosa, pero si no, puede afectar.

Si hay que hacer movimientos, estudias cómo hacerlo o cómo va mejor, yo ahora tenía que cantar estirado, lo pruebas y lo haces. De ninguna manera puedes correr o saltar, es incompatible.

Hay que estar en forma, yo voy cada día al gimnasio, cada día desde hace treinta años. Hago un poco de bicicleta, un poco de cardio y estiramientos. Es fundamental para estar en forma y para trabajar. Necesitas estar ágil y tener capacidad respiratoria.

¿Qué aconsejarías a un cantante joven para su formación actoral en ópera?

Creo que a un cantante joven le diría que estudiara teatro y... ¡danza! Bailar es muy importante para nosotros, para el movimiento. Yo practico claqué, por ejemplo. La danza para el movimiento escénico es fundamental, para nosotros.

Instrument: 5

Tècnica vocal: 5

Tècnica actoral: 4

Bona imatge: 4

Anexo IV

Marco regulador referido

Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Anexo 3 –Materias obligatorias de especialidad– del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, Sec. I. Pág. 48497: Especialidad Interpretación.

I. DISPOSICIONES GENERALES

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

1157 *Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*

El Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, estructura las enseñanzas artísticas superiores en Grado y Posgrado, constituyendo las de Grado las recogidas en los artículos 54 a 57, inclusive, de la citada ley, y dispone asimismo que los títulos de Graduado o Graduada en dichas enseñanzas tendrán la denominación de Graduado o Graduada, seguida de la especialidad correspondiente.

Con posterioridad, el Tribunal Supremo ha dictado varias sentencias en las que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la disposición adicional séptima del mencionado Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre.

La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, modificada por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa, ya atiende los fallos de las mencionadas sentencias al determinar en sus artículos 54 a 57 que los alumnos y alumnas que superen los estudios superiores de Música o de Danza, las enseñanzas de Arte Dramático, las enseñanzas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, los estudios superiores de Diseño y los estudios superiores de Artes Plásticas, entre los que se incluyen los estudios superiores de Cerámica y los estudios superiores del Vidrio, obtendrán el Título Superior correspondiente, y que, siempre que la normativa aplicable exija estar en posesión del título universitario de Grado, se entenderá que cumple este requisito quien esté en posesión de alguno de los Títulos Superiores de los estudios y enseñanzas aquí enumerados. Asimismo, los títulos superiores de enseñanzas artísticas quedan incluidos a todos los efectos en el nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior.

Por otra parte, la experiencia acumulada en la práctica de lo estipulado en dicho Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, desde su promulgación aconseja pormenorizar determinados matices de procedimiento que faciliten una mayor operatividad en su aplicación.

En el proceso de elaboración de este real decreto han sido consultados las comunidades autónomas en el seno de la Conferencia Sectorial de Educación y la Comisión Permanente del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y ha emitido informe el Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Educación, Cultura y Deporte, previa aprobación del Ministro de Hacienda y Administraciones Públicas, de acuerdo con el Consejo de Estado y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 23 de enero de 2015,

DISPONGO:

Artículo único. *Modificación del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.*

El Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, se modifica en los siguientes términos:

Uno. Los apartados 2 y 3 del artículo 3 quedan redactados del siguiente modo:

«2. Los títulos correspondientes a las enseñanzas reguladas por este real decreto serán homologados por el Estado y expedidos por las Administraciones

educativas en las condiciones previstas en el artículo 6 bis.6 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo.

3. Los títulos a cuya obtención conduce la superación de las enseñanzas artísticas superiores, deberán ser inscritos en el Registro estatal de centros docentes no universitarios, y acreditados, en su caso, de acuerdo con las previsiones contenidas en este real decreto.»

Dos. El apartado 2 del artículo 6 queda redactado del siguiente modo:

«2. A los efectos previstos en este real decreto, se entiende por reconocimiento la aceptación por una Administración educativa de los créditos que, habiendo sido obtenidos en unas enseñanzas oficiales, en centros de enseñanzas artísticas superiores u otro centro del Espacio Europeo de la Educación Superior, son computados a efectos de la obtención de un título oficial.

La experiencia laboral y profesional acreditada podrá ser también reconocida en forma de créditos que computarán a efectos de la obtención de un título oficial, siempre que dicha experiencia esté relacionada con las competencias inherentes a dicho título. El número de créditos que sean objeto de reconocimiento a partir de experiencia profesional o laboral no podrá ser superior, en su conjunto, al 15 por ciento del total de créditos que constituyen el plan de estudios. El reconocimiento de estos créditos no incorporará calificación de los mismos por lo que no computarán a efectos de baremación del expediente.

En todo caso no podrán ser objeto de reconocimiento los créditos correspondientes a los trabajos de fin de estudios y máster.»

Tres. El apartado 1 del artículo 7 queda redactado del siguiente modo:

«1. Los centros de enseñanzas artísticas superiores a los que se refiere el artículo 58.3 de la Ley Orgánica, de 3 de mayo, podrán ofertar enseñanzas conducentes al Título Superior de Enseñanzas Artísticas, y de Máster.»

Cuatro. El artículo 8 queda redactado del siguiente modo:

«Artículo 8. *Enseñanzas artísticas conducentes al Título Superior de Enseñanzas Artísticas.*

1. Las enseñanzas artísticas conducentes al Título Superior de Enseñanzas Artísticas tienen como finalidad la obtención por parte del estudiante de una formación general, en una o varias disciplinas, y una formación orientada a la preparación para el ejercicio de actividades de carácter profesional.

2. Los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas tendrán la denominación que a continuación se establece, seguida de la especialidad correspondiente:

Título Superior de Música.

Título Superior de Danza.

Título Superior de Arte Dramático.

Título Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Título Superior de Diseño.

Título Superior de Artes Plásticas.

3. Los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas quedan incluidos a todos los efectos en el nivel 2 del Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior y serán equivalentes al título universitario de grado.»

Cinco. El capítulo III queda redactado del siguiente modo:

«CAPÍTULO III

Enseñanzas artísticas superiores oficiales conducentes a los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas

Artículo 11. *Contenido básico para el diseño de los planes de estudios de los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas.*

1. De conformidad con el artículo 58.1 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, el Gobierno definirá, de acuerdo con las directrices establecidas en este real decreto, y previa consulta a las comunidades autónomas y al Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, el contenido básico al que deberán adecuarse los planes de estudios conducentes a la obtención de los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas en las correspondientes especialidades, que se referirá a las competencias, materias y sus descriptores, contenidos y número de créditos correspondientes.

2. Las Administraciones educativas, en el ámbito de sus competencias, aprobarán el plan de estudios correspondiente a cada título, de acuerdo con lo establecido en el presente real decreto. Dichos planes de estudios se publicarán en los respectivos Boletines Oficiales.

3. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de la Alta Inspección del Estado, en el ejercicio de sus funciones, velará por el cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, y en el presente real decreto.

4. Los planes de estudios tendrán 240 créditos, que contendrán toda la formación teórica y práctica que el estudiante deba adquirir: materias de formación básica propias de su ámbito, materias obligatorias y optativas, seminarios, prácticas externas, trabajos dirigidos, trabajo de fin de estudios y otras actividades formativas.

5. Si se programan prácticas externas, estas tendrán una extensión máxima de 60 créditos y deberán ofrecerse preferentemente en la segunda mitad del plan de estudios.

6. Estas enseñanzas concluirán con la elaboración y presentación de un trabajo de fin de estudios por parte del estudiante, que tendrá una extensión mínima de 6 créditos y máxima de 30 créditos, y que deberá realizarse en la fase final del plan de estudios y estar orientado a la evaluación de competencias asociadas al título.

7. Los estudiantes podrán obtener reconocimiento académico en créditos por la participación en actividades culturales, deportivas, de representación estudiantil, solidarias y de cooperación hasta un máximo de 6 créditos del total del plan de estudios cursado.

Artículo 12. *Acceso a las enseñanzas oficiales conducentes a los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas.*

1. El acceso a las enseñanzas oficiales conducentes a los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas en los diferentes ámbitos, requerirá estar en posesión del título de Bachiller o haber superado la prueba de acceso a la universidad para mayores de 25 años, así como la superación de las correspondientes pruebas específicas a que se refieren los artículos 54, 55, 56 y 57 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo.

2. Las Administraciones educativas dispondrán de sistemas de información y procedimientos de acogida y orientación de los estudiantes de nuevo ingreso para facilitar su incorporación a las enseñanzas artísticas superiores correspondientes. Estos sistemas y procedimientos deberán incluir, en el caso de estudiantes con necesidades educativas especiales derivadas de discapacidad, los servicios de apoyo y asesoramiento adecuados, que valorarán la necesidad de posibles adaptaciones curriculares.»

Seis. Los apartados 3, 5, 7 y 8 del artículo 13 quedan redactados del siguiente modo:

«3. La agencia de evaluación elaborará una propuesta de informe, en términos favorables o desfavorables al plan de estudios presentado pudiendo incluir, en su caso, recomendaciones de modificación, que remitirá a la Administración educativa correspondiente para que en el plazo de veinte días naturales presente alegaciones. La agencia de evaluación enviará el informe definitivo al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte junto con la Memoria actualizada.

5. En el plazo de seis meses desde que se inició el procedimiento, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, vistos los informes del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y de la agencia evaluadora correspondiente, dictará resolución de homologación. Dicha resolución se comunicará a la Administración educativa interesada, junto con los informes emitidos por la Agencia Evaluadora correspondiente y el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, y se publicará en el "Boletín Oficial del Estado".

