

# Historia y transiciones desde la voz. Liturgia, ópera y literatura vocal.

Coordinadores

César Octavio Moreno Zayas

Solanye Caignet Lima



Ó|pera en  
movimient|○

**Editorial**

Primera edición: Historia y transiciones desde la voz. Liturgia, ópera y literatura vocal,  
2025.

Coordinadores:

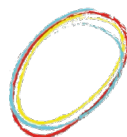
César Octavio Moreno Zayas

Solanye Caignet Lima

Editorial: Ópera en Movimiento A.C.

ISBN 978-607-26818-0-4

Hecho en México



Ó|pera en  
movimient|O

**Editorial**

## ÍNDICE

Introducción		3
PRIMERA PARTE: INTRODUCCION A LA OPERA Y MUSICA DE CONCIERTO MEXICANA		
1. Del drama litúrgico al drama bíblico y el Ordo Virtutum de Hildegard von Bingen	Isabel Rodríguez Reyes	7
2. Ecos femeninos de la región de Veracruz en el siglo XIX: dos obras para voz y piano de María Pérez Redondo y Rivera.	Solanye Caignet Lima, Julieta Varanassi González García y Samuel Caleb Chávez Acuña	21
3. Retos como soprano al interpretar música vocal de compositores de Durango	Laura Freia Cristina Schroeder Aradillas	41
4. Juana, Alcira y Frida tres personajes históricos del siglo XXI	Ximena Díaz	55
SEGUNDA PARTE: DISCUSIONES TEÓRICAS SOBRE LA ÓPERA		
5. Discusiones sobre una sociología de la ópera	César Octavio Moreno Zayas	74
6. Ópera y género	Luis de Pablo Hammeken	93
7. La ópera y el público: algunas consideraciones	Vladimiro Rivas Iturralde	105

## INTRODUCCIÓN

César Octavio Moreno Zayas y Solanye Caignet Lima

El presente volumen desea abordar diferentes manifestaciones e interpretaciones vocales como un diálogo inter y transdisciplinario que favorezca el flujo de comentarios y experiencia dentro del ámbito de géneros icónicos y complejos como son la ópera y la música de concierto. A través de los siete artículos se pretende familiarizar a una audiencia que ha evolucionado de manera intermitente en cuanto a las representaciones operísticas y de concierto se refiere, así como dar a conocer parte de la historia, formas de interpretación y plantear algunos de los principales debates acerca de la ópera y su estructura e impacto social.

¿Por qué la ópera? Existen varios géneros estrechamente relacionados con ella, como son el musical, la zarzuela y la opereta. Estos géneros comparten entre sí el uso de la voz como protagonista, pero el tratamiento escénico y dramático suele ser diferente y distintivo. La zarzuela es el género distintivo de España, o sea, que es cantada en castellano y sus temas demuestran los tratamientos culturales de ese país en cuestión. La operetta, deriva de la ópera, nace en París y Viena en el siglo XIX. Sus temas suelen rondar en la comedia, con tramas disparatadas y temas absurdos y comiquescos, pero sin llegar a la categoría de ópera buffa: ópera cómica.

El drama es parte esencial de estos géneros y es un pilar de la ópera; en general del género teatral. Hablar de drama nos remonta a la Edad Media, más en concreto al siglo XII, en tiempos de hambruna y oscurantismo. Desde estos tiempos se proyecta el experimento teatral de fusionar la música con la actuación el cuál rindió frutos posteriores.

La ópera surgió por una evolución correspondiente y necesaria. Desde los salones florentinos en Italia, germinó como un experimento combinando todas las artes de manera armónica y estética. Es un legado del Renacimiento, en donde la pomposidad y la exacerbación estaban implícitos dentro de su propio progreso.

Esta compilación permite discutir sobre ciertos elementos de la vocalidad clásica, en un sentido genérico, y también abordando casos particulares. La ópera, el drama y la música crean una fusión indisoluble e inefable sostenida por las voces que la interpretan: los cantantes de ópera, los grandes héroes de este género. La ópera tiene diferencias notables con

otros géneros de música grupal como el oratorio, comprende la dramatización escénica de la obra y no solo la representación musical.

Pero la ópera no es un monopolio europeo pues sus raíces se extienden hasta América, Australia y otros continentes. América latina ofreció sus escenarios para creadores tales como Toscanini, Caruso, Callas, grandes estrellas que tuvieron participaciones recurrentes e importantes en los distintos países latinoamericanos.

Este trabajo se divide en dos partes, en la primera se discute sobre la historia del género de la ópera y se realiza una investigación sobre determinadas obras del repertorio de concierto de la música mexicana en la segunda, se hace una reflexión teórica tanto sobre la estructura de la ópera como de su percepción social y su relación con el público.

### **Primera parte.**

La investigadora Isabel Rodríguez nos presenta un trabajo sobre la composición y la evolución del drama litúrgico revelando una presencia femenina fundamental en la figura de una de las compositoras más prolifera de esas época medievales, Hildegard Von Bingen.

Los autores Solanye Caignet Lima, Samuel Caleb Chávez y Julieta Varanassi denotan a la compositora xalapeña María Pérez Redondo y Rivera, a través del contexto histórico que enmarcó su vida y su arte, así como con el análisis musical de dos de sus obras.

Laura Schroeder en su trabajo, toma algunos ejemplos de compositores destacados y no tan conocidos del estado de Durango y realiza una pesquisa comparativa con el estilo belcantista buscando los elementos italianizantes dentro de sus composiciones.

La investigadora Ximena Díaz nos lleva por un viaje a través del tiempo y de la influencia de la mujer dentro de la ópera, así como de los estereotipos utilizados para los roles operísticos femeninos hasta llegar a la exposición de este tema dentro de tres óperas iberoamericanas del siglo XXI.

### **Segunda parte**

Cesar Moreno Zayas realiza una aportación importante desde la teorización de la estructura de la ópera acompañándola con la discusión de temas importantes sobre su construcción tomando elementos de su propia transdisciplinariedad y su relación con la audiencia.

El investigador Luis de Pablo Hammeken nos habla de un tema polémico y actual: el género dentro de la ópera y como esta ha fungido como un productor de códigos éticos y morales.

Por último, Vladimiro Rivas Iturralde nos provoca positivamente exponiendo una relación mediática y compleja entre la ópera y la audiencia, la evolución de estos públicos y el poder del aplauso para los diferentes intérpretes del género.

De esta manera, este libro busca presentar al lector los elementos básicos del género que permitan entender el uso de la vocalidad mayormente dentro de la ópera destacando e impactando desde un apego cultural y artístico relevante y holístico.

PRIMERA PARTE: INTRODUCCION A LA OPERA Y MUSICA DE CONCIERTO  
MEXICANA

## 1. Del Drama Litúrgico al Drama Bíblico y el Ordo Virtutum de Hildegard von Bingen.

Por: Isabel Rodríguez Reyes.

### **I. El Drama Litúrgico**

Al escuchar estas dos palabras juntas, seguramente nuestras mentes se llenan de muchas imágenes e ideas que, probablemente, necesiten algún tipo de explicación. Por un lado, tenemos el *drama*, que bien puede remontarnos a aquellas obras de teatro en las que la historia se desarrolla mediante varios conflictos con finales tristes o algunas desgracias de los personajes que están involucrados. Por el otro, tenemos el adjetivo *litúrgico*, que proviene de la liturgia, que es el conjunto de rituales formales para los servicios religiosos.

Es muy probable que, en primera instancia, nos cueste un poco de trabajo imaginar que la liturgia pueda contener algún elemento dramático *per se*, o que pudiera asociarse directamente con esta categoría teatral. Por un lado, la mayoría -sino es que todas- de las historias que fundamentan los rituales eclesiásticos contienen componentes suficientes que enriquecen el concepto del drama. Por el otro, el cristianismo ha utilizado la representación para marcar sus celebraciones más importantes, por ejemplo, la eucaristía, como símbolo de la consagración del pan y el vino como el cuerpo y sangre de Cristo.

Así que, para poder ponerle un poco de contexto al origen de este término, vámonos a Europa occidental del S.IX, cuando los cantos gregorianos eran lo más de lo más y todo el mundo se volvía loco por ellos. Pero antes, permítanme explicarles cómo es que estos cantos llegaron ahí.

Benito de Nursia, mundialmente conocido como San Benito, por allá del S.VI, decidió juntar a todos los monjes que él lideraba en Montecassino para fundar una orden enfocada en aislarse en monasterios lo suficientemente autónomos como para seguir sus propias reglas y costumbres: los benedictinos. San Benito escribió la *Regula Sancti Benedicti* que, básicamente, estipulaba el estilo de vida que esta congregación debía tener en todos lados y que todos debían seguir sí o sí, además, incluía la manera en que los rituales debían ser llevados a cabo a lo largo del año litúrgico. El calendario de este año se basó en la vida de



Cristo, desde su Nacimiento hasta su Resurrección: Natividad, Epifanías, Pascuas. Todos los días debían hacerse oficios con pequeños servicios cada tres horas que se combinaban con la misa adecuada según la fecha. En dichos oficios se añadían lecturas de la biblia y lecciones que se complementaban con lecturas de sermones con textos de San Agustín, San Juan Crisóstomo, San Gregorio y San Ambrosio, por mencionar algunos. Cabe mencionar que estos servicios *debían ser cantados* como símbolo de adoración y fe.<sup>1</sup>

Así como con los benedictinos, existieron otras tantas congregaciones que incluyeron cantos y rituales según sus conveniencias y tradiciones, cada una con sus propias melodías pero en la misma sintonía, que era la celebración del año litúrgico y sus fiestas más importantes. Así estuvieron por un par de siglos, coexistiendo, cada quien en su esquina.

En este punto del relato vamos a invocar a un personaje bastante peculiar en la historia de la humanidad y que todos sabemos de sus peripecias, o al menos lo hemos escuchado nombrar: Carlomagno, de la dinastía de los carolingios, rey de los francos y coronado emperador romano en el año 800 a manos del papa Leo III<sup>2</sup>. Una de las puntadas que se les ocurrió a estos dos personajes fue hacer una reforma eclesiástica cuya finalidad, entre otras cosas, era poner orden a todos los ritos sacramentales del año litúrgico. Es decir, todas, absolutamente todas las órdenes religiosas dentro del imperio debían utilizar una sola estructura en las liturgias, y por supuesto, también incluía el aspecto musical, o sea, los cantos, los cuales debían ser extremadamente elaborados, finos y coloridos<sup>3</sup>. Para hacerlo llamativo, utilizaron el mito de san Gregorio, -también conocido como Gregorio Magno o papa Gregorio- en el cual se cuenta que una paloma le cantó al oído las melodías divinas para todos los oficios y misas. Para que sonara bonito el término, en lugar de seguir llamándolos cantos llanos<sup>4</sup> los bautizaron como *cantos gregorianos*. Dado lo anterior es que las estructuras, formas y modos en las que estos cantos estaban establecidos eran inamovibles, inquebrantables, indomables e inigualables. Nadie, absolutamente nadie podía modificarlos, ni alterarlos, y se debían respetar en tiempo y forma en su totalidad.

A medida que fue pasando el tiempo y estos cantos iban juntando un buen número de fanáticos en Europa, principalmente en España y Francia, el clero consideró que sería muy

---

<sup>1</sup> Muir, L.R.: p.5.

<sup>2</sup> Véase la *Vita Karoli Magni* de Einhard.

<sup>3</sup> Muir, L.R.: p.13

<sup>4</sup> Se les llama así porque tienen una sola línea melódica, es decir, todas las voces cantan en la misma dirección.

buena idea añadirle un par de trucos con la finalidad de embellecerlos, hacerlos accesibles, legibles, y lo más importante, para evangelizar a todos aquellos que aún no formaban parte del público consagrado a la adoración cristiana. Así que surgieron los *tropos*, que vendrían siendo algo así como unas pequeñas melodías añadidas a la misa, que podían ser cantadas o recitadas.

En la abadía de St. Yrieix, en Limoges, surgió un manuscrito que contenía un tropo muy particular de nombre *Quem queritis in presepe*, que antecedió al introito *Puer Natus est Nobis* de la Misa de Navidad<sup>5</sup>. La peculiaridad de este tropo reside en dos factores muy importantes: el primero, que está desarrollado en forma de diálogo, muy a la usanza de los cantos benedictinos en los que existe una dinámica de cohesión entre los coros; es decir, el/los solistas(s) entona(n) una melodía y el coro responde, y el segundo, que originó la costumbre de realizar representaciones dramáticas y escénicas añadidas a las misas de las festividades más importantes. En el manuscrito *Regularis Concordia*, compilado en Inglaterra cerca del año 970, se estipuló que la práctica de añadir estos tropos al oficio podía ayudar a instruir los ritos sacramentales a todos aquellos que los ignoraban, y además, que podían ser una opción dentro de las liturgias.<sup>6</sup>

A partir del *Quem queritis* surgió una pequeña representación teatral de nombre *Visitatio sepulchri*, en el que las Marías entonaban el *Aleluia* de la misa, los ángeles las llevaban al sepulcro, y al verlo vacío, todos entonaban una antífona en plan de regocijo porque Cristo se había levantado de entre los muertos. Después sonaban unas campanitas, todos cantaban bien felices un maravilloso *Te Deum laudamus* dando gracias al Señor por su maravillosidad, y tantán, cada quien se iba a su casita<sup>7</sup>.

## II. El Drama Bíblico.

Hasta este punto ¿qué podemos decir del propósito de estas representaciones? Para argumentar, ciertamente podemos suponer que una de las finalidades de las obras de teatro es conectar y crear comunidad con los espectadores mediante los textos, los gestos, las actuaciones y los medios como las escenografías y los vestuarios que forman parte del

---

<sup>5</sup> Para más detalles, véase Burkholder y Palisca en *Norton Western Anthology of Music*, Vol.1.

<sup>6</sup> Muir, L.R.: p.14

<sup>7</sup> *Ibid.*

conjunto. Si juntamos estos elementos de una obra de teatro y añadimos el dramatismo que surge a partir de determinada historia crucial para una religión, en este caso, la cristiana, tenemos una gran herramienta para fomentar la devoción entre los feligreses. Si encima de esto último, le añadimos medios auditivos y sonoros sumamente elaborados, como en este caso, los cantos, nos da como resultado el *drama litúrgico*, el cual se volvió un fenómeno tan grande y se desarrolló de tal manera que dejó de ser parte del ritual eclesiástico y se volvió completamente independiente, cambió su nombre a drama bíblico o drama moral.

Para poder seguir denominándose litúrgico, era fundamental que fuera representado dentro de un lugar sagrado, o sea, una iglesia, parroquia o catedral. Hacia el S.XI, los dramas litúrgicos se habían convertido en espectáculos cada vez más largos y más densos, y sobre todo, más elaborados, así que se volvieron muy caros para la iglesia. Varios personajes fuera del clero financiaron su producción: las autoridades municipales, los comerciantes, e incluso los gremios laicos. Además, se fueron añadiendo más textos a las obras fuera de las festividades del año litúrgico y dejaron de ser enteramente en latín y se incorporaron lenguas vernáculas. La locación de estos dramas cambió del lugar sagrado a las plazas de los pueblos, por lo tanto, se cambió el sufijo *litúrgico* por *moral* o *bíblico*.

Bajo esta línea de producción, se utilizaron oficios de los santos para conmemorarlos, escribirles música, crearles poesías y textos. Tal es el caso del *Livre de Jeux de Fleury*, o bien, *el Libro de Dramas de Fleury*, del S.XII, que pertenece a un manuscrito con sermones y textos bíblicos de la Abadía de San Benito de Fleury, un monasterio benedictino al sur de Loire, en Francia. Este libro contiene cuatro obras dedicadas a San Nicolás y narra sus milagros. En los relatos existen personas de carne y hueso que sufren y son rescatadas por la benevolencia del santo, como el caso del judío que pierde su riqueza y el santo la recupera, o la pareja a la que le roban su hijo y San Nicolás se los regresa<sup>8</sup>.

También es pertinente mencionar el drama *Ludus Danielis*, o bien, *La Obra de Daniel*, también del S.XII, escrito por Hilario, perteneciente al movimiento de los goliardos, que eran académicos y ex clérigos errantes. En este caso, la obra no contiene música y narra la captura del noble judío Daniel en la ciudad de Babilonia. A pesar de no contar con música escrita, el autor sugiere que ésta termine con un *Te Deum laudamus* si es montada durante una fiesta de maitines, o con un *Magnificat anima mea dominen*, si se lleva a cabo en las

---

<sup>8</sup> Fassler, M: p.107

vísperas<sup>9</sup>. La obra estaba especialmente dirigida a académicos, eclesiásticos, clérigos y estudiantes<sup>10</sup>. En esta línea de nuevos dramas, quiero traer a colación otro ejemplo: *Adam*, de la mitad del S.XII. De autor desconocido y que utilizaba más diálogo incorporado en sus canciones, en lenguaje vernáculo y en francés anglo-normando, que era el idioma que se utilizaba en unas partes del Reino Unido e Irlanda. El manuscrito fue copiado en Francia por un clérigo anónimo que no dominaba el latín.<sup>11</sup>

Considero de suma relevancia mencionar estas obras por su gran contenido “extra-litúrgico”. Este tipo de piezas estaban dirigidas a una audiencia del tipo aristócrata y conocedora, pero sobre todo, no se relacionaban directamente a las fiestas dentro del ciclo formal del año litúrgico, ergo, el adjetivo “extra”, porque no pertenecen al calendario oficial. Son obras de carácter sacro que pretenden demostrar la relación del hombre con su Dios mediante un factor determinante: *la música*. Utilizada como un elemento auxiliar para sostener la narración, mantener el interés y apoyar al desarrollo de los personajes, y al mismo tiempo, se vuelve un componente fundamental del dramatismo. La música logra crear el ambiente ideal que permite al espectador involucrarse completamente en la narrativa y proporciona una experiencia única que intensifica todo lo que está sucediendo en la obra.

### **III. El *Ordo Virtutum*.**

A estas alturas del presente escrito, me es verdaderamente necesario pedir al lector que se deje llevar por las profundidades del S.XII, mismo que mencioné hace unos párrafos atrás. En este siglo se popularizó la literatura profana de Virgilio y Ovidio y convergieron múltiples corrientes de conocimiento y estética que derivaron en distintos significados del arte. La arquitectura cambió del románico al gótico cuando se puso la primera piedra de la catedral de Saint-Denis, en Francia. La música había desarrollado nuevas técnicas y estilos en los cantos eclesiásticos, cada vez más bellos, pulidos, finos y celestiales. A su vez, existieron diversos experimentos melódicos que surgieron a raíz de las nuevas texturas polifónicas

---

<sup>9</sup> Dentro de los oficios de las horas canónicas, los maitines se llevaban a cabo al comenzar el día, alrededor de las 00 horas, y las vísperas, al ponerse el sol, alrededor de las 18:00 horas.

<sup>10</sup> Véase Astey, L.: *Los Tres Dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*.

<sup>11</sup> Muir, L.R.: p. 30.

desarrolladas en el *organum* <sup>12</sup>. En Aquitania, al norte de Francia surgió el primer trovador conocido en la historia, Guillaume IX, y su nieta, Eleanor, reina de Inglaterra y Francia, auspició y fomentó el movimiento de los trovadores y trovadoras de Occitania.

En esta Europa del S.XII surgió una mujer que su vida, obra, mentalidad y música están absolutamente retocadas de misticismo, naturaleza, matemáticas, teología, energía cósmica y sobre todo, mucha fe. Era visionaria, no sólo en materia de negocios y emprendimiento -fundó dos monasterios-, sino también porque tenía visiones, mismas que fueron ilustradas, descritas y publicadas por mandato del papa Eugenio III cuando ella vivía. Si usted, mi muy estimado lector, está pensando que me refiero a la única, venerada, imitada pero jamás igualada y amada Hildegard von Bingen, déjeme le digo que está en lo correcto. La razón por la que forma parte de esta lectura referente al drama bíblico es porque ella compuso uno que abordaremos a detalle en unos párrafos más adelante: el *Ordo Virtutum*, o bien, la *Obra de las Virtudes*, compuesto en 1151. Pero antes, déjeme le comparto un poco de la vida de tan emblemática mujer.

Hildegard nació a finales del S.XI y, siendo una chiquitina, fue dada en calidad de diezmo<sup>13</sup> a la orden de las hermanas benedictinas de la abadía de Disibodenberg, en Alemania. Fue acogida por la abadesa Jutta quien la crió y educó, y a su muerte, la sucedió en el cargo. La mayoría de los datos que tenemos acerca de su vida provienen de las cartas epistolares que escribió a sus conocidos más cercanos y su *Vita Sanctae Hildegardis*, biografía escrita por Theoderich, el *magister scholarum* de la abadía de Echternach, seguramente en búsqueda de la canonización de Hildegard.

Theoderich dividió esta obra hagiográfica en tres: la primera consta de un *Libellus*, escrito por Gottfried, el secretario de Hildegard, así como las cartas epistolares y testimonios de los religiosos de Rupertsberg, donde ella fundó uno de sus monasterios. La segunda parte es un esquema hagiográfico en tres partes:

- a) *Origo*, hace referencia a su origen.
- b) *Virtutes*, explica sus virtudes, principalmente la humildad, fundamental para la vida de las benedictinas.

---

<sup>12</sup> El *organum*: forma musical en la que existen voces independientes. Surgió en el tratado *Musica Enchiridis* del S.XII.

<sup>13</sup> El diezmo constaba en "donar" el hijo más pequeño de la familia a la iglesia.

- c) *Miracula*, trata de sus visiones y dones proféticos, comparándola con los profetas del Antiguo Testamento.

La *Vita* finaliza con el relato de la muerte de Hildegard el 17 de septiembre de 1179.<sup>14</sup>

Es menester que ubiquemos a Hildegard como una persona ávida de conocimiento motivada siempre por el crecimiento espiritual. Fue autora de varias obras sumamente importantes en términos literarios, musicales y científicos. Aconsejó a muchísimas personas desde eruditos y clérigos, hasta la realeza, incluida la mismísima Eleanor de Aquitaine que mencioné unas líneas atrás.<sup>15</sup>

A la edad de cuarenta y dos años, tuvo una visión en la que el cielo le hablaba y le pedía que escribiera todo lo que veía y sentía en sus visiones, y así concibió *Scivias*, un libro en tres volúmenes que describen la creación, la redención y la santificación, así como la evolución del mundo. Ordena las jerarquías celestiales y etéreas dentro de nueve órdenes que incluyen ángeles, arcángeles, virtudes, poderes, dominaciones, tronos, querubines y serafines. A cada uno de ellos les asigna música y armonía y los describe dentro de un círculo iluminado, que podría ser considerado como una danza en júbilo.<sup>16</sup>

Hildegard fue la compositora más prolífica de la edad media y la primera en supervisar las copias de su música. Su obra musical está dividida en dos, prácticamente. La primera, la *Symphonia harmonia caelestium revelationum* que es un ciclo de setenta y siete cantos litúrgicos, dedicados al Padre, al Hijo, al Espíritu Santo y la Madre de Dios junto a los ángeles y arcángeles. Cada uno de estos cantos está escrito para ser interpretado en días y celebraciones específicos del año litúrgico. Contiene cuarenta y tres antifonas<sup>17</sup>: las *cortas* que se cantaban en la plegaria monástica y las *votivas* que eran entonadas en distintas partes junto con los dieciocho responsorios<sup>18</sup> dentro de la obra, alternadas entre un solista y el resto del coro. También contiene cuatro himnos que se entonaban en los oficios pero no en las misas y siete secuencias, cantadas en las misas entre el Aleluya y los evangelios.<sup>19</sup> La

---

<sup>14</sup> Vernet, E. y M.: p.17

<sup>15</sup> Fassler, M: pg. 162

<sup>16</sup> Lightbourne, R.: p.55

<sup>17</sup> La antifona es un canto que iba antes y después de un salmo, generalmente cantado por los coros que se alternaban.

<sup>18</sup> Un responsorio es un canto que consistía en versículos de la biblia que se “respondían” entre los coros.

<sup>19</sup> Vernet, E. y M.: p.29.

segunda, el *Ordo Virtutum*, un drama medieval bíblico o eclesiástico, llamado también drama moral e incluso melodrama espiritual alegórico.<sup>20</sup>

En la actualidad, contamos con un manuscrito que contiene ambas obras: el *Riesencodex* de Wiesbaden. Está escrito en notación gregoriana cursiva preciosa, a doble columna y fue confeccionado en el monasterio de Rupertsberg cuando ella aún vivía. Contiene 481 folios, está encuadernado en piel y pesa alrededor de quince kilos.

Después de la muerte de Hildegard, el codex se mantuvo en Rupertsberg por varios siglos después. En el S.XVII se trasladó al segundo monasterio que ella mandó construir en Eibingen para protegerlo de las tropas iracundas que lucharon en la Guerra de los Treinta Años. En el S.XIX se envió al ducado de Nassau a la biblioteca regional; en la Segunda Guerra Mundial fue enviado a Dresde y de ahí a Wiesbaden a la Landesbibliothek RheinMain donde se conserva actualmente de manera estricta y especial.<sup>21</sup>

Cabe mencionar que el desarrollo del drama litúrgico, -y eventualmente bíblico, que ya abordamos al principio de este escrito-, abarcó más allá del día de Navidad o Pascua, e involucró más pasajes bíblicos para ser actuados. La estructura, desarrollo de personajes y actos dependía del lugar donde el drama era representado, así como la atención al detalle, longitud, música, textos y todo el conjunto teatral. Lo cierto es que cada vez se fueron añadiendo más pasajes bíblicos y textos. Aquí le pregunto, querido lector: ¿Qué podría suceder cuando este tipo de representación se traslada al mundo de una monja que tiene su propia concepción del universo, la religión, el humano, la naturaleza y la fe? Definitivamente no vamos a encontrar pasajes bíblicos per se, pero sí tenemos un texto y una producción sumamente retacada de elementos de adoración y devoción. No tenemos textos bíblicos, ni siquiera un pasaje bíblico. Tenemos valores, virtudes personificadas, elementos fantasiosos -un diálogo entre una alma y el diablo- abstraídos a una obra con textos únicos y originales en una especie de libreto antiguo, musicalizados a manera dramática en una visión muy humanista. En este drama bíblico no existen evangelios, pero sí existen profetas.

No sabemos exactamente de dónde vino la formación musical de Hildegard, sólo sabemos que Jutta le enseñó a leer y cantar los salmos. En una carta de Odo de Spossons

---

<sup>20</sup> *Ibid*: p.11

<sup>21</sup> *Ibid*: p.124.

dirigida a Hildegard en 1148 le dice: *Dicitur quod eleuata in celestibus multa uideas et multa per scripturam proferas, atque modos noui carminis edas, cum nihil horum didiceris.*<sup>22</sup>

El *Ordo Virtutum* es un drama que trata del conflicto entre el bien y el mal. El personaje principal, Anima, es una alma tentada por el Diablo para vivir la vida loca y disfrutar los placeres terrenales. Una vez que se ha ido con él, aparecen quince Virtudes que, mediante sus cantos, logran que Anima regrese con ellas, en penitencia y absolutamente arrepentida. El Diablo intenta recuperar a Anima pero termina encadenado y derrotado.

Vernet y Vernet estructuran la obra de la siguiente manera.<sup>23</sup>

1. Prólogo. Los profetas y Patriarcas entonan una melodía y dialogan con las Virtudes que cantan a coro.

2. Primera escena. Un coro de almas da la bienvenida. Anima aparece felizmente e invoca al coro de las virtudes. El diálogo entre ambas partes se enfoca en la encarnación de las ánimas y la voluntad de no caer en las tentaciones del mal. Las Virtudes dejan de ser un coro y se vuelven solistas para hablar del camino a la vida virtuosa.

