



Escena de Ariodante en Oviedo

## Ópera en España

### *Ariodante en Oviedo*

Un altísimo nivel general, con momentos rayando lo sublime, fue el rasgo dominante en la representación de este *Ariodante* de Händel, producción de la English National Opera. El elenco vocal tuvo en la mezzo británica **Alice Coote** una excelente carta de presentación, encarnando un Ariodante seguro y convincente. Vocalmente se entregó a fondo, manejando con gusto y estilo una rica paleta expresiva y haciendo gala de un profundo dominio de su instrumento a lo largo de la amplia sucesión de arias *da capo* que estructuran esta obra y cuyas exigencias técnicas —*groppi*, *trilli*, *passaggi* y toda suerte de agilidades vocales y ornamentaciones— no dejaron a nadie indiferente. Su maestría quedó patente en la doliente aria del segundo acto, ‘Scherza infida’, clímax dramático de la ópera y cuya interpretación con pasajes de voz desgarradora, suspiros y una magistral *mezza voce*, con *interruptio* retórica barroca incluida, fue de las que obligó al público a contener la respiración antes de estallar en una ovación.

Foto: Carlospictures  
Su pareja escénica fue la soprano argentina **Verónica Cangemi** en el papel de Ginevra, quien, al igual que Coote, debutaba en la temporada ovetense. Tras un primer acto con pequeños problemas —leves desajustes en la zona de cambio de registro en su aria de presentación, o un ligero descontrol del sonido en los altísimos saltos melódicos del aria ‘Volate, amori’—, su

interpretación fue a más y en los dos actos siguientes superó con maestría las exigencias vocales de su difícil papel. Así, el aria final del segundo acto, interpretada mientras rodaba por el escenario debido al estado de enajenación mental de su personaje, concluyó con una maravillosa *mezza voce* que quedará para el recuerdo. Una rotunda Dalinda, con voz de timbre atemporal y un destacado trabajo gestual, y un Lurcanio de cuidado fraseo —**Sarah Tynan** y **Paul Nilon**, respectivamente— fueron el contrapunto de la pareja protagonista. **Joan Martín-Royo**, bajo una túnica de intenso color rojo propia de su dignidad, encarnó a un imponente Rey de Escocia, vocalmente siempre afinado, pero con cierta falta de potencia en el registro grave, especialmente patente en aquellos pasajes orquestales no homofónicos. Versátil y segura sobre el escenario, **Marina Rodríguez-Cusí** fue un más que destacado Polinesso. El Odoardo de **Javier Galán** estuvo correcto.

La dirección escénica de **David Alden**, junto con la escenografía y vestuario de **Ian MacNeil**, constituyó otro de los puntos fuertes. Usando el recurso del teatro dentro del teatro, Alden abrió en la parte trasera del proscenio, ligeramente elevado sobre éste, una pequeña ventana que utilizó bien como simple cuadro pictórico, mostrando un



**Bo Skovhus (Don Giovanni) y Ainhoa Garmendia (Zerlina)**

bello paisaje, bien como lugar donde comentar y glosar lo que ocurría sobre el escenario. Otro acierto fue el uso que dio a la bóveda que coronaba el techo de la escena. Decorada interiormente con bellos frescos, en el segundo acto descendió, transformándose en una cúpula, a modo de casco invertido de navío, en lo que constituyó una ingeniosa solución escénica para el desarrollo de la trama, ya que desde ese mirador Ariodante y Lurcanio contemplaron la prueba de infidelidad de Ginevra. Los cambios de cuadro escénico se realizaron sin interrupción musical, tras haber desplegado pantallas o espejos sobre el escenario y manteniendo una tenue luz en la sala. Esto permitió la encadenación de números de manera natural y ágil. La iluminación, diseño de **Wolfgang Goebbel**, fue un aspecto más que contribuyó al éxito con un inteligente y tenebrista juego de claroscuros.