7. La inscripción en el Registro estatal de centros docentes no universitarios a que se refiere este artículo tendrá como efecto la consideración inicial de título acreditado.

8. Las modificaciones de los planes de estudios de Máster serán aprobadas por las Administraciones educativas y notificadas al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En el supuesto de que tales modificaciones no supongan un cambio en la naturaleza y objetivos del título inscrito, o hayan transcurrido tres meses sin pronunciamiento expreso, se considerará aceptada la modificación. En caso contrario, se considerará que se trata de un nuevo plan de estudios y así se comunicará a los efectos de iniciar, en su caso, el procedimiento establecido en el presente real decreto. En este supuesto, el plan de estudios anterior se considerará extinguido y se dará cuenta de ello para su oportuna anotación en el Registro estatal de centros docentes no universitarios.»

Siete. El apartado 1 del artículo 14 queda redactado del siguiente modo:

«1. Los planes de estudios de los títulos de Máster serán elaborados por las Administraciones educativas a iniciativa propia o a propuesta de los Centros, e inscritos en el Registro estatal de centros docentes no universitarios, de acuerdo con lo establecido en el presente real decreto.»

Ocho. El apartado 2 del artículo 17 queda redactado del siguiente modo:

«2. La acreditación de los títulos se mantendrá cuando obtengan un informe de acreditación positivo efectuado por la ANECA o los órganos de evaluación creados por las comunidades autónomas, lo que será comunicado al Registro estatal de centros docentes no universitarios, para la renovación de la inscripción.»

Nueve. El apartado 1 del artículo 19 queda redactado del siguiente modo:

«1. Las Administraciones educativas impulsarán sistemas y procedimientos de evaluación interna y evaluación externa periódicas de la calidad de estas enseñanzas. Los criterios básicos de referencia serán los definidos y regulados en el contexto del Espacio Europeo de Educación Superior. Para ello, los órganos de evaluación que las Administraciones educativas determinen, en el ámbito de sus competencias, diseñarán y ejecutarán en colaboración con los Centros de enseñanzas artísticas superiores los planes de evaluación interna y evaluación externa correspondientes.»

Diez. El apartado 2 de la disposición adicional tercera queda redactado del siguiente modo:

«2. Quienes, estando en posesión de títulos de enseñanzas artísticas superiores oficiales de anteriores ordenaciones, pretendan obtener uno de los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas mencionados en este real decreto, obtendrán el reconocimiento de créditos que proceda, a efectos de cursar los créditos restantes necesarios para la obtención del correspondiente Título Superior.»

Once. La disposición adicional octava pasa a ser la disposición adicional séptima.

Doce. Se añade una nueva disposición adicional octava.

«Disposición adicional octava. *Acceso directo.*

Con carácter de excepcionalidad y de acuerdo con el artículo 69.5 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, las Administraciones educativas podrán establecer el acceso directo de los mayores de 18 años de edad a las enseñanzas artísticas superiores en general mediante la superación de una prueba específica, regulada y organizada por las Administraciones educativas, que acredite que el aspirante posee los conocimientos, habilidades y aptitudes necesarios para cursar con aprovechamiento las correspondientes enseñanzas, así como el acceso directo a los estudios superiores de música o de danza de los mayores de 16 años en las mismas condiciones.»

Disposición adicional primera. *Adaptación de referencias.*

1. Adaptación de referencias a los títulos:

a) Las referencias realizadas por la normativa vigente a los Títulos de Graduado de las enseñanzas artísticas superiores se entenderán realizadas a los Títulos Superiores de Enseñanzas Artísticas.

b) Las referencias realizadas por la normativa vigente al Título de Graduado o Graduada en Arte Dramático se entenderán realizadas al Título Superior de Arte Dramático.

c) Las referencias realizadas por la normativa vigente al Título de Graduado o Graduada en Música se entenderán realizadas al Título Superior de Música.

d) Las referencias realizadas por la normativa vigente al Título de Graduado o Graduada en Danza se entenderán realizadas al Título Superior de Danza.

e) Las referencias realizadas por la normativa vigente al Título de Graduado o Graduada en Diseño se entenderán realizadas al Título Superior de Diseño.

f) Las referencias realizadas por la normativa vigente al Título de Graduado o Graduada en Artes Plásticas se entenderán realizadas al Título Superior de Artes Plásticas.

g) Las referencias realizadas por la normativa vigente al Título de Graduado o Graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales se entenderán realizadas al Título Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

2. Adaptación de referencias a las enseñanzas:

a) Las referencias realizadas por la normativa vigente a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático se entenderán realizadas a las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático.

b) Las referencias realizadas por la normativa vigente a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música se entenderán realizadas a las enseñanzas artísticas superiores de Música.

c) Las referencias realizadas por la normativa vigente a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza enseñanzas artísticas superiores de Danza.

d) Las referencias realizadas por la normativa vigente a las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Diseño se entenderán realizadas a las enseñanzas artísticas superiores de Diseño.

e) Las referencias realizadas por la normativa vigente a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Artes Plásticas se entenderán realizadas a las enseñanzas artísticas superiores de Artes Plásticas.

f) Las referencias realizadas por la normativa vigente a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales se entenderán realizadas a las enseñanzas artísticas superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Disposición adicional segunda. *Titulación obtenida por los alumnos y alumnas que hubieran iniciado sus estudios a la entrada en vigor de este real decreto.*

Los alumnos y alumnas que hubieran iniciado sus estudios de acuerdo con lo establecido en el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, y en los Reales Decretos 630, 631, 632, 633, 634 y 635/2010, de 14 de mayo, por los que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático, en Música, en Danza, en Diseño, en Artes Plásticas y Diseño en las especialidades de Cerámica y Vidrio y en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, respectivamente, obtendrán los títulos superiores a que se refiere el artículo 8 del Real Decreto 1614/2009, de 2009, de 26 de octubre, en la redacción dada en este real decreto.

Disposición final primera. *Desarrollo.*

Se faculta a la persona titular del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para dictar cuantas disposiciones requiera la aplicación de lo dispuesto en este real decreto, sin perjuicio de las competencias que corresponden a las comunidades autónomas.

Disposición final segunda. *Entrada en vigor.*

El presente real decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid, el 23 de enero de 2015.

FELIPE R.

El Ministro de Educación, Cultura y Deporte,
JOSÉ IGNACIO WERT ORTEGA

Especialidad Interpretación

| Materia | Descripción/contenidos | ECTS mínimos en el Grado |
|--|---|--------------------------|
| Instrumento/Voz. | Práctica instrumental/vocal. Síntesis y dominio de las dimensiones básicas de la interpretación musical profesional. Práctica de la técnica instrumental, aprendizaje del repertorio principal y de un repertorio complementario. Desarrollo de un estilo propio como intérprete y de la madurez creativa. Hábitos y técnicas de estudio, valoración crítica del trabajo. Control de correctos hábitos posturales y técnicas de relajación. Preparación para la interpretación en público, como solista o junto a otros intérpretes. Conocimiento básico de la construcción, mantenimiento, comportamiento acústico y características del propio instrumento. | 66 |
| Formación instrumental complementaria. | Actividades complementarias a la interpretación directamente vinculadas a la práctica interpretativa del instrumento/voz. Desarrollo de las dimensiones básicas de la interpretación con un segundo instrumento y/o con instrumentos afines. Práctica de lectura a vista, improvisación, transposición, y en su caso, acompañamiento y reducción de partituras. Profundización en repertorios especializados y en el trabajo individual y/o colectivo derivado de la propia especialidad instrumental. Comprensión de la variedad de enfoques estilísticos y requerimientos asociados a la interpretación que confieren a esta materia un carácter flexible y adaptable a los distintos instrumentos, a la voz y a los estilos y tradiciones interpretativas. | 24 |
| Música de conjunto. | Práctica de la interpretación musical en grupo y en diferentes formaciones y repertorios. Conocimiento del repertorio de conjunto de la propia especialidad y práctica interpretativa en formaciones diversas. Desarrollo de hábitos y técnicas de ensayo. Cooperación en el establecimiento de criterios interpretativos, compenetración y trabajo colectivo. Práctica de lectura a primera vista, flexibilidad de respuesta a las indicaciones del director. Concepción y desarrollo de proyectos musicales colectivos. | 12 |

