

Tosca en el Real

ÁLVARO
MARÍAS

Una buena representación de *Tosca* ha animado un poco la temporada del Real, tras un Sigfrido tan correcto como triste y descafeinado, aderezado por los ya consabidos decorados a base de butacas de patio en el escenario, que obligan a los dioses germanos a andar dando brincos sin ton ni son ¡Valiente antigualla con pretensiones de modernidad! La música de Wagner es portentosa, quién lo duda, pero entre las interpretaciones “light”, la ausencia de grandes voces wagnerianas y los montajes en estética de cómic, van a terminar por dar al traste con “ese teutón que llaman Wagner”, que decía el Marqués de Bradomín. Cuando se piensa que aún queda el Ocaso de los Dioses, y que este año nos quedamos sin Barenboim, se nos abren las carnes.

La maravillosa ópera de Puccini ha venido, decíamos, a alegrar un tanto el cotarro. La partitura de *Tosca*, tan maravillosa, tan sorprendente aunque se haya escuchado mil veces, reconcilia con el género lírico hasta a los más gélidos espectadores. Y si las cosas discurren satisfactoriamente, entonces sólo cabe dar gracias a Dios. La nueva producción del Teatro Real estuvo bien, casi muy bien.

MÚSICA

Para empezar con lo más importante —sí, lo más importante—, diremos que la dirección musical de Maurizio Benini, solvente, segura, denotó claramente la larga experiencia, la convivencia de muchos años con la obra. Faltó, quizá, algo de grandeza, y se echó de menos que se pusieran de manifiesto las intenciones “subliminales” de la partitura, aquellas que dan la clave al oyente, eficazísimamente, de la

situación dramática. Muchas veces es la orquestación la que confiere a la más bella de las músicas su tinte siniestro, hipócrita, acerado o trágico. Si esto no se explicita desde el podio la tensión dramática se relaja, la obra de torna demasiado bonita, demasiado dulce, y se pierde no poco de la esencia de la obra.

Nuestra *Tosca* se benefició del auténtico lujo de contar con Ruggiero Raimondi en el papel del Barón Scarpia. Auténtico lujo porque Raimondi es un superviviente de una estirpe de cantantes de ópera en vías de extinción. Y no es que no haya buenos cantantes. Hay, quizá, más que nunca. Pero faltan las grandes personalidades, las que sólo con aparecer en escena transmiten el placer de las tablas, las que dominan por igual la música y el teatro. Raimondi no sólo cantó maravillosamente el papel de Scarpia —se conserva en plenitud de facultades, rotunda, poderosa y flexible la espléndida voz— sino que encarnó a su personaje con maestría. Su presencia en escena es imponente. Como esos grandes actores que llenan el escenario —o la pantalla— con su sola presencia, su Scarpia se convirtió en el verdadero protagonista de la velada: un Scarpia odioso y cruel, pero al mismo tiempo señorial y majestuoso. A su lado todos palidecieron, porque incluso Daniela Dessi, que es una gran cantante y una artista

considerable, se quedó un poco empequeñecida, no en lo vocal —está en un gran momento—, pero sí, quizá, en lo expresivo. Con todo, su Tosca, hoy, sería superada por pocas sopranos. Fabio Armiliato, sin ser un tenor importante, con una voz de cantidad y calidad limitadas, defendió con éxito y profesionalidad el papel de Cavaradossi. Sin llegar a la altura de sus compañeros, realizó un trabajo más que estimable.