El cuerpo de baile estuvo magnífico en una coreografía firmada por **Michael Keegan-Dolan**. Tuvo la virtud de saber concatenar números de danza barroca con otros de danza moderna sin que este eclecticismo resultara forzado o fuese percibido por el espectador como una ruptura o transgresión; antes bien, éste los presenció como algo coherente e interesante, bien integrado en la acción dramática. El ballet que acompañó el sueño de Ginevra al final del segundo acto resultó de un simbolismo maravillosamente sugerente. En el foso, **Andrea Marcon**, director de la Orquesta Barroca de Venecia, condujo con maestría la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias hacia un terreno poco habitual para esta formación, que supo responder con versatilidad y estilo. Cuerda, viento madera y continuo sonaron excelentes; las trompas, por el contrario, no tuvieron su mejor noche. El coro de la Ópera de Oviedo, preparado por **Patxi Aizpiri**, culminó un excelente trabajo.

por **Roberto San Juan**

## **Don Giovanni en Oviedo**

La escenografía de **Alfred Kirchner** y **Ulrich Schulz** para este *Don Giovanni*, coproducción de la Ópera de Oviedo y del teatro alemán de Magdeburgo, constituyó un gran acierto y un ejemplo de cómo limitados recursos muy bien manejados consiguen añadir valor a una representación. En efecto, los distintos espacios y ambientes resultaron siempre definidos y acotados por las mismas cuatro estructuras prismáticas triangulares de color oscuro y móviles, a modo de torres de dos alturas cuyos desplazamientos entre escenas se realizaron a la vista del espectador. La magistral iluminación, diseñada por el citado Kirchner, contribuyó a definir un excelente marco para el desarrollo de la trepidante acción de este *dramma giocoso*, que se inicia con el asesinato del Comendador sobre el escenario a manos de Don Giovanni y concluye con la caída del libertino a los infiernos; caída que, por cierto, resultó real al elevarse parte del escenario en un plano inclinado por el que se deslizó el protagonista hasta desaparecer de la vista del público, literalmente tragado por la profundidad del abismo en una espectacular escena final.

En el papel protagonista, el barítono alemán **Bo Skovhus** estuvo más acertado como actor que como cantante, ya que su voz no mantuvo un nivel equiparable a su buena presencia y desenvolvimiento escénicos, de adecuado porte elegante y altivo. Además, su dicción del italiano dejó mucho que desear; en los pasajes lentos el problema quedó atenuado —el archiconocido dúo ‘Là ci darem la mano’ resultó bello y matizado— pero en aquellos otros donde el texto debe fluir con rapidez, como en la agitada aria del champán, ‘Fin ch’han dal vino’, la pronunciación resultó dura y transmitió una innecesaria brusquedad a la escena. **Simón Orfila**, por su parte, encarnó un espléndido Leporello, equilibrado al mostrar los aspectos cómico y dramático del personaje, lo que no le impidió, sin embargo, aparecer momentáneamente como un exhibicionista ante la cohorte de campesinas acompañantes de la novia Zerlina. Vocalmente, este bajo menorquín fue uno de los triunfadores de la noche y su aria del catálogo, con el obligado despliegue de la amplísima lista de amantes de Don Giovanni, fue una de las más aplaudidas. Continuando con los papeles masculinos, el tenor **Antonio Lozano**, quien debutaba en la temporada de ópera ovetense, fue una agradable sorpresa. Cantó con gusto su papel de Don Ottavio, matizando cada nota tras la emisión en aras de la expresión. Aunque se le podría achacar una tendencia al uso del *sforzando*, consiguió imprimir a todas sus intervenciones un particular carácter y color. Por otro lado, manejó el filado y la media voz con pulcritud y seguridad, haciendo gala de su buena escuela de canto. Mayores dificultades encontró **Joan Martín-Royo** para sacar adelante su papel, ya que, a pesar de sus buenas cualidades actorales, este simpático Masetto adoleció de falta de potencia en el registro grave. **Felipe Bou**, por su parte, fue un más que digno Comendador.