Especialidad Musicología

| Materia | Descripción/contenidos | ECTS mínimos en el Grado |
|---|---|--------------------------|
| Formación instrumental complementaria. | Actividades complementarias a la interpretación directamente vinculadas a la práctica interpretativa del instrumento/voz. Práctica de la técnica instrumental y aprendizaje del repertorio principal del nivel adecuado. Valoración crítica del trabajo. Desarrollo de las dimensiones básicas de la interpretación con un segundo instrumento y/o con instrumentos afines. La gran variedad de enfoques estilísticos y requerimientos asociados a la interpretación confieren a esta materia un carácter flexible y por ello adaptable a los distintos instrumentos, a la voz y a los estilos y tradiciones interpretativas. | 18 |
| Música de conjunto. | Práctica de la interpretación musical en grupo y de diferentes formaciones y repertorios. Conocimiento del repertorio de conjunto y práctica interpretativa en formaciones diversas. Desarrollo de hábitos y técnicas de ensayo. Discusión y establecimiento compartido de criterios interpretativos, compenetración y trabajo colectivo. Práctica de lectura a primera vista, comprensión de las indicaciones del director y respuesta flexible a estas. Concepción y desarrollo de proyectos musicales colectivos. | 6 |
| Métodos y fuentes para la investigación. | Bases conceptuales del proceso de la investigación. Modelos de investigación en el ámbito de las ciencias humanas. Paradigmas teóricos, métodos y técnicas de investigación. Fundamentos de heurística. Definición de objetos y líneas de investigación. Búsqueda, definición, localización y tratamiento de las fuentes de la música. Fuentes de la literatura crítica musicológica. Técnicas específicas de estudio y de hermenéutica. Descripción y uso de diferentes técnicas y estrategias de apropiación y gestión de información para la investigación musical en todo tipo de formato y soporte de observación, información y documentación. Desarrollo de un proyecto de investigación. Técnicas de trabajo en grupo y en red. Técnicas de redacción y elaboración discursiva sobre la música. Clasificación, localización, conservación y preservación de documentos musicales. Metodologías y proyectos para la catalogación, clasificación e indexación de todo tipo de documentos musicales. | 36 |
| Notación, transcripción e interpretación de documentos musicales. | Notación, transcripción e interpretación y edición de documentos musicales. Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos e interpretativos y su interrelación con disciplinas como antropología, la teoría de la información, la semiótica, la psicoacústica, la psicología cognitiva, etc. Representación, tratamiento, análisis e interpretación de documentos musicales orales, escritos y audiovisuales. Sistemas de notación, técnicas y praxis interpretativas en distintas épocas y culturas musicales. La edición y su evolución con el empleo de las nuevas tecnologías. | 30 |
| Tecnología musical. | Fundamentos de acústica aplicada a la música. Informática musical aplicada a la creación, generación y procesamiento del sonido y la edición de partituras. Conocimiento y uso de las aplicaciones midi y de audio. Uso de la tecnología musical en distintos formatos. Microfonía y técnicas de grabación, procesado y difusión. Búsqueda y difusión de contenidos a través de redes informáticas. | 12 |

cve: BOE-A-2010-8955

Referencias bibliográficas

Fuentes documentales

Abbate, C.; Ruwet, N., 2002. *Música y Literatura*. Madrid: Arco Libros.

Abbate, C., Parger, R., 2012. *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*. Nueva York: Penguin Books.

Abeyta L., 2008. *Acting techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera.

Aler, R., 1991. *El Gran Teatro de Liceo*, Barcelona, BdS gestió gràfica.

Alier, R., 2001. *Guía Universal de la Ópera*. Barcelona: Ma non Troppo.

Alier, R., 2002. *Historia de la ópera*. Barcelona: Ma non Troppo.

Alió, M., 1983. *Reflexiones sobre la voz*, Barcelona, Clivis publicacions.

Andrés, R., 2009. *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona: Península.

Anglés, H. y Pena, J. (1954), *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Editorial Labor.

Anónimo, 1630, en 1983, *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. Ed. Fabri, P. y Pompilio, A. Florencia: Olschki Editore.

Appia, A., 1962. *Music and the Art of Theatre*, trad. Corrigan, R.W. Y Dirks, M.D., Florida: University of Miami Press.

Appia, A., 1895. *La mise en scène du drame wagnerien* Ginebra: Chailley.

Appia A., 1921, *A. L'ouvre d'art vivant*. Ginebra: Édition Atar.

Arregui, J.P. y Vela del Campo, J.A. 2007. *La ópera trascendiendo sus propios límites: Encuentros de estío 2003*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Artaud, A., 1978. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Au, S., 1988. *Ballet and Modern Dance*. Nueva York: World of Art.

Austin, G., 1806. *Chironimia*. Londres: Cadell- W. Davies.

Autant, M.Ch.; Meerzon, Y., 2015. *The Roudledge Companion to Michael Chejov*, London: Routledge.

Bacon, H., 1981. *Visconti: Explorations and Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge Univesity Press.

Badolato, N. y Martorana, V., 2013. *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari* Florencia: Olshki Editore.

Bandt, W. y Hogendoorn, W., 1992. *German and Dutch Theatre, 1600-1848*. Cambridge: Cambridge University Press.

Banham, M., 1995. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barba, E., 2005. *La Canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.

Barba, J.N., *Souvenirs*. París: Ledoyen et Giret.

Bargagli, G., 1971. *La Pellegrina*. Ed. Carreta, F. Florencia : Olschki.

Baril, J., 1987. *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.

Bargali, G., 1971. *La Pellegrina*. Florencia: Olschki Editore.

Barnett, D., 1987. *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*. Heildelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Bartoli, F., 1802. *Notizie istoriche de' Comici italiani*. 2 vol. Padua: Martecchini.

Bastús i Carrera, V.J., 2008. *Tratado de declamación o Arte dramático*. Madrid: Fundamentos.

Beckett, L. Richard Wagner: Parsifal. Cambridge: Cambridge University Press.

Bély, L., 2015. Dictionnaire Louis XIV. París: Éditions Robert Laffont.

Bérard, J.A., 1774. L'Art du Chant. París: Dessaint e Saillant.

Bernardi, C. y Susa, C., 2005. Storia essenziale del teatro. Milano: Vitaepensiero.

Bernier de Maligny, A., 1826. Théorie de l'art du comédien ou Manuel Théâtral. París: Leroux.

Berry, C., 2006. La voz y el actor. Alba editorial: Barcelona.

Bianconi, L., 1993. *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: Il Mulino.

Bianconi et al., 1998. *Opera on Stage*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bianconi, L., Pestelli, G., 1988. *Storia dell'opera italiana*. Turín: Edizioni di Torino.

Blevio, S., 2002. *Maschere italiane*. Florencia: Giunti Gruppo Editorial.

Boisquet, F., 1812. *Essais sur l'art du comédien chanteur*. París: Longchamps.

Bonds, M.E., 2014. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press.

Borovsky, V., 1988. *The art of Chaliapin USA*: Knopf.

Bourcier, P., 1991. *Histoire de la danse en occident. De la préhistoire à la fin de l'école classique*, París: Seuil.

Brooke, C., 2006. *Moscow: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press, p. 152.

Brook, P., 1994. *La puerta abierta*. Barcelona: Alba editorial.

Brook, P., 2001. *Más allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba editorial.

Brook, P., 2003. *Expresión corporal en el teatro europeo del SXX*. Ciudad Real: Ñaque.

Browder P.; Kerensky, F., (1961), *The Russian Provisional Government, 1917. Documents*, Volumen 1, Standford: Stanford University Press.

Buccheri, A., *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre*, 2014. Reino Unido: Ashgate Publishing.

Buhaiciuc, M., 2014. *The Art of Singing* U.S.A.:Trafford publishing.

Buonarroti, M. 1600. *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maesta di Madama Maria Medici*. Florencia: Marescotti.

Bulwer, J., 1654, en 1974, *Chirologia et Chironomia*. Illinois: Southern Illinois University Press.

Crabtree, S. y, Beudert, P. 2012. *Scenic Art for the Theatre*. Burlington: Taylor and Francis.

Caccini, F., 1998. *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*. Firenze: Studio per Edizioni Scelte.

Caccini, G., 1601. *Le Nuove Musiche*. Florencia.

Cahusac, L., 1754. *La danse ancienne et moderne, ou traité historique sur la danse* La Haya: Neaulme.

Calais-German, B., 2002. *Anatomía para el movimiento*. Tomo I, Barcelona: La Liebre de Marzo, S.L.

Calais-German, B., 2007. *La Respiración. Anatomía para el movimiento*. Tomo IV, Barcelona, La Liebre de Marzo, S.L.

Calhoun, A., 2011. The Architecture of Arcadia: Quinault, Lully, and the Complicit Spectator of the Tragédie en Musique. *Seventeenth-century French Studies*, vol 33, nº 2. Oxford: The Society for Seventeenth- Century French Studies.

Carini, F. Motta, 1676, en 1987. *Tratatto supra la struttura de Theatri e scene* Illinois: Southern Illinois University Press.

Carnicke, M., 1993. *The theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Earl Twentieh Century*. Suiza: Peter Lang International Academic Publishers.

Carnicke, M. y Rosen, D. 2014. A Singer prepares. Stanislavsky and opera, en White, A., *The Routledge Companion to Stanislavsky*. Abingdon: Routledge.

Carter, T., 2002. *Monteverdi's Musical Theatre*. Londres: Yale University press.

Carter, T., 2013. *Orpheus in the Marketplace*.Londres: Harcard University Press.

Casablanca, B., 2000. *El humor en la música: broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Berlin: Reichenberger.

Casini, C., 2012. *Storia della musica, Dall'antichità classica al Novecento*. Milán: Tascabili Bompiani.

Cavaliere, E., 2000. *Rappresentazione di anima, et di corpo*, Roma:Arnaldo Forni Editore.

Cecchini, P.M., 1608. Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare. En Marotti, F. y Romei, G. *La comedia dell'arte e la società barroca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni editore.

Ceronetti, G., 2006. *El silencio del cuerpo*. Barcelona: Acantilado.

Chaliapin, F., 2005. *Маска и Душа. Мои сорок лет на театрах*. Moscú: Geleos.

Chaliapin, F., 1973. *Man and Mask*. Trad. por Phyllis Mégroz. Londres: Victor Gollancz Ltd.

Chejov, M., 1999. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba editorial.