Anima es seducida por el Diablo. Las Virtudes intentan evitar que Anima se vaya con él mediante una melodía que habla de la luz y las recompensas de vivir sin tentaciones. El Diablo interviene y promete que lo dará todo a todo aquél que se vaya con él.

3. Segunda escena. Cada una de las Virtudes hace una presentación cantada de sus atributos divinos. Es una escena profundamente poética en la que la música es exquisita. El diálogo se lleva a cabo mediante el coro y solistas, cada virtud habla por sí misma: Humildad, Caridad, Conocimiento de Dios, Temor de Dios, Obediencia, Fe, Esperanza, Castidad, Inocencia, Desprecio del Mundo, Amor Celestial, Modestia, Misericordia, Victoria, Discreción,

---

<sup>22</sup> *“elevada a los cielos has visto mucho y ofreces muchas cosas a través de tu escritura y también compones nuevos modos de canto a pesar que nunca has estudiado nada de eso”, Vernet, E. y M: p.71*

<sup>23</sup> Véase el *Estudio de la Obra* de Vernet E. y M.



Paciencia y la última, que aparecía borrada en el Riesencodex pero que eventualmente fue identificada como Disciplina.<sup>24</sup> El Diablo aparece nuevamente burlándose de todas ellas.

4. Tercera escena. El coro de las Virtudes inicia con un lamento muy dramático porque Anima se ha descarriado. Al final, Anima aparece arrepentida y es acogida por ellas mientras entonan un cantito en el que agradecen su retorno.

5. Cuarta escena. Anima y las Virtudes, guiadas por la Humildad y la Victoria, entran a duelo con el Diablo que termina derrotado y amarrado. Castidad le canta una antífona con una melodía muy inspiradora. El Diablo se burla de ella y le dice que la virginidad no es un privilegio, sino una ignorancia. Las Virtudes vuelven a cantar juntas, rememorando la imagen bíblica del mar de Isaías en el que las ánimas navegan hacia Jerusalén celestial.

6. Epílogo, *In Principio*. El coro de Virtudes entona una antífona final de profundidad teológica en la que se explica la historia de la humanidad desde el principio, el Génesis, hasta el fin de los tiempos, el Apocalipsis.

La obra contiene ochenta y dos melodías diferentes en canto llano, excepto el Diablo que solo tiene diálogo hablado. Para Hildegard, la música es el medio más elevado para conectar con la divinidad, por lo tanto, el Diablo no merece tener melodía. La interacción entre los solistas y el coro reflejan un estilo bastante moderno en el que las líneas melódicas se repiten constantemente de manera que dos textos diferentes puedan estar ligados con la misma melodía.

El texto es sumamente expresivo para que, en conjunto con la melodía, el escucha pueda apreciar la habilidad del intérprete. Las melodías suben y bajan para lograr texturas que homogeneizan la poesía y la música.

Las partes narrativas son silábicas, mientras que las emotivas están retacadas de adornos melismáticos, es decir, existe una enorme diferencia melódica cuando el texto describe lo que está sucediendo a cuando está ligado a una emoción o un sentimiento. Y

---

<sup>24</sup> Llamada así por Peter Dronke en su edición del *Ordo Virtutum* del 2007, basándose en una conjetura de Maura Böckeler en su *Turm Der Vorbereitung* de 1927.

usted, estimado lector, no me dejará mentir cuando comparo esta técnica de Hildegard con el *stile recitativo* de Monteverdi en el que los recitativos describen la acción y las arias expresan las sensaciones y emociones del personaje involucrado. Y estamos hablando de una diferencia de más de cuatro siglos entre una y el otro. Se lo dejo a usted para reflexionar. Para Hildegard, la parte más importante de la obra es la música porque tiene la finalidad de ser el puente entre lo material y lo inmaterial, lo terrenal y lo celestial.<sup>25</sup>

En la obra existe una dualidad entre el texto y la música en la que ambos se complementan para expresar perfectamente los sucesos. Todos los tonos textuales y musicales que transmiten los personajes permiten al espectador involucrarse activamente en la trama. Por ejemplo, cuando el texto se refiere a lamentos o pesar, las melodías se encuentran en rangos bajos, mientras que cuando se refiere a escenas felices o relacionadas a la alegría y la plenitud, las notas son agudas.

Simbólicamente, el diablo, el infierno y el malestar, pesan, mientras que el espíritu, la luz y el cielo sin fin, vuelan. Como dirían los viejitos, “*para muestra, basta un botón*”; preste usted atención a los últimos compases de *In Principio*, cuando ya se resolvió todo, cuando todos agradecen, cuando todos están contentos y hablan de las maravillas del espíritu en adoración a Dios. Las últimas palabras son las más intensas y representativas de toda la obra y están cargadísimas de melismas largos y profundos:

*Ergo nunc, omnes homines,  
genua vestra ad patrem vestrum flectite,  
ut vobis manum suam porrigat.*<sup>26</sup>

¿Acaso no es notorio que en estas últimas palabras, Hildegard nos está hablando a todos nosotros? El epílogo deja de ser un diálogo entre los personajes: las Virtudes se dirigen a los humanos e invitan a reflexionar para decidir entre el bien y el mal.

En tanto a su representación, no existen muchos datos en la obra que especifiquen los movimientos escénicos de los personajes. Pensemos en un guion de teatro de la actualidad. Si usted ha tenido la oportunidad de ver uno, excelente, y si no, lo invito a que busque en

---

<sup>25</sup> Vernet, E. y M.: p.77

<sup>26</sup> “*Así que, todos los hombres, arrodíllense ante el Padre que él les dará su mano.*”

internet para que me pueda entender. En estos guiones existen ciertas anotaciones específicas para la acción del personaje, por ejemplo, “*Fulanito se levanta*” “*Menganita lo mira mientras dice tal y tal*”.

El *Ordo Virtutum* no cuenta con este tipo de anotaciones pero lo que sí tiene es la caracterización de cada personaje. Ejemplo, el Diablo, en la primera escena aparece como *Strepitus diaboli*, o sea, *el ruido del diablo*, que expresa el tipo de acción que hará el diablo cuando llega. Y este tipo de detalles son los que nos ayudan a entender cómo se puede representar cada personaje dentro de la escena.

Veamos otros ejemplos:

Anima, en la primera escena, se describe *felix Anima*, y eventualmente, después de lamentarse por sus malas decisiones, cambia a *infelix anima*. También se le llega a llamar *paenitens anima*, o sea, alma arrepentida. Otro dato interesante que tenemos para poder escenificar los personajes, se encuentra en el libro *Scivias*, en el que Hildegard describe las virtudes según sus visiones.

Aquí algunos ejemplos:

*Humilitat* (Humildad): tiene una corona con tres ramas en la parte superior, piedras preciosas verdes y rosas y perlas blancas.

*Caritas* (Caridad): en su túnica tiene un jacinto con el azul del cielo, y dos ríos maravillosamente bordados con ornamentos preciosos de oro y gemas.

*Obedientia* (Obediencia): porta alrededor del cuello una cadena blanca como la nieve, y las manos y los pies firmes con ligaduras blancas.

*Amor Caelestis* (Amor celestial): viste un mantel blanco con bordados, a la mano derecha tiene un lirio y otras flores, a la izquierda, una palma.

*Misericordia*: un velo blanco de mujer cubre su cabeza y un mantel amarillo la reviste completa. Sobre el corazón hay una imagen de Jesucristo con la siguiente leyenda: *por las entrañas de la misericordia de Dios nuestro en las cuales nos visita la luz de las alturas.*<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Para más referencias de los personajes, véase *Anotaciones para la representación* en Vernet y Vernet, pp: 144-150.

No hay rastros del Ordo en ninguna fuente litúrgica desde su creación. Es probable que el drama fuera parte del ritual eclesiástico del monasterio de Eiseinberg y también es probable que fuera interpretado dentro de la iglesia sin que se involucrara dentro de un servicio litúrgico.<sup>28</sup> Tampoco tenemos pruebas históricas de cuándo fue presentada por primera y última vez. Lo que sí tenemos son varias ediciones en notación moderna, la primera es de 1970<sup>29</sup> y también existen varias grabaciones.<sup>30</sup> ¿Qué podemos concluir respecto a tan maravillosa obra y su origen? Poesía, teatro y música combinados con textos eclesiásticos. Pensemos en modo medieval y creemos un drama a partir de las ideas de la liturgia, los santos, las músicas y bailes que adornaban las fiestas más representativas de la religión cristiana. Hagámoslo con la visión de una época bastante alejada de la nuestra. ¿Cómo podríamos representar estas obras medievales en pleno S.XXI? ¿Será posible? Ciertamente nuestro contexto histórico no es ni remotamente cercano al de la Edad Media. Ni siquiera contamos con los mismos medios. El drama bíblico perdió fuerza en el S.XVI cuando surgieron nuevos géneros teatrales y se dieron nuevos estilos lírico-musicales. Aun así, no podemos negar el valor artístico de este tipo de drama teatral y le dejo a usted, querido lector, la reflexión de qué tanto lo modificó Hildegard a sus creencias y formas de ver el mundo con lo que lo que se ha compartido en esta investigación.

#### BIBLIOGRAFÍA.

Astey, Luis, *Los Tres Dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines*, UNAM, Mexico, 1995.

Burkholder, J. Peter, Palisca, Claude V., *Norton Anthology of Western Music, Vol. 1, Eighth Edition*, WW Norton & Co, New York, 2019.

Dabke, Roswitha, *The Hidden Scheme of the Virtues in Hildegard of Bingen's Ordo Virtutum* (Artículo), Parergon, Volume 23, 2006.

Dronke, Peter, *Ordo Virtutum*, Critical text, Oxford, Oxford University Press, 1970.

Fassler, Margot, *Music in the Medieval West*, trad. Juan González-Castelao, Madrid, Akal, 2020.

---

<sup>28</sup> Lightbourne, R.: p.50.

<sup>29</sup> *Ordo Virtutum*, Peter Dronke, Critical text, Oxford University Press, 1970.

<sup>30</sup> Dos del ensamble *Sequentia* de 1982 y 1997, y dos del ensamble *Vox Animae* de 1995 y 2003.

Klausner, Dave, *Music in Drama*, en *The Cambridge History of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Lightbourne, Ruth: “*The question of instruments and dance in Hildegard of Bingen’s Twelfth-Century music drama Ordo Virtutum*” (Artículo), *Parergon*, Volume 9, 1991.

Muir, Lynette R., *The Biblical drama of medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Page, Christopher, *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Londres, 1987.

*Regularis Concordia*, ed. Thomas Symons, Londres, 1953.

Thiebaut, Marcelle, *The Writings of Medieval Women*, Nueva York, Garland Library of Medieval Literature, 1987.

Vernet, Eulàlia y Mariona, *Ordo Virtutum*, estudio, edición crítica y traducción al catalán, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, (sin año de publicación).

2. Ecos femeninos de la región de Veracruz en el siglo XIX: dos obras para voz y piano de María Pérez Redondo y Rivera.

Por: Dra. Solanye Caignet Lima, Mtra. Julieta  
Varanassi González García y Dr. Samuel Caleb  
Chávez Acuña

**I. Introducción**

*Deja que corra tu mano blanca,  
Deja que corra sobre el marfil.  
Que cada acento que al piano arranca  
Lánguido evoca recuerdos mil.*  
(Caballero, 1887)

Se cree que los primeros pobladores de Xalapa, capital de Veracruz, México fueron los totonacas de los que se han encontrado solo algunos vestigios. Hoy por hoy, Xalapa es quizá una de las ciudades más bellas de México. Con una gran historia y grandes cambios a nivel político y social, después de grandes enfrentamientos, guerras, decretos y fundaciones, esta ciudad se ha consolidado en la actualidad como centro cultural conocida como, la Atenas veracruzana. “Xalapa, bautizada como la Atenas veracruzana, es un crisol de manifestaciones culturales” (Sotelo, 2006)

Xalapa es una ciudad que invita a la cultura, desde la fundación de la Orquesta Sinfónica en 1929, considerada la más antigua del país, hasta la creación de la Facultad de Música veracruzana en 1944, otras actividades de índole cultural tuvieron auge y fueron parte del paradigma artístico de la ciudad. Según González:

Fue durante el siglo XIX cuando los bailes y las tertulias musicales o literariomusicales adquirieron mayor relevancia, hasta el punto de llegar a tener no sólo un espacio propio (el salón) sino un repertorio expresamente compuesto para interpretarse en

ellas. Cabe señalar que este fue un fenómeno común a varios países;(2007, p. 42)

La investigación de la música mexicana de concierto del siglo XIX como antecesor al actual panorama que expone trabajos sobre la exposición de esta composición en el siglo XX y XXI, se ha estado dando sobre la base epistémica de datos recopilados por la historia, siendo una de las tareas pertinentes de la indagación en este campo. Durante el siglo XX y principios del XXI, las compositoras mexicanas alcanzan un lugar importante dentro de la música de concierto... ejemplos de mujeres destacas del ámbito compositivo sepultan hoy los prejuicios que por mucho tiempo imposibilitaron el trabajo de la mujer en el campo de las artes (Vilar-Payá, 2010)

Las aportaciones de grandes creadoras del siglo XIX en México aún deben de ser exploradas. Tal como lo menciona Bitrán, en ocasiones “hay que escuchar dos veces para distinguir esos ecos casi imperceptibles; hay que leer entre líneas para entender el peso y significado de las ausencias femeninas en los textos de todas las épocas y en las historias actuales”. (2022, p.7) Poco a poco comienzan a surgir repertorios, personajes, prácticas, comunicaciones, etc., que dan cuenta de aquellas voces femeninas olvidadas en la geografía nacional.

Una de estas voces femeninas es María Pérez Redondo y Rivera (1862-1937), pianista y compositora originaria de Xalapa, Veracruz. Sus padres, Juan Pérez Redondo y Felicitas Rivera Cambas, le proveyeron de una excelente educación en literatura, historia, francés, religión, etc., que se unió al temperamento artístico que mostró desde temprana edad al tocar el piano. (Pasquel, 1975) Primero estudió con el pianista español Joaquín María de Aguilar (c.1817-1892), quien residió en Xalapa durante algunos años. Queda testimonio de ello en una de las cartas que Guillermo Prieto envió a Ignacio Ramírez El Nigromante durante su visita a Xalapa en 1875, publicadas en la *Revista Universal*. En su detallado relato, narra que fue el propio Joaquín María de Aguilar quien lo llevó a conocer a María y que quedó gratamente sorprendido cuando la escuchó cantar y tocar el piano. (Prieto, 2008)

Dos breves notas periodística de abril de 1883 dieron a conocer que María llegó a la ciudad de México para estudiar, la primera del día 6 en *La Patria* y la segunda del día 8 en *The Two Republics*. En esta última, se informa que estudiará en el Conservatorio de Música

con una beca o pensión del Gobierno del Estado de Veracruz. (Paz, 1883; Mastella, 1883). En julio del mismo año, una nota en *La mujer, Semanario de la Escuela de Artes y Oficios* da a conocer lo siguiente:

El día 8 del presente mes se verificaron en el Conservatorio Nacional de Música dos concursos privados, entre las alumnas de la clase de piano y la de estética aplicada. Siete alumnas tomaron parte en el primer certámen, y doce en el segundo, obteniendo en el uno los primeros premios las Sritas. María Pérez Redondo é Isabel Zaldívar, y en el otro las Sritas. María Ocádiz, Virginia Galván, é Isabel Zaldívar. (Manterola, 1883, p.4)

Asimismo, en la biblioteca particular Núñez Pérez Redondo se conserva un tomo de obras para piano de Federico Chopin (1810-1849), edición de C. F. Peters, con la siguiente dedicatoria en la esquina superior derecha de la primera página interior: “Concurso de Piano (Profesor, Sr. Ituarte). Primer Premio obtenido por la Srita. Maria Perez Redondo y Rivera. A. Bablot”. Además, se conserva la partitura para piano a cuatro manos de *Scènes de Bal, Entrée des Masques* de Jules Massenet (1842-1912), con una nota manuscrita en la esquina superior derecha también de Alfredo Bablot D’Olbreusse (1827-1892), esta vez como recuerdo a su participación en el concurso de Estética aplicada, del cual él era profesor. (González, 2021) Se entiende entonces que ella participó en ambos concursos internos, siendo premiada como alumna de piano de Julio Ituarte Esteva (1845-1905).<sup>31</sup> Vale la pena recordar que Alfredo Bablot fue Director del Conservatorio Nacional de Música entre 1882 y 1892, periodo durante el cual impulsó un proyecto de reorganización del mismo.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Julio Ituarte nació y murió en la ciudad de México. Pianista, director de coro, compositor y profesor, actuó como pianista preparador de diversas compañías de ópera italiana. Transcribió al piano óperas de distintos compositores del momento, que fueron publicadas por H. Nagel Sucesores y A. Wagner y Levien. Su catálogo de composiciones es amplio, incluye obras para piano solo (Ecos de México entre ellas), para voz y piano, dos zarzuelas y obras religiosas. (Pareyón, 2007, p. 523-524)

<sup>32</sup> Alfredo Bablot fue un destacado periodista y escritor, originario de Burdeos, Francia, que llegó a nuestro país como secretario de la cantante Ana Bishop en 1849. Participó activamente en la vida cultural de la época, fundó varias publicaciones periódicas, como *El Daguerrotipo* (con René Masson, 1850-1851); fue propietario de *El Federalista* (1871-1878) y colaboró con *El Siglo Diez y Nueve* (1855-1856), donde escribió secciones dedicadas a la música. (Castro, MA, 2020)



En 1887 apareció una nota en *La Patria* donde la redacción solicitaba el reintegro a la pianista de la pensión que le otorgaba el Estado de Veracruz, la cual le fue retirada por haber obtenido en esas fechas su primer premio en la institución mencionada.<sup>33</sup> (Paz, 1887)

Fue profesora de música en la Escuela Superior de Niñas de Xalapa, hoy Escuela Industrial “Concepción Quiros Pérez”. (García, 2014) Participó como pianista en la Sociedad Literaria, Dramática, Filarmónica y de Baile El Edén, así como en El Casino Jalapeño, de donde fue designada Socia Honoraria en 1880. Compuso obras para piano, voz y piano, dos zarzuelas y algunas obras religiosas. Cabe mencionar que Xalapa tuvo una intensa actividad musical durante la época, en parte favorecida por su ubicación estratégica en el sistema de comunicaciones entre el puerto de Veracruz y la ciudad de México. Los lugareños disfrutaron de animadas tertulias y bailes, funciones de ópera, zarzuela, celebraciones cívicas y religiosas, entre otras. (González, 2014)

## II. Dos obras para voz y piano

Para conocer un poco más sobre el lenguaje compositivo de María Pérez Redondo, a continuación, se abordarán dos de sus composiciones para voz y piano: la Romanza *Lo que es amor* y *Petenera*.

En la sección Ecos semanales, Cartas a las lectoras de “El Nacional” del 4 de septiembre de 1887, *Mignon* dedica una amplia sección a María Pérez Redondo.<sup>34</sup> Escribe sobre su inclinación temprana a la música, que hizo que aprendiera “simultáneamente el a-b-c y el do-re-mi”. (p.1) Destaca sus dotes como pianista, menciona su agilidad, intuición estética, inspiración ardiente y atildada. Anota también que María tenía manos pequeñas y remarca sobre todo el aspecto expresivo de su interpretación: “Es una musa que parece tener un corazón en la punta de cada dedo”. (p.1) Poco más adelante, presenta sus principales composiciones junto a un breve comentario. Destaca el de la Romanza para mezzosoprano y piano *Lo que es amor*, en donde anota lo siguiente:

---

<sup>33</sup> Con relación a la obtención de este primer premio en 1887 y el obtenido en 1883, se entiende que el de 1883 fue una actividad escolar interna, mientras que el segundo representa la conclusión de sus estudios en la institución.

<sup>34</sup> *Mignon* era uno de los seudónimos bajo los que escribía Manuel Caballero. (Bonilla, 2018).

*Lo que es amor*, es un idilio altamente romántico en el que están habilísimamente traducidas al idioma del alma estas fases del amor: *amor soñado, amor correspondido y amor imposible*. Tiene esta romanza todo el sabor melancólico de las de Denza y el fuego apasionado de las de Paolo Tosti. Es una joya. (p.1)

Interesante esta comparación con Paolo Tosti, quién fue un compositor italiano del siglo XIX muy prolífico y admirado especialmente por sus romanzas, destacando entre ellas: *Non t'amo piú*. En palabras de Sanvitale: “Las romanzas de Tosti de versos enunciantes, merecen especial atención ya que constituyen un núcleo sustancial dentro de su producción... (1996, p.172).

La letra de la Romanza *Lo que es amor* fue escrita por Manuel Caballero (1849-1926).<sup>35</sup> La obra se publicó en vida de la compositora al menos dos veces por dos casas editoras distintas. La nota periodística anterior muestra que la obra se conocía desde 1887, por lo que es probable que la casa editora Wagner & Levien haya sido la primera en publicarla, aunque la partitura no está fechada. Posteriormente, el 18 de diciembre de 1891 aparece en *La Patria* el aviso que H. Nagel Sucesores han dado a conocer las entregas 23 y 24 de La Revista Melódica que contiene la obra en cuestión: “Lo que es Amor, romanza sentimental de la Srta. María Pérez Redondo y Rivera, y letra *ad hoc* de nuestro inspirado, galano, fluido y correcto amigo Manuel Caballero”. (p. 3) El mismo día aparece un anuncio similar en *El Siglo XIX*.<sup>36</sup> (Díaz, 1891)

A partir de la publicación de la obra por dos casas editoras distintas, así como por las distintas interpretaciones de la obra que se han podido documentar hasta ahora, puede decirse

---

<sup>35</sup> Manuel Caballero nació en Tequila, Jalisco. En 1876 se trasladó a la ciudad de México, donde murió en 1926. Destacado periodista, poeta y editor, que escribió para *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*, fundó *El Noticioso* y *El Entreacto*, semanario dedicado a la crítica teatral; en Guadalajara fundó *La Estrella de Occidente*, semanario ilustrado de arte y literatura con colaboraciones de artistas del país. Autor de poemas, del *Almanaque histórico y monumental* (Nueva York, 1882), fue también profesor de Estética y de Literatura Española en el Conservatorio Nacional de Música. En diciembre de 1909 fue ganador del concurso de la letra para la cantata *Independencia* (música de Luis G. Jordá), con la cual se conmemoró el primer centenario de la Independencia nacional. En conmemoración de su fallecimiento, se estableció el 4 de enero como Día del Periodista en México. (Escorza, 1999)

<sup>36</sup> Existen dos ediciones más de la obra, la primera fue publicada en la sección Música de *Heterofonía* 132-133 y la segunda elaborada por Fernando Carrasco Vázquez en *48 mujeres en la música mexicana del siglo XIX*.

que la Romanza *Lo que es amor* fue bien acogida en vida de la compositora. La obra circuló en dos espacios representativos del siglo XIX: el teatro y el salón. Por ejemplo, en noviembre de 1891 fue parte del programa que interpretó María Giudici, mezzosoprano de la compañía de ópera de Napoleón Sieni en la función a beneficio suyo en el Teatro Nacional. En 1895 se interpretó en el concierto de aniversario de la Amiga Municipal “Arteaga” de Puebla y en 1905 en un concierto privado en Tula de Tamaulipas. (Díaz-Dufoo, 1891; Paz, 1895; Villasana, 1905)

### III. Lo que es amor. Análisis musical de la línea vocal

Esta Romanza es una pieza de exquisita belleza y dominio compositivo. Está escrita de un modo fluido y fraseos muy bien articulados. Comienza con una indicación de tempo Lento. Desde el comienzo anacrúsico se puede sentir el dejo de melancolía en los primeros cuatro compases de piano solo. Desde este punto se puede notar la gran sensibilidad de la compositora al utilizar movimientos ascendentes y descendentes en la melodía del piano para denotar la atmósfera de tristeza o melancolía. En el compás seis comienza la parte vocal. En ese compás aparece la frase: *Niña, la rosa de frescas galas*, estructurada de una manera repetitiva utilizando la misma nota seguidas de un silencio. Esta estructura se desplaza a través de la melodía de estos primeros compases, un poco estática y compuesta por una serie de silencios que por momentos pareciera que cortan las largas frases.

La tonalidad de la pieza es un Re menor que pudiera identificarse con el sentimiento de pérdida debido a la sensación de congojo que puede llegar a emitir. Sorpresivamente modula a un Fa Mayor dieciocho compases más tarde, justo después de un calderón que queda suspendido en la pregunta: *¿Sabes ya niña lo que es amor?* Esta frase refiere justamente al título de la pieza y representa un *leit motiv* dentro de la misma apareciendo en varios puntos climáticos. Al comenzar la estrofa: *Por las regiones de la quimera*, es muy interesante como la compositora acompaña la voz con la melodía doblada por el piano solo que una tercera menor más abajo o una sexta mayor más arriba, lo que automáticamente nos traslada a un ambiente etéreo que se fusiona perfectamente con el texto de esta sección: *...cruzar en alas de inquieto afán, buscar efluvios de primavera...*

En la frase siguiente: *De una mirada que no se mira*, se nota cómo el piano acompaña a la voz imitando su línea una sexta mayor más abajo, lo que le da un soporte sumamente interesante. En el sexto compás de esta sección, el piano dobla la melodía en una perfecta ecuación pucciniana lo que lleva al siguiente pequeño climax: *fuego cintilador*, texto lleno de arrojo que se acentúa con el acorde de V7 de la tonalidad de Re Mayor. En esta edición aparece un *legato* sobre el calderón hacia el siguiente compás, lo cual parece indicar la continuidad, la fluidez que tanto caracteriza a esta pieza.

Inmediatamente el acompañamiento del piano se estructura al estilo de una serenata ahora con acordes más reforzados, llevando la voz hasta el verdadero *climax* de la pieza con el *leit motiv* repetido: *Lo que es amor*. En este punto la vocalización se vuelve realmente alta siendo la nota tope más aguda de la pieza, un la índice 5, nota aguda para una voz de mezzosoprano. Magistralmente se refuerza este *climax* con un tremolo en *forte* en el acompañamiento del piano, dándole la libertad a la solista para extender la nota alta. Al finalizar esta parte del discurso musical, la compositora escribe un *piano súbito* en la penúltima frase que muestra una gran fineza regresando a una forma más íntima de composición, específicamente a la estructura *liederista*. La última frase está acompañada por un arpeggio ascendente del piano que no permite el estancamiento de la melodía.

Posteriormente, en la segunda parte, nos repite el diálogo entre piano y voz. El piano ahora dobla la voz en la tonalidad de Fa Mayor que se expresa de forma coherente con el texto: *Dos corazones que funde el cielo, dos querubines que junta Dios*.

# Lo que es amor.

## Romanza.

Poesía de Manuel Caballero.

Música de la Srita. Maria Perez Redondo y Rivera.

**Lento**

VOZ. *Ni - ña, la*

PIANO. *p* *rall.*

*a piacere*  
ro - sa de frescas ga - las, Ma - ga de un sue - ño deslum - bra - dor, An - gel que

*lento*  
tien - des tus ní - veas a - las... ¿Sa - bes ya, ni - ña lo que es a - mor? lo que es a -

*molto espressivo* *F - - - P..!*  
mor? Por las re - gio - nes de la qui - me - ra Cruzar en a - las de in - quie - to a - fan Buscar e -

*col canto*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line starting with 'Ni - ña, la' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'ro - sa de frescas ga - las, Ma - ga de un sue - ño deslum - bra - dor, An - gel que' and includes the tempo marking 'a piacere'. The third system continues with 'tien - des tus ní - veas a - las... ¿Sa - bes ya, ni - ña lo que es a - mor? lo que es a -' and includes the tempo marking 'lento'. The fourth system concludes with 'mor? Por las re - gio - nes de la qui - me - ra Cruzar en a - las de in - quie - to a - fan Buscar e -' and includes the tempo marking 'molto espressivo' and dynamic markings 'F - - - P..!'. The piano part features various textures, including chords and melodic lines, with markings like 'p', 'rall.', and 'col canto'.