Afortunadamente la escena no estropeó la calidad musical. No es que el trabajo de Nuria Espert ni la escenografía de Ezio Frigerio fueran deslumbrantes, pero al menos su montaje fue de corte clásico y no traicionó, en general, el espíritu de la obra. El recargamiento de los decorados, con *Piedad* de Miguel Ángel y frescos de la Capilla Sixtina incluidos (¡en los tres actos!), tuvieron algo de propaganda turística de agencia de viajes. La iglesia de Sant'Andrea della Valle está bastante recargada como para añadirle medio Vaticano. Trasnochado hasta el ridículo el anticlericalismo del montaje, con policías vestidos de cura y con el despacho de Scarpia en el Palazzo Farnese como si fuera una sacristía. Bobas también las inevitables originalidades: cargarse la escena en que Tosca, tras asesinar a Scarpia, le coloca los candelabros a los lados de la cabeza y el crucifijo sobre el pecho —como señala la

acotación del libreto— es una estupidez. Será que resulta impropia la religiosidad de la heroína. Y que Tosca se suicide tirándose por la trampilla por donde tiran los cadáveres, es de un prosaísmo tragicómico ¡Miren que si en vez de matarse se rompe una canilla! Con lo bonito que es suicidarse lanzándose sobre el corazón de Roma desde la azotea del Castel Sant'Angelo. Bueno, pues a pesar de tanta “genialidad”, hemos elogiado que lo escénico no destruyera el resto. Así anda el patio.

Ah, se nos olvidaba elogiar el sacristán de Miguel Sola. También los papeles secunda-

rios hay que hacerlos bien.

En la muerte de Hans Hotter

Había nacido en 1909, de modo que ha muerto con noventa y cuatro años, tras una larga enfermedad. Hotter no sólo fue uno de los grandes cantantes del siglo XX, sino además una de las personalidades más paradigmáticas de la música de nuestro tiempo, prototipo del cantante culto, de sólida formación humanística, capaz de abarcar con idéntica maestría las diversas facetas de su arte: ópera, oratorio y lied. En muchos sentidos, fue Hotter el predecesor, si no el modelo, de Dietrich Fischer-Dieskau, que ha escrito sobre él en los términos más encendidos: “Su inteligencia, su suprema musicalidad y sus formidables dotes de actor se han materializado en su voz, produciendo un fenómeno excepcional: el canto de un ser humano ha adquirido una vida propia, incomparable, para convertirse en la quintaesencia del que canta”.

Poseía Hotter una voz inmensa, imponente, de bajo-barítono, idónea para cantar la música de Wagner o Strauss. Su voz podía llegar a ser de una profundidad cavernosa —consideró a Chaliapine como su modelo—, pero, cosa inaudita en una voz tan grande, podía ser lo bastante ágil como para cantar el Don Basilio del

Barbero de Sevilla, tan dúctil como para ser un gran cantante mozartiano y tan rica en matices y dinámica como para abordar los lieder de Schubert, Brahms o Wolf con la más absoluta perfección.

La larguísima carrera de Hotter —medio siglo cantando— fue de una asombrosa versatilidad. Se le asocia, ante todo, con Wagner, muy singularmente con el papel de Wotan, que el disco ha inmortalizado bajo las batutas de Knappertsbusch y de Solti. También sus encarnaciones del holandés de *El Holandés Errante* o del Gurnemanz de *Parsifal* son justamente célebres. Pero junto a la ópera alemana —de Mozart a Berg, de Strauss a Pfitzner— fue un espléndido cantante de otros repertorios: Rossini, Verdi (cantó más de 400 veces el Gran Inquisidor del Don Carlo), Leoncavallo, Puccini, Bizet, Gounod, Moussorgsky y un largo etcétera. El hecho de que Hotter cantara la ópera italiana, francesa o rusa en alemán —como era entonces habitual— ha marginado hasta cierto punto sus interpretaciones de estos repertorios, pero no debemos por ello olvidar la categoría extraordinaria de su Yago, de su Amonasro, de su Escamillo o de su Tonio.

Pero Hotter fue mucho más que un gran cantante de ópera. Su perfil quedaría del todo incompleto si no tuviéramos en cuenta al cantante de oratorio (Bach, Haendel...) y, sobre todo, de lied. Afortunadamente,

contamos con admirables grabaciones del Hotter liederista, como sus registros del Winterreise schubertiano, el grabado en 1954 junto a Gerald Moore (EMI) y el registro de 1961, en el que es acompañado por el gran Erik Werba, superior a nuestro juicio al precedente.