Chamberlin, H., 1987. *The Russian Revolution 1917-1921*, Volumen I, New Jersey: Princeton University Press.

Changeux, J.P., 2008. en su obra *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien*. Madrid: Katz Eitores.

Conrad, P., 1988. *Canto de amor y muerte. El significado de la ópera*, Buenos Aires, Jovier Vergara editor.

Corneille, P., 1651. *Andromède*. París: Sercy.

Caroso, F., 1581. *Il Ballarino*. Venecia: Ziletti.

Craig, E.G., 2011. *El arte del teatro*. Madrid: ADE.

Centre National de la Recherche Scientifique, 1973. *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, n° 405. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Chapelle, A.T., 1782. *L'Art du Comédien*. Amsterdam: Chapelle.

Clark, M.R., 2002. *Singing, Acting and Movement*. Bloomington: Indiana University Press.

D'Ancona, A., 1891. *Origini del teatro italiano*. 2 vol. Florencia: Landi.

Dauphin, C., 2010. La Querelle des Bouffons: crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV. *Synergies Espagne*, n° 4. Canada: Université du Québec à Montreal.

De Forge, L. *Idees Sur L'Opera, Avec Un Projet d'Etablissement d'Une Veritable Academie de Musique* París: Hachette Livre-BNF.

Delgado, M., 2010. *Contemporary European Theatre Directors*. USA: Routledge.

Dobrenko, E. y Balina M., 2011. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp 21-41.

De Rossi, 1589. *Descrizione dell'apparato e degli intermedii fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de Seren. D. Ferdinando Medici, e Madame Cristina di Loreno Gran Duchi di Toscana*. Florencia.

De Silva, F., 1781. *Década espitolar sobre el estado de las letras en Francia*. Madrid: de Sancha.

Donald Grout, D. y Weigel Williams, H., 2003. *A Short History of Opera*. Nueva York: Columbia University Press.

Dressler, E.C., 1777. *Theater- Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe-Shauspiel betreffend*. Hannover: Cassel – Schmidt.

Duval, P., 1775, en 1972. *Méthode agréable et utile pour apprendre à chanter*. Londres: Minkoff.

Egea, S., 2012. *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. Bilbao: Artez Blai.

Engel, J.J., 1785, en 1998. *Idees sobre el gest i l'acció teatral*. Trad: J. Segalés. Pres i ed.: J. Mascaró. Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre.

Ewen, F.2001. *Bertolt Brecht. Su vida y su época*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Fabbri, P., The 1608 festivities: Arianna, the prologue for L'Idropica, the Ballo delle ingrate. En *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferrer, A., 2013. Grimm y la música. En: *Estética, política y música en tiempos de la Encyclopédie. La querrela de los bufones*. Valencia: Universitat de València.

Feuillet, R.A., 1700. *Choregraphie ou l'art de decrire la dance*. París: Feuillet-Brunet.

Fiotsos, A. y Vierow, 2013 W. *International Women Stage Directors*, p. 6. Urbana: University of Illinois Press.

Fitzpatrick, S., 2002. *The Comissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frame, M., *The St. Petersburg Imperial Theaters Satge and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*. London: Mc Farland and Company, Inc., Publishers.

Füller L., 2002. *Ma vie et la danse*. París: L'oeil d'or.

Gagliano. M., 1608. *Dafne* [en línea] Disponible en www.idt.paris-sorbonne.fr [Acceso 4 de agosto de 2015].

Galilei, V., 1581. *Della musica antica e della moderna* Florencia.

Galilei, V., 1589. *Il discorso in torno a l'opera di Zarlino* Florencia.

Gardner, H., 1987. *Arte, mente y cerebro*. Barcelona: Editorial Paidós.

Giusti, G. y Riccardo S., 2015. *Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici*. Livorno: Sillabe.

Giraldoni, L., 1864. *Guía teórico-práctica para el uso del artista cantante*. Madrid: Bailly-Bailliere.

Goldoni, C.1794. La fondazione di Venezia. En *Drammi giocosi per musica del signor Carlo Goldoni*. Vol. 2. Venecia: Zatta e figli.

Gooden, A., 1986. *Actio and Persuasion*. Oxford: Clarendon Press Oxford.

Gorky, M., 1967. *Chaliapin. An autobiography as told to Gorky*. Nueva York: Stein and Day.

Gpichier, H., 1956. *La esencia del teatro*, Buenos Aires: Ed. del Carro de Tespis.

Graham-Dixon, A., 2011. *Caravaggio: Una vida sagrada y profana*. Madrid: Taurus.

Grétry, A.E.M., 1725. *Mémoires, au Essais sur la musique*. Bruselas: Verdiere.

Fiotsos, A. y Vierow, 2013. *W. International Women Stage Directors*. Urbana: University of Illinois Press.

Grimm, F.M., 1753. *Le petit prophète de Boehmischbroda. Le correcteur des Bouffons et la guerre de l'opera*. París: [s.n.].

Grotowski, J., 2002. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: SXXI.

Haar, J., *European Music, 1520-1640*, 2006. U.S.A.: The Boydell Press.

Haldey, O., 2010. *Mamontov's Private Opera*, USA:Indiana University Press.

Halfyard, K.F., 2007. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Hampshire: Ashgate.

Harris-Warrick, R., 2005. *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hédelin, F., 1715. *La Pratique du théâtre*, 3 vols. Amsterdam.

Henke, R. y Nicholson, E., 2008. Transnational Exchange in Early Modern Theater.

Hill, A., 1753, en 2010. *The Works on the late* Londres: Kessinger Publishing.

Honneger, M., 1988. Diccionario de la música Madrid: Espasa.

Honolka, K. y Richter, L., 1980. *La voz de Rusia, en Historia de la música*. Madrid: Editorial Edaf, S.A.

Hormigón, J. A., 2008. *Meyerhold textos teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de España.

Hubert, W., 1941. The Authorship of a General View of the Stage. *Modern Language Notes* 1941, vol. 56, nº 8. Baltimore: John Hopkins University Press.

Hutchinson, A., 1989. *Labanotation*, Nueva York: Routledge.

Ignatieva, M., 2008. Best partner: Olga Knipper. En *Stanislavsky and female actors: women in Stanislavsky's life and art* Lanham: University Press of America.

Ingegneri, A., 1973. *La prima rappresentazione al teatro olimpico*. Ed. De Gallo, A. Milano. Edizione Il Polifilo.

Ingegneri, A., 2010. Della poesia rappresentativa e dell'arte e del modo di rappresentare le favole sceniche. En Mazzucato, T., 2010. *El Arte de la puesta en escena*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Imberty, M., 1981. *Le scritture del tempo*. Paris: Bordas.

Innes, C., 2004. *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre* London: Routledge; y Taxidou, O., 1998, *The Mask: A Periodical Performance*. NY: Routledge.

Innes, C.; Shevtsova, M., 2013. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jelgerhuis, J., 1825. *Theoretische lessen over gesticulatie en mimiek*. Amsterdam Meyer Warnars.

Jaffé, D., 2012. *Historical Dictionary of Russian Music* Toronto: The Scarecrow Press.

Johnson, V., 2008. *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera Survived the End of Old Regime*. Chicago: University of Chicago Press.

Juslin, P.; Sloboda, J., 2002. *Music and Emotion theory and research*, Oxford University Press.

Kandel, E.; Schwartz, J.; Jessel, T., 2001. *Principios de neurociencia*, Madrid: Mc Graw-Hill/Interamericana de España, S.A.U.

Keefe, S.P., 2003. *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kennedy, M., 2001. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: University Press.

Kerman, J., 1988. *Opera as Drama*, Berkeley, University of California Press.

Koller, A.M., 1984. *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford: Stanford University Press.

Kovaleff Baker, N. y Russano, B, 1992. *Musical Humanism and its Legacy*. Nueva York: Pendragon Press.

Kristi, G., 1952. *Работа Станиславского в оперном театре*. Moscú: Iskusstvo.

Kuznetov, N.I., 2011. *О Мастерстве оперного артиста. Ф.И. Халипин, К.С.Станиславски, М.А.Чехов –La técnica de los artistas de ópera. F.I Chaliapin, K. I. Stanislavski, M.A. Chejov–*. Moscú: Departamento de cultura de la ciudad de Moscú.

Lacombe, H., 2007. *Geographie de l'opéra au XX^e siècle*. Francia: Fayard.

Lafaye, J., 2005. *Por amor al griego: La nación europea, señorío humanista (S XIV-XVII)*, “La academia platónica, de Marsilio Ficino en Florencia”, México: Fondo de cultura económica.

Lancelot, F., 1996. *La Belle Dance*. París: Librairie de la Danse.

Lang, F., 1717. *Dissertatio de actione scenica*. Múnaco: Riedlin.

Latham, A., *Diccionario Oxford enciclopédico de la música*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Law, A.; Gordon, M.; Meyerhold, Einsestein and Biomechanics. Noeth Carolina: McFarland and Company Publishers.

Leach, R., 1989. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 28-29.

Le Brun, 2008. *Conferencias*. Ed. Albero Muñoz. M.M. Madrid: CAM Obras Sociales.

Lecoq, J., 2003. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba editorial.

Ledesma, M.R., 1828. *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización*. Ed.: Marc Heilbron. Madrid: CSIC.

Le Gallos Grimarest, J.L., 1707. *Traité du recitative dans la lecture, dans l’action publique, dans la declamation, et dans le chant*. París: Fevre-Ribou.