El *Agitato* utilizado cuatro compases antes de la repetición del *climax* en la nota aguda, prepara la llegada a este y el resultado es de inmediatez, nuevamente, de arrojado. Después de este punto seguido de arpeggios del piano que indican la llegada al final de la pieza, la compositora irrumpe con un acorde de IV con séptima en *fortissimo con trémolo*. La pieza continúa con un *Piú mosso* y una melodía totalmente nueva que transcurre entre tonalidades de SiB Mayor y Re menor con movimientos armónicos osados. En los trechos del piano se escuchan los accidentales bemoles que van modulando a los diferentes tonos. La letra en este punto es de un dramatismo arrobador:

*Llevar la sombra dentro uno mismo  
Ciegos a un ángel, idolatrar  
Y separados por hondo abismo  
¡Llorar ocultos, siempre llorar!*

En esta parte incluso, utiliza una estructura quebrada, destruyendo el legato en el acompañamiento del piano y sustituyéndolo por un acompañamiento estilo vals pero en movimiento rápido justificado magistralmente por el texto de esta sección: *Vivir sin calma, luz, ni consuelo*.

Cinco compases antes del final de la pieza, hay un último aliento expresado por la voz y aparece un calderón sobre un la bemol agudo, sostenido sobre el acorde con séptima de sol sostenido. Además, termina esta frase con un pequeño silencio de semicorchea que simula una especie de suspiro, como un silencio dramático. El final de la línea melódica está escrito *sotto voce* y en un Fa menor. Los tres últimos acordes del piano: Re bemol Mayor y Fa Mayor modulan de manera brusca a la tonalidad de Fa Mayor con un redundante *fortissimo*.

El acompañamiento pianístico.

Se trata esta de una obra muy bien construida para el piano, ya que constantemente es este instrumento el que detona los estados anímicos de la pieza, y en general su función no se reduce a un mero acompañamiento armónico, sino que coadyuva al carácter de la obra en

función del texto. Técnicamente la dificultad de esta obra es moderada, pues no es para interpretarse a gran velocidad por lo que resulta cómoda para el pianista, acotación que resalta el dominio que la señorita María Pérez Redondo y Rivera tenía sobre este instrumento.

El margen de libertad interpretativa se ve delimitado por la partitura y por las necesidades interpretativas de la cantante, pero no de manera rigurosa, pues la obra es rica en cuánto a texturas musicales y dinámicas. Tiene algunos pasajes, en los que la partitura se presta a hacer algunos efectos sonoros parecidos a un *recitativo accompagnato*.

Rítmica y melódicamente la obra (incluso la parte del piano) es preponderantemente de carácter vocal, pues no abundan grandes saltos melódicos y la textura es más bien ondulante.

Puede ser que el mayor mérito estético de esta obra se encuentre en el manejo armónico que la señorita Pérez Redondo y Rivera logró para, por medio de la música, dar vida al texto del poema de Manuel Caballero, y es a través de las armonías utilizadas que podemos acercarnos al efecto emocional que tal poema pudo producir en la compositora, y que en todo caso, para el pianista es la principal guía en cuanto a la atmósfera emocional que debe generar para arropar el quehacer interpretativo de la cantante; se trata de una obra muy madura, técnicamente bastante accesible incluso a pianistas no muy virtuosos. Para mayor claridad procederemos a hacer un análisis musical enfocándonos sobre todo en aspectos armónicos y melódicos.

Del compás 1 al 5 se presenta una introducción puramente pianística, que transcurre por los grados I, VI, VI con séptima, II, VI, VI Mayor con séptima que a la vez es V con séptima y resuelve a Re menor, lo que guía al intérprete a través del carácter afectivo que tendrá la obra, que se debate entre la dulzura de las tonalidades mayores contrastando con modulaciones a tonalidades menores. Interpretativamente este breve pasaje ha de aprovecharse para atrapar la atención del espectador, por lo que es necesario atender al fraseo propuesto por la compositora, que nos plantea una secuencia de frases breves, entre las que destacan las contenidas en el segundo tiempo del tercer compás, la que ocurre en los tiempos primero y segundo del compás cuarto, por lo demás el fraseo no está expresamente marcado, aun así, para tener congruencia melódica con las frases expresamente señaladas, es necesario atender al centro tonal de la melodía, según el grado en el que transcurre, agrupando en una sola frase las notas comprendidas del segundo tiempo del segundo compás y hasta el primer

tiempo del tercero, una sola frase serán las corcheas del cuarto tiempo del tercer compás y proponemos agrupar en una sola frase las notas del tercer tiempo del compás cuarto al primer tiempo del quinto compás.

El carácter de fatalidad de esta pieza queda enfatizado por la corchea con puntillo seguida de una semicorchea del tercer tiempo del cuarto compás en conjunción con la negra que ocupa el primer tiempo del quinto compás. Así mismo depende del intérprete el lograr crear en esta introducción una atmósfera de solemnidad, para lo que es indispensable lograr un adecuado *legato* con el fin de dar una sensación constante de flujo melódico a pesar de que la indicación de tempo de la obra sea Lento.

Del compás seis al dieciocho aparece una especie de *recitativo* en el que empieza a cantar la mezzosoprano y la función del piano en esta sección se reduce a un mero acompañamiento armónico aunque, en contadas ocasiones, el piano responde melódicamente a las frases propuestas por la mezzosoprano, esto ocurre en los compases diez y once, siendo preponderante el V grado de re menor, así como en los compases diecisiete y dieciocho, en el I grado de re menor y concluyendo en el V grado de esa tonalidad. Nuevamente los contrastes armónicos brindan al intérprete la posibilidad de imprimir mayor o menor brillo sonoro a la ejecución de esos pasajes.

Por otro lado, el acompañamiento que aparece en forma de acordes sin melodía, recuerda al acompañamiento en modo de recitativos por lo que pareciera intentar recrear las sonoridades del piano del siglo XIX, un poco simulando la estructura Chopiniana en obras como los Nocturnos de Chopin interpretados en un Piano Pleyel de 1836.

Desde el segundo tiempo del compás dieciocho y hasta el segundo tiempo del compás cuarenta y ocho aparece el segundo tema, de carácter totalmente cantábile en el piano, el cual resulta interesantísimo debido a que verdaderamente es un dueto entre la mano derecha del piano y la voz de la mezzosoprano, mientras que la mano izquierda hace un acompañamiento en forma de arpeggios ascendentes durante los primeros ocho compases de esta sección, posteriormente en la mano derecha se hace una reiteración del tema que integra la sección y, en una voz intermedia que también ha de tocarse con la mano derecha, aparece un discreto acompañamiento de dos o tres notas, brotando en la izquierda solo una o a veces dos notas graves por compás. Del compás treinta y cinco al cuarenta y tres la labor del piano vuelve a ser meramente de acompañamiento con una textura más gruesa para la mano derecha,



siempre permaneciendo en el registro medio del piano. Del compás cuarenta y cuatro al segundo tiempo del cuarenta y ocho aparece un puente musical en la tonalidad de Re Mayor, que pareciera hacer eco al final de la última frase de la mezzosoprano en la que exclamó “Eso es, mi niña, ¡Lo que es amor! ¡Lo que es amor!”

Para los fines de la ejecución pianística, en la parte en la que se establece el dueto entre la melodía del piano y la mezzosoprano habremos de observar un *legato* muy bien logrado a partir de una técnica pianística adecuada para ejecutar el pasaje octavado y utilizar el pedal únicamente como efecto sonoro, nunca con la intención de sustituir la ilusión de hacer *legato* a pesar del pasaje de octavas. Imaginamos este pasaje no como un dueto entre soprano y mezzosoprano sino más bien entre tenor y mezzosoprano porque en el texto del poema musicalizado así como en la música, sobre todo en la parte del piano, la alternancia entre lo masculino y lo femenino es una constante que da un movimiento casi místico en esta pieza; a manera de ejemplo utilizaremos las dos frases que originan el segundo tema de la obra, mismas que se encuentran, la primera a partir del segundo tiempo del compás dieciocho y concluye en el segundo tiempo del compás veinte y la segunda, que inicia a partir de la segunda corchea del segundo tiempo del compás veinte y termina en el primer tiempo del compás veintidós; al respecto diremos que la primera es de inicio anacrúsico con terminación femenina y la segunda de inicio anacrúsico y de terminación masculina, así, en esa persecución de lo femenino tras lo masculino es que se desarrolla la romanza. De esta manera, con un gesto casi imperceptible procuraremos teñir la nota más grave del pasaje octavado con el vigor que asemeje la sonoridad del canto masculino y después, cuando la melodía se reduce a una sola línea en la mano derecha del piano, continuando con la ilusión de ser un dueto, la sonoridad del canto masculino habrá de conservarse.

De la segunda corchea del segundo tiempo del compás cuarenta y ocho hasta el primer tiempo del compás cuarenta y cinco es una reiteración casi íntegra de la sección anterior. Del compás setenta y cinco al ochenta y cuatro es un puente musical en la tonalidad de Re Mayor, pasando por los grados I, V con séptima, III Mayor con séptima que a la vez es V con séptima de si menor, IV mayor de esta segunda tonalidad, III, y I con séptima. Nos parece de gran importancia como la señorita Pérez y Redondo utilizó los grados menores de la escala para modular, convirtiéndolos en mayores con séptima y a partir de allí modular usándolos como

quinto grado con séptima que resuelve al primero de la tonalidad a la que modula. Este recurso es el más creativo armónicamente a lo largo de la romanza.

A partir del compás ochenta y cinco la obra cambia a cuatro cuartos y la indicación de tempo es *piu mosso*. ¡Inicia en si bemol mayor cambiando a re menor justo cuando el texto dice “...siempre llorar!”. En el compás noventa y siete modula a sol menor para terminar en una cadencia a partir del compás ciento tres, formada por el primer grado de Fa Mayor, luego en el siguiente compás lo convierte a fa menor, después usa el sexto grado pero poniéndole un bemol a la fundamental, regresa a primer grado menor, repite el acorde de re bemol menor y concluye la obra en el último compás con dos acordes de Fa Mayor. Durante toda esta sección la sensación de movimiento acelerado ocurre mediante el uso de figuras rítmicas cortas al inicio, como lo son los tresillos, situación que se agrava a partir del compás noventa y tres debido a que esta vez los tresillos aparecen integrados por un bajo octavado en la mano izquierda seguido de dos acordes de tres o cuatro notas en la derecha. Los recursos agógicos vienen expresamente señalados en la parte de la mezzosoprano y el pianista acompañante siempre ha de tocar en función de la interpretación que la cantante haga de esas indicaciones. Proponemos para esta sección aprovechar los recursos sonoros del piano jugando un poco con las dinámicas en piano para ir coloreando con *crescendos* y *diminuendos* apenas perceptibles siempre y cuando no incomoden a la cantante.

En el compás noventa y seis el patrón rítmico se rompe, pues aparece el tresillo como ya se ha descrito con anterioridad, un bajo octavado en la mano izquierda y dos acordes de tres notas en la derecha, después aparece el tresillo en la mano izquierda formado por una corchea un silencio de corches y otra corchea, sobre el silencio de corchea hay un solo acorde de la derecha, todo esto justo cuando la mezzosoprano canta “rasga el dolor” de la frase “Sentir que el pecho rasga el dolor” y la indicación agógica que aparece allí es *disperato*. Los detalles como este hacen de la romanza una obra única, demasiado teatral, casi como si se tratara de un aria de ópera, lo que la convierte en una pieza que verdaderamente se disfruta al ejecutarla.

Por todo lo aquí comentado consideramos esta romanza de gran mérito estético, pues, además de aportar novedad armónica mediante los recursos ya descritos, la señorita Pérez y Redondo coloreó a través de la música el poema de Manuel Caballero muy a su modo de entender “lo que es el amor”, sin duda la compositora sabía del amor y del desamor y nos

legó su concepción. La tarea de los intérpretes es completar la obra con una ejecución apegada a la partitura, pues la música, tan bien escrita, además de ser muy explícita y dejar poco margen a una ejecución demasiado liberal, es suficiente para emocionar al espectador transmitiéndole el secreto que la compositora dejó escondido en la obra.

#### **IV. Petenera**

La segunda obra en cuestión, *Petenera*, se localiza en un tomo de partituras de la biblioteca personal de la propia compositora. El manuscrito es de corta extensión, una sola página pautada escrita por ambos lados. Hasta el momento no se ha localizado mayor información sobre la obra, que permita conocer el contexto, los motivos o la fecha de composición. Cabe señalar que en la nota mencionada anteriormente, Cartas a las lectoras de “El Nacional” del 4 de septiembre de 1887, tampoco aparece comentada en la sección donde *Mignon* habla sus obras. Sin embargo, el mismo autor anota que: “Tiene muchísimas, en diversos géneros, pero solamente citaré algunas que conozco”. (p.1) Un poco más adelante, agrega: “Otra multitud de *reveries*, *danze*, *cancioncillas* ligeras, etc., etc., han salido del numen de María; imposible sería recordarlas todas...”. (p.1) Probablemente *Petenera* sea parte de este conjunto de obras cortas o ligeras a las que hace alusión la nota anterior.

La extensa investigación realizada por Lénica Reyes muestra a la petenera en México como “un conjunto de variantes o subsistemas que conforman un gran sistema musical; estos subsistemas corresponden a las diferentes versiones de peteneras que encontramos dispersas en diferentes regiones de la República Mexicana”. (Reyes, 2011, p.6) La petenera es una muestra del intercambio entre culturas, ya que además de las muchas hipótesis que se han escrito sobre su origen, los ejemplos documentados durante el siglo XIX muestran la mezcla de tres grupos de peteneras: antiguas, preflamencas españolas y preflamencas mexicanas. Asimismo, otras referencias historiográficas mencionan dos tipos: la petenera mexicana y la petenera española (baile andaluz). (Reyes, 2011, págs. 306-307)

Y es así que esta pequeña obra podría leerse como la síntesis de la historia familiar de la propia compositora, quien nació en el estado de Veracruz pero poseía una fuerte herencia andaluza de parte de su padre.

## Análisis vocal de Petenera

La petenera se ha ido construyendo con el paso del tiempo y representa una forma musical con características muy particulares. La petenera tiene algunos orígenes en España y su estructura es cercana al género flamenco. La petenera mexicana ha tocado las diferentes regiones del país y desarrolla muchas versiones y funciones dentro del ámbito musical acorde a las dinámicas sociales y culturales de cada parte de México.

La petenera también parece ligada al género del Son, que es un género bailable, de ritmo cadencioso y vivo, lo cual nos habla de sus raíces en la cultura latinoamericana.

José Miguel Hernández Jaramillo, investigador sobre el tema destaca lo siguiente:

De entrada, lo primero que sorprende cuando nos adentramos en el universo de la petenera, es que actualmente no existe unanimidad sobre sus orígenes por parte de los estudiosos del flamenco circulando de esta suerte una seria de teorías [...]. Así, encontramos la petenera naciendo en tierras onubenses, levantinas, cubanas o mexicanas y con orígenes tan dispares como el mundo hebraico o la tradición gitana andaluza. (Hernández Jaramillo, 2009)

Esta premisa nos pone en un contexto mucho más integral en cuánto a las posibilidades de la petenera y sus diferentes variantes.

La petenera que nos atañe comienza con un aire sumamente melancólico en la tonalidad de la menor y en compás de 6/8. Se alternan el compás de corcheas con las síncopas en ritmo de negras, que son propias del estilo de la petenera como género bailable. El texto presenta algunas variaciones, por lo general el texto de la petenera suele ser de cuatro versos: La petenera ha ido adquiriendo con el paso del tiempo una entidad propia. Musicalmente hablando, está en tono menor y su patrón rítmico es de amalgama al combinar una métrica de 6x8 + 3x4 siendo su estrofa generalmente una cuarteta octosilábica a la que se añaden versos (Almanaque, 2013)

Dos besos tengo en el alma  
Que no se aparten de mi

El último de mi madre (madre de mi corazón)

El primero que te di, ah, el último que te di.

Sin duda esta es una disposición un tanto diferente si pensamos que el texto de la petenera suele ser octosilábico.

Musicalmente está escrito sobre notas repetidas durante un compás lo que puede dar una sensación de algo paralizante, o estático. La maestría de Redondo se visualiza en esta pieza, alrededor del compás veintiocho cuando la línea vocal comienza a hacer una serie de adornos en semicorcheas similares a los que se utilizan en la música flamenca, en donde además utiliza la expresión “ah”, que denota el quejido doloroso que distingue a este género.

Los últimos seis compases en donde el piano está solo, está compuesto con una serie de trecillos combinados con las síncopas en negras y un final estrepitoso de corcheas con semicorcheas que explotan en un final lleno de ansias.

#### Análisis pianístico de Petenera

El acompañamiento de la Petenera es bastante cómodo pianísticamente, la pieza en su totalidad está en la tonalidad de la menor. Alterna entre los compases de seis octavos y tres cuartos. Del compás uno al catorce hay una introducción delegada únicamente al piano, melódicamente es la parte más importante para el piano, seguida del final, destacando el tejido contrapuntístico existente en los compases pensados en seis octavos en los que, para aportar variedad en ocasiones la mano derecha frasea *legato* de tres en tres corcheas y en ocasiones ese motivo rítmico es presentado en *staccato*. La definición de la tonalidad ocurre durante los ocho primeros compases, transcurriendo por los grados I, V, IV y I. Llama la atención el uso del segundo grado mayor en el compás nueve (recurso ampliamente usado en la Romanza “Lo que es el amor”) sin que sea un acorde de modulación.

A partir del compás once y hasta el treinta y cinco la función del piano es de mero acompañamiento. Del compás treinta y seis al cuarenta y uno vuelve a aparecer una melodía en la mano derecha del piano, conservando la alternancia entre el compás de seis octavos (integrado por un motivo generador compuesto de una corchea y dos tresillos de semicorchea en la primera mitad del compás y repitiéndose íntegramente en la segunda mitad) y el de tres

cuartos (conformado por tres acordes de negras). Esta sección está integrada por tres frases idénticas rítmica y armónicamente siendo cada una de ellas formada por la conjunción del compás de seis octavos y el de tres cuartos, a manera de reposo final el último compás (que por el orden descrito corresponde al de tres cuartos) contiene un acorde de la menor y su figura es de blanca con puntillo.

La interpretación de esta pieza, debido a su simplicidad armónica y melódica debe ser, en cuanto al acompañamiento se refiere, muy apegado a la partitura, en todo caso se puede jugar con un efecto *cantabile* cuando en la mano derecha aparecen ligadas las corcheas de tres en tres. Rítmicamente es el piano el que brinda la acentuación propia de la petenera y queda expresamente marcado el ejemplo en el compás cinco, así como en el compás nueve, con un acento al inicio de cada grupo de tres corcheas ligadas en la mano derecha.

## V. Conclusiones

Xalapa como ciudad multidimensional y panorámica tuvo aciertos como exponente cultural a nivel nacional. El éxito musical y las figuras resaltantes dentro de la provincia tiene indicadores menos ostentosos que los que pudiera haber en la capital, es así que la compositora xalapeña María Pérez Redondo y Rivera no está dentro de las memorias actuales de creadoras reconocidas. Aunque en la actual modernidad se han caído algunos prejuicios sobre la no inclusión de las mujeres en la música, aún queda mucho que descubrir en cuánto a la situación de las mismas en el siglo XIX.

María Pérez Redondo y Rivera compuso dos obras contrastantes, destacando la Romanza: Lo que es amor, una obra que no solo representa el refinamiento de su técnica compositiva y su maestría en la utilización del piano como instrumento acompañante, sino que fue capaz de crear una obra que exaltó a los diferentes gustos estéticos audiencias representativas de diferentes esferas culturales. Así también en la Petenera, notamos su magistral uso del ritmo en un género que denota ciertas características fusionadas de dos países contrastantes: México y España. Por estas razones, María Pérez Redondo y Rivera, es una de esas compositoras que merece un lugar más destacado dentro de los archivos actuales de notorios compositores mexicanos.

Referencias:

- “Alfredo Bابلot”. En Castro, MA. (2020). *Crónicas periodísticas del siglo XIX. Antología comentada*. Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Acceso el 11 de julio de 2022. <http://sigloxix.iib.unam.mx/alfredo-bablol/>
- Alamaque, (17 de noviembre 2013), Los inciertos orígenes de la Petenera, <https://adarve5.blogspot.com/>
- Bitrán, Y. (ed.). (2022). Presentación. *Cuadernos de música UNAM. Mujeres en la música en México: de la gesta individual a las colectivas feministas*. [https://musica.unam.mx/uploads/files/CuadernosMU2-digital\\_ABR2022.pdf](https://musica.unam.mx/uploads/files/CuadernosMU2-digital_ABR2022.pdf)
- Bonilla, LE. (2018). “Manuel Caballero”. *Enciclopedia de la Literatura en México*. Secretaría de Cultura; Fundación para las Letras Mexicanas. <http://www.elem.mx/autor/datos/2922>
- Caballero, M. (4 de septiembre de 1887). “Melodías”. *El Nacional*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a34247d1ed64f16a0b1aa?resultado=57&tipo=pagina&intPagina=2>
- Caballero, M. [*Mignon*] (4 de septiembre de 1887). “Ecos semanales, Cartas a las lectoras de El Nacional” [Paréntesis de la política]. *El Nacional*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a34247d1ed64f16a0b1a9?resultado=59&tipo=pagina&intPagina=1>
- Díaz-Dufoo, C. (11 de noviembre de 1891). “Función de gracia” [Noticias diversas]. *El Siglo Diez y Nueve*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3e707d1ed64f1717fc82?resultado=4&tipo=pagina&intPagina=3>
- Díaz-Dufoo, C. (18 de diciembre de 1891). “La Revista Melódica” [Noticias diversas]. *El Siglo Diez y Nueve*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a3e707d1ed64f1717fd55?resultado=25&tipo=pagina&intPagina=3>

- Escorza, J.J. (1999). “Manuel Caballero (III)”. En Casares, E. (coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2, pág. 824). Sociedad General de Autores y Editores.
- García, AM. (2014). *Un nuevo espacio educativo para las veracruzanas. La Escuela Superior de Niñas de Xalapa, 1881-1910* [tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio institucional UNAM. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000722751](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000722751)
- Gobierno del Estado de Veracruz. Nombramiento. Junio de 1884.
- González, J. (2014). *La música en Xalapa entre 1824 y 1878*. IVEC; CONACULTA.
- González, J. y Arias, J. (2021). “María al piano, que el señor tiene que hacer”: un acercamiento a las obras de la compositora xalapeña María Pérez Redondo y Rivera (1862-1937). En Gómez, LA y Rivera, G. (coords.). *Investigación y documentación musical en México: nuevos temas y perspectivas* (págs. 231-240). Secretaría de Cultura; INBAL, CENIDIM. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2674>
- Manterola, R. (ed.). (15 de julio de 1883). “Noticias varias”. *La mujer*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33177d1ed64f1690098d?intPagina=4&tipo=pagina&anio=1883&mes=07&dia=15>
- Mastella, J. (ed.). (8 de abril de 1883). “Amusement Notes”. *The Two Republics*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a35a97d1ed64f16bb18b2?resultado=7&tipo=pagina&intPagina=3>
- Pareyón, G. (2007). “Ituarte, Julio”. En *Diccionario enciclopédico de la música en México* (vol.1). Universidad Panamericana.
- Pasquel, L. (1975). *Cincuenta distinguidas veracruzanas*. Citlaltépetl.
- Paz, I. (ed.). (6 de abril de 1883). “Una niña artista” [Noticias]. *La Patria Diario de México*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a34967d1ed64f16a81561?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=6>
- Paz, I. (ed.). (31 de diciembre de 1887). “María Perez Redondo) [Noticias]. *La Patria Diario de México*. <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34cf7d1ed64f16ac10f2?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1887&mes=12&dia=31>



- Paz, I. (ed). (18 de diciembre de 1891). “La Revista Melódica” [Noticias]. *La Patria Diario de México*.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a34ff7d1ed64f16af3c84?resultado=3&tipo=pagina&intPagina=3>
- Paz, I. (ed). (2 de octubre de 1895). “La Srita. Maria Zamudio” [Noticias]. *La Patria Diario de México*.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a35287d1ed64f16b2061f?resultado=4&tipo=pagina&intPagina=3>
- Prieto, G. (2008). *Una excursión a Jalapa en 1875*. Universidad Veracruzana.
- Reyes, L. (2011). *La Petenera en México: hacia un sistema de transformaciones* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio institucional UNAM. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000674425](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000674425)
- Sanvitale, F. (1996). *Il canto di una vita, Francesco Paolo Tosti*. Edizioni di Torino.
- Tamayo, A.F. (2008). Ediciones musicales en el México del siglo XIX; SE ME HACE QUE NO ESTA ESTA REFERENCIA
- Vilar-Payá, L. (2010), La mujer mexicana como creadora e investigadora de la Música de concierto del siglo XX y principios del XXI, La música en México, panorama del siglo XX, Fondo de Cultura Económica, CONACULTA
- Villasana, T. (30 de marzo de 1905). “Concierto”. *El Tulteco*.  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a32ef7d1ed64f168d307e?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=3>

### 3. Retos como soprano al interpretar música vocal de compositores de Durango.

Por Laura Freia Cristina Schroeder Aradillas.

## **Introducción**

Pretender montar repertorio vocal de compositores de Durango viviendo en esta ciudad, representa cierto estigma. Se cree que en el norte de México la tradición musical es de narcocorridos, norteña, pasito y géneros populares de ese tipo. La verdad es que, además, hay una tradición musical que se remonta desde antes de la llegada de los españoles, con los tarahumaras, tepehuanes, odam y demás pueblos originarios de los cuales de momento no profundizaré, ya que exigen un estudio especial.

Otro tema es definir la música de Durango, si es la que marca la tradición de la población, la que se ha tocado y cantado de generación en generación, la que conoce el pueblo, o si podemos incluir a la de los compositores académicos nacidos o radicados en el Estado a pesar de haber emigrado varios de ellos a las capitales culturales de México y del mundo. Personalmente, creo que todas estas variantes son música de Durango, pese a las diferencias de lenguaje musical.

Lo primero que puede encontrar un músico académico en Durango, cronológicamente, es el legado musical en la Catedral de la Capital del Estado. Partituras del siglo XVIII se encuentran archivadas en un edificio sobre la Calle 20 de Noviembre. Si partimos por ahí, nos encontramos con material de autores como Francisco Rueda o Santiago Billoni, entre otros autores, además de piezas anónimas. Si bien no es un material propiamente de duranguenses,<sup>37</sup> es música que se interpretó en los ritos religiosos más importantes de la época y que fueron escuchadas o incluso interpretadas por los primeros cantantes oriundos o residentes de la región, hayan sido profesionales o no.