Entre las féminas, **Ainhoa Garmendia** estuvo simplemente espléndida en el papel de Zerlina, un rol que parece ajustarse perfectamente a su instrumento, mientras que la soprano **Cinzia Forte** desplegó sabiamente todo un código de gestualidad sobre el escenario para potenciar sinérgicamente unas cualidades vocales buenas, pero no extraordinarias, logrando un resultado magnífico. Peor parada resultó **Lioba Braun** en el papel de

Foto: Carlospictures

Donna Elvira; a pesar del destacado trabajo en sus concertantes, la incursión mozartiana de esta mezzosoprano, de amplia experiencia en papeles wagnerianos, no parece haber logrado el resultado deseado.

La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias bajo las órdenes del joven asturiano **Pablo González**, quien será el próximo director titular de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, sonó bien empastada en una lectura fresca y ágil de la partitura, con *tempi* en general rápidos. El coro de la Ópera de Oviedo, preparado por **Patxi Aizpuri**, tuvo una buena actuación.

por **Roberto San Juan**

## **Il trovatore en Barcelona**

Hacía mucho que no se daba la popular ópera verdiana en Barcelona, y tal vez a eso se debió el lleno absoluto de cada una de las funciones. Pero nunca ha sido fácil armar un reparto como el que la obra requiere, así que imaginemos tres. Vi los dos primeros y, con alguna reserva, entre los dos se habría podido hacer uno bueno o muy bueno. Depende de lo que se busque. Para empezar, se conmemoraban los 10 años de la reapertura del Teatro luego del incendio y en la primera función estuvo la Reina de España (el Rey se enfermó). Se hizo una nueva versión escénica, aunque probablemente —y a pesar de ser una coproducción con otros tres teatros— no valía la pena molestarse. Unos carísimos y bellísimos telones de seda (noche y día, sol y luna) era lo único que había, aparte de un vestuario que iba de lo bueno o normal a lo ridículo (esa especie de bomberos que son los seguidores de Manrico y el propio protagonista). Para no hablar del ballet absurdo durante el coro guerrero del comienzo del tercer acto, que provocó la sorpresa y un día la hilaridad del respetable. El coro se quedó bien quieto mientras algunos figurantes intentaban seguir con poca fortuna el ritmo del coro de los herreros gitanos del segundo acto. Y los cantantes quedaron solos, librados a su suerte, en el inmenso escenario del Liceu.

**Marco Armiliato**, el director, debutaba y tuvo éxito. Sin embargo, no pudo evitar desajustes molestos en los metales, una mano pesada y tiempos lentos sobre todo en la primera parte (los dos primeros actos), para mejorar en la segunda. El coro estuvo estupendo, como siempre ocurre con su magnífico director, José Luis Basso.

**Fiorenza Cedolins** es quien probablemente haya cantado hoy en día más Leonoras. Era su décimo-octava producción y dominó el elenco (tuvo un éxito colosal, con flores) aunque el grave sonaba entubado y por momentos sin brillo, y las medias voces fueron más escasas que antes. Musicalmente, en cambio, ha crecido y el sentido de la línea en las cabaletas y el 'Miserere' fue notable; asimismo, ha profundizado en el personaje, el fraseo, la intención y la actuación (además de presentar una figura de ensueño). La voz de **Krassimira Stoyanova** sonó más pura y límpida, pero también más insípida, y sobre todo sus graves, no exagerados, demostraron por qué una soprano lírico no puede cantar esta parte (Barbara Frittoli, que tiene un timbre más adecuado y es también musicalísima, no ha insistido luego de su trabajo con Riccardo Muti). Como actriz resultó algo elemental y su versión de

Fotos: Tato Baeza



**Fiorenza Cedolins como Leonora en Barcelona**

'D'amor sull'ali rosee' fue exquisita, pero de una reserva extrema. **Luciana D'Intino** fue aclamada en Azucena. Personalmente, encontré exagerado su magnífico grave; y asopranado y de volumen y extensión diversos el agudo. Su interpretación fue en exceso verista, lo que puede servir para ocultar problemas de *fiato*, pero crea otros como la *stretta* final del primer cuadro del acto tercero: 'Deh' ralentate, o barbari', con la que simplemente no pudo. Mucho mejor, aunque la voz es más fea y el canto menos idiomático —y la tesitura la obligó a usar sus recursos al límite—, **Irina Mishura**, una artista notable en la intención de la frase y en la construcción del personaje, y más musical en el canto.