Lee Rubin, P., 1994. *Giorgio Vasar: Art and History*. New Haven: Yale University.

Lesure, F. 1992. *Claude Debussy avant Pelléas, ou les années symbolistes*. París: Klincksieck.

Lisciani-Petrini, E., 1999. *Tierra en blanco, música y pensamientos a inicios del siglo XX*, Madrid: Akal Ediciones.

Lista, G., 2001. *Le Futurisme*. París: Les editions de l’Amateurs.

Llort, V., 2005. *Ensayos de estética comparada: el diálogo entre las artes*. Barcelona: Tizona.

Malaev-Babel, A., 2013. *Yevgeny Vakhantov: A Critical Portrait* London: Routledge.

Mary Luckhurst, M. y Morin, E., 2014. *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*. Reino Unido: Palgrave. Macmillan.

Maes, F., 2002. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley: University of California Press.

Malaev-Babel, A., 2013. *Yevgeny Vakhantov: A Critical Portrait* London: Routledge.

Mancini, G., 1774. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Ghelen.

Marcello, B., 2011. *Il Teatro alla moda*. Barcelona: Alianza Editorial.

Mark, D.H., 2007. *Singing: The First Art*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.

Markessinis, A., 1995. Diaghilev y los ballets rusos, en Markessinis, A. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Sanz Martier.

Marotti, F. y Romei, G. *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni editore.

Marsenne, M., 1623. *Quaestiones celeberrimae in Genesim*. París: Cramoisy.

Martin, T., 1987. *El libro de la ópera*. Torrejón de Ardoz: Alianza editorial.

Mateu, M., 2010. Observación y análisis de la expresión motriz escénica. Estudio de la lógica interna de los espectáculos artísticos profesionales: cirque du soleil (1986-2005). Tesis doctoral [www.tdx.cat] Universidad de Barcelona.

McClary, S., 2012. *Desire and Pleasure in Seventeenth-century Music* London: University of California Press.

Meerzon, Y. (2015). *The Roudledge Companion to Michael Chejov*, London: Routledge.

Mei, G., 1602. *Discorso sopra la musica antica et moderna*. Venecia: Ciotti.

Melendres, J., 2006. *La teoria dramàtica*, Barcelona: Diputació de Barcelona-Institut del Teatre.

- Melendres, M., 2010. La dirección de actores. Diccionario mínimo. Madrid: ADE Asociación de directores de escena de España.
- Meyer, J., 2007. *Rusia y sus imperios (1894-2005)*, Barcelona: Tusquets editores.
- Meyerhold V., 2003. *Teoria Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Migliarisi, A. 1998. Leone de' Sommi and the archaeology of the director's workbook. *Quaderni d'italianistica*, vol. 1, nº 2. Canadá: Canadian Society for Italian Studies.
- Millington, B., 1992. *Wagner in Performance*. Londres: Yale University Press.
- Monterde, P. 2005. *Dramatúrgia musical a Il Trovatore i La traviata*. Tesis doctoral no publicada. Dir.: Pla R. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Monteverdi, C., 1994. *Lettere*. Florencia: Olschki Editore.
- Mulryne, J.R., et al., 2010. *Europa Triumphans*. Reino Unido: Mhra-Ashgate.
- Nietzsche, F., 1990. *El nacimiento de la tragedia*. Barcelona: Alianza editorial.
- Mortier, G., 2009. *Dramaturgia de una pasión*. Madrid: Akal música.
- Mozart, W. A., 1990. *Cosí fan tutte*. Col·lecció Barcelona: Avenç Òpera.
- Negrete, E., 2006. El director de escena en la ópera del SXX. Una reflexión desde la praxis, Tesis Doctoral, dir. Roger Alier, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona.
- Oida, Y., 2010. *Los trucos del actor*. Barcelona: Alba editorial.
- Ostwald, D.F., 2005. *Acting for Singers*, Oxford: Oxford University Press.
- Otero Lavega, F., 2003. *Introducción a la praxiología motriz*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Ottorelli, G.D., 1652. *Della cristiana moderazione del teatro*. Florencia: Franceschini-Logi.

- Pahlen, K., 1973. *Grandes cantantes de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Emecé.
- Parker, R., 1998. *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Paris, A., 1985. *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el SXX*, París: Rubert Lallón.
- Parlebas, P., 2001. *Juegos, deporte y sociedades. Léxico de praxología motriz* Editorial Paidotribo: Barcelona.
- Parncutt, R., 2002. *Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Pavis, P., 1998. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Parncutt, R.; McPherson, G., 2002. *The Science and Psychology of Music Performance*, Nueva York: Oxford University Press.
- Pekacz, I, Gender as a Political Orientation: Parisian Salonnières and the Querelle des Bouffon. En: Germani, J., Leith, J., 1998. *Symbols, Myths and Images of the French Revolution*. Canada: University of Regina.
- Pérez Arroyo, R., 2013. *Teoría general de los sistemas*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Pérez, M., 2002. *El universo de la música*, Madrid: Musicalis.
- Peri, J., 1981, Euridice. Wisconsin: R. Edition, Inc.
- Perle, G., 1989. *The Operas of Alban Berg: Wozzeck*. Berkeley, University of California Press.
- Perrucci, A., 1699. *Dell'arte rappresentativa premeditata e a l'improvviso*. Nápoles.
- Pirrota, N.; Povoledo, E., 1982. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Great Britain: Cambridge University Press.
- Potter, J., 2000. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prisciani, P. 1486-1501?, *Spectacula*, Ferrara.

Putnam, E., 2005. *Five Centuries of Women Singers*. Praeger: London.

Radice, M.A., 1998. *Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*. Oregon: Amadeus Press.

Radocy, R.; Boyle, D., 2003. *Psychological foundations of Musical Behavior*, USA, Charles C Thomas-Publisher, LTD.

Rameau, P., 1725. *Le maître à danser*. París: Jean Villette.

Randel y Gago, 2003. *Diccionario Harvard de la música*. Barcelona: Alianza.

Rebatet, L., 1979. *Una historia de la música*. Barcelona: Omega.

Rede, L.T. *The Road to Stage*. Londres: Onwhyn.

Restani, D., 1990. *L'itinerario di Girolamo Mei dalla "Poetica" alla musica*. Florencia: Olschki Editore.

Ricobboni, L., 1731. *Histoire du Theatre italien*. París: Cailleau.

Ricobboni, F., 1701 en 2012. *L'Art du théâtre Ginebra*. París: Simon-Gispart. Charleston: Nabu-Press.

Rodríguez González, 1999. *Una introducción a la filosofía de las emociones*. Madrid: Huerga y Fierro editors.

Rodríguez González, 1999. *Una introducción a la filosofía de las emociones*. Madrid: Huerga y Fierro editores.

Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley: University of California Press.

Rosselli, J., 1984. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rossi, B., 1589. *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Lorena, gran duchi di Toscana*. Florencia: Padovani.

Rouillé, N., 2006. *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Ajaccio: Éditions Alain Piazzola.

Rousseau, J.J., 1768. *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*. París: Vve Duchesne.

Rumyantsev, P., 1969. *Станиславский и опера*. Москва. Moscú.

Rumyantsev, P., 1998. *Stanislavski on Opera*. Nueva York: Routledge.

Sadie, J.A., 1990. *Companion to Baroque Music*. Berkeley: University of California Press.

Sadie, S., 2000. *Diccionario Akal de la Música*. Madrid: Akal Ediciones.

Sánchez, J.A., 1999. *La escena moderna*, Madrid, Akal Ediciones.

Sánchez, J.A., 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Castilla-La Mancha: Ediciones La Universidad.

Sánchez, M.J., 2004. *El cuerpo como signo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sánchez, J.A., *Arte de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sarrut, G., 1837. *Biographie des hommes du jour*. París: Pihan-Delaforest.

Savage, R. y Sansone, M., 1989. "Il Corago" and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630. En *Early Music*, 1984. vol. 17, nº 4. Oxford: Oxford University Press.

Scala, F., 1998. *Scenarios of the Commedia dell'arte*. Nueva York: Limelight Editions.

Scemama, P., 2007. *L'Opéra au SXXe siècle France*. París: Textuel.

- Saslow, J.M., 1996. *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*. New Haven: Yale University Press.
- Saumell, M., 1991. *Un Donizetti arriesgado y polisémico*. El Publico, Madrid, nº 82.
- Saumell, M., 2001. *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992)*, Tesis doctoral, dir. Ricard Salvat, Universitat de Barcelona.
- Saumell, M., 2003. *La representació teatral*. Barcelona. Editorial UOC.
- Saura, J., 2006. *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación, Volumen 1 (429 a.C.-1858)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Se Ik, Ch., 2009. *Método actoral de Chaliapin*. Tesis doctoral no publicada. Moscú.
- Scholz-Cionca, S. y Leiter, S.L., *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden: Brill.
- Schuler, C., 1996. *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*. Nueva York: Routledge.
- Semikolenova, V., 2011. *Fedor Ivanovich Chaliapin (1873-1938) y el teatro dramático ruso a finales del siglo XIX, principios del siglo XX*. Tesis doctoral no publicada. Moscú.
- Senelick-Ostrovsky, 2014. *The Soviet Theater: A Documentary History*, New Haven: Yale University Press.
- Signorotto, G. y Visceglia, M.A., 2002. *Court and Politics in Papal Rome, 1492-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sinisterra, J.S., 2002. *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque.
- Smart, M.A., 2004. *Mimomania*. Berkeley: University of California Press.
- Snodgrass, E., 2015. *The Encyclopedia of World Ballet*. London: Rowman and Littlefield.
- Solomatin, M., 2007. *Album Multimedia , Feodor Chaliapin*, Moscú: Chaliapin Centre.