Parece haber un gran lapso hasta Luis Baca, primer compositor que ubico como nacido en Durango, para continuar con Nicolás Mena. Alberto M. Alvarado y Ricardo Castro, quienes nacieron en el mismo año (1864) y si bien tienen formaciones distintas, ejercen gran

---

<sup>37</sup> En la opinión del doctor Manuel Lozoya Cigarroa, quien fuera cronista de la Ciudad de Durango, el término "duranguense" es para la persona nacida en Durango, mientras que el término "duranguenseño" es para la persona radicada en la Ciudad de Durango.

influencia en la historia cultural del Estado. Antonio Alvarado, nacido en 1880, de quien no se conserva música impresa. Parece increíble que teniendo Castro treinta y cinco años de vida, llegara Silvestre Revueltas al mundo en Santiago Papasquiari, quien compuso de una manera completamente distinta. El para muchos duranguenses desconocido Jorge Dáher, parece heredero de la escuela nacionalista de Revueltas. A Eduardo Velasco de la Rosa, olvidado y nacido por la misma época, se le recuerda en un Jardín de Niños que lleva su nombre.

Hay varios otros de los cuales no conozco rastro alguno: Alberto Amaya, Melquiades Campos, Juana María Flores, Francisco Fournier Salas, Manuel Herrera, Arturo Lugo, Patricia Palacios, Velino M. Preza, José María Saldaña, Gerónimo Sida, Enrique Unzueta, Dámaso Uriza e Hilario Zurita.

Otros compositores de finales del siglo XIX y del siglo XX son recordados por los actuales adultos mayores de la capital del Estado: Octavio Rivera Esquivel, Rutilio Martínez Santacruz, Eliseo Rocha Villa, Pablo Cisneros García, Miguel Ángel Gallardo Martínez (autor del Corrido de Durango), Alfredo Antonio González, Macedonio Sierra, José Ramón Aguirre, entre otros varios y algunas mujeres que si bien se dedicaban a su hogar, heredaron melodías que se han transmitido entre sus descendientes de manera tradicional y poca documentación.

Compositores actuales, algunos nacidos en Durango y otros llegados a radicar a la ciudad por diversos motivos, deberían ser estudiados en vida, como Lucio Lira, Adrián Sandoval y Humberto Robles, compositor sinaloense formado en Morelia y Xalapa pero radicado en Durango desde hace ya 18 años o incluso Marcos Wyt.

Igualmente son muchos los músicos y cantantes que le han dado fama a Durango. Por nombrar algunos, están las cantantes de ópera Fanny Anitúa y Mercedes Mendoza, María Cristina Rojas, Rosalío y Enrique Salas, el pianista Joaquín Amparán, los violinistas Fortino Velázquez y Jesús Velázquez, la maestra de canto Luz María Piña Favela, entre otros muchos y por no nombrar a los actuales.

Sería imposible dedicar este trabajo a todos ellos, nombrando como mínimo una pieza vocal de cada uno, por lo cual abordaré a algunos con piezas que a lo largo de mi vida duranguense, he llegado a interpretar, con mi muy particular experiencia, punto de vista y con el debido respeto al estilo de cada uno, que si bien no soy especialista de cada período

musical, he aprendido de todos ellos y he comprendido que la cultura musical de la región ha sido enriquecida con cada uno. Muchos dejaron de vivir en Durango y los menos conocidos se quedaron.

El presente trabajo es una recopilación de algunos de los compositores académicos nacidos en el territorio o radicados en él. Se exponen algunos ejemplos vocales y musicales para despertar la curiosidad de otros investigadores, músicos y cantantes, que puedan aportar y enriquecer la vida cultural no solamente del Estado, sino del país que llamamos México.

### **Por qué Pedro. Santiago Billoni**

Demos por supuesto que las primeras interpretaciones de música con estilo europeo se dieron en la Catedral de Durango. Si partimos desde esta pieza, compuesta por Santiago Billoni, nos encontramos con una pieza italianizante en sus estándares musicales, una pequeña pieza de oratorio convertida en un diálogo entre Jesús y San Pedro, en idioma español, para soprano (Jesús) y tenor (San Pedro), dos violines y bajo continuo.

Billoni fue contratado como maestro de Capilla de la Catedral de Durango en 1749. Era italiano, de origen supuestamente romano, y compuso gran cantidad de obras para las festividades religiosas de la Ciudad. Si bien para nuestro oído actual, captamos obras de gran belleza melódica en el estilo barroco y concretamente, galante, quizás para los habitantes originarios de la región resultaron extrañas y ajenas.

En mi trabajo “La contextualización del trabajo de Santiago Billoni”<sup>38</sup> concluyo que los principales cantantes sopranos debieron ser niños, y esta pieza no es la excepción. La línea de soprano no sube más allá del Sol6, que aparece al final de la parte B para moverse durante toda la pieza en un registro más bien central y hasta incómodo en las partes de *passaggio* de una cantante soprano adulta. La parte del tenor tampoco pasa del Fa5 por lo que podríamos suponer que fue pensada para algún adolescente en el cambio de voz (no he encontrado documentación sobre cantantes castrados en Durango, como pasaba en Italia).

Se ignora la calidad de las interpretaciones de la época. He tenido la oportunidad de interpretar esta obra dos veces, una durante un Festival de Música Virreinal en Durango en

---

<sup>38</sup> Schroeder, Laura. *La contextualización del trabajo de Santiago Billoni. La Ópera de México. Colección de artículos del Primer Diplomado en Ópera Mexicana 2020-2021*. Las nueve musas Ediciones. Barcelona. 2021. P. 121

2013 y otra durante el presente año, para un proyecto de grabación apoyado por el PECDA Durango 2021. En 2013 canté con mi entonces alumno Francisco Ávila Casas y en 2022 con mi alumno Andree González Luévanos. De características vocales muy diversas, quizá fue más retador para el segundo, por tratarse de una grabación en estudio y no un concierto. En ambas fechas el primer violín fue Víctor de Luna Solís, uno de los mejores violinistas nacido y formado en Durango en sus primeros años. Así que podemos decir, que hemos madurado esta obra a lo largo de 9 años, pese a las ausencias, porque no ha sido interpretación de una sola vez de la obra para luego olvidarla en el cajón, se interpretó alguna vez, se retomó y se volvió a su estudio encontrando nuevas formas y matices vocales y de cuerda que en la primera ocasión no habíamos descubierto.

Es importante durante esta obra, evitar caer en el estilo romántico y articular casi como un instrumento de cuerda, reforzando el texto y las palabras que se repiten, tratando de dar una impresión distinta. La voz no es operística y debe estar al servicio de la música más que del protagonismo. La armadura de la pieza, de Si b mayor que no es la tonalidad predominante en la parte A, cierra la parte B con la palabra “Gloria”, a diferencia de la parte A en que la palabra “pecado” cierra la parte vocal en sol menor. Trabajar la afinación entre los dos cantantes fue un trabajo diferente, casi como como cantar a capella, además de que el diálogo entre Jesús y Pedro no siempre coincide en rítmica con el texto, pudiendo confundirse las sílabas, lo cual a la vez me parece coherente ya que Jesús le reclama a Pedro haberlo dejado, curioso y determinante es que los cantantes se encuentren en rítmica con las palabras “pecado” y “Gloria”, como ya mencioné. A continuación, el texto completo de la obra, de quien desconozco el autor:

Jesús: ¿Por qué, Pedro, tan duro conmigo te has portado, ¿qué ingrato me has negado mientras tu bien procuro?

Pedro: Pésame haber errado.

Jesús: Hallas en mí clemencia.

Dúo: Basta la penitencia huyendo del pecado.

Pedro: Si anduve duro atiende, cual queda mi ternura, mi llanto es mi ventura, que nueva gracia enciende.

Dúo: Conserve la memoria, que para el mal pasado, remedio sólo  
ha dado, el llanto en la gloria.

Es interesante notar como Billoni ya dominaba el español de tal manera que los acentos de las palabras caen perfectamente con los acentos de la música, ayudando y favoreciendo la interpretación, cosa que a veces con Sumaya o Ignacio de Jerusalem resulta confuso, aun sabiendo que llevan esa intención.

Tuvimos que ensamblar con dos violines, siendo el primero un elemento de virtuosismo y agilidad (Billoni era violinista), se remite que si bien el movimiento de la obra se especifica como “grave” debe ser ejecutado con cierta velocidad para que no se haga pesado y se puedan lograr las frases cantadas sin necesidad de respirar en lugares faltos de expresión o innecesarios. La rítmica del violín con el texto de Jesús se unen en varios puntos, mientras que la línea de Pedro parece un pedal que podría compararse con el violín segundo, no así el bajo continuo, que en este caso fue un violoncello, que me parece lleva una voz igualmente cantante.

Cantar Billoni puede resultar en un éxtasis, son melodías agradables, hasta cierto punto peligrosas pues resulta fácil cometer ciertos errores. Quizás fuese esa la intención, crear obras para la voz que fueran fáciles de recordar y escuchar (no de ejecutar) para la población de la Nueva Vizcaya. Sus obras, Mariposa Inadvertida, En Silencioso Calmo y algunas misas en grupo coral resultan incantables, por la dificultad de la línea de contralto, no habiendo quien pueda alcanzar las notas.

Billoni fue un desconocido para los duranguenses<sup>39</sup> después del siglo XIX, pero debemos la difusión de su obra a investigadores actuales e intérpretes del medio musical de Durango y a algunos extranjeros. Es un compositor estudiado del cual encontramos varios trabajos académicos en la red y en publicaciones, pero pocas grabaciones de su música. A pesar de ello, fue cimiento de la tradición vocal en el Estado.

---

<sup>39</sup> En este artículo me regiré por la definición de Lozoya para hacer la diferencia entre duranguense y duranguéño.

## **Ave María. Luis Baca**

Como ya se mencionó, transcurrió mucho tiempo hasta el nacimiento de un duranguense en 1824 que se convirtió en compositor. Hijo del “...primer gobernador constitucional del estado de Durango [...] y de Veneranda Elorriaga. Huérfano de padre en 1832, quedó bajo la protección de su tío Francisco Baca, violinista aficionado con quien inició sus estudios musicales [...] continuó sus estudios de piano y teoría musical en el Conservatorio Nacional de la Sociedad Filarmónica Mexicana (en la ciudad de México) [...] a los 18 años fue enviado a Francia [...] donde estudió composición bajo la guía de Jouvin [...] En mayo de 1850, para las fiestas de la de la iglesia de Nuestra Señora Loreto de París, compuso su Ave María para canto y órgano, que orquestó a solicitud expresa de la soprano Jenni Rossignon [...] elegida para estrenar esta obra; la pieza logró tanta celebridad, que pronto fue publicada en edición de lujo (reducción para canto y piano), dedicada por el autor a José Antonio Gómez”.<sup>40</sup> Este último fue su maestro, jurado del himno nacional y de varias piezas musicales.

Baca parece no haber vuelto nunca a Durango, pero sí a la Ciudad de México, en donde falleció. Gabriel Pareyón explica que el Ave María se cantó en el Teatro Nacional de la ciudad de México el 14 de marzo de 1842, junto con la Cavatina di Bravura de la ópera Leonor, por la soprano francesa Koska, con la orquesta dirigida por Antonio Barilli.

Existe la antología de la música duranguense recopilada por el fallecido profesor José Ramón Aguirre. También se conoce otra partitura editada editada (que no parece ser la de lujo que se menciona antes) y que se encuentra en la ahora Facultad de Música de la UNAM. El pianista escogido para la interpretación de esta partitura fue César Edmundo Bernal, con quien tuve el gusto de cantarla en Durango y en la Fonoteca Nacional en la ciudad de México, en 2012, durante un Encuentro Universitario de la Canción Mexicana, organizado por la maestra Verónica Murúa. En 2015 se me apoyó para la grabación de un CD en la Universidad Juárez del Estado de Durango, en donde incluí esta obra, estando al piano esta vez Alfonso Del Río Rochel. El texto es la tradicional oración en latín:

---

<sup>40</sup> Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. 1. Universidad Panamericana. Guadalajara, Jalisco, México. 2006. P. 99

Ave María,  
gratia plena,  
Dominus tecum,  
benedicta tu in mulieribus,  
et benedictus fructus ventris tui Iesus.  
Sancta Maria, Mater Dei,  
ora pro nobis peccatoribus,  
nunc et in ora mortis nostrae.  
Amen.

La tonalidad de la obra es Fa Mayor. A pesar de que no hay gran dificultad en la lectura musical, la interpretación exige a la cantante largos legatos en notas negras y blancas, así como recursos técnicos de gran dificultad como sostener el aire y la administración de este para no romper la línea musical. La frase más larga abarca seis compases en un tempo Andante Religioso. Existió también una versión orquestal y la versión de órgano. Llama la atención no se haya interpretado en la Catedral de Durango, o que exista alguna grabación.

Leonora exige además de coloratura, un timbre rico en el centro y la opción de hacer un Do6 sobreagudo, que es una referente de la clasificación de soprano lírica. Baca maneja el registro de la voz en el Ave María de una manera muy cómoda y musical, idónea para una voz lírica, pero mucho más lucidora en timbres dramáticos, tampoco sería imposible para cantantes más ligeros, pero habría que cuidar el acompañamiento, que puede caer en el trillado golpeteo del  $\frac{3}{4}$  y exceso de volumen aún siendo a piano.

Las vocales están escritas para ser vocalizadas, cuidar la articulación y color de cada una. Creo que cada Ave María es un reto por el texto, independientemente del compositor, por la vocal en la que inicia, mostrando desde el primer momento cualquier rastro de falla en técnica vocal. Baca no es la excepción y cerrar su obra con la repetición de la palabra –Amen- 8 veces, es una muestra de saber colocar la primera vocal de manera limpia todas las veces que sean necesarias, con el color de la fe y la humildad para el oyente. Yo no sé si lo logré, espero con ansias escuchar una versión mejor que la mía, ya que no he encontrado otras grabaciones de estudio.



Considero que no se le ha dado el estudio que merece al repertorio de este compositor, y por lo tanto a la difusión de su música.

### **No me caso. Ricardo Castro**

Esta partitura llegó a mí a través de un amigo pianista, simplemente porque yo ya vivía en Durango, me compartió varias canciones de Ricardo Castro en una visita que hice a la ciudad de México. Revisé varias de ellas, escritas en francés, con anotaciones varias de un tenor que las había cantado. Una canción aparte sin anotaciones llamó mi atención, porque era la única en español. Leí el texto inmediatamente y me atrapó, parecía haber sido escrito para alguna comedia musical o zarzuela. Si nos remontamos a la época, sería un texto muy audaz, ya que no es nada conservador, hace gala de los atributos físicos femeninos y hasta hace de manera obvia, mofa de la soltería, de un hombre rubio, la distinción de los bienes de éste, y hasta de la religión.

Yo tengo un pretendiente que me ama con pasión  
¡En haciendas y minas tiene un millón!  
Pero es un hombre rubio, viejo y calaverón  
No me gustan los rubios ¡helados son!  
De estar soltera me fastidié  
Necesito casarme, más no hay con quien  
Sólo ese rubio, que voy a hacer  
¿Para vestir imágenes me quedaré?  
Yo quiero un joven guapo y gentil  
Me gustan los morenos ¡ay! ¿No uno aquí?  
Sólo ese rubio, qué voy a hacer  
¿Para vestir imágenes me quedaré?

La partitura indica que es una danza en Allegreto, armadura de Fa Mayor, tiene algunas indicaciones que no alcanzo a leer y está fechada como febrero de 1885 en México. Me parece curioso, ya que Ricardo Castro nació en 1864, por lo que sería una de sus obras más

tempranas y para mi gusto de mayor éxito entre sus canciones. El texto tiene partes habladas que dada la colocación al cantar, terminan siendo declamadas en un tono agudo también y hasta un poco suspiradas. La tesitura es cómoda y podría ser una pieza apta para cualquier tipo de soprano, no exige tener tanto cuerpo en la voz como el Ave María de Baca, a mi parecer. En cambio, hay que cuidar muchísimo la dicción, para que se entienda y sea divertida, tampoco es para interpretarse con cara de seriedad y propiedad de concierto, pues como se ha dicho tiene un carácter bailable y cómico. Se debe ser cuidadosa con la rítmica, las anacruzas deben ser de octavo y no confundirse con los tresillos que le siguen, para no estar en problemas con el acompañamiento. Analizar bien la armonía sería conveniente para lograr cierto colorido, ya que se inicia en re menor con varios paseos tonales. Hacia el cambio de armadura se modulará sobre la exclamación ¡Ah! a La Mayor en lo que parece una oportunidad de ser más libre cantando, pero sin perder la medida rítmica, será también la oportunidad de lucir agudos pero cuidando, como se dijo, el texto, que es el elemento divertido de la pieza.

Para la segunda parte de la canción se retomará el re menor con la misma modulación a La Mayor y antes de llegar al final de la canción con el anhelado agudo para el público, se ha de recitar una frase que irremediablemente hace estallar en carcajadas a más de uno, lo cual ha de evitar la intérprete, ella no puede reírse, metida en su papel de soltera sin remedio, debe mantener el discurso seguro, pasando de la pregunta a la determinación.

¿No encuentra usted en mis ojos un brillo singular?

¿No es cierto que mis labios son de coral?

Diga usted si mi cara no es cosa regular

Y mi pié por modestia, debo callar.

De estar soltera me fastidié

Necesito casarme, más no hay con quien

Sólo ese rubio, que voy a hacer

¿Para vestir imágenes me quedaré?

Yo quiero un joven guapo y gentil

Me gustan los morenos ¡ay! ¿No uno aquí?

Sólo ese rubio, qué voy a hacer

Lo repito, antes que casarme con ese moscón...

Para vestir imágenes me quedaré.

La gran mayoría de la obra vocal de Ricardo Castro está en francés y *No me caso*, es la excepción. Hay un Ave María con texto en italiano y francés y un Ave Verum en latín. Fuera de ello, se encuentran muchas Melodie Mexicaines editadas por Wagner y Levien. Me parece en parte una lástima, ya que son pocos los cantantes mexicanos que se acercan a este repertorio, por la dificultad del idioma.

Ricardo Castro nació en Durango el 7 de febrero de 1864. “En 1870 empezó sus estudios musicales con Pedro H. Ceniceros [...] elegido su padre, Vicente Castro, diputado al VIII Congreso de la Unión por el Primer Distrito de Durango, la familia se trasladó a la capital del país a fines de 1877. Dos años más tarde Ricardo Castro ingresó al Conservatorio, donde fue alumno de Juan Salvatierra y Melesio Morales [...] Aún estudiante inició su carrera de concertista [...]”<sup>41</sup> La única referencia que conozco del regreso de Ricardo Castro a su tierra natal, es de 1902. José Ramón Aguirre escribe: “...llegó el maestro Castro procedente de la Cd. de Torreón, Coah., a encontrarse con sus coterráneos después de una larga ausencia; venía acompañado de su hermano el abogado Vicente Castro. Llegaron en el ferrocarril internacional transportando también su piano Steinway. El recibimiento fue multitudinario en su tierra natal [...] para acompañarlo en sus presentaciones que fueron en el Coliseo [...] Se presentó 10 y 11 de agosto y en ambos días el teatro fue insuficiente para dar cabida a la gran demanda...”<sup>42</sup> Uno de los pocos compositores, quizá el único, que recibió reconocimiento en su tierra en vida y que ha sido estudiado e interpretado en muchos lugares de México y el mundo.

### **Canto de una muchacha negra. Silvestre Revueltas**

De toda la obra que una soprano podría escoger de Revueltas, escogí ésta, que de acuerdo al autor es para mezzosoprano, pero que no encontré imposible de cantar. Si bien están las Cinco

---

<sup>41</sup> Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México. 1.* Universidad Panamericana. Guadalajara, Jalisco, México. 2006. P. 204.

<sup>42</sup> Aguirre, José. 2007. *Ricardo Castro Vida y Obra.* Segunda Edición. Escaparate Visual. Durango. 2007. P. 29.

Canciones Infantiles, las Dos canciones Profanas, Ranas, Tecolote, Dúo para Pato y Canario, esta obra fue motivo de mi curiosidad hasta que encontré una partitura ilegible en internet y al no dar con una buena versión, ya que parece no estar editada en México, una amistad me la transcribió de manera legible desde Texas. Fue de esta manera como logré montar esta obra.

Inicia con dos compases de piano en una figura que se repite a lo largo de toda la canción. El primer acorde es un re menor con novena, podría pensarse como una obra pentátona. El primer texto indica que casi se debe recitar. Posteriormente la rítmica y altura del sonido ayudan a darle intensidad a las palabras, cargadas de dolor y drama. El reclamo por la situación llega con un nivel de forte. No creo que sea una pieza exclusivamente para mezzosoprano. Si bien el registro es grave casi al final de la pieza, una soprano puede hacerla sin mayores problemas e incluso dándole un color incómodo que sería muy apropiado con el texto. La obra cierra con la indicación de hacerla más lenta cada vez y después de haber cantado en un registro tan bajo, el subir la tesitura le da un dramatismo total, como al borde del llanto. Genial obra del maestro Silvestre.

El texto es del poeta Langston Hughes, pero no creo que la versión en español sea suya. Es algo aún por averiguar así como el poder ver claramente la partitura original. El texto es español es profundamente dramático y crudo, narra parte de las injusticias de la población afroamericana en el vecino país del norte, el cómo una mujer, seguramente de origen africano o sudamericano, ve la situación del asesinato de su amante en relación con el contexto ideológico en que vive.

Allá lejos, en el sur (se me parte el corazón)  
Colgaron a mi amante moreno  
de una rama del camino.  
Allá lejos, en el sur, (cadáver balanceante)  
Pregunté al blanco Señor Jesús  
de qué servía la oración.  
Allá lejos, en el sur (se me parte el corazón)  
El amor es una sombra desnuda  
Suspensa en un árbol desnudo y retorcido.

Siendo obra de Revueltas, me declaro incompetente para dar un análisis musical por sencillo que sea, lo cual fue parte de la problemática que tuve al montar la obra, ya que no pensé en tonalidades, así que la monté puramente por intervalos, confiando en que la partitura que amablemente me compartieron estuviera correcta. La parte del piano, a la cual no me atrevo a llamar acompañamiento, no es difícil de tocar, así que la mayor parte la pude estudiar tocando antes de llegar con un pianista que hiciera a tiempo todas las notas.

Esta es una obra de 1938, poco antes de la muerte de Silvestre Revueltas. En mi opinión nos deja con la duda de lo que el compositor hubiera podido seguir creando si no hubiera muerto tan joven, en 1940. Es una obra mucho más adecuada al canto, no porque las otras no lo sean, sino por que puede interpretarse con más naturalidad. Para el resto de su obra vocal, tenemos el reto de la alta sonoridad y volumen de la orquesta o el piano, más la dificultad de pronunciar un texto con palabras dichas a gran velocidad o con la preocupación de la rítmica y la entonación. Aquí el compositor hace perfecta unión entre texto, expresión, canto y “acompañamiento”. Me parece incluso, una pequeña ópera, y también encaja perfectamente dentro del género de la Canción de Arte, aquella que a partir de un poema, recrea con música todo lo que éste encierra al grado de evocarnos imágenes.

Silvestre Revueltas, muy estudiado por diversos autores, nació en Santiago Papatzi, Durango, el último día de 1899 en una familia de la clase trabajadora, de donde surgieron varios artistas e intelectuales. En su infancia fue llevado a la capital del Estado, en donde nacieron otros de sus hermanos. El empeño de su padre lo llevó a estudiar posteriormente en la Ciudad de México y Estados Unidos. Tuvo una fructífera producción musical y fue, como casi todos, alguien que no regresó a su tierra natal. Sin embargo su música está llena de esa sonoridad y mexicanidad de “banda de pueblo” como aquella que él mismo describía en sus cartas hasta el grado de dejarlo bizco, según sus propias palabras. Esta pieza, a pesar de representar la problemática de la población afroamericana, no dista de lo que hasta la fecha, acontece en el México de hoy.

## **Conclusiones**

Una cantante en formación normalmente recibe las herramientas para poder interpretar música italiana, francesa, alemana, oratorios en latín, zarzuela, canción española y un poco

de música mexicana. Por lo menos así fue mi paso por las instituciones por las que pasé en México. Cuando hice estudios en Austria, observé el orgullo con el que hacían sus operetas, defendían su acento y sus dialectos, por no mencionar la pulcritud y purismo al hacer Lied en Alemania. Creo que fue en ese entonces cuando nació mi duda sobre la música mexicana, si en verdad las pocas canciones que había montado durante mis estudios lo eran todo.

La vida no me llevó a vivir de nuevo en mi ciudad natal, la ciudad de México, sino que caí, por decirlo de alguna manera, en una ciudad alejada de la mayor actividad musical actual del país, convirtiéndome, según Lozoya, en duranguense por adopción. Por las razones que sean, un día decidí indagar qué había en este lugar: Durango, del cual muchos me decían que no había nada, o no gran cosa. Pensé que sería un viaje corto. Han pasado 13 años aproximadamente de esa decisión, y no he terminado de descubrir datos históricos, edificios, personas, obras y material por trabajar. He grabado dos discos compactos con música vocal de Durango, mucha de ella inédita, y sigo encontrando música sin documentar.

Creo que como joven estudiante recorrí la historia de la música europea, sin conocer la mexicana. Hoy, que presumo ser profesional, descubro que soy estudiante y aprendiz de nuevo, porque los retos al pretender abarcar la música que ha sonado en Durango han sido muchos. Desde la técnica vocal, el estilo, quizás el lenguaje y el idioma porque... ¿Castro hablaba un francés perfecto? ¿Cómo debería ser el francés en las obras de Castro? ¿El español de Billoni podría ser un tanto italianizante? Revueltas tiene figuras rítmicas que me recuerdan mi natal ciudad de México, pero colores tonales que he vivido en su Durango. ¿Las voces duranguenses podrían y deberían cantar a estos autores? ¿Se interesan sus artistas por estas obras?

Considero necesaria la creación de una escuela o estudio especializado de la música vocal mexicana por Estado o región, no solamente duranguense, que facilite su clasificación y contexto histórico para facilitar su lectura e interpretación y sea factible abordar el repertorio por varios intérpretes.

Dejo abiertas las preguntas y las propuestas, porque quizás a mí no me alcance la vida.

Bibliografía.

Palencia, Héctor. 1966. *Músicos de Durango*. Tercera Edición. Editorial del Magisterio. México 1966.

Aguirre, José. 2012. *Antología de la Música Duranguense*. Ars Nova. Primera Edición. Durango 2012.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México. 1*. Universidad Panamericana. Guadalajara, Jalisco, México. 2006

Aguirre, José. 2007. *Ricardo Castro Vida y Obra*. Segunda Edición. Escaparate Visual. Durango. 2007.

Davies, Drew. 2011. *Santiago Billoni. Complete Works*. A-R Editions. USA. 2011.

Lozoya, Manuel. 1990. *Hombres y mujeres de Durango*. Durango. 1990.

#### 4. Juana, Alcira y Frida tres personajes históricos en la ópera iberoamericana del siglo

##### XXI

Por Ximena Díaz

Las óperas no son copias de actitudes sociales "reales":  
son unidades activas del discurso cultural,  
que contribuyen materialmente a las formas en que entendemos y  
respondemos a cuestiones de género,  
raza y clase social construyendo imágenes para nosotros de lo que  
el individuo debe a la comunidad mayor (y viceversa), y así  
sucesivamente.

Ralph. P Locke

Los estudios feministas sobre ópera se basan principalmente en la historia de las mujeres, historia gay, teoría feminista y teoría Queer. Los prolegómenos de la musicología feminista en la década de los setenta del siglo pasado se centraron, principalmente, en el descubrimiento de mujeres occidentales compositoras, libretistas, empresarias, directoras de escena y directoras de ópera. A finales de los ochenta aunada a la búsqueda de compositoras surge la necesidad de analizar la representación de las mujeres (roles, estereotipos ligados a lo "femenino") en obras canónicas<sup>43</sup>.

El papel de la mujer ejecutante en la ópera se vuelve protagónico a partir del siglo XIX, cuando los *castratti* dejaron de ser el centro del espectáculo operístico. La popularidad de la cantante de ópera implicó de alguna forma la especificidad sobre los roles femeninos y masculinos en el ámbito operístico<sup>44</sup>, surge entonces una ambivalencia en cuanto a la vida de las cantantes y los roles que representaban.