La diferencia entre los Condes de Luna fue abismal. **Vittorio Vitelli**, previsto para el tercer elenco, pasó al primero por un problema de salud de Roberto Frontali. Ha mejorado algo y su emisión es más estable, pero se trata de un barítono atesorado, sin autoridad en la expresión, de una indiferencia total en los recitativos (el 'Conde' tiene muchos) y de agudos golpeados y abiertos, aparte de un comportamiento escénico inexistente y poco feliz. **Anthony Michaels-Moore**, con el timbre algo más seco y nasal, y algún problema ocasional de respiración (en el aria), fue extraordinario en su canto y actuación. En los recitativos fue un maestro y asimismo perfecto en los pasajes rápidos.



Escena “futurista” de *Les troyens* en Valencia

**Paata Burchuladze** fue un Ferrando atroz por la falta de matices y rigidez de su canto, aunque de mucho volumen (singularmente, algunos graves no pasaban la orquesta). Bien los comprimarios. ¿Y Manrico? **Marco Bertí** tiene una trompeta en la garganta, y de buen color, pero más flemático en su canto y su actuación no puede pedirse. ‘Ah, si ben mio’ le causó algún problema al tratar de apianar e intentar algún matiz. Se dedicó al agudo, y demostró poseerlo sobradamente, así como un volumen de importancia y homogéneo. Tal vez para muchos baste e incluso sobre. Prefiero, sin embargo y sin llegar a cotas de entusiasmo, el protagonista de **Alfred Kim**, de voz menos bonita, pero mejor articulado y fraseado, con buena potencia y extensión y algo mejor escénicamente.

por **Jorge Binaghi**

### **Les troyens** en Valencia

Como inauguración de temporada, el Palau de les Arts apostó fuerte con un título tan enmarañado como es *Les troyens*. Era la primera vez que se escenificaba la versión íntegra en España y la propuesta fue encomendada a **Carles Padrissa** y equipo (La fura dels baus), quienes se vieron superados por la gran obra de Berlioz y no atinaron en la concepción global. Algunas ideas aisladas no llegaron a cuajar y acabaron por convertirse en un lastre al total. La acumulación de elementos típicos del

lenguaje “furero” —trapeceistas, artilugios escénicos de corte futurista, vestuarios imposibles— no sirvió para nada, pues la dirección de actores pareció inexistente y la ideas de un mundo atacado por un virus informático no dio para más que algunas pocas bellas imágenes visuales inconexas con la historia que trataban de contarnos.

Afortunadamente la sobresaliente lectura musical de **Valeri Gergiev** —teatral, dinámica, enérgica, algunas veces llegando a lo desaforado— sirvió de motor para llevar a buen puerto el barco, con la nada despreciable colaboración de un amplio y sólido reparto vocal. La soprano **Elisabete Matos** fue una gran Cassandra, vocalmente dúctil, brillante y siempre segura. El tenor **Stephen Gould** mostró algunos problemas en el registro agudo y tuvo pasajes demasiado toscos como Énée, pero hay que reconocer que nunca se amilanó y que el personaje es endiabladamente difícil. La Didon de la mezzosoprano **Veronica Simeoni** tuvo bien repartidas sus partes de lirismo y enjundia dramática, con un quinto acto de gran intensidad. De la larga lista de secundarios, de muy buen nivel todos, destacaron el tenor **Eric Cutler** y el bajo **Stephen Milling** como Iopas y Narbal, respectivamente, por sus poderosos instrumentos y musicalidad.

por **Federico Figueroa**