Sommi, L., 2010. Quattro Dialogui in materia de rappresentazioni sceniche. En Mazzucato, T. *El Arte de la puesta en escena*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Stanislavski, K., 1988. *Construcción de un personaje*. NY: Theatre Arts Books.

Stanislavski, K., 2003. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba editorial.

Stanislavski, K., 1997. *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba editorial.

Stanislavski, K., 2008. *Poètica musical*. Arbúcies: Accent editorial.

Sternberg, R., 1999. *Handbook of Creativity*. USA: Cambridge University Pres.

Strauss, R., 1990. *Ariadne auf Naxos*. Barcelona: Col·lecció òpera Avenç.

Siu, W.-N. y Lovrick, P. , 2014. *Chinese Opera: The Actor's Craft*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Suji, I., 2010. *Chéjov en vida*. Barcelona: Alba Clásica.

Swenson, M.A., 1978. Ensemble Ricercars. Middleton: A-R- Editions 1978.

Szondi, P., 1998. *Teoria del drama modern*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Talma, F.J., 1825. *Reflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*. París: Fontaine.

Talma, Mme. Veuve, 1836. *Études sur l'art théâtral. Suives d'anecdotes inédites sur Talma*. París: Henri Feret.

Tavazzi, G.A., (2014), "Le parodie dell'opera seria cantate dai commici" en Carlo Goldoni dal San Samuele al "Teatro comico", Torino: Academia University Press.

Teahndorff, K.F.E., 1827. *Aesthetik ober Lehre von der Beltanschauung und Kunst*. Berlín: In der Maurerschen Buchhandlung.

Tilghman, B.R., 'Charles Le Brun: Theory, Philosophy and Irony', *British Journal of Aesthetics*, 32, n° 2 1992, pp. 121-133.

Till, N., 2012. *Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Toft, R., 2012. *Bel Canto: A performer's Guide*. Oxford: Oxford University Press.

Tomlinson, K., 1735. *The Art of Dancing Explained Londres: Tomlinson*.

Torre, A.D., 1902. *Storia Dell'accademia Platonica Di Firenze. Florencia: G.Carnesecchi*.

Tosi, P.F. 1723. *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sia Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna.

Valiente, P., 2005. *Robert Wilson Arte escénico planetario*. Ciudad Real: Ñaque.

Viejo, P., 2008. *Correspondencia 1899-1904. Antón Chéjov y Olga Knipper*. Madrid: Páginas de Espuma.

Vinay, G., 1979. *El Siglo XX*. Madrid: Turner Música.

Vignal, M., 2005. *Dictionnaire de la musique*. Montreal: Larousse.

Vinogradskaya, I., Жизнь и творчество К. С. Станиславского –*Vida y Arte de Stanislavski*–. Moscú: MJAT.

Wagner, 1849, en 2007. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.

Wagner, R., 1851, en 1995. *Opera y Drama Lincoln*: Nebraska Press.

Wagner, R., 1895. *Ricard's Wagner prose Works 1895*. Londres: The Meister.

Warburg, A., 1932. *I costumi teatrali per gli intermezzi*. Berlin: Gesammelte Schriften 1932.

Warburg, A., 2010. *La Pellegrina et les Intermèdes: Florence, 1589 Lagny-sur-Marne:Lampsaque*.

Weineck, J., 2005. *Entrenamiento total*. Barcelona: Editorial Paidotribo.

Whyman, R., 2008, *The Stanislavski System of Acting: Legacy and influence in Modern Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 133.

Xingjian, G., 2008. *Teatro y pensamiento*, Barcelona: El Cobre Ediciones.

Zapelli Cerri, G., 2011. *Imagen escénica: aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine*. Costa Rica. Editorial Universidad de Costa Rica.

Recursos electrónicos

Aquilina, S. Platon Kerzhentsev and His Theories on Collective Creation [en línea] *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2014, vol. 28, nº 2 Disponible en: <<https://muse.jhu.edu>> [Acceso 30 de septiembre de 2015].

Casanova, C., 2005. Definir les causes del trastorn vocal: un camí complex però imprescindible. *Aloma* [en línea] nº 17 Disponible en <<http://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/view/99446>> Acceso: 18 de septiembre de 2015].

De Luca, C., 2009. Recopilación de entrevistas a Pina [en línea] Disponible en <<http://www.movimiento.org/profiles/blogs/hermosa-recolpilacion-de>> [Acceso: 2 de septiembre de 2015].

Dewey, J. 1895. The Theory of Emotion (2) The Significance of Emotions. [en línea] Disponible en <https://www.brocku.ca/MeadProject/Dewey/Dewey_1895.html> [Acceso 3 de noviembre de 2015].

Eisenbichler, K., 2002. Reviewed Work: Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali by Elvira Garbero Zorzi, Mario Sperenzi. En *Renaissance Quarterly*, vol 55, nº 3, pp. 1069-1071 [en línea] Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1261576?seq=1#page_scan_tab_contents> [Acceso 24 de agosto de 2015].

Bartoli, C., 2012. *Un honor, que la Scala me abucheara: Cecilia Bartoli*. Entrevistada por Efe [en línea] Disponible en: <<http://www.vanguardia.com.mx/unhonorquelascalameabuchearaceciliabartoli-1438320.html>> [Acceso: 26 de octubre de 2015].

Bérard: Content, Context, and Legacy. *Journal of Singing* [en línea]2009;vol. 66, nº 2 [fecha de consulta 23 de septiembre de 2015] Disponible en <<https://www.questia.com/library/journal/1P3-1900902981/the-teachings-of-jean-antoine-b-rard-content-context>>.

Chalon, A.E., 1835. Giovanni Battista Rubini como Arturo en *I puritani* [en línea] Disponible http://www.iictoronto.esteri.it/IIC_Toronto/webform/SchedaEvento.aspx?id=460 [Acceso 17 de agosto de 2015].

Dassia Posner: Dassia Posner (2008). Review of Mikhail Solomatin 'Fedor Shaliapin: Multimedia Al'bom' *Theatre Research International*, 33, pp 214-215. Disponible en <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1898136&fileId=S0307883308003817>> [Acceso último 15 de octubre 2015].

D.Q. Don Quijote a Barcelona. La Fura dels Baus [en línea] Disponible <http://www.lafura.com/obras/d-q-don-quiote-barcelona/> [Acceso 29 de octubre de 2015].

Giuditta Pasta como Medea en la ópera de Mayr [en línea] Disponible http://www.iictoronto.esteri.it/IIC_Toronto/webform/SchedaEvento.aspx?id=460 en < <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/19th-century-opera/>> [Acceso 17 de agosto de 2015].

Global Performig Arts Database. Meyerhold. [en línea]Disponible en <<http://www.glopad.org>> [Acceso 4 de septiembre de 2015].

Golub, S., 1985. Reviewed Work: Serf Actor: Tha Life and Art of Mikhail Shchepkin en *Comparative Drama* [en línea] vol 19 nº 1. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41153161?seq=1#page_scan_tab_contents>. [Acceso: 30 de septiembre de 2015].

Kalashnikov, S., 1947, *Беседы К. С. СтаниславскогоВ студии Большого театра в 1918-1922гг.* [en línea] Disponible en: <http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0120.shtml> [Acceso: 22 de octubre de 2015]. Basadas en las transcripciones de la cantante Koncordia Evgenievna Antarova (1886-1959).

Kenaston-French, K. The Teachings of Jean-Antoine Bérard: Content, Context, and Legacy. *Journal of Singing* [en línea] 2009;vol. 66, nº 2 [fecha de consulta 23 de septiembre de 2015] Disponible en <https://www.questia.com/library/journal/1P3-1900902981/the-teachings-of-jean-antoine-b-rard-content-context>.

Kristi, G., 2000. Les talents et les admirateurs d'Ostrovski. *Rhuthmos*, 8 février 2013 [en línea]. <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article806>>. [Acceso 3 de octubre de 2015].

Llosa Sanz (2009), La memoria enamorada. [en línea]. Disponible en <www.lulu.com>. [Acceso 12 de septiembre de 2015].

Les Traversées Baroques, 2014. *Revue de presse: La Pellegrina* [pdf] Les Traversées Baroques. Disponible en <http://www.traversees-baroques.fr/wp-content/uploads/2014/05/Revue-de-presse-TB_finale.pdf> [Acceso 23 de agosto de 2015].

Manheim, M., 1991-2. *Reviewed Work: The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*. [en línea] *Comparative Drama*, vol 25, nº 4. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41153538?seq=1#page_scan_tab_contents>. [Acceso 19 de septiembre de 2015].

Pesotsinskii, N. 1996. Мейерхольд и «марксистская критика» en *Опубликовано в «Петербургский театральный журнал»* [en línea] № 8. Disponible en <<http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/mejerhold-i-marksistskaya-kritika>>. [Acceso 5 de octubre de 2015].

Rinuccini, O., 1587. Dafne. [en línea] Disponible en <www.librettidopera.it>. [Acceso 6 de agosto de 2015].