---

<sup>43</sup> Hadlock, Heather. "Opera and Gender Studies" en *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, pp. 257-275, 2012.º

<sup>44</sup> A finales del siglo XVIII, las ideas de la ilustración incidieron en el paulatino desuso del *castratti* en la representación operística, ejemplo de ello son las óperas de Mozart en las que ya se establecían claramente roles de mujeres interpretados por mujeres. Anteriormente, los roles de mujeres eran frecuentemente interpretados y representados por los *castratti*, lo que influyó en que no se mostrara una clara diferencia en las acepciones de género.



En el México decimonónico, por ejemplo, era muy mal visto que las mujeres trabajaran en ámbitos que no fueran relacionados con la educación, sin embargo, las primeras cantantes de ópera en salir del país fueron mujeres que desafiaron el estatus quo de su tiempo<sup>45</sup>. Irónicamente estas cantantes representaban generalmente roles de mujeres sumisas, pasivas, enfermas, y a veces locas.

En este sentido los argumentos y libretos de las óperas aportan información valiosa sobre la cultura, los valores, los cánones de la época en que se escribieron. Ralph P. Locke observa que “Los productos culturales también son prácticas culturales, que no solo reflejan sino que también dan forma e intensifican las imágenes que llevamos en nuestras cabezas y en nuestras vidas, de comportamientos apropiados para el género y similares”, el musicólogo analiza diferentes estereotipos de víctima en la ópera<sup>46</sup>. El autor señala que la mayoría de los personajes refuerzan los estereotipos de comportamiento pasivo (Liú), de conductas que transgreden las reglas por amor y que justifican que ellas pierdan a sus amantes, su salud y su vida (Lucía, Gilda, Aída, Isolda, Rusalka), de madres posesivas (Fidés, Azucena), la *femme fatale* (Manon, Salomé, Lulú), y otros personajes complejos que conjuntan varios estereotipos como Violetta que además de ser la mujer fatal, es inocente y cruza los límites de las clases sociales<sup>47</sup>.

Cuestionar y analizar los estereotipos que representan los personajes femeninos de las óperas permite entender cómo se concibe a las mujeres en la sociedad, en este sentido la aproximación de los compositores del siglo XXI al tema antes mencionado dista mucho de quienes escribieron óperas en el siglo XIX y principios del XX. En la actualidad existe una tendencia a mostrar personajes operísticos que representan a mujeres inteligentes, creativas, que han llevado a cabo interesantes proyectos personales. En algunos casos estos personajes existieron en la vida real y son retomados para llevarlos al escenario rompiendo con esquemas canónicos.

---

<sup>45</sup> Al respecto Enid Negrete aborda el papel de las mujeres en la ópera en los siglos XIX y XX, enfatizando como el mundo de la ópera les permitió trabajar, viajar y experimentar más independencia que otras mujeres. Para profundizar ver el artículo “Tras el mito de la diva en la ópera de los siglos XIX y XX” en <https://www.lasnuevemusas.com/tras-el-mito-de-la-diva-en-la-opera-de-los-siglos-xix-y-xx/>

<sup>46</sup> Locke, Ralph. “What Are these women doing in Opera?”. En *In travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, ed. C. Blackmer and P. J. Smith, pp. 59-98. New York: Columbia University Press, 1995. (pg 62)

<sup>47</sup> Ralph, “What are these...” p.61

El feminismo y las teorías feministas han sido fundamentales en cuestionar la pretendida objetividad del conocimiento. La subjetividad como medio de conocimiento y experimentación artística practicada por muchas mujeres en las últimas décadas ha enriquecido enormemente el ámbito artístico. Las propuestas basadas en aspectos (auto)biográficos frente a la avalancha canónica de las historias tradicionales del arte, así como las experimentaciones de las artistas mujeres, feministas o no, han abierto caminos que apenas, bien entrado el siglo XXI, podemos transitar, no sin miedo, en América Latina<sup>48</sup>.

En este texto se abordan tres óperas iberoamericanas del siglo XXI, *Juana sin cielo* de Alberto Demestres, *Luciérnaga* de Gabriela Ortíz y *Las cartas de Frida* de Marcela Rodríguez, protagonizadas por personajes que deconstruyen el espacio tiempo, para replantear la existencia de tres mujeres que alzan la voz en el escenario. Aunque Juana, Alcira y Frida vivieron en momentos históricos diferentes, convergen en su vida pública vinculada a lo político y en su vida privada en el encierro, una condición que no escogieron y que sin embargo en la narrativa de los argumentos de estas óperas no las limitó a en su actuar, “el cautiverio” es en este sentido una imposición violenta que a través de la inteligencia y actividad de cada una se convierte en un espacio de creación que hace posible su supervivencia.

Cuando el constructo “cautiverio” se relaciona con la mujer conlleva una perspectiva de género ya que “la inferiorización de las mujeres justifica la discriminación que las excluye selectivamente de espacios, actividades y poderes, a la vez que las incluye compulsivamente en otros teóricamente irrenunciables”.<sup>49</sup>

Aproximarse a estos personajes históricos implica la necesidad de mirar el entorno en el que vivieron, tomar en cuenta los factores políticos, económicos y sociales que condicionaron su

---

<sup>48</sup> Bitrán, Yael. “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. ACTAS III COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL IBERMÚSICAS, pp 92-110. 2017

<sup>49</sup> Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1993. p.15

forma de vida y pensamiento. Y por otra parte, para acercarse a los personajes representados en estas obras es necesario entender el contexto de sus creadores, los compositores, quienes están inmersos en un mundo que busca reivindicar el papel de las mujeres en la sociedad.

Las tres óperas son monólogos<sup>50</sup> que dan un papel protagónico a estas mujeres quienes sostienen un dialogo propio en toda la obra a través de narrativas que exponen su pensar y sentir desde una óptica contemporánea que las legitima y libera del papel subordinado como generalmente han sido mostradas<sup>51</sup>.

### **Juana sin cielo**

A principios del siglo XX, Juana I de Castilla<sup>52</sup> fue redimida de la locura de la que se le acusó por Benito Pérez Galdós, quien en 1918 en su obra *Santa Juana de Castilla* muestra su admiración y conocimiento por los humanistas del mundo moderno, principalmente de Erasmo de Rotterdam con su obra *Elogio de la locura*<sup>53</sup>. Galdós propuso una nueva imagen de la Reyna Juana quien fue etiquetada en las páginas de la historia y obras de arte españolas como Juana la loca. El interés de mirar a Juana más allá de la etiqueta de locura fue seguido por poetas como Lorca, escritoras como Carmen Barberá con la biografía novelada *Juana la loca*, *Los silencios de Juana la Loca* de Aroní Yanko y *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli y el dramaturgo Miguel Sabido con *Falsa crónica de Juana la Loca*. Esta última rescata a Juana no sólo en su dimensión amorosa sino también como estadista, ya que

---

<sup>50</sup> O casi monólogos, ya que *Luciérnaga*, contempla un actor, *Las cartas de Frida*, tres actores y Juana sin cielo es acompañada por las voces de espectadores representados por el coro que contextualizan y reafirman la situación de la protagonista (en su estreno escénico en México se incorporó un grupo de actores que con trazos actorales acompañaban a la solista).

<sup>51</sup> A excepción de Frida, quién desde finales del siglo XX ha sido y sigue siendo estudiada desde distintos enfoques incluido el feminista.

<sup>52</sup> La reina Juana I de Castilla (1479 –1555) fue la tercera hija de los Reyes Católicos Isabel y Fernando. Recibió una educación conforme a la corte de su madre con humanistas como Lucio Marineo Sículo, Pedro Martir de Anglería, entre otros. En su niñez vivió la reconquista de Granada en 1492, fecha que coincide con la llegada de Colón a América, estuvo presente en Barcelona cuando el marinero italiano regresó en 1493. Los Reyes Católicos llevaron a cabo alianzas matrimoniales de sus hijos con otros reinos importantes, a Juana le correspondió contraer matrimonio con Felipe el Hermoso para vincularse con la casa Austria.

Años más tarde, los dos primogénitos de los Reyes Isabel y Fernando fallecieron, por lo que Juana se convierte en la heredera del trono. Ver más en <https://dbe.rah.es/biografias/13515/juana-i>

<sup>53</sup> Para más información a+/-l respecto ver “Verdad histórica y verdad estética. Sobre el drama de Pérez Galdós Santa Juana de Castilla” de José Luis Mora García quien ha estudiado cómo Galdós va configurando la renovación de la literatura hasta adecuarla a los parámetros de la ciencia histórica del momento así como de las ciencias sociales emergentes incluida la filosofía positivista.

Sabido plantea el papel de esta Reyna durante la construcción de la Nueva España<sup>54</sup>. Por otra parte el compositor argentino Eduardo Alonso Crespo creó *Juana, la loca* (1991), ópera en dos actos con música y libreto del mismo autor, el argumento basado en hechos históricos, propone que la protagonista opta por la locura al verse rebasada por los esquemas de la sociedad política de su época.<sup>55</sup> En el siglo presente Alberto Demestres retoma la narrativa de Galdós y exime a Juana de la locura en el monólogo operístico que se abordara mas adelante.

Algunos historiadores han explicado algunas acciones de Juana, como que heredó la posición de Reyna de su madre Isabel, quien al morir dejó una cláusula en su testamento que establecía que solo en caso de que Juana no estuviera en condiciones de reinar tendrían que remplazarla el padre o los hijos de la susodicha. Es por ello que Fernando (su padre) y Felipe (su esposo) lucharon por el trono, y posteriormente tras la muerte de Felipe, Juana peregrinó con el cuerpo de su marido durante meses para no tener que contraer nupcias nuevamente, recurso que utilizó para hacer tiempo en lo que su hijo Carlos se preparaba para tomar su puesto. En medio de estas tribulaciones resultó conveniente tanto para el padre como para el hijo traicionar a Juana, mantenerla viva y encerrada bajo pretexto de su locura. Algunos de los aspectos arriba mencionados son defendidos por la especialista en historia moderna Bethany Aram quien tras una exhaustiva investigación de diez años publicó su libro *La reyna Juana. Gobierno, piedad y dinastía*. Aram establece que si bien las fuentes encontradas hasta el momento no pueden negar que Juana estaba loca, tampoco pueden afirmarlo

la documentación histórica proporciona poca, si alguna, información sobre la psique individual de la reina”. Su “falta de salud” fue supuestamente lo que le impidió regir a sí misma y a sus reinos, mientras que su conducta no acorde con lo que en la época se esperaba de una reina permitió la falta de respeto con que fue tratada<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Sabido, Miguel. *Falsa crónica de Juana la Loca*. Revisado en file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/FALSA\_CRONICA\_DE\_JUANA\_LA\_LOCA.pdf

<sup>55</sup> Ver más en <https://www.eduardoalonsorespo.net/informacion-general>

<sup>56</sup> del Val Valdivieso, María Isabel. “Bethany Aram. La reyna Juana. Gobierno, piedad y dinastía.”2002. Reseña revisada en file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Bethany\_Aram\_La\_reyna\_Juana\_Gobierno\_piedad\_y\_dina.pdf

Michael Foucault expuso que a partir de la Edad Moderna la locura emerge como construcción social y como instrumento de poder, el discurso hegemónico de la Razón impone las reglas, por lo que el o los sujetos que ostentan el poder deciden quien está fuera de la norma, y tiene el derecho a marginar y regular el comportamiento del “otro”, es decir “el diferente”. Estas dinámicas justifican el control, la violencia, y formas de sometimiento, el encierro es una de ellas. Marcela Lagarde lo concibe como “El momento político de dar el nombre de loca a una mujer, como el signo de otra naturaleza, ocurre en el ritual del encierro, ritual de pasaje que simboliza la institucionalización de la locura”<sup>57</sup>.

Sin minimizar la atrocidad que implica el encierro, el cautiverio puede representar en algún momento un espacio seguro, de resguardo para la supervivencia y para fines de realización creativos, políticos o espirituales. En el caso de Juana I de Castilla, José Luis Mora observa que “El encierro de Tordesillas habría sido lugar de purificación, el purgatorio por haber sido libre en tres aspectos fundamentales: la tolerancia religiosa, su sentimiento nacional expresado en la unidad con la gente del pueblo y el sentido social de la propiedad”.<sup>58</sup> Seis siglos más tarde, *Juana sin cielo* revive los horrores por los que pasó la reina más conocida de España, Alberto García Demestres compositor y libretista de esta ópera<sup>59</sup>, escribió la obra específicamente para la voz de María Katarava. Alberto creó un “traje hecho a la medida” (como lo ha mencionado en varias ocasiones la soprano mexicana) basándose en el rango vocal y los colores característicos de la voz de la cantante, quien en las funciones de estreno mundial en México expresó en todo momento con gran musicalidad, contundencia y manejo impecable de la técnica vocal los difíciles pasajes escritos para ella<sup>60</sup>. Para Demestres “componer óperas es una necesidad”, inspirado en personajes históricos ha

---

<sup>57</sup> Lagarde, *Los cautiverios...* p 694

<sup>58</sup> Mora, José Luis (2000). “Verdad histórica y verdad estética. Sobre el drama de Pérez Galdós Santa Juana de Castilla”. Publicado en Martínez Millán y Reyero, C. (coord.), *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX. T. II, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios*, Madrid, 2000, pp. 69-99). Universidad Autónoma de Madrid. Revisado en Universidad Autónoma de Madrid. Revisado en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verdad-historica-y-verdad-esttica-sobre-el-drama-de-prez-galds-santa-juana-de-castilla-0/html/ff6e0810-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_13.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verdad-historica-y-verdad-esttica-sobre-el-drama-de-prez-galds-santa-juana-de-castilla-0/html/ff6e0810-82b1-11df-acc7-002185ce6064_13.html)

<sup>59</sup> El libreto se basa en la obra homónima de Antonio Carvajal con quien Demestres ya ha trabajado anteriormente.

<sup>60</sup> El estreno en concierto de *Juana sin cielo* se llevó a cabo en el auditorio Manuel de Falla en Granada, España el 15 de noviembre de 2019. La misma ópera se estrenó con escena por primera vez a nivel mundial en el Teatro de Bellas Artes en México el 22 de mayo de 2022. En ambos estrenos María Katarava cantó el papel de Juana.

creado también *Mariana en sombras*, un homenaje a la heroína española del siglo XIX Mariana Pineda. Las óperas del compositor son un vehículo para reflexionar sobre temas de su interés, que contemplan desde la violencia en el caso de Juana hasta el azúcar en *La straordinaria vita di Sugar Blood*.<sup>61</sup>

El dialogo de Juana permite acercarse al mundo interno de personaje a partir de la vivencia en su lecho de muerte, la sonoridades lúgubres de la orquesta y la ambientación recrean un ambiente denso, que mete de lleno al espectador en una sórdida dimensión. La tensión se mantiene constante en toda la obra y se relaja o se intensifica con la participación de las voces del coro que afirman y contextualizan los diálogos de Juana. El manejo temporal de la obra permite viajar a diferentes momentos en la vida de una mujer que desde los dieciséis años partió de casa para contraer nupcias en otro reino, quien vivió todo tipo de atropellos incluidas las infidelidades su marido, la muerte de sus hermanos y su madre, el robo de su herencia y derecho a reinar, la traición de su padre y su hijo, el despojo de su hija al nacer, la humillación de todas estas cosas. Ante todo esto Juana alza la voz, por ella y por todas las mujeres que han sido injustamente juzgadas por la historia, por todas las que han sido silenciadas o que convenientemente han hecho pasar por locas. Juana expresa desde el escenario “Yo no nací para el odio, nací para el amor”, frase que muestra la fortaleza y transcendencia del personaje.

### **Alcira la luciérnaga<sup>62</sup>**

El vertiginoso siglo XX favoreció la emancipación femenina, en 1953 se reconoció constitucionalmente el derecho al voto y finalmente dos años después las mujeres mexicanas

---

<sup>61</sup> Entrevista con Alberto García Demestres en <https://www.operaactual.com/entrevista/alberto-garcia-demestres-componer-operas-es-para-mi-una-necesidad-es-mi-vida/>

<sup>62</sup> La ópera *Luciérnaga* fue compuesta como encargo de la UNAM para conmemorar en el 2018 los 50 años del movimiento estudiantil. Esta obra formó parte de una serie de eventos culturales dentro de los cuales se rindió homenaje a la poeta uruguaya Alcira Sost Scaffo. Revivir a Alcira, mujer poeta, artista visual, activista y maestra, fue posible gracias a los esfuerzos de Gabriela Ortiz con la ópera arriba mencionada. Por otra parte, investigadores, artistas, curadores y un gran equipo de trabajo contribuyeron a la recuperación del archivo personal de la poeta. Crearon una exposición alusiva al tema en el espacio del MUAC junto con la creación del libro Alcira Sost Scaffo, *Escribir poesía, ¿vivir dónde?*

participaron por primera vez en las elecciones federales. Este paso hizo posible las mujeres pudieran participar en el congreso y por ende en la creación de políticas públicas.

Sin embargo las mujeres mexicanas siempre estuvieron activas políticamente, aunque no eran mayoría en el siglo XIX, algunas de ellas ya buscaban espacios para mostrar sus ideas y luchar por sus derechos, publicaciones como “El abanico” (1826), o “Violetas del Anáhuac” (1884) son testimonio de ello. En la lucha independentista, en las intervenciones de otros países, en la revolución, en el periodo posrevolucionario, en la lucha estudiantil, las mujeres se involucraron y participaron políticamente. Cuestión que pasó desapercibida muchas veces, durante años las páginas de la historia dieron un lugar a sus compañeros masculinos segregándolas, incluso en la segunda mitad del siglo veinte el papel de las mujeres en la lucha estudiantil se ha visto opacado por ellos<sup>63</sup>. Al respecto Marta Lamas observa que en la década de los sesenta había una marcada desigualdad de género en la comunidad de activistas, lo que propició que la mayoría de los líderes que contaron sus historias en ese momento fueran varones. Algunas activistas no se sentían cómodas con el rol tradicional que les imponían sus compañeros, que en ocasiones consistía en hacer compras, cocinar y limpiar, aunque también había mujeres que preferían realizar proselitismo<sup>64</sup> en mercados y espacios públicos<sup>65</sup>. La autora reconoce que ella al igual que muchas mujeres que fueron parte del movimiento no consideró relevante su participación

(...) juzgué mi participación como insignificante al mismo tiempo que reconocí que el 68 había cambiado mi vida. En 1968 yo tenía 20 años y fui parte de la tropa, participando en una brigada. Retrospectivamente, creo que lo único diferente que hice

---

<sup>63</sup> *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska es una excepción ya que ella recopiló números testimonios de hombres y mujeres del movimiento estudiantil.

<sup>64</sup> Ana Ignacia Rodríguez, Esmeralda Reynoso o Luz María Aguilar Terrés fueron mujeres que destacaron dentro de la dirigencia del movimiento estudiantil. América Luna reflexiona sobre como el movimiento estudiantil constituyó una escuela política que propició que la generación de numerosas publicaciones feministas de la década de los setenta que incluyeron debates y discusiones en torno a los derechos de la mujer. Luna, América. “La larga hazaña de convertirse en ciudadana”. Revista del Instituto de Administración Pública del Estado de México, vol.109, México mayo-agosto 2021. p.37

<sup>65</sup> Lamas; Marta. “Del 68 a hoy: la movilización política de las mujeres”. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales vol.63 no.234 Ciudad de México sep. /dic. 2018, revisado el 12 de julio en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-19182018000300265](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182018000300265)

en ese momento fue buscar dónde esconder a Marcelino Perelló, cuando mí entonces marido se negó a hacerlo en nuestra casa. Ahí se acabó mi matrimonio. Y la única amiga que vivía sola en ese entonces, la poeta y escritora Mónica Mansour, me prestó solidaria su departamento<sup>66</sup>.

Entre estos roles que desempeñaban las mujeres se hacía evidente una lucha y una fusión entre lo privado y lo público, aspectos que a pesar de ser diametralmente diferentes no pueden ser disociados, por lo que a través de la óptica dialéctica se puede entender mejor la polaridad y neutralidad que estos términos denotan, Franca Basaglia reflexiona al respecto:

En todo el mundo occidental la mujer se ha ido imponiendo con fuerza como problema; *lo privado* – la dimensión a la que había sido relegada como el único espacio de su competencia – ha conquistado *lo político*; las “confesiones equivocadas”, las historias de opresión y violencia cotidiana que muchas mujeres en el mundo habían comenzado a denunciar y a rechazar, contenían la reivindicación de su propia existencia, la exigencia de una dialéctica entre lo personal y lo social, haciendo emerger una contradicción de una dimensión política que no siempre necesitaba de la verificación de lo que se enunciaba con lo que ocurría.<sup>67</sup>

Lamas analiza algunos comentarios de Monsiváis en *Días de guardar* (1970), libro editado muy reciente al movimiento estudiantil y los compara con reflexiones sobre el mismo tema cuatro décadas más tarde en *El 68. La tradición de la resistencia* (2008). Encuentra que en sus primeras narraciones el papel de las mujeres es secundario mientras que los textos más recientes el escritor no solo reconoce la participación femenina sino también algunas actitudes machistas por parte de los varones<sup>68</sup>. Esto evidencia que los discursos y narrativas cambian conforme las ideas de su tiempo se transforman, lo que permite resignificar el papel de las mujeres desde la óptica contemporánea.

---

<sup>66</sup> Lamas, “Del 68 a hoy...”

<sup>67</sup> Basaglia, Franca. *Mujer, locura y sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987, p. 11.

<sup>68</sup> Lamas, “Del 68 a hoy...”



Aunque no se reconoció a sí misma como feminista, Alcira Soust Scaffo (1924- 1997) fue una mujer que no pasó desapercibida en el ámbito del movimiento estudiantil de la época. Su labor como activista destacaba por sus prácticas performáticas en las que el binomio arte política era una constante. Vivió fiel a sí misma, fuera de las expectativas de su familia y de la sociedad, desafiando al sistema con sus pancartas, poesía visual y con sus intervenciones ya sea con pinturas, poemas o plantas. Rodeada de amigos e intelectuales como León Felipe, Juan José Arreola, José Revueltas, Rufino Tamayo, Roberto Bolaño, Alaíde Foppa, entre otros, Alcira dejó una huella indeleble en el ambiente cultural del momento.

De origen uruguayo, Soust llegó a México en 1952, desde su llegada se comprometió con actividades comunitarias, tuvo varios trabajos, un matrimonio que duró dos años, estuvo siempre activa, dando clases de poesía, escribiendo, colaborando con artistas. Se sostenía de los pequeños trabajos que tenía en temporadas y de la solidaridad de sus amigos que la apoyaban y que permitían quedarse a dormir en sus casas. Entusiasmada por el movimiento estudiantil en Francia se sumó a los estudiantes en 1968, utilizaba el mimeógrafo de la Facultad de Filosofía y Letras para imprimir sus poemas en volantes que repartía, el polígrafo se convirtió en una arma ideológica que tenía el poder de replicar la palabra y difundirla masivamente, de ahí surge “poesía en armas” el membrete que utilizó Alcira para compartir y diseminar su material poético. A decir de Cuauhtémoc Medina “*Poesía en armas* era un intento de infectar la agitación universitaria con un virus poético”<sup>69</sup>. Más allá de sus panfletos, Alcira llevo la poesía a diferentes espacios del entorno universitario, sus acciones performáticas dejaban huellas en los pasillos de la facultad de filosofía donde continuamente ella pintaba, incluso su acción poética la llevo a intervenir el paisaje universitario, llamaba “Jardín cerrado Emiliano Zapata” a un espacio en el que bautizó con nombre de poetas árboles y plantas<sup>70</sup>.

La enigmática presencia de la poeta inspiró al escritor chileno Roberto Bolaño para inmortalizarla en *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, en esta última Auxilio Lacouture personifica el episodio en el que la poeta quedó atrapada en el baño de la Torre del edificio de Humanidades durante 12 días, durante la ocupación militar del 18 de septiembre en Ciudad Universitaria.

---

<sup>69</sup> Medina, Cuauhtémoc. “Ser una práctica: poesía en armas”. En *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía, ¿vivir donde?* pp. 94 – 108. México: Museo Universitario de Artes Contemporáneo, 2018. P.100.

<sup>70</sup> Medina, “*Ser una práctica...* p.103

Esta vivencia de Alcira tocó profundamente a Gabriela Ortíz, quién vio en esta anécdota el argumento perfecto para una ópera, por lo que leyó los dos libros de Bolaño anteriormente mencionados. Inspirada *Erwartung* (Expectación) de Schoenberg por la aproximación psicológica del personaje principal y *Émilie*<sup>71</sup> ("Emilia") de la compositora Kaija Saariaho, Ortíz quería crear su propio monodrama, Alcira fue el personaje perfecto que le permitió explorar la experiencia de la poeta en el encierro.<sup>72</sup> Anteriormente, Ortíz abordó un personaje femenino en su primera ópera *Únicamente la verdad: la auténtica historia de Camelia La Texana*, propuesta que fusiona arte multimedia con la composición basada en el corrido de los tigres del norte y que toma como libreto notas periodísticas alusivas a esta figura mítica.

*Luciernaga* es una ópera que surge de la necesidad de explorar que sucede en esos 12 días, qué detona la fuerza vital de Alcira para sobrevivir. Gabriela identifica dos elementos importantes, la poesía por un lado y en términos pragmáticos el agua por el otro. La compositora considera el agua como un elemento fundamental por el cual Alcira sobrevive, logra conceptualizar la caída de una gota de agua como marca del tiempo que pasa a través del ritmo, además considera otros elementos que son metafóricos como el papel de baño que ella se come y que permite crear atmosferas sonoras<sup>73</sup>.

El libreto fue cuidadosamente creado por Silvia Peláez, quien “descartó la posibilidad de trabajar a partir de Bolaño, pues tratándose de un personaje real prefirió acercarse a fuentes originales y documentales, entrevistando a poetas que conocieron a Alcira en el '68. Trabajó el libreto desde tres ejes: la historia real del '68, la metáfora y la palabra dramática y poética, yuxtaponiendo imágenes para crear un mundo onírico y doloroso, político y poético”.<sup>74</sup>

El dialogo siempre poético de Soust en el escenario, hace alusión a la postura política de los estudiantes, rememora al poeta León Felipe y es finamente amalgamado con la composición musical, que equilibra la voz solista de la soprano con la instrumentación de

---

<sup>71</sup> Esta ópera se basa en un personaje histórico, *Émilie du Châtelet*, matemática y física, el libreto está inspirado en los escritos de la marquesa y científica.

<sup>72</sup> Tomado de “Hablemos de ópera en casa junto a la compositora mexicana Gabriela Ortíz”, entrevista realizada a Gabriela Ortíz por Gerardo Kleimbug el 27 de junio de 2020. Consultado el 12 de julio de 2022 en <https://www.youtube.com/watch?v=tzWNBQtcY5s>

<sup>73</sup> Kleimburg, “Hablemos de ópera...” 27 de junio de 2020

<sup>74</sup> Consultado el 28 de julio en <https://silvia-pelaez.com/2019/01/16/luciernaga-opera-de-camara-libreto-de-silvia-pelaez/>

cámara. De manera que los sonidos del grifo goteando, el viento soplando, el papel cobran otra dimensión, al mismo tiempo que vemos a Alcira desesperada tomando del grifo y comiendo papel.

Gotas de agua, lágrimas de grifo  
Agotada  
Agua  
Gota a gota el tiempo sopla en mi nuca  
Alcira, silencio  
Grifo goteante, gota eres toda el agua  
Gota eres todo el tiempo<sup>75</sup>

Esta es sólo una escena de este monodrama en el que la soprano es acompañada de un actor que representa varios personajes, un soldado, un poeta perdido y un dinosaurio con una banda presidencial que ironiza la figura del político. En *Luciérnaga* vemos a la poeta vacilando entre la lucidez y la falta de cordura, apasionada, manifiesta su desesperación en el encierro sin perder el don de la creación con las palabras. Alcira, “leyenda insensata y transparente” como la llamó José Revueltas, brilla en la memoria de la generación que vivió el movimiento estudiantil del 68 y resuena vibrante como “madre de la poesía” en *Luciérnaga*.

### **Las cartas de Frida**

Al igual que pasó con las activistas del 68, muchas mujeres que se desempeñaron en las artes visuales y otras disciplinas artísticas no han sido reconocidas, salvo contadas excepciones. La más emblemática de ellas es Frida Kahlo, quien se ha convertido en un ícono de lo mexicano en diferentes partes del mundo. El uso y abuso de su imagen en la mercadotecnia ha propiciado la banalización de su creación, por lo que paradójicamente la sobre exposición de Frida como ícono no fomenta necesariamente la aproximación consiente a su obra y a ella como artista. La cantidad de información que se puede obtener sobre Kahlo sólo en internet es cuantiosa, al

---

<sup>75</sup> Fragmento sustraído de la ópera. Esta transcripción se realizó de la videograbación, al no contar con el libreto no tenía referencia para respetar la puntuación como fue escrita. El video fue consultado el 2 de julio de 2022 en <https://www.youtube.com/watch?v=V18ymKbaFuU>

teclear su nombre en el buscador de Google, la plataforma arroja 33,600,000 resultados<sup>76</sup>, por lo que hablar de la artista o generar una propuesta como componer una ópera implica una deconstrucción que permita ir más allá del cliché y del lugar común.

Kahlo se valió del arte y la imaginación como recursos para transitar por los desafíos que vivió, la polio que contrajo de niña, el accidente en el autobús, más de treinta operaciones, abortos, el dolor constante, la postración del cuerpo en varias épocas de su vida, problemas de pareja, por mencionar los más importantes. Al respecto la psicoanalista Vilma Coccoz destaca como la creación de una amiga imaginaria ayudó a Frida a los siete años de edad a pasar por las vicisitudes que conllevó contraer poliomielitis, la niña echaba vaho sobre la ventana y dibujaba una puerta por la que salía para encontrarse con su amiga a quien contaba sus secretos<sup>77</sup>.

La construcción continua de sí misma también se evidencia en el cuidado que tuvo en las decoraciones de sus corsés y en sus atuendos, particularmente en la adopción del traje de tehuana que la hicieron inconfundible. Este contundente diseño de imagen servía como distractor, ya que centraba la atención en ella y no en la pata de palo (como ella llamaba a su prótesis), o en las muletas o en la silla de ruedas. Otra característica de su personalidad era su peculiar sentido del humor que queda registrado en algunas de sus cartas, con espontaneidad e ironía criticaba a políticos e intelectuales, incluso a sí misma:

"Ya sabes cómo soy yo. No soy pintora ni un carajo, no sé nada y la gente cree que dibujo muy bien y no sabe los pedos que me cuesta. Eres el único en el mundo que sabe la clase de mula que soy."

"Bueno el motivo de esta carta no es para reprocharte más de lo que ya nos hemos reprochado en esta y quién sabe cuántas pinches vidas más, es sólo que van a cortarme una pierna (al fin se salió con la suya la condenada)."

---

<sup>76</sup> Consultado el 3 de agosto de 2022

<https://www.google.com/search?q=frida+kahlo&oq=frida+kahlo&aqs=chrome..69i57j69i60l3.4652j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

<sup>77</sup> Coccoz, Vilma "La invención de Frida I", 2015. En <https://lecturalacanianana.com.ar/la-invencion-de-frida-i/> consultado el 27 de julio de 2022

“Muchas veces me simpatizan más los carpinteros, zapateros, etc., que toda esa manada de estúpidos dizque civilizados, habladores, llamados gente culta.”<sup>78</sup>

Tanto en su obra pictórica como en sus cartas se hace evidente el compromiso político que contrajo desde sus años como estudiante en la Escuela Nacional Preparatoria y que más tarde derivó en su afiliación al Partido Comunista. Esta postura política configuró su vida artística y social, por lo que se vinculó con figuras como León Trotsky (a quién recibió en su casa), portó la hoz y el martillo en su corsé, símbolos que la acompañaron hasta su muerte, ya que su ataúd fue cubierto por la bandera del PC y fue despedida por intelectuales, políticos y miembros del mismo partido. Por lo anterior en algunas de sus obras se puede vislumbrar “un proyecto socialista por medio de la visualidad y la difusión ideológica”<sup>79</sup>.

Estos aspectos de Frida fueron retomados por Marcela Rodríguez para transformarlos en una ópera dedicada a la artista. La idea de escribir esta obra fue apoyada por su amiga Cristina Lafont quien vio un gran parecido entre Catalina (soprano e hija de Marcela) y Frida por lo que le sugirió que escribiera una ópera para que ella la cantara. Ese mismo día la compositora y la filósofa que se encontraban de visita en el museo Frida Kahlo dialogaron con la directora para proponerle el proyecto, Hilda Trujillo quien dirigía el espacio, le ofreció acceso al archivo que contemplaba las cartas de Frida.<sup>80</sup> Las cartas fueron encontradas en el baño de la icónica Casa azul en el 2004, cincuenta años después de la muerte de la artista, junto con diversos objetos que Diego decidió almacenar en dicho espacio. Entre medicinas, corsés, prótesis y objetos personales, se encontraban las cartas, documentos íntimos que permiten conocer más sobre como vivía y que pensaba la pintora.

---

<sup>78</sup> Fragmento de una de las cartas que forman parte de la ópera de Marcela Rodríguez

<sup>79</sup> Andrea Calvo afirma que la obra de Frida Kahlo proyecta el marco teórico de escritos como el Manifiesto del Partido Comunista (1848) de K. Marx y F. Engels, desde una perspectiva pictórica; la cual, también es una forma de exigencia social. Ver en Calvo, Andrea (2018). “La influencia del Manifiesto del Partido Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels en la pintura de Frida Kahlo.” en *Versiones* 2° época, n° 13, mayo de 2018. Medellín. Pp. 94-110

<sup>80</sup> Tomado de la entrevista realizada a Marcela Rodríguez por Flores, Alejandro (2013) “Una ópera sobre Frida, la escritora”, periódico El Economista 13 de mayo de 2013. Revisado el 29 de julio de 2022 en <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Una-opera-sobre-Frida-la-escritora-20130513-0025.html>

La selección de algunas de estas cartas junto con algunos de los textos publicados por Raquel Tibol conformaron el libreto de la ópera *Las cartas de Frida*<sup>81</sup> que a pesar de no guardar un orden cronológico se articulan en pequeños segmentos que llevan al espectador a descubrir anécdotas sazonadas con la prosa de Frida. Rodríguez encuentra la sutil musicalidad en las palabras de la multifacética artista y logra hacer cantar a Frida acompañada por una orquesta de cámara consiguiendo en la instrumentación toques del folclor mexicano. La trama ocurre en el encierro, en la soledad, en el cuarto de baño que a pesar de mantener cautiva a la protagonista se convierte en lienzo en el que se imprimen sus ideas, diálogos, críticas, temores y pinceladas. El papel es un elemento clave en la puesta en escena diseñada por Jesusa Rodríguez, metros y metros de este material son utilizados para interactuar con Frida, al lado de los tres actores que participan en la obra, el papel está presente durante toda la ópera, los sonidos que surgen de su manipulación forman parte del fenómeno acústico del espectáculo<sup>82</sup>.

Ver a Kahlo en el escenario permite evocar a las Fridas de sus cuadros, no a todas pero sí a las más representativas, al natural con el dorso semidesnudo, con su atuendo de Tehuana, envuelta en papel o portando el corsé de yeso. En este sentido la construcción visual que Frida hizo de sí misma es respetada por la dirección escénica logrando desafiar los clichés y tabúes que pululan en el mercado derivados de la fridomanía. La problemática a la que se enfrenta Marcela Rodríguez no es simple, establecer una dinámica, un dialogo que permita entender a Frida la mujer de carne y hueso y su relación con su auto representación. El cuerpo de la artista experimenta y es experimentado por si misma de manera consiente reiteradamente, no en vano Kahlo reconocía “Me pinto a mí misma porque soy a quien mejor conozco”. David Lomas estudia la relación de la pintura de Frida con la necesidad que ella

---

<sup>81</sup> El estreno mundial de *Las cartas de Frida* se llevó a cabo en el Theater und orchester Heidelberg en Alemania, 2010-2011. La puesta en escena fue todo un éxito ya que duró un año en cartelera.

En México se estrenó en el 2013 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, quien cantó el rol de Frida fue la Soprano Catalina Pereda, hija de la compositora y la dirección escénica corrió a cargo de su hermana Jesusa Rodríguez y de Clarisa Malheiros.

La versión de la ópera completa consultada para este artículo se puede ver en [https://www.youtube.com/watch?v=S14zm\\_gL60E](https://www.youtube.com/watch?v=S14zm_gL60E)

<sup>82</sup> Curiosamente *Las cartas de Frida* y *Luciérnaga* toman al baño como el espacio en el que se desarrollan, y comparten la importancia del papel, para Alcira como alimento y materia para escribir, mientras que en el caso de Frida, este se muestra como elemento multifacético en la creación. En ambas representaciones se hace uso de pantallas y recursos multimedia, gracias a los cuales se puede conocer la caligrafía de las protagonistas.

tenía de acercarse a la medicina, y critica las limitaciones que tienen algunas aproximaciones biográficas sobre la pintora

Un estrecho acercamiento biográfico apaga la bomba. Al entender los problemas surgidos por la cargada relación de Kahlo con las iconografías médica y artística del cuerpo he intentado recuperar esta fuerza explosiva. Su cuerpo es un sitio donde las preocupaciones políticas se intersectan con las personales, y en ninguna parte es declarado de marea más convincente que en el corsé que Kahlo uso cada día sobre el que pintó un martillo y una hoz suspendidos sobre un feto. Es “individual- colectivo”, como Rivera sabiamente insistía.<sup>83</sup>

La articulación argumental y escénica de la ópera coincide con esta visión en la que centrar la atención en un formato únicamente biográfico le restaría potencia a Frida, de manera asertiva Marcela Rodríguez eligió la mejor libretista para su obra, con fragmentos de cartas y del diario de Kahlo e introduce al público al complejo mundo de Frida, un universo multifacético, intenso e irreverente.

### **A manera de conclusión**

Las óperas *Juana sin cielo*, *Luciérnaga* y *Las cartas de Frida* son tres monodramas Iberoamericanos centrados en mujeres que vivieron en diferentes espacios y tiempos, sus historias aunque diferentes coinciden en algunos aspectos. Los tres personajes convergen en su vida política, la creatividad y el cautiverio, en el caso de Juana la reclusión por más de 40 años en Tordesillas, en Alcira por doce días en el baño del edificio de Humanidades, mientras que el encierro y falta de movilidad afectaron gran parte de la vida de Frida. En estos tres casos los personajes trascienden el tiempo y el espacio para mostrar sus ideas, su lucha, su capacidad creativa a través de la óptica del siglo XXI. Los lenguajes compositivos que cada compositor emplea, es equivalente a su huella digital musical, los recursos instrumentales,

---

<sup>83</sup> Lomas, David. “Lenguajes corporales: Kahlo y la imagería médica”, p343. En Cordero, Karen y Sáenz, Ina (compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*, Universidad Iberoamericana. México: 2017.

argumentales, literarios, escénicos y tecnológicos abren nuevas posibilidades para llegar a públicos cada vez más diversos.

## Bibliografía

Basaglia, Franca. *Mujer, locura y sociedad*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

Bitrán, Yael. “De la invisibilización al canon: mujeres en la academia, el rock y la sala de concierto en México en la segunda mitad del siglo XX”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. ACTAS III COLOQUIO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL IBERMÚSICAS*, pp 92-110. 2017

Calvo, Andrea (2018). “La influencia del Manifiesto del Partido Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels en la pintura de Frida Kahlo.” En *Versiones* 2º época, n° 13, mayo de 2018. Medellín. Pp. 94-110

Coccoz, Vilma “La invención de Frida I”, 2015. En <https://lecturalacanianana.com.ar/la-invencion-de-frida-i/> consultado el 27 de julio de 2022

del Val Valdivieso, María Isabel. “Bethany Aram. La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía.” 2002. Reseña revisada en [file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Bethany\\_Aram\\_La\\_reina\\_Juana\\_Gobierno\\_piedad\\_y\\_dina.pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Bethany_Aram_La_reina_Juana_Gobierno_piedad_y_dina.pdf)

Flores, Alejandro. “Una ópera sobre Frida, la escritora”, 2013 en periódico *El Economista* 13 de mayo de 2013. Revisado el 29 de julio de 2022 en <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Una-opera-sobre-Frida-la-escritora-20130513-0025.html>

Ver Hadlock, Heather. “Opera and Gender Studies” en *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, pp. 257-275, 2012.º

Mora, José Luis (2000). “Verdad histórica y verdad estética. Sobre el drama de Pérez Galdós Santa Juana de Castilla”. Publicado en Martínez Millán y Reyero, C. (coord.), *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX. T. II, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios*, Madrid, 2000, pp. 69-99). Universidad Autónoma de Madrid. Revisado en Universidad Autónoma de Madrid. Revisado en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verdad-historica-y-verdad-esttica-sobre-el->



drama-de-prez-galds-santa-juana-de-castilla-0/html/ff6e0810-82b1-11df-acc7-002185ce6064\_13.html

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1993.

Locke, Ralph. "What Are these women doing in Opera?" En *In travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, ed. C. Blackmer and P. J. Smith, pp. 59-98. New York: Columbia University Press, 1995.

Lomas, David. "Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginaria médica", p343. En Cordero, Karen y Sáenz, Inda (compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*, Universidad Iberoamericana. México: 2017.

Luna, América. "La larga hazaña de convertirse en ciudadana". *Revista del Instituto de Administración Pública del Estado de México*, vol.109, México mayo-agosto 2021. p.37

Medina, Cuauhtémoc. "Ser una práctica: poesía en armas". En *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía, ¿vivir dónde?* Pp. 94 – 108. México: Museo Universitario de Artes Contemporáneo, 2018.

Sabido, Miguel. Falsa crónica de Juana la Loca. Revisado en [file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/FALSA\\_CRONICA\\_DE\\_JUANA\\_LA\\_LOCA.pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/FALSA_CRONICA_DE_JUANA_LA_LOCA.pdf)

SEGUNDA PARTE: DISCUSIONES TEÓRICAS SOBRE LA ÓPERA

## 5. Discusiones sobre una sociología de la ópera

Por César Octavio Moreno Zayas

La naturaleza de la ópera es la de un ente complejo con una estructura y aspecto *performativo*<sup>84</sup> importante a considerar para poder entender el género. Este trabajo en una primera parte explorará algunos de los principales conflictos que existen en el estudio crítico de la ópera y en una segunda parte explorará aspectos que permiten a la ópera ser un fenómeno social, como el estudio del repertorio, de la temporada y del público.

Parte: I

### Parte I

En esta parte se exploran algunos temas básicos de discusión en el estudio de la ópera. El primero de estos conflictos se relaciona con la naturaleza y su estructura; principalmente la relación libretto-música-escenografía, el segundo es sobre su nomenclatura. Ambos son muy cercanos en el sentido que el segundo prueba describir al primero.<sup>85</sup> Sobre esto es que “Cuando alguien escucha la palabra ópera, esta no significa una cosa, sino varias. Es importante resaltar que además de la poesía, la música, la decoración y la pantomima, los primeros tres están muy unidos entre sí y no pueden considerarse, o entender la naturaleza del melodrama sin considerarlos como la unión de ellos.”<sup>86</sup> (Stefano Arteaga 1785 1-2). La propuesta de Arteaga da pauta a un concepto polisémico, flexible y que requiere la unión de

---

<sup>84</sup> Aquí uso el término *performativo* con una doble acepción por un lado la de tener un evento que se realizan momento, que requiere una actuación, pero por el otro como una variación del término *performativo*, o *realizativo*, acuñado por John L. Austin para describir enunciados que realizaban una acción con sólo enunciarlos. La ópera al ser presentada hace algo, promueve ideas, divulga dilemas, plantea propuestas, etc. Para más información sobre la acepción de Austin véase *How to do things with words* 1962.

<sup>85</sup> Entre los trabajos clásicos dedicados a este tema: Kerman, J. *Opera as Drama*, 1956, Donnington R. *Opera and its Symbols*, 1990, o Kivy, P. *Osmin's rage. Philosophical reflections on opera, drama, and text* 1988. En cuanto a óperas dedicadas a explorar estos temas recomiendo Strauss, Richard, *Ariadne auf Naxos* (1912), con libretto de Hugo von Hofmansthal, *Capriccio* (1942) del mismo compositor y con libretto del mismo compositor y de Clemen Krauss.

<sup>86</sup> “Qualora sentesi nominare questa parola Opera non s'intende una cosa sola ma molte, vale a dire un aggregato di poesia, di musica, di decorazione, e di pantomima, le quali principalmente le tre prime, sono fra loro così strettamente unite, che non può considerarne le altre, nè comprendersi bene la natura del melodrama senza l'unione di tutte”. Mi traducción.

los elementos para su creación, sin necesariamente definir la forma en que estos elementos se unan. Para enriquecer e introducir un punto de comparación pongo en contraste la definición propuesta por Artega, cita del siglo XVIII, con la siguiente “La palabra ópera por si misma está lejos de ser satisfactoria, en ella se han construido muchos prejuicios que incitan a muchas preguntas: un término como ‘escena lírica’ es tal vez preferible” (Leslie Orrey 1987: 7).<sup>87</sup> En estas dos citas encontramos los elementos clave que quiero resaltar en este trabajo, por un lado adentrarnos al estudio descriptivo y analítico de los elementos dentro de la ópera<sup>88</sup> y por otro explorar cómo esas combinaciones serán denominadas tanto por sus creadores como por su público. A las dos discusiones hay que agregar un elemento que permitirá ampliar la discusión sobre esta polisemia, y esta es la referente a la fecha de nacimiento del género. Hay diversas propuestas aquí deseo centrarme en tres:<sup>89</sup>

1. *Euridice*: *Dramma musicale* (Euridice: Drama musical). Jacopo Peri/Ottavio Rinuccini. Octubre 6 1600. Palacio Pitti, Florencia.<sup>90</sup>
2. *Orfeo*: *Favola in Musica* (Orfeo: fábula en música). Claudio Monteverdi/ Alessandro Striggio. Febrero 24 1607. Palacio Ducal, Mantua.
3. *L’Andromeda*. *Rappresentata in Musica*. Francesco Manelli/Benedetto Ferrari. Enero 1637. Teatro San Cassiano, Venecia.

Si bien hay diversos trabajos que podemos comentar sobre la génesis de la ópera; desde los dramas litúrgicos como *Ludus Danielis*, *Intermezzi alla Pellegrina*, *Dafne*, entre otros, la Euridice de Peri es la más antigua conservada completa y cuya estructura es la de un evento independiente.<sup>91</sup> El debate sobre el nacimiento de la ópera ha sido considerado por autores

---

<sup>87</sup> El libro de Orrey se publicó en 1972, con una nueva edición en 1987 con correcciones y agregados de Rodney Milnes.

<sup>88</sup> Cuando hago esta distinción entre estructura y percepción, me refiero por un lado a la estructura de la naturaleza de éstos y por otro a la estructura de la actuación.

<sup>89</sup> *La rappresentatione d’Anima e di Corpo* con texto de Agostino Manni y música de Emilio de’ Cavalieri, 1600, también ha sido considerada la primera ópera por ser una obra musicalizada y con carácter a ser escenificada. Aunque también se puede debatir si esta obra es más bien el origen del oratorio que de la ópera, dada la temática religiosa.

<sup>90</sup> Usaré el nombre de las óperas en su idioma original, no traduciré nombres propios y sólo daré una traducción cuando el título sea un enunciado.

<sup>91</sup> Daniel Snowman (2009) al describir el desarrollo de la ópera en los primeros años comenta que [La Euridice de Peri] es la primera ópera cuya música ha sobrevivido completa, tal vez la primera “ópera” (Snowman 2009: 18). Para aumentar esta discusión sobre estadios previos, véase Orrey 1987.

como Lorenzo Bianconi que comentan que “uno puede pensar en dos posibles respuestas a la cuestión del origen de la ópera: sea que empezara en Florencia en 1600, o con el nacimiento del teatro de ópera en Venecia en 1637” (1987:162). Bianconi considera sólo los ejemplos 2 y 3, los cuales se distinguen entre “Ópera de corte” y “ópera pública”. La creación de un teatro público parece haber permitido la amplia difusión que el género tuvo a lo largo de Europa en el siglo XVII;<sup>92</sup> la colocación de Monteverdi y su Orfeo como una fecha de nacimiento se debe a la creación de un espectáculo con una fórmula muy reconocible a los estándares operísticos contemporáneos. Orrey, por ejemplo, destaca la madurez del trabajo operístico del Orfeo (1987).<sup>93</sup> En esta línea, el trabajo de Peri aparece todavía como una propuesta experimental, pero ya en un formato claro y distinguible de otros géneros musicales y teatrales. Monteverdi, de esta forma se presenta como un estadio de perfeccionamiento y delimitación de los elementos del género, por lo que el último estadio será la apertura del género a un público de masas.

Algo que hay resaltar en las tres fechas propuestas es que ninguna es llamada ópera. Éstas se denominan drama, fábula en música o pieza ejecutada con música. La ausencia de una forma establecida de nombrar al género se debe a que “Los italianos quienes crearon la ópera estaban haciendo algo nuevo, entonces no tenían un nombre regularizado para esto” (Edward J. Dent 1944a: 132).<sup>94</sup> La creación del género, entonces implicó un gran debate para poder definirlo de la mejor manera. Autores como Evelyn, quién era sólo público, usa el término ópera, por lo que el término parece insertarse a partir de una denominación promovida por los asistentes, más que por los creadores. Como Dent comenta, los compositores, libretistas y otros especialistas, sí hicieron uso de una larga lista de términos, y agrego que aunque ésta aunque trató de ser innovadora y certera, al final no fue necesariamente práctica.<sup>95</sup> Por lo anterior es que aquí considero el término de “uso social” que no se restringe a un grupo de audiencia/interpretes, en este caso es el usado por el público

---

<sup>92</sup> John Evelyn (1620-1706), escritor inglés, describe en sus diarios sus viajes el impacto que la ópera tenía en el público tanto veneciano y extranjero que asistía a las funciones en Venecia en el siglo XVII.

<sup>93</sup> Monteverdi was as aware as Verdi or Wagner, of the potency of instrumental timbre, and the large assortment of instruments. He demanded it was a poll from which he could draw the appropriate tone colours as required” (Orrey 1987: 19). Sobre este tema también ver Ajan van Best (2000) y Snowman (2009).

<sup>94</sup> “The Italians who created opera were making a new thing, and therefore they had at first no regular name for it”. Mi traducción.

<sup>95</sup> Para una lista detallada de términos ver Dent 1944a y 1944b.

en las pláticas coloquiales, como son los mismo diarios de Evelyn. La importancia de la forma social se encuentra no sólo en la audiencia sino también en la estructura de la ópera. Mauro Calcagno (2002) considera que una innovación de los libretos del siglo XVII fue que el vocabulario usado era precisamente coloquial, lo que lo hizo más atractivo. Calcagno explora esto último como una oposición; los libretos eran hechos para el público mas no para los lectores. La distinción considera el uso de un lenguaje coloquial, al igual que pasaba con los madrigales, por lo que el éxito de los textos madrigalistas podría haber motivado el uso extensivo en este nuevo género.<sup>96</sup> Monteverdi es uno de los principales autores de madrigales. En este desarrollo, aparecen otros géneros como el oratorio que usa textos bíblicos en italiano o en latín pero que no eran escenificados. Otra característica importante es el uso de grandes decorados escénicos.<sup>97</sup> La palabra “opera” significa “obra” en italiano y en este sentido es una forma adecuada de poder denominar un trabajo que agrupa diversas artes. Entonces ópera, como término adecuado para describir una forma artística se establecerá cómo “La tendencia general desde el inicio del siglo XIX para convertirse en la denominación general”<sup>98</sup> (Dent 1944b: 220). Este desarrollo de la nomenclatura nos permite ver la inserción y normalización de un nombre que era externo a los creadores y que el uso es el que marca su estandarización, para luego convertirse en el estado de diferenciación.

Actualmente aparecen géneros diversos, el musical, la operetta o la zarzuela, pero éstos comparten los elementos que la ópera usa. Entonces, otra propuesta para la definición de la ópera es la comentada por Snowman, “tal vez ópera sea sólo una palabra que se pueda usar para un drama musical producido en lo que llamamos teatro de ópera” (Snowman 2009: 7).<sup>99</sup> Aunque la propuesta de Snowman suena a tautología, ya hay algo en la infraestructura que semánticamente nos define la aplicación de un lexema para describir el género musico-teatral. En muchas ciudades ciertos géneros han logrado desarrollar una infraestructura que pueda identificarse con el género mismo, por ejemplo, la distinción que en Nueva York entre

---

<sup>96</sup> El madrigal como género musical se refiere a un poema cantado y que no será escenificado.

<sup>97</sup> Para otras descripciones sobre los teatros de ópera en el siglo XVII puede verse Forment (2010) o Snowman (2009).

<sup>98</sup> “The general tendency from the beginning of the nineteenth century is to make opera the standard title”. Traducción mía.

<sup>99</sup> “maybe opera is simply the word we apply to a music drama produced in what we call the opera house”. Traducción mía.

el Metropolitan Opera House y los teatros dedicados a musicales en Broadway.<sup>100</sup> La infraestructura entonces tendrá un proceso de branding y asociación que permita al público asignar o delimitar su función a cierto grupo de actividades artísticas. Este proceso tiene implicaciones más allá del género, sino en la forma en que el público y creadores entienden al mismo, por ejemplo, si es arte o entretenimiento, si es popular o no, entre otros factores que podrán presentarse y afectarán al público que podría asistir a dichos recintos.

Con lo anterior se ha establecido el conflicto de la nomenclatura del género.<sup>101</sup> A este punto hay que agregar la forma en que los elementos de la ópera interactúan. Como presenté la ópera es unión, pero el estudio de esta unión es la que puede proveernos de más herramientas para su estudio.“ La ópera es una forma de arte multimedia en la que los aspectos textuales, musicales y teatrales se influyen mutuamente y, por su aparición simultánea como un evento integrado, el tema también” (van Baest 2000:19). Van Baest propone una influencia común entre los tres, pero otros autores piensan de manera diferente, un ejemplo es Robert Donington que comenta: Las palabras obviamente pueden ser simbólicas; la música en mi opinión también; la puesta en escena tiene posibilidades que hoy se disfrutan mejor entendidas. Pero en la ópera lo que cuenta es la asociación de estos diferentes componentes, que necesitan combinarse como una cuestión de estilo intrínseco. En esta asociación, las palabras son el componente más articulado, la música la más expresiva y la puesta en escena la más localizada. (1990: 9). Las diferencias que aparecen entre las dos definiciones se basan en el entendimiento de que la ópera puede considerarse como tres elementos que son aspectos de un mismo objeto como dice van Baest, o son componentes; tres elementos diferentes que trabajan juntos para crear ópera. Agrego a lo anterior que prefiero el término dispositivo, más que elementos o componentes, como en“ La ópera considerada como Gesamtkunstwerk significa que todos los dispositivos operísticos (palabras, música y puesta en escena) son tratados como contrapartes iguales, cuya combinación crea un efecto de sinergia” (van Baest 2000: 11). El uso de “dispositivos” me parece mejor para describir el caso ya que no solo para el drama wagneriano, tal como se

---

<sup>100</sup> Hay que comentar que el origen del Metropolitan Opera House es en Broadway, donde se instaló en sus inicios a finales del siglo XIX.