Saura, J., 2006. *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*, Volumen 1 (429 a.C.-1858). Madrid: Editorial Fundamentos; y Golub, S., 1985. *Reviewed Work: Serf Actor: Tha Life and Art of Mikhail Shchepkin* en *Comparative Drama* [en línea] vol 19 nº 1. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41153161?seq=1#page_scan_tab_contents>. [Acceso: 30 de septiembre de 2015].

Soler, J. Espacio y símbolo en la obra de Wagner [en línea] *Recerca Musicològica*. 1983, nº 3. Disponible en <<http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/42704>>. [Acceso 3 de octubre de 2015].

Sternfeld, F. W. Les intermèdes de Florence et la genèse de l'opéra. [en línea] *Revue Internationale baroque* 1972, nº 5 Disponible en <<http://baroque.revues.org>>. [Acceso 28 de agosto de 15].

Taylor, G.- Whyman, R. Francois Delsarte, Prince Sergei Volkonsky and Mikhail Chekhov en *Mime Journal*, [en línea] 2005 Vol 23, art. 7 Disponible en: <<http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol23/iss1/7/>> [Acceso 12 de octubre de 2015].

The Authorship of a General View of the Stage. [en línea] *Modern Language Notes* 1941, vol. 56, nº 8, p. 612-614 Disponible en: http://www.jstor.org/stable/2911166?seq=1#page_scan_tab_contents ugiere que Tomas Wilkes podría ser el pseudónimo de Samuel Derrick [Acceso: 22 de septiembre de 2015].

Vasilievna, L. 2012. Portraits of the Friends of Konstantin Korovin, *The Tretyakov Gallery Magazine*. [en línea] nº 34 Disponible en <<http://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2012-34/portraits-friends-konstantin-korovin>> T L [Acceso 24 de septiembre de 2015].

Warburg (1999) *The Theatrical Costumes for the intermedi of 1589*.

Wiley Hitchcock, H., Carter, T., 2001. Archilei, Vittoria - soprano, lutenist, dancer. En *Grove Music Online*. [en línea] Disponible en: <<http://oxfordindex.oup.com>>. [Acceso 23 de agosto de 2015].

Recursos Audiovisuales

Archivo di Stato di Firenze [en línea] Disponible en <http://www.archiviodistato.firenze.it/> [Acceso: 31.08.2015].

Bellini, V., 2011. *Norma*. Dir. Esc.: Robert Wilson. Zurich Opera House.

Berio, L., Un re in ascolto, 1984 [archivo de audio] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=X1zY189vA6o>> [Acceso 22 de octubre de 2015].

Ceska Televize, Entrevista a Cecilia Bartoli, 2011 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=EGgiFnhYN7A>> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Delouche, D. La voix humaine, Poulenc, F. Interpretada por Duval, D. Francia: Doriane Films 1970. [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=qTqt-wTdbDo>> [Acceso 12 de septiembre de 2015].

Dewey, J. 1895. *The Theory of Emotion. The Significance of Emotions*. [en línea] Disponible en <https://www.brocku.ca/MeadProject/Dewey/Dewey_1895.html> [Acceso 3 de noviembre de 2015].

Donizetti, G. *Il dolce suono. Lucia de Lamemoor*. Interpretada por Netrebko, A. Dir. esc. Zimmerman, M. Dir. mus. Armiliato, M. 2009 [video] Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=XrR2suF-B0I>> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Donizetti, G. *Il dolce suono. Lucia de Lamemoor*. Interpretada por Dessay, N. Dir. esc. Zimmerman, M. Dir. mus Summers, P. 2011 [video] Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=NYm7oJXVeks>> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Donizetti, G., *Mon régime. La fille du Régiment*. Interpretada por Dessay, N. Barcelona: Gran Teatre del Liceu 2010 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=aLD0xcxpQgE>> [Acceso 2 de septiembre de 2015].

Glass, Ph., *Einstein on the beach*. F Dir. esc. Wilson, R. 1976 Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=NVBNeO3hIko>> [Acceso 3 de septiembre de 2015].

Händel, G.F., *Oh mio cor! schernito sei! Alcina*. Interpretado por Naglestad, C. Dir. esc. Wieler, J Stuttgart, 1999 [video]. <<https://www.youtube.com/watch?v=4esq1RSH-LI>> [Acceso 3 de octubre de 2014].

Händel, G.F., *Alcina*, Ensayo Opera Atelier. Dir. esc.:M. Pynkoski; escenografía: G. Gaucihttps. Temporada 2014-15 [video] Disponible en <www.youtube.com/watch?v=r5Ik238lInno> [Acceso 23 de octubre de 2015].

Händel, G.F., *Alcina*, 2015 Imagen promocional Opera Atelier [video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=E6F4r_GjnKA>.

Hyytiäinen, M i Nousiainen, J. Acción grabada delante de la Deutsche Oper Berlin, 2014 [video] Disponible en <<http://jaakkonousiainen.net/youarehere.html>> Video: <http://youarehereopera.net/Staatsoper_Unter_den_Linden_>> [Acceso 19 de noviembre de 2015].

Ideale Audience, Clase magistral Dessay, N. En: Bellini, V., *La Sonnambula*. 1.31:03 2010 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=1O7mOPDitiM>> [Acceso 3 de octubre de 2015].

Julliard School Clase magistral Callas, M. Come Scoglio. Nueva York, 1971 [archivo de audio] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=52uACtNT4KI&list=PL09F93460516754C7&index=46>> [Acceso 8 de noviembre de 2015].

Julliard School Clase magistral de Callas, M. Si, mi chiamano Mimi. Nueva York, 1971 [archivo de audio] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=rLiRnXHjmPA&list=PL09F93460516754C7&index=17>> [Acceso 8 de noviembre de 2015].

Medici TV, Denis Duval revisitée ou la voix retrouvée. La Voix humaine: Masterclass. Opéra-Comique de Paris. Paris: Les Films du Prieuré, 1998 [video] Disponible en: <<http://es.medici.tv/#!/denise-duval-revisitee-ou-la-voix-retrouvee-delouche>> [Acceso: 22 de octubre de 2015].

Moussorsky, M. Boris Godunov. Escena final, muerte de Boris Godunov. Interpretada por Chaliapin, F. [archivo de audio] Londres, 1928. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=d0XGcuCw1Bo>> [Acceso 12 de octubre de 2015].

Monteverdi, C., L'Orfeu, Dir. esc. Deflò, D.. Dir. Mus.: Savall, J. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 2002 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=dBsXbn0clbU>> [Acceso: 2 de noviembre de 2015].

Monteverdi, C. Il ritorno d'Ulisse in Patria, C. Dir. Esc.: Robert Wilson. La Scala de Milán, 2011. [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=Cot48XE6Nsk>> [Acceso: 12 de septiembre de 2015].

Mozart, W.A., Smanie implacabili. Così fan tutte. Mozart, W.A. Interpretada por Nikiteanu, L. 2001 [video] Disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=y-9ikpFJdrg>>. [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Mozart, W.A, [versión] Una flauta màgica. Fragmento. Dir. esc., Brook, P. París, 2010 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=gGUDmxYMIUg>> [Acceso 24 de octubre de 2015].

NJTV, Entrevista a Peter Brook 2013 [video] Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=E1QICo2ogvc>> [Acceso 24 de octubre de 2015].

Mozart, W.A. *Se acaso madama. Le nozze di Figaro*. Dir escènica Peter Sellars. Dir. Musical Craig Smith, NY, 1991 Figaro: Sanford Sylvan. Londres: Decca.

Pabst, G.W. Don Quijote. Protagonizada por Fedor Chaliapin, Francia: Vador-Nelson Film, 1933 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=mrSmHbWRqVo>> [Acceso 24 de octubre de 2015].

Parrott, A. Una Stravaganza dei Medici. Thames Television, Raven y Framstore. Canal 5. Reino Unido, 1986 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=4rddLpws53Y>> [Acceso: 3 de noviembre de 2015].

Offenbach, J. Les oiseaux dans la charmille. Los Cuentos de Hoffmann. Interpretada por Dessay, N. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=MEixRK7ZNIg>> [Acceso 11 de octubre de 2015].

Offenbach, J. Les oiseaux dans la charmille. Los Cuentos de Hoffmann. Interpretada por Petibon, P. [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=EqBggS9CPTo>> [Acceso 14 de noviembre de 2015].

Teatro Real, Reportaje Pelléas et Mélisande, C. Debussy. Dir. Esc. Robert Wilson. 2012.[video] Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=ZgDi78sFNwQ>> [Acceso 15 de octubre de 2015].

Strauss, R., 2002. Grossmachtige Prinzessin,, Ariadne auf Naxos, Dir. Escènica Uwe Eric Laufenberg, dir. Musical Kurt Masur, Zerlinetta: Edita Gruberova [en línea] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=VanOWCvk7ac>> [Acceso 5 de noviembre de 2015].

Stravinski, I., La consagración de la primavera. Coreografía: Baush, P. Interpretada por Airaudó, M. [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=VIJe7T5RoDA>> 4>.

Traversées Baroques, La Pellegrina. Opera de Dijon, 2014. Dir. esc.A. Linos. Dir. Mus. E. Meyer, 2014. Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=95k1k98tdIY>> [Acceso 7 de noviembre de 2015].

Turina, J.L. D.Q. Don Quijote en Barcelona. Dir.esc.: Àlex Ollé y Carlus Padrissa 2000 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=xRthDQWc1jM>> [Acceso 3 de septiembre de 2015].