<sup>101</sup> Llamo conflicto de la nomenclatura haciendo referencia a los títulos de los artículos de Dent en 1944a y 1944b, cuyos títulos son“ The nomenclature of Opera I” y“ The nomenclature of opera II”.

presenta en van Baest, sino para toda la ópera.<sup>102</sup> Es un cambio importante considerar estos elementos como dispositivos que se hacen para crear y trabajar juntos. Esta situación afecta a los estudios de ópera porque centra su atención en cómo funcionan los dispositivos para crear el género y con una interacción más profunda. No consideramos solo el uso de un libreto, sino el uso de un libreto que fue hecho para ser ópera, el uso de música que fue compuesta para ser ópera y también el escenario hecho para ser ópera. Tradicionalmente la ópera ha discutido la jerarquía de estos dispositivos y no sólo por parte de investigadores, sino también de creadores.<sup>103</sup> Este tema incluso se desarrolló como argumento para óperas como *“Prima la musica e poi le parole”* (Primero la música y luego las palabras) de Salieri/Casti (1786) y *“Capriccio”* de Strauss/Strauss-Krauss (1942). Una de las conclusiones de *Capriccio* es que la ópera no puede ser considerada como dos dispositivos, sino que debe considerarse el tercero. En *Capriccio* se presenta esta conclusión cuando la música y el texto se pelean por ser superiores, creen que son mejores que el escenario, y entonces el escenario dice que sin un hermoso escenario algunas de las tramas aburridas y la mala música no pueden tener el elemento extravagante.<sup>104</sup> El ejemplo de *Capriccio* permite profundizar en las diversas formas en que los dispositivos trabajan, pero también en cómo la decisión para su organización puede depender de factores externos, como es el público.

Gary Schmidgal hace un estudio importante sobre el texto del libretto de ópera y comenta que “La ópera tiene que ver con las alturas. La exageración es parte de su esencia” (1977:10). El rasgo descrito por Schmidgall debe ser sustentado en los diversos dispositivos. En este sentido el libreto necesita tener características específicas para que la ópera pueda cumplir con los requisitos propuestos. Si bien lo dicho por Schmidgall puede ser debatible, la ópera sí ha buscado por lo general la extravagancia y esto trata de se muestra a través de los diversos dispositivos, pero el concepto de extravagancia puede ser modificado a lo largo de la historia, como cualquier acepción puede modificarse a lo largo del tiempo. En una

---

<sup>102</sup> La palabra dispositivo también aparece en Victor Turner citando a Calhoun (2007: xxxi) cuando comenta que las óperas Susan una variedad de dispositivos para marcar la distinción entre lo cotidiano, incluyendo no sólo la música sino la exaltación de la ópera como un evento y el estilo de una sala de ópera.

<sup>103</sup> Sobre esta discusión véanse Lindenberg 1984, Calcagno 2002, van Baest 2000, Donington 1999 y Levin 2007.

<sup>104</sup> Lindenberg 1984 hace una descripción pertinente sobre la importancia del compositor de ópera a lo largo de la historia de la música y cómo compositores no operistas frecuentemente aparecen como principales en historias de la música.



exploración histórica sobre el uso de los dispositivos podemos pensar en el orden de los autores de la ópera. Actualmente por lo regular se busca una ópera a partir del autor musical, pero en otros tiempos, particularmente en el siglo XVII, el autor del texto podría tener mayor relevancia.<sup>105</sup>

Antes comenté sobre el lenguaje coloquial y cómo esto fue crucial en el desarrollo del género. La novedad, por ejemplo, de las técnicas de montaje de textos de Monteverdi surge cuando consideramos el aspecto del lenguaje que el compositor contempla como el que la música debe imitar: *oratione*, un término que se refiere a los textos hablados. Con una intención tan literal (de *orare*, que significa recitar un ritual, suplicar, orar, hablar), *oratione* indica el estatus literario peculiar de un libreto de ópera, un estatus que comparte con una obra hablada. Ni el libreto ni la obra están destinados a ser leídos en silencio como si se tratara de un largo poema o un texto en prosa; más bien, están destinados a ser interpretados en el escenario (Calcagno 2002: 385). Como decía, los libretos fueron concebidos desde un principio con el fin de ser musicalizados. Es por ser un dispositivo que desde el origen funcionará con otros, que podemos decir que “el libreto es una forma de arte inacabada, que la música y la puesta en escena deben completar” (van Baest 2000: 16). El libreto expresará en parte la idea; las otras partes serán expresadas por la música y el escenario.

Dahlhaus hace una contribución importante sobre el rol de la música y comenta que “esta es la tesis: en una ópera, en un melodrama, la música es el factor principal que constituye el arte de la ópera (*opus*), y la música lo constituye como drama” (2005: 1).<sup>106</sup> La música puede crear la concepto de algo ideal, de exageración, en términos de Schmidgall. Schmidgall (1977) presenta el término *operístico* en contraste con *realista*, considerando que la ópera tiene que lidiar con expresiones no realistas, y plantea que el uso de la música desarrolla esta “realidad” *operística*. Esto estará relacionado con la relevancia de la música. Presenta este proceso como una línea ascendente. En la parte inferior está el *realista* que se relaciona con el habla normal, luego aparece una intensidad emocional ascendente a *operística* cuando el lenguaje se usa en: *inflexión/declamación acentuada*, *declamación*

---

<sup>105</sup> Para profundizar sobre este tema léase Snowman (2009). Él comenta cómo la ópera veneciana temprana era escrito por personajes importantes, políticos, intelectuales destacados, entre otras personalidades de la época, por lo que el autor musical podría pasar a segundo plano. También léase Beth L. Glixon y Jonathan E. Glixon (2006) para más detalles sobre este tema.

<sup>106</sup> “La tesi è questa: in un'opera, in un melodrama, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto drama” (Dahlhaus 2005:1). Mi traducción.

musical, recitativo sin acompañamiento, recitativo acompañado, arioso, aria, coloratura y notas altas. (Schmigdall 1977: 11). La ópera tiende a esta realidad operística y Schmigdal no es el único autor que lo dice, otros como Theodor Adorno (1999) comentan que la ópera no busca la realidad sino la irrealidad.<sup>107</sup>

Es importante que “más allá de preguntar qué hace una puesta en escena especial a nuestra comprensión de una ópera en particular, quiero preguntar qué hace la puesta en escena a nuestra comprensión del género en general” (Levin 2007: 1). Para empezar a hablar de puesta en escena es importante saber que muchas de las óperas más famosas fueron compuestas en el siglo XIX, durante ese siglo el escenario necesitaba representar la trama de la manera naturalista. Si la trama trata sobre el antiguo Egipto, debe representar el antiguo Egipto. Este acercamiento a la escena no ocurrió antes en la época clásica, por ejemplo, en muchas óperas mozartianas la trama habla de gente común en su propio tiempo, u ópera barroca donde la escena estaba bastante elaborada pero no en su “escenario natural” (en términos de Donnington 1990:16). La ópera cambió en el siglo XX. Cuando se empezaron a reescenificar óperas barrocas y hubo varios problemas, primero ya había desaparecido la voz de un castrato; el otro era cómo ponerlo en escena. En el siglo XX con la creación de un repertorio fijo que incluye óperas desde Mozart en el siglo XVIII hasta Puccini en el siglo XX como dice John Storey (2006). Este repertorio se escenificaba de acuerdo a como los directores de escena pensaban que se escenificaba la ópera en su estreno, esto hacía que las óperas que pertenecían a este repertorio no pudieran ser escenificadas de diferentes maneras. Cuando reaparecieron las óperas barrocas la situación fue diferente porque el público no conocía bien estas óperas y entonces el escenario no estaba fijado en la mente del público. Dado que no existe una imagen concebida en la mente de cómo deberían ser estas producciones, las producciones de ópera barroca han sido mucho más flexibles que otras. La mayoría de las producciones de ópera barroca de hoy en día trasladan la trama a otro espacio y otro tiempo. Tras el éxito de la ópera barroca, esta forma de puesta en escena se popularizó incluso en el repertorio clásico. El escenario es bastante importante hoy en día para dinamizar las producciones y hay más opciones en la puesta en escena de la ópera. Sobre estas opciones Tom Sutcliffe (2005) considera que “en los tiempos modernos, la representación escénica se

---

<sup>107</sup> Schmigdall usa la realidad operística para describir al género, yo hare uso para describir a la ópera como un fenómeno social.

ha desarrollado en dos sentidos generales, hacia la purificación abstracta por un lado o hacia la intensificación surrealista por el otro” (Sutcliffe 2005: 336). Entonces la parte visual de la ópera no es estático, como no lo han sido el libretto, ni la música, sino que se adecuará a los diversos cambios. Actualmente la escenografía ha mostrado un gran dinamismo al poder combinar tanto un amplio repertorio y con diversas propuestas visuales.

## Parte II

El análisis de la ópera requiere estudiar elementos más allá de los dispositivos antes descritos; por ejemplo el estudio del repertorio como un conjunto de títulos dentro dentro de un período o temporada específica. Estos estudios son más de carácter social, que propiamente estructural. En el mundo hay muchas óperas pero “Si nuestro punto de partida histórico es el repertorio clásico interpretado en la gran mayoría de los teatros de ópera contemporáneos, se podría argumentar que la ópera comienza con Mozart en 1786 (Las Bodas de Fígaro) y termina con Puccini en 1926 (Turandot)” (Storey 2006: 453). Es muy importante conocer la política de un teatro de ópera para saber cómo es la temporada, cuántas óperas habrá, cuáles serán, o incluso sea forma en que el teatro organiza sus presentaciones. La casa de ópera establece una relación entre el teatro de ópera y el público y el estudio de esta relación y la forma que influencia el repertorio es un interesante tema de análisis. El teatro de ópera establecerá su 'temporada' y 'repertorio'. “Temporada” es “un período en el que se transmiten o realizan un conjunto de programas, obras de teatro o eventos musicales” (Cambridge Dictionary on line 2011 sub Season).<sup>108</sup> “Repertorio” es “toda la música o obras de teatro, etc. que puedes hacer o interpretar o que conoces” (Cambridge Dictionary on Line 2011 sub Repertoire).<sup>109</sup> Entonces en ópera 'Temporada' es un período de tiempo establecido por la compañía de ópera en el que presentará sus producciones. El término 'repertorio' según la última definición incluye todas las obras que se pueden representar, pero en sería la selección de títulos que por intereses o por política del espacio se presenta. El 'repertorio' puede estar formado por óperas famosas y compositores famosos, aunque cada teatro tendrá en su propio 'repertorio' una ópera o determinadas óperas que se representarán en varias ‘temporadas’.

---

<sup>108</sup> Ver [http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/season\\_1](http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/season_1).

<sup>109</sup> Ver <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/repertoire>.

Entonces la selección será producto de una serie de decisiones sobre la estrategia artística que el foro operístico tenga. Sea que tenga interés en presentar las más populares, títulos poco conocidos, centrarse en un compositor o en un país, etc.

El 'repertorio' y la 'temporada' no son los únicos elementos importantes a considerar, es importante ver los tipos de producciones. David Levin (2004) analiza las razones por las que una producción de Macbeth de Verdi/Piave-Maffei (1847) que realizó para la ópera de San Francisco fue cancelada por problemas económicos y sociales, y el teatro decidió cambiar su producción muy moderna. a una producción convencional de Tosca. “Ahora, en 2004, los términos nostálgicos de la producción posiblemente han ganado más resonancia, recordando a los patrocinadores una historia remota y mucho más reciente, cuando la ópera en San Francisco era gloriosa y sin complicaciones. En cierto sentido, entonces, Tosca es precisamente la producción adecuada para la situación” (Levin 2004: 266). El estudio de la ópera como un fenómeno social entonces implicará el estudio de la selección del título y del tipo de producción de esta. Para analizar estos casos es importante desarrollar una tipología de teatros. En este aspecto Levin (2004) es muy importante, clasifica dos tipos de teatros: 'casa convencional' y 'casa impulsada por conceptos'. Aquí, convencional es un teatro que utiliza producciones tradicionales, nada arriesgado, solo las cosas que el público generalmente operístico y el público no operístico pueden reconocer como ópera. Las 'casas impulsadas por conceptos' se enfocan en experimentar, en crear nuevas producciones, incluso en ser agresivos con las producciones. Levin nos da una clasificación del comportamiento del teatro de ópera relacionado con las producciones específicas. Enid Negrete en su tesis doctoral (2010) da una clasificación más amplia, considera que:  
Básicamente la división es de esta forma:

Por tipo de programación: Estacional y Repertorio.

Básicamente se dividen así:

Por tipo de programación: de Temporada o de repertorio.

Por tamaño: Opera de Cámara, Opera y Grand Opera.

Por género: Teatro de la Zarzuela, Opera cómica o teatro de Operetta, teatros especializados en un sólo compositor como Bayreuth.

La clasificación del teatro de ópera es importante y muestra también la estrecha conexión de algunos miembros de la audiencia con un compositor específico. Por ejemplo, en el Festival Puccini solo puedes ver a Puccini.<sup>110</sup> La gente también empieza a acostumbrarse a su propio teatro de ópera ya seguir su política y sus formas de coordinar el tiempo.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es la importancia del teatro de la ópera en el paisaje urbano de muchas ciudades occidentales. Hay dos cosas que destacar de la cita de Evelyn que mencioné anteriormente. Primero, que desde los primeros momentos de la ópera veneciana, el evento era considerado como algo extravagante, por el escenario, el dinero necesario para producirlo, e incluso el precio de la entrada. Segundo, el uso de la palabra ópera en expresiones como “Ir a la ópera significa ir al teatro y ver ópera”. El evento hace que el lugar no sea tan importante, pero lo es porque es donde se realiza el evento. Desde la ópera veneciana, el teatro de la ópera se convirtió en un elemento obvio de la frase “Voy a ver ópera”. El teatro de la ópera era solo parte del entorno, algo que está fijo en él. Durante muchos siglos el teatro de la ópera se introdujo en el paisaje urbano. Cuando la ópera se hizo impopular, como Storey (2003) menciona, el teatro de la ópera se convirtió en un símbolo de la cultura impopular y un símbolo de la alta cultura. Bajo estas circunstancias, el significado del teatro de la ópera es bastante cercano al significado de la ópera de hecho, al menos en el nivel de importancia y valores. Es importante saber cuál es el propósito del teatro de ópera, la “Ópera sirvió como un barómetro especialmente sensible del poder de la aristocracia durante un siglo en el que su autoridad estaba cambiando de carácter y decreciendo en fuerza” (Hall-Witt 2007: 3). La idea del barómetro, incluso si el estudio de Hall-Witt trata sobre Londres entre 1780 y 1880, sigue siendo importante. La ópera es un barómetro de la alta cultura y de ciertas economías enriquecidas. En los últimos años se abrieron nuevos teatros de ópera, un ejemplo es la Royal Danish Opera que abrió en 2005, y las dos principales producciones que realizaron para la apertura, *Der Ring des Nibelungen* de Wagner (1876) y *Maskarade* de Nielsen/Andersen (1906) fueron grabados y vendidos en formato DVD y Blue

---

<sup>110</sup> ver <http://www.puccinifestival.it/website/eng/index.asp>.

Ray en todo el mundo, este tipo de distribución remarca la importancia de presentar la escena local al mundo para ser admirada.<sup>111</sup> La ópera y los teatros de ópera parecen desarrollar significados interpersonales entre la sociedad. “El significado interpersonal de muchos tipos de edificios se transmite por la ubicación y el estilo de los 'lugares de poder', es decir, un edificio expresa las relaciones políticas entre sus diversos usuarios” (Michael O'Toole 2004: 19). El teatro de la ópera representará, de esta forma, el poder de la ópera misma, el poder de los 'asistentes y de sus 'patrocinadores. Los teatros de ópera generalmente se construyen en barrios agradables, los patrocinadores y el gobierno invierten mucho dinero en ellos, y hay varias historias sobre cómo la ópera se convirtió en un espacio público para mostrar no solo ópera, sino también la misma audiencia a la misma audiencia y para la no audiencia. Un ejemplo de ello es la primera función de la temporada de La Scala de Milán que es seguida por los medios italianos. Otro elemento interesante en el teatro de ópera es el uso de 'sobretítulos' que ayudarán a entender la ópera pero también es interesante saber cuál es el lenguaje que están usando. Los 'sobretítulos' dan una nueva dimensión en la comprensión de la ópera porque por primera vez el público puede entender todo lo que se canta.

En el teatro de la ópera no solo apreciamos una actuación en el escenario, sino que también el público realiza su propia actuación de acuerdo con el teatro de la ópera. Podemos notar una audiencia que sabe cuándo y cómo pedir boletos, la existencia de programas, aplausos, códigos de vestimenta, entre otras características. La relación que se establece entre el teatro de ópera y el público es bastante directa en el sentido de que el público comenzará a seguir algunas de las reglas que también sigue el teatro de ópera por razones históricas o tradicionales. Lo primero que debemos saber es que en la ópera no existe un único tipo de público. Lindenberger (1998), Evans (1999), dedican un capítulo entero de sus libros a la audiencia. Los estudiosos de la ópera encuentran lo que algunos autores, como Evans (2005), llamaron aficionados a la ópera, amantes de la ópera y reinas de la ópera. En los siguientes párrafos los describiré.

El primer problema que me encuentro es definir qué es un aficionado a la ópera. Podemos considerar por un lado si es un público normal el que va a la ópera, o por otro lado podemos decir que implica algo más específico. Hall-Witt (2007) usa el término en este

---

<sup>111</sup> Ver [http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item\\_code=2.110407](http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=2.110407) y [http://www.deccaclassics.com/cat/single?sort=newest\\_rec&PRODUCT\\_NR=0743264&SearchString=Royal+Danish+Orchestra&per\\_page=50&flow\\_per\\_page=50&presentation=flow&UNBUYABLE=1](http://www.deccaclassics.com/cat/single?sort=newest_rec&PRODUCT_NR=0743264&SearchString=Royal+Danish+Orchestra&per_page=50&flow_per_page=50&presentation=flow&UNBUYABLE=1).

sentido: “Durante la actuación, uno podía encontrar asistentes a la ópera participando en rituales de cortejo, espiando a posibles parejas, debatiendo acaloradamente sobre política y discutiendo los méritos del nuevo cantante” ( Hall-Witt 2007: 4). Es importante tener en cuenta que la investigación de Hall-Witt se trata de una audiencia de ópera en Londres entre 1780-1880, pero aún es importante pensar en ello porque este uso de la ópera para socializar todavía está en uso tal como se presenta en Lindenberger (1998). Wheatcroft 1990 citado por Evans (2005) dijo que “Cualquiera que vaya a la ópera con regularidad debe encontrar a sus compañeros de ópera deprimentes” (ibid: 100). En este caso estamos hablando de un tipo específico de público con cierto conocimiento del comportamiento específico que debe seguir dentro del teatro y un conocimiento específico sobre detalles específicos sobre la actuación, los intérpretes; y él o ella tiene compañeros, es una comunidad. La primera clasificación identifica la existencia de 'audiencia de ópera' y 'asistentes a la ópera'. Considero a los primeros como aquellas personas que van a la ópera de manera incidental, no regular, y no participan en charlas sobre ópera y no son reconocidos entre otros miembros porque no van lo suficiente como para ser reconocidos. Los 'asistentes a la ópera' son ese público específico que tiene algún conocimiento sobre la actuación y los artistas. Para apoyar esta idea sobre el conocimiento es importante el concepto de 'tarea de ópera', Storey (2003) dice que "para desbloquear el entretenimiento en el arte, la nueva audiencia popular debe hacer su 'tarea de ópera'" (ibid: 13 ). La expresión que usa Storey sobre desbloquear el entretenimiento es importante porque las conversaciones de ópera incluyen un vocabulario específico. Esta es la razón por la que casi todos los libros de introducción a la ópera tendrán una sección sobre el vocabulario y la información que necesita saber antes, esta información es 'tarea de ópera'.<sup>112</sup> En una descripción sobre el comportamiento de la audiencia de ópera del siglo XIX, Sutcliffe (2005: 323) explica que para disfrutar de la ópera como experiencia teatral era importante hacer los deberes, leer la partitura en silencio o tocar algunas melodías al piano. De acuerdo con esas descripciones, notamos que la ópera es un evento que necesita cierto conocimiento para apreciar los comentarios de los 'asistentes a la ópera' y para apreciar (o hacer creer que es la única manera) el evento en sí. Los 'asistentes a la ópera' pueden separarse del resto de la audiencia porque comparten un conocimiento. Este conocimiento desarrolla una identidad. “Las identidades están ancladas en torno a un conjunto de

---

<sup>112</sup> Revisar Storey (2003) para más detalles sobre el concepto de tarea operística.

proposiciones morales que regulan los valores y el comportamiento [...]. Estas normas no son absolutas y no están fijadas definitivamente, aunque se las hace parecer atemporales para asegurar su inviolabilidad frente a cuestionamientos” (Schöpflin 2010: 53). Por ejemplo, dentro de la película 'Philadelphia' Demme (1993), el personaje principal describe un aria, considera esto importante, a un policía que no sabe qué opera es.<sup>113</sup> En el ejemplo Andrew, el personaje principal, sabe que esto es un aria, no una canción, la cantante es Maria Callas, el nombre de la ópera, el compositor, el nombre del personaje que canta el aria, lo que ella canta y describe el uso de la música en esta aria. Según la escena Joe, el amigo, no sabe nada de esta información. Otro ejemplo es, en una conferencia de Enid Negrete cuando contó que una vez estuvo en el Liceu de Barcelona; después de eso, la soprano terminó el aria con una nota larga y aguda. Un anciano que estaba sentado junto a ella le dijo en los años 70 que este otro cantante podía sostener la nota más tiempo.<sup>114</sup> Es importante notar dos cosas aquí. En primer lugar, es importante conocer el conocimiento que comparten los 'asistentes a la ópera'. Lindenberger (1998) describió y clasificó el conocimiento que comparten los 'asistentes a la ópera'.

El ávido

El pasivo

El consciente

El encuentra errores

El sin compromiso (Lindenberger 1998: 270)

Su clasificación se centra en un público que asiste regularmente a la ópera, también se centra en los diferentes conocimientos que tienen y cómo los utilizan entre otros 'opera-asistentes'. Esto se puede comparar con mi clasificación. Trato de mencionar no sólo a los que van

---

<sup>113</sup> Andrew: This is my favourite aria. This is Maria Callas. This is «Andrea Chenier,» Umberto Giordano. This is Madeleine. She's saying how during the French Revolution, a mob set fire to her house, and her mother died... saving her. «Look, the place that cradled me is burning. » Can you hear the heartache in her voice? Can you feel it, Joe? In come the strings, and it changes everything. The music fills with a hope, and that'll change again. Listen... listen... «I bring sorrow to those who love me.» Oh, that single cello! «It was during this sorrow that love came to me. » A voice filled with harmony. It says, «Live still, I am life. Heaven is in your eyes. Is everything around you just the blood and mud? I am divine. I am oblivion. I am the god... that comes down from the heavens, and makes of the Earth a heaven. I am love!... I am love».  
<http://www.sceneby.com/famous-movie-monologue-philadelphia.html>, La escena puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=3b0p9mTJOJI>.

<sup>114</sup> Enid Negrete conferencia“ La representación operística en el siglo XX”, febrero 23, 2008 en CENIDIM, Ciudad de México.



regularmente a la ópera sino incluso a los que no lo hacen a menudo, por eso es útil la clasificación de Evans (1999). En la clasificación de Evans encontramos “amantes de la ópera, fanáticos, operamanes o ‘habituales’” (Evans 1999: 390).

Antes de continuar con una clasificación de la audiencia, es importante saber que existe un acto de iniciación como 'asistente a la ópera'. Varios autores describen el proceso para introducir a las personas en el mundo de la ópera. En el ejemplo de las películas hay una descripción del contacto entre un 'aficionado a la ópera' y un 'no aficionado a la ópera'. Este contacto muestra ese conocimiento que el público “debe” saber y por eso para entrar a la ópera debe ser alguien quien te la presente. Es por eso que los libros que intentan presentar a los nuevos miembros tratan sobre el proceso de disfrutar de la ópera y disfrutar de las conversaciones con otros 'asistentes a la ópera'. A nivel académico este tema es estudiado por René Palacios (2011) donde trata sobre los prejuicios sobre la ópera, este tema también es desarrollado por Claudio Benzecry (2009) quien escribe un análisis de cómo las personas deciden ir a la ópera y cuántas de ellas se convirtieron en fans de ella. Este proceso de convertirse en público y luego en fans puede relacionarse con personas que van a la ópera o están relacionados con ella, como los músicos; porque en su familia estaban acostumbrados a ir a la ópera; o porque de repente descubrieron una pieza que les gustó y quisieron saber más sobre ella.

Después de la descripción de 'aficionado a la ópera', el siguiente término que quiero considerar es problemático, 'amante de la ópera'. En este caso necesito considerar la diferencia entre 'amante de la música' y 'amante de la ópera', Wheatcroft 1990 citado en Evans 2005 dice que “todo amante de la ópera sabe que Puccini es su compositor favorito. . . esto era una broma diciendo una palabra verdadera. . . Seguramente cualquier melómano daría todo lo de Puccini por un solo cuarteto de Haydn. . . Comparar a los amantes de la ópera con los amantes de la música es poco amable pero no injusto” (Ibid: 100). Se distingue entre los que solo van al teatro de ópera, 'público de ópera', los que saben de ópera y comparten sus conocimientos comunes, 'opera-asistentes', y los que se dedican a la ópera y sólo les interesa este género. En este trabajo intento sostener la existencia de una distinción entre 'aficionados a la ópera' y 'amantes de la ópera' basada en la dedicación del público a la ópera.

Mi próximo tipo de audiencia es la 'reina de la ópera'. En lugar de „opera queen“ la gente usaba “gay opera lovers”, que es el nombre de una asociación gay en Suecia, de

personas gay que disfrutaban de la ópera, esta asociación surgió después de una investigación sociológica sobre la relación entre la cultura gay y la ópera. La relación entre la cultura gay y la ópera es muy antigua.<sup>115</sup> En la historia de la ópera hay varias obras que pueden ser, y algunas veces han sido interpretadas como una trama gay o con personajes gay.<sup>116</sup> Es importante hablar de la interpretación de tramas operísticas desde un punto de vista gay y eso empieza a desarrollar estudios operísticos enfocados al público gay. Aquí un concepto que es importante es el concepto de „Heterópera“ (Straight-opera), que se define como “Una ópera de argumento apologeticamente heterosexual, de imposible relectura gay y en la que siempre triunfan los valores determinados por la tradición y la religión” (Planet 2003: 32). Según la tesis de Planet, los ejemplos son óperas del siglo XIX cuando se estableció que el tenor era la voz estereotipada del personaje principal. Los cambios del tipo de voz para el personaje principal masculino son importantes, primero encontramos a Castrati en toda la época barroca, luego encontramos a los barítonos en la ópera clásica, y luego tenemos al tenor; estos cambios de una voz masculina aguda a una voz común como barítono y luego a una poderosa voz de tenor. Estos cambios pueden interpretarse en términos de la ópera como un arte extravagante que significa que el público de la ópera está buscando algo sobresaliente, algo poco común (irreal). Por eso siempre se destacan las voces agudas en los personajes masculinos, es algo que no escuchas tan seguido entre tus amigos. Pero el cambio de castrati a tenores fue para mantener la idea de masculinidad, un héroe con poder masculino “completo”. Esta idea y la necesidad de la extravagancia en la ópera, y esa misma extravagancia, permitió que la ópera presentara tramas “inmorales”. Fue explicado por Lindenberger (1984). La ópera como un evento extravagante y fascinante permitió a las personas disfrutar de la trama, incluso si la trama trata sobre cómo el personaje principal decidió divorciarse de su esposa y casarse con su amante y convertirla en reina, esa es la trama de *L'incoronazione di Poppea* (La corona de Poppea). Coronación de Popea) Monteverdi/Busenello (1642).

Después de esta información podemos decir que “el género celebra este proceso en el canto de personas que, como personas, tienen – y deben tener – vergüenza de cantar” (Theodor Adorno 1999: 25). Es en este sentido de disfrutar de la ópera que los homosexuales

---

<sup>115</sup> Ver [http://www.enkidumagazine.com/articles/2003/200903/E\\_004\\_230903.htm](http://www.enkidumagazine.com/articles/2003/200903/E_004_230903.htm)

<sup>116</sup> Revisar Johnson 2007.

disfrutaban la forma de verse a sí mismos en el escenario. Este estereotipo sigue vigente en la actualidad. Era importante dar información de este tipo de audiencia por la relevancia en la historia de los 'estudios de ópera', y especialmente en los 'estudios de ópera social'. Este tipo de 'aficionado a la ópera' muestra que es importante analizar cómo la ópera es interpretada por muchos miembros de la audiencia.

“La ópera invita a una amplia variedad de espectadores que van desde el espectador pasivo motivado principalmente por ambiciones sociales [...] hasta el ávido fanático con ojos y oídos atentos a cada gesto y sonido” (Lindenberger 2007: 306). A partir de la pequeña tipología es posible identificar cómo es la influencia de la ópera en el público, pero esto es solo el comienzo de este tipo de investigación. Es un área con mucha información para analizar. Por ejemplo, es posible encontrar trabajos que centran su atención en la influencia de la ópera en el público en la conducta suicida, como Stack (2002). Obras como Benzecry (2009) hablan de los fans. También es común encontrar que la descripción de la audiencia se presenta en términos religiosos como iniciación o ritual porque los investigadores descubrieron que el comportamiento de la audiencia es demasiado cercano para ser religioso.

## **Conclusión**

El estudio de la ópera por un lado discierne sobre la estructura y la forma en sus dispositivos interactúan en un determinado momento y espacio, pero al mismo tiempo se puede estudiar el cómo esas obras en conjunto se insertan en una sociedad. Ambas perspectivas no están separadas y existen diversos niveles de interacción entre ambas. La segunda estudiará la selección de los títulos, considerará al tipo de público y será parte de la estrategia artística de la casa de ópera, mientras que la primera tratará de explorar la forma en que los creadores por un lado y el público por otro consideran tanto la estructura como la nomenclatura de este género.

El conflicto de la nomenclatura está en la frontera entre los estudios de ópera y los estudios de ópera social. La nomenclatura intentará poner el nombre al evento; este nombre tratará de describirlo. La descripción, desde el principio, es problemática. Tomar una decisión sobre el nacimiento de la ópera implicará diferencias en la percepción entre los tipos de público que se pueden encontrar según sea la ópera privada o pública. Como evento privado,

fue controlado. Cuando se hizo público, la descripción sobre él también se hizo pública. La ópera de Venecia se convirtió en un entretenimiento. La ópera como entretenimiento que fascinaba al público, el mismo público la llamó ópera por la misma fascinación. Pero el nombre entre especialistas y público era diferente. Los problemas derivados de los conflictos de nomenclatura y la estructura de la ópera. Hace maravillarse el significado de ópera. Revela que este significado se ve afectado por el teatro de la ópera. Este es un problema semántico y pragmático que afectará en cómo la ópera es recibida por su audiencia y por la audiencia no operística. Por lo que cualquier estrategia tanto de análisis de la estructura y de gestión cultural deberá tomar en cuenta este debate.

Al estudiar el aspecto social de la ópera, se debe considerar la importancia del teatro de la ópera. Según la información que di antes, la ópera se puede identificar por su tipo, por su tamaño, género, especialización; luego está la clasificación entre 'casa convencional' y 'concept-driven'; luego toma la decisión del 'repertorio' y la 'temporada'. El otro elemento importante a tener en cuenta es la 'audiencia' y el proceso para convertirse en audiencia. En este proceso, las personas se convierten en audiencia y luego obtienen los conocimientos básicos considerados, luego 'tarea de ópera', y después de que comienzan a asistir regularmente son 'asistentes a la ópera', de 'asistentes a la ópera' el siguiente tipo es 'amantes de la ópera' o aficionados. La primera distinción es 'audiencia' y 'asistentes a la ópera'; para entender esto es importante la clasificación de 'asistentes a la ópera' que aparece en Lindenberger (1998) donde especifica las diferentes características, por lo que hay una diferencia entre alguien que va una vez y alguien que va regularmente. La distinción entre 'aficionados a la ópera' y 'amante de la ópera' es más difícil porque son muy cercanos, pero aquí consideraré que para aquellos que van regularmente a la ópera como van a otros conciertos de otros géneros son 'asistentes a la ópera', tienen conocimientos de ópera pero no es su género principal, y los 'amante de la ópera' son aquellos que prefieren la ópera a otros géneros musicales y teatrales.

La 'extravagancia' es uno de los rasgos importantes de la ópera. 'Extravagancia' considera la unión de 'dispositivos operísticos' para sorprender al espectador. La complejidad del género presenta los dispositivos en un mismo momento, esta situación permitió que el género fuera más flexible en las tramas. Esta flexibilidad ayudó a que la ópera fuera libre e incluso a tocar temas que otros géneros no podían tocar.

El último punto es el “asignación”. Debe considerarse como un cúmulo de información que, por un lado, la sociedad en general reconocerá como algo relacionado con la ópera y, por el otro, pueden ser sonidos especializados que los 'asistentes a la ópera' reconocerán como ópera pero de una manera más detallada. Los 'asistentes a la ópera' pueden reconocer compositores, óperas, entre otros elementos en la actuación en el escenario y fuera del escenario.

## 6. ÓPERA Y GÉNERO

Por Luis de Pablo Hammeken

La ópera es una forma artística que está, por su naturaleza, excepcionalmente sexualizada y “cargada de género” (*gendered*). Así lo afirmaba el historiador de las ideas Paul Robinson en su artículo “Opera Queen: A Voice from the Closet”, publicado en 1994.<sup>117</sup> Con estas palabras, el autor quería decir que el tipo de vocalización que el canto operístico exige de los cantantes “tiene el efecto de exagerar la diferencia entre los sonidos masculinos y los femeninos y, por lo tanto, nos brinda un sentido intensificado del dimorfismo sexual o dualismo de género”.<sup>118</sup> Según su argumento, cuando escuchamos a un cantante de ópera sabemos automáticamente si se trata de un hombre o de una mujer, cosa que no sucede con otras manifestaciones artísticas, ni siquiera con otros géneros de música cantada.

Si bien, en términos generales, coincido con la idea de Robinson, me parece importante señalar que lo que él llama “dimorfismo sexual” o “dualismo de género” no ha tenido el mismo significado ni se ha expresado de la misma manera a lo largo del tiempo. La premisa de la que parte el presente ensayo es precisamente que el *género*, entendido como el conocimiento aceptado (pero inestable) sobre la diferencia entre los sexos que norma las relaciones sociales entre hombres y mujeres, es una construcción cultural, históricamente contingente.<sup>119</sup> Esto significa que las representaciones, los símbolos, los mitos, las normas, las instituciones, las prácticas, los rituales y las identidades en torno a la feminidad y a la masculinidad varían de una sociedad a otra y de una época a otra. La ópera, durante sus cuatrocientos años de historia, ha reflejado estos cambios.

Así, como espero demostrar en las siguientes páginas, y contrario al argumento de Robinson, no siempre ha sido un proceso automático identificar el sexo de un cantante de ópera. No solamente debido a la evolución en la técnica de canto de hombres y mujeres, sino

---

<sup>117</sup> El artículo fue publicado originalmente en el *Cambridge Opera Journal* en 1994. Yo lo tomé de la compilación de ensayos *Opera, sex and other vital matters* (Universidad de Chicago, 2002).

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 166.

<sup>119</sup> La definición de género en la que me baso es la que da Joan W. SCOTT en su clásico artículo “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5 (diciembre, 1986), pp. 1053-1075

sobre todo debido a los cambios, lentos pero constantes, en las nociones de masculinidad y feminidad que han estado detrás de dicha evolución.

Hay que considerar, por otro lado, que desde principios del siglo XVII y hasta bien entrado el XX, la ópera era mucho más que una forma de entretenimiento: era un productor de códigos y significados culturales compartidos por amplios sectores sociales. Para Paul Robinson “las óperas reflejan el clima intelectual de su época y las experimentamos de forma diferente —y sin duda más interesante— cuando este factor intelectual es tomado en cuenta”.<sup>120</sup> El historiador Theodore K. Rabb llegó a decir que la ópera era en el siglo XIX lo que el cine es ahora: nada menos que el medio de expresión central de la época. “Por improbable que esta afirmación pudiera parecer para algunos —dice— la capacidad de la ópera para encapsular, representar y dar forma al estado de ánimo y las aspiraciones de un tiempo y lugar ha ocasionado su dominio sobre la imaginación occidental y les ha proporcionado a historiadores y musicólogos un gran tema de interés común.”<sup>121</sup> Esta circunstancia hace que la ópera resulte un espacio privilegiado para observar los cambios y las continuidades de la cultura occidental. Y el género es un componente central de la misma.

Cabe señalar, por otro lado, que el género no es una disciplina (como sí lo son, por ejemplo, la musicología, la historia, la antropología o la economía), sino una categoría analítica. Es posible, pues, analizar una ópera específica, o la obra compositor determinado, o al público de un teatro en concreto, poniendo énfasis en la categoría “género”, como podría hacerse con otras, como la raza o la clase. Lo que yo propongo hacer es revisar la historia de la ópera, desde sus inicios en la Italia del Renacimiento hasta nuestros días, centrando la atención en las transformaciones que se han producido en las nociones sobre la diferencia entre los sexos y en cómo estas transformaciones han afectado las maneras de componer, interpretar y consumir ópera. Dada la enorme extensión de esta empresa, y los estrechos límites de este ensayo, el análisis será necesariamente superficial e incompleto. Más que como un aporte definitivo, debe ser leído como una invitación para seguir investigando la historia de esta manifestación artística incorporando en el análisis la categoría del género.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> ROBINSON, Paul, *Opera and Ideas: from Mozart to Strauss*, Nueva York: Cornell University Press, 1986.

<sup>121</sup> RABB, “Opera, Musicology and History”, *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, núm. 4, *Opera and Society: Part I* (invierno, 2006), pp. 321-330.

<sup>122</sup> Numerosos historiadores y musicólogos del mundo anglosajón han utilizado el enfoque de género para estudiar diversos aspectos de la historia de la música, entre ellos Richard Leppert, Paula Gillett,

El 21 de febrero de 1632, en la ciudad de Roma, se inauguró el Teatro alle Quattro Fontane. El inmenso recinto, era propiedad de la poderosa familia Barberini, había sido diseñado por Gian Lorenzo Bernini y tenía una capacidad de 3,000 asientos, todos los cuales estaban ocupados aquella noche por la crema y nata de la aristocracia pontificia. La función inaugural fue una representación de la ópera *Sant'Alessio*, de Stefano Landi. El libreto narra la vida de este santo y tiene personajes masculinos y femeninos. Sin embargo, todos los cantantes que aparecieron sobre el escenario en aquella fecha memorable eran varones, algunos de los cuales iban vestidos de mujer. El papel de la esposa del protagonista, por ejemplo, fue interpretado por el cantante *castrato* Marc'Antonio Pasqualini, famoso por la potencia de su voz de soprano, por la delicadeza de sus facciones y por la apasionada relación amorosa que sostenía con el Cardenal Antonio Barberini, arzobispo de Reims y sobrino del papa Urbano VIII.

En la Roma del siglo XVII, la presencia de un personaje como Pasqualini en una función semi sacra no sorprendía ni escandalizaba a nadie. A juzgar por las crónicas, ni el procedimiento quirúrgico al que había sido sometido, ni el traje de mujer con el que se presentó en escena, ni sus conocidas relaciones homosexuales, eran trasgresiones demasiado graves al modelo de masculinidad dominante en la época.

Como lo ha demostrado el sociólogo Norbert Elias, en las sociedades cortesanas, como lo eran los Estados Pontificios en 1632, la estrategia dominante para el ascenso social no tenía que ver con la acumulación de bienes de capital, como ocurriría en las sociedades burguesas, sino con el derroche de recursos simbólicos destinados a impresionar al príncipe y a su familia (en este caso, al Papa y a los Barberini). El lujo y la belleza eran los valores más apreciados. Así se explica Elias el dispendio, aparentemente irracional, en que incurrieron muchas familias aristocráticas del antiguo régimen para organizar fiestas, banquetes y funciones teatrales cada vez más suntuosas y extravagantes, en ocasiones hasta el punto de caer en bancarrota.<sup>123</sup> No es de extrañar que la ópera, una de las manifestaciones culturales más espectaculares y costosas que ha producido el ingenio humano, naciera en esa época.

---

Ruth Solie, Phyllis Weliver, Katharine Ellis, Mathew Head, Susan McClary y Carolyn Abbate. Para el caso mexicano, el tema ha sido menos trabajado. Sin embargo, vale la pena mencionar los trabajos de Montserrat Galí Boadella, Yael Bitrán, Ricardo Miranda, Verónica Zárate y Maby Muñoz Hénoin.

<sup>123</sup> Norbert ELIAS, *La sociedad cortesana*, trad. Guillermo Hirata, 2ª edición, México, FCE, [1969] 1996.



Este sistema de valores, al que Elias llama “*ethos* aristocrático”, tenía un impacto directo sobre las normas de género. Para demostrar su valía ante el mundo, tanto los varones como las damas de familias nobles podían y debían emplear todos los recursos visibles de distinción que estuvieran a su alcance: sombreros con plumas, pecheras de encaje, zapatos de tacón, alhajas, pelucas, maquillaje. Los retratos de Luis XIV y otros monarcas de la época son una muestra clara de lo anterior. La sobriedad, el pragmatismo y la austeridad que más tarde llegarían a asociarse con la masculinidad no eran, en ese contexto, sino muestras de pobreza o de tacañería burguesa.

Como siempre, los valores de la clase dominante, en este caso la nobleza, se imponen, en la medida de lo posible, al resto de la sociedad. Así, el afán por alcanzar la belleza absoluta, sin reparar en gastos ni escatimar recursos materiales, fue la marca de la época. Quizá el ejemplo más notable de ello fue la práctica de la emasculación de muchachos para preservar la pureza de sus voces pre púberes. Esta operación, que en otros tiempos se consideraría aberrante, fue vista, en los siglos XVI, XVII y parte del XVIII como una estrategia de ascenso social completamente aceptable e incluso encomiable. Si bien, en términos cuantitativos, los *castrati* nunca constituyeron un segmento considerable de la población de Europa,<sup>124</sup> su importancia cualitativa fue enorme. Los principales compositores del periodo, Cavalli, Händel, Porpora, Vivaldi, Scarlatti y un largo etcétera, crearon centenares de obras para el lucimiento vocal de estos personajes. A pesar del origen plebeyo de casi todos ellos, varios alcanzaron posiciones sociales muy elevadas y amasaron enormes fortunas gracias a sus dotes artísticas.

La particularidad anatómica de los *castrati* no los hacía, en modo alguno, “menos hombres”, ni inferiores en ningún sentido, para los estándares de su época. Por el contrario, de acuerdo con los códigos estrictamente jerárquicos de la ópera barroca, las voces agudas de los *castrati* eran las indicadas para representar las cualidades de nobleza y heroísmo de los protagonistas. Incluso en los espacios geográficos donde la castración no era una práctica común, los cantantes varones capaces de alcanzar notas agudas eran muy valorados. Los *countertenors* en la Inglaterra de Purcell y los *haut-contre* en la Francia de Lully, cuyas delicadas voces podríamos considerar “poco viriles”, eran muy apreciados por los

---

<sup>124</sup> Se ha calculado que entre 1720 y 1740, la época de mayor popularidad de los *castrati*, aproximadamente 4,000 niños fueron sometidos a la operación, casi todos en la península itálica.

compositores, por los empresarios y por el público. Las cantantes mujeres, en cambio, solían representar papeles secundarios y cobrar sueldos menores, situación nada inusual en sociedades patriarcales como lo era (y en buena medida sigue siendo) el mundo occidental.

Si bien es innegable la existencia de una relación claramente desigual de poder entre los sexos en la Europa del antiguo régimen, a juzgar por los las óperas compuestas en esa época, el binarismo de género no parece haber sido tan inescapable como lo sugieren las palabras de Paul Robinson, citadas al principio. O, por lo menos, no tenía las características con las que lo asociamos hoy. Por el contrario, cierta ambigüedad de género era más la norma que la excepción. Sin hablar de los *castrati*, los hombres que parecen mujeres y las mujeres que parecen hombres pueblan las páginas de los libretos barrocos. Un ejemplo célebre, pero de ninguna manera único, es la ópera cómica *Platée, de Rameau*, estrenada en Versalles en 1745. El personaje titular es una ninfa de los pantanos, que, en el estreno, fue interpretada por el tenor Pierre de Jélyotte, el cual apareció en escena vestido de dama a la moda Pompadour.

Ahora bien, durante el siglo XVIII tuvieron lugar en Europa una serie de transformaciones culturales, económicas y políticas. Paulatinamente, una clase social que hasta entonces había ocupado una posición subalterna, la burguesía, empezó a acumular no sólo riqueza, sino también poder y a desplazar a la aristocracia terrateniente como grupo hegemónico. Sus valores intelectuales, éticos y estéticos, estrechamente vinculados con sus intereses económicos, también fueron haciéndose dominantes e imponiéndose sobre sectores cada vez más amplios de la población, sustituyendo poco a poco al *ethos* cortesano. El gran movimiento cultural conocido como “la Ilustración” fue el sustento ideológico, la causa o la consecuencia (según qué escuela historiográfica se lea) de esta transformación social. Según Eric Hobsbawm, este proceso histórico se puso de manifiesto violentamente con dos acontecimientos iniciados de forma casi simultánea en la década de 1780: la Revolución industrial y la Revolución francesa, que dieron principio a lo que él llama “la era de la revolución”.<sup>125</sup>

Los aficionados a la ópera quizá piensen en una tercera revolución ocurrida con poca anterioridad a las otras dos: la gran reforma operística impulsada por Christoph Willibald

---

<sup>125</sup> Eric HOBBSAWM, *La era de la revolución, 1789-1848*, trad. Felipe Ximénez de Sandoval, Crítica, Barcelona, [1962] 1997, pp.9-12

Glück y un círculo de artistas e intelectuales cercanos a él hacia 1770. En términos generales, puede decirse que dicha reforma intentó, y en alguna medida consiguió, poner fin a la estética barroca en la ópera y abrir la puerta a un nuevo estilo: el neoclasicismo. Según el nuevo paradigma, la ornamentación excesiva que caracterizó a todas las artes en los siglos previos debía erradicarse para permitir, en cambio, una armonía y una simplicidad similar a la que lograron los artistas de la antigua Grecia. En el canto, las acrobacias vocales que tanto deslumbraban al público, y que tanta fama y dinero proporcionaban a los cantantes que podían ejecutarlas, debían reducirse al mínimo, para privilegiar la expresión, lo más realista posible, de las situaciones y sentimientos de los libretos.

Lector atento de Rousseau y otros filósofos ilustrados, Glück creía en la belleza suprema de la naturaleza y desdeñaba los recursos que fueran, o parecieran ser, anti naturales. Los papeles para *castrati*, cuyas voces exquisitas eran consideradas por él producto de un artificio aberrante, fueron desapareciendo de las óperas de éste y otros compositores que compartían sus ideas. Su objetivo era que los personajes varones sonaran, inconfundiblemente, como varones y las mujeres como mujeres. Un ejemplo de lo anterior es la ópera *Iphigénie en Tauride*, estrenada en París el 18 de mayo de 1779, considerada la obra cumbre de la reforma glückiana. Su héroe, Orestes, es interpretado por un barítono de timbre inequívocamente masculino, rompiendo la tradición según la cual las voces agudas eran las indicadas para expresar la estatura moral de los personajes.

Es interesante que la preocupación de Glück por la clara, bien diferenciada y “natural” expresión de género de sus personajes, no se extendía a los afectos de éstos. *Iphigénie* es una de las pocas óperas canónicas donde no hay una relación amorosa hombre-mujer. En cambio, algunas de las páginas de la partitura están dedicadas a la apasionada amistad entre dos personajes masculinos: Orestes y Pílates. Esta característica, que no incomodó ni sorprendió a nadie en 1779, habría hecho que la ópera fuera un fracaso comercial (si no incluso prohibida por la censura) unas décadas más tarde.

En todo caso, en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, los cantantes castrados fueron perdiendo prominencia en los escenarios operísticos hasta desaparecer por completo de ellos. Para 1815, Gaetano Majorano “Cafarelli”, que a mediados del siglo anterior fuera la estrella más brillante del firmamento operístico europeo, es mencionado en *El barbero de Sevilla*, de Rossini sólo como un recuerdo arcaico y un tanto ridículo. La última

ópera importante en la que hay un personaje central creado para un *castrato* fue *Il crociato in Egitto*, de Giacomo Meyerbeer, estrenada en Venecia en 1824. En 1861 la práctica de la castración con fines artísticos fue prohibida en el recientemente creado Reino de Italia (el único país del mundo donde se seguía practicando).

La desaparición de los *castrati* coincide con lo que John Carl Flügel llamó “la gran renuncia masculina”.<sup>126</sup> Al estudiar la evolución de la moda masculina, este psicólogo británico descubrió un fenómeno interesante: conforme los valores burgueses fueron desplazando a los aristocráticos, se fue produciendo un cambio, lento pero profundo, en la concepción de masculinidad. Los hombres de clases altas fueron abandonando poco a poco los terciopelos y los encajes, las plumas y las joyas, el maquillaje y la peluca, las medias que dejaban ver las curvas de la pantorrilla, en fin, todo aquello que resultara innecesariamente estorboso, caro y contrario a la lógica burguesa del trabajo, el ahorro y la inversión. En cambio, el frac, rigurosamente negro, se volvió el uniforme obligatorio del varón burgués. Los hombres, explica Flügel, renunciaron colectivamente a ser objetos de belleza y de deseo, para ocupar exclusivamente el cargo de proveedores y administradores de la familia. La función decorativa fue relegada al “bello sexo”: las mujeres, de quienes no se esperaba pudieran ocuparse de temas “serios”, conservaron en cambio el monopolio del encanto y la belleza.

Quizá este fenómeno sirva para explicar, al menos en parte, el descomunal éxito del que gozaron las divas en la época de oro del *bel canto* (c.1815-1848). Aunque los varones conservaron el monopolio de la composición musical, las mujeres se volvieron sus intérpretes más apreciadas (e, incluso, mejor pagadas). Estrellas como Giudita Pasta, María Malibrán, Giulia Grisi y Pauline Viardot, cuyas actuaciones enloquecían al público de Europa y América, vinieron a llenar el vacío que habían dejado los *castrati*. Incluso varios personajes masculinos fueron creados e interpretados por mujeres, como ‘Tancredi’, de la ópera homónima de Rossini, ‘Romeo’, de *I Capuletti e i Montecchi*, de Bellini, o ‘Maffio Orsini’, de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti.

Al respecto, Paul Robinson señala una interesante paradoja:

---

<sup>126</sup> John Carl FLÜGEL, *La psicología del vestido*, trad. Analía Kornbit, Buenos Aires, Paidós, [1935] 1964, pp.142-155.

Los personajes de ópera identificados por su canto como inconfundiblemente femeninos, cantan empero tan fuerte y tan asertivamente como sus contrapartes masculinas. Dramáticamente, las mujeres en la ópera sufren todas las formas conocidas de depredación sexista, pero vocalmente, gozan de una absoluta paridad con los hombres. Así que la ópera presenta un espectáculo en el que las mujeres son enfáticamente identificadas, por la naturaleza de su emisión vocal, como diferentes —como representantes de lo que nuestra cultura ha llamado el sexo débil— pero cantan con una fuerza física y una autoridad que contradice absolutamente la noción de su inferioridad.<sup>127</sup>

Según Robinson, esta trasgresión simbólica de los roles de género que permite la ópera —y que la distingue de cualquier otra forma artística, incluyendo el teatro hablado y la música instrumental— la hacía un espectáculo especialmente atractivo para las mujeres en el siglo XIX en la medida en que las hacía sentir poderosas frente a los varones, al menos simbólicamente. En mi opinión, el argumento de Robinson, sin duda muy sugerente, no le otorga suficiente importancia al contexto histórico y cultural en el que la ópera alcanzó su mayor popularidad. Y es que, como señalé arriba, durante el siglo XIX, y de acuerdo con la lógica del Romanticismo, todas las bellas artes, y no sólo la ópera, pasaron por un proceso de “feminización”. En las sociedades burguesas decimonónicas, las mujeres se convirtieron en las consumidoras, por excelencia, del arte y la belleza, mientras que los hombres, según el ideal de masculinidad dominante, debían ocuparse de actividades más productivas.

En diversas representaciones periodísticas y literarias del siglo XIX, la ópera se nos presenta como una diversión eminentemente femenina, a veces ridícula y cursi, pero también como una actividad nociva, en tanto que divide a las familias y crea, en la mente de las señoras, la necesidad de pertenecer a una clase social superior a la que corresponde a la realidad. Llama la atención la recurrencia de este tema, que se convierte casi en un lugar común, en la gran literatura de diversos países de Europa. Así, tanto en *Madame Bovary* de Flaubert (1857), como en *Anna Karenina* de Tolstoi (1877) o en *La regenta* de Leopoldo

---

<sup>127</sup> ROBINSON, “The Opera Queen...” p. 167, traducción mía.

Alas “Clarín” (1885), la ópera desempeña un papel central. En las tres novelas mencionadas, el espectáculo contribuye en forma crucial al desequilibrio emocional y mental de las protagonistas y acelera su trágico final. Aunque cada uno en forma particular, los tres personajes femeninos se sienten profundamente afectados por lo que ocurre en el teatro, tanto sobre el escenario como fuera de él: su fantasía se ve acicateada por el romanticismo desbocado de los libretos, por el poder de la música y, también, por la atmósfera de lujo y refinamiento de la sala, todo lo cual sirve para alejarlos de su propia realidad. Los tres casos mencionados sugieren que —al menos para un ciertos intelectuales de la época— la ópera no era solamente un pasatiempo frívolo, sino un verdadero peligro psicológico y social, especialmente si se ofrecía a los ojos demasiado sensibles del público femenino.

Lo anterior no significa que los cantantes varones hayan abandonado los escenarios operísticos ni su preeminencia en ellos. La renuncia masculina de la que hablaba Flügel no fue tan absoluta. Sin embargo, si tuvieron que adaptar su técnica vocal a los nuevos valores de género de la sociedad vivían. Las voces agudas, delicadas y angelicales de los castrati y los contratenores del antiguo régimen no encajaban en el modelo burgués de masculinidad. Fue entonces que los tenores empezaron a cantar las notas más altas de su tesitura, no como se hacía tradicionalmente con voz “