Una Stravaganza dei Medici (TV). 1990. [en línea] Disponible en <<http://www.paleycenter.org/collection/item/?q=the&p=88&item=T:23269>> [Acceso 31 de agosto de 2015].

G. Verdi, Aida.Dir. Escènica: Robert Wilson. Dir. Musical: Kazushi Ono, La Monnaie, 2004.Aida: Norma Fantini [en línea] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=qcTAGEdocSY>> [Acceso 4 de noviembre de 2015].

Verdi, G. Sempre Libera, *La Traviata*, G. Verdi, dir. Escena: Willy Decker, dir. Musical: Carlo Rizzi, Salzburg 2005, Violetta: Ana Nebretko [en línea] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=cFJJ1zFBWgY>> [Acceso 3 de octubre de 2015].

Wagner, R. Parsifal, reportaje. Dir. esc.: La Fura dels Baus. Oper Köln, 2013 [video] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=wZPDl6g3TZo>> [Acceso 2 de septiembre de 2015].

Wagner, R., Das Rheingold. Dir. esc.: La Fura dels Baus, 2009 [video] Disponible <<https://www.youtube.com/watch?v=1erA0ob9NxM>> [Acceso 23 de septiembre de 2015].

Wagner, R. *Die Walküre*. Dir. escénica: Carlus Padrissa, La Fura dels Baus, Dir. Musical: Zubin Metha, Palau de les Arts Reina Sofia, València, 2007 Sieglinde: Petra Maria Schnitzer [en línea] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=I85sw0hg1TQ>> [Acceso 6 de septiembre de 2015].

Índice de imágenes

| | | |
|-----|--|-----|
| 1. | Il Ballarino. Fabritio Caroso (1581, p. 13). Balletto in lode della Serenissima Signora, Leonora d’Austria Gonzaga, Duchessa di Mantova. | 59 |
| 2. | Descendimiento de Cristo (1614). Peter Paul Rubens (1577-1640). | 75 |
| 3. | <i>Alcina</i> de Haendel. Opera Atelier. Temporada 2014-15. | 75 |
| 4. | <i>Joseph raconte son songe à ses frères</i> . Giovanni Battista Baciccia. Finales siglo XVII. Análisis del espacio de Nicole Rouillé (cedida por Alain Piazzola Editions, Palais Fesh-musée des Beaux-Arts y Nicole Rouillé). | 102 |
| 5. | <i>L’Orfeu</i> . Dir. escénica Gilbert Deflò. Dir. Musical: Jordi Savall. Gran Teatre del Liceu. 2002. | 103 |
| 6. | Diseño de vestuario para Vittoria Archilei en <i>Dalle più alte sfere</i> . 1589, B. Buontalenti. | 146 |
| 7. | <i>Una Stravaganza dei Medici</i> , 2002. Montaje para televisión. | 152 |
| 8. | <i>La Pellegrina</i> , por Traversées Baroques. Opera de Dijon, 2014. Dir. escénica Andréas Linos Dir. Musical Etienne Meyer. | 152 |
| 9. | Ejercicios propuestos por Jean-Antoine Bérard, en <i>L’Art du Chant</i> (1755) para trabajar la expresividad de los sonidos violentos. | 209 |
| 10. | Portada <i>Andromède</i> de P. Corneille. No figura el nombre del dramaturgo. Sí se señala que la obra va a ser representada con máquinas. (París: Charles de Sercy, 1651). | 212 |
| 11. | Coreografía bailada en la tragédie lyrique, <i>Persée</i> , de Jean-Baptiste Lully (París, 1682). <i>Passacaille pour un homme et une femme</i> . | 220 |
| 12. | John Bulwer, <i>Chirologia and Chironomia</i> (1644); 2-4. Charles Le Brun, <i>L’expression générale et particulière des passions</i> (1648); 7-8. Jean-Philippe Rameau, <i>Le Maître à danser</i> (1725). | 234 |
| 13. | Giuditta Pasta en <i>Medea</i> en Corinto de Simon Mayr (1763-1845). Nápoles, 1827. | 242 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 14. | Giovanni Battista Rubini, en <i>I puritani</i> . París, 1835. | 242 |
| 15. | Johannes Jelgerhuis, <i>Teoretische lessen over gesticulatie en Mimiek</i> . Amsterdam, 1827. | 246 |
| 16. | Fedor Chaliapin como: Mefistofeles (en <i>Mefistófeles</i> de A. Boito, 1901); Nilakantha (en <i>Lakme</i> de L. Delibes, 1901); Melnik (en <i>Rusalka</i> , de A. Dvorak, 1916); Mefistófeles (en <i>Fausto</i> , de Ch. Gounod, 1901); Holofernes, (en <i>Judith</i> , de A. Serov, 1907); Don Basilio (en <i>El barbero de Sevilla</i> , de G. Rossini, 1913); Don Quijote, (en <i>Don Quijote</i> , de J. Massenet, 1913); Ivan el Terrible, (en <i>La dama de Pskov</i> , de N. Romski-Korsakov, 1925), Boris Godunov, (en <i>Boris Goudonov</i> , de Moussorsky, 1925). | 297 |
| 17. | Fedor Chaliapin, artista integral. | 298 |
| 18. | Nicolai Andreyev como Rei Mark, <i>Tristan e Isolda</i> , Teatro Mariinski, 1909. Dirección escénica V. Meyerhold. | 358 |
| 19. | Fragmento <i>La voix humaine</i> , de F. Poulenc. | 379 |
| 20. | Fragmento <i>Lucia de Lamermoor</i> , de G. Donizetti. | 381 |
| 21. | <i>Il ritorno d'Ulisse in Patria</i> , C. Monteverdi. Dir. Esc.: Robert Wilson. La Scala de Milán, 2011. | 388 |
| 22. | <i>Norma</i> , V. Bellini. Dir. Esc.: Robert Wilson. Zurich Opera House, 2011. | 388 |
| 23. | <i>Una flauta mágica</i> . Dir. esc. Peter Brook. Estrenada en el Théâtre des Bouffes du Nord, París, 2010. Autonomía escénica. Escucha corporal y vocal. | 395 |
| 24. | <i>Einstein on the beach</i> , 2012. Estrenada en el Festival de Avignon, 1976. Dir. esc., Robert Wilson. Dir. mus. Philip Glass, coreografía: Andrew de Groat (1976), Lucinda Childs (2012). | 399 |
| 25. | Fragmento <i>Carmen</i> de G. Bizet. | 402 |
| 26. | Fragmento <i>Carmen</i> de G. Bizet. | 403 |
| 27. | Fragmento <i>Le nozze di Figaro</i> , W.A. Mozart. | 404 |
| 28. | Fragmento <i>Così fan tutte</i> , W.A. Mozart. | 406 |

29. *Pelléas et Mélisande*, C. Debussy. Dir. Esc. Robert Wilson. Gran Teatre del Liceu, 2012. 408
30. Donald Maxwell (Hortensius), Natalie Dessay (Marie) y Juan Diego Flores (Tonio) en *La Fille de Régiment*. Gran Teatre del Liceu, 2010. Natalie Dessay: voz cantada en movimiento. 412
31. *D.Q. Don Quijote en Barcelona*. Gran Teatre del Liceu, 2000. En la escena se aprecia a los cantantes colgados de arneses en la estructura superior. 417
32. *Le Grand Macabre*. G. Ligeti. Dir. esc., Àlex Ollé (La Fura dels Baus) y Valentina Carrasco. Gran Teatre del Liceu, 2009. 418
33. *Parsifal*, La Fura dels Baus. Oper Köln 2013. La soprano se introducía en un Grial repleto de vino. 419
34. Las guardianas del oro del Rhin. *Das Rheingold* versión escénica de La Fura dels Baus (Palau de Les Arts de València, 2009) Las intérpretes cantaban dentro de piscinas. 419
35. Ópera de Miika Hyytiäinen i Jaakko Nousiainen. Acción grabada delante de la Deutsche Oper Berlin. 5 Octubre 2014. 420

Índice de tablas

| | | |
|------------------|---|-----|
| TABLA 1. | Cualidades que deben cumplir los histriones según los <i>Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche</i> . | 112 |
| TABLA 2. | Elementos que definen la técnica actoral en el <i>Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche</i> (1556?1565?). | 112 |
| TABLA 3. | Elementos que definen la técnica actoral según el <i>Discorso</i> de Angelo Ingegneri, <i>Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche</i> (1598). | 113 |
| TABLA 4. | Intérpretes de los intermedios de <i>La pellegrina</i> . | 150 |
| TABLA 5. | Habilidades del intérprete según el prólogo a <i>Rappresentatione de Anima e di Corpo</i> . | 179 |
| TABLA 6. | Intérpretes de <i>Euridice</i> de J. Peri, según el Proemio a la misma obra. | 181 |
| TABLA 7. | Especificidades técnicas del <i>recitare in musica</i> , según <i>Il Corago</i> . | 188 |
| TABLA 8. | Personajes interpretados por Chaliapin en su etapa rusa. | 318 |
| TABLA 9. | Kuznetov. Comparación entre el método de Chaliapin y el sistema stanislavskiano. | 363 |
| TABLA 10. | Consulta a expertos. | 415 |

Egea, S. Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística. Elementos técnicos que configuran, a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en arte dramático

Universitat Autònoma de Barcelona

Institut del Teatre de Barcelona

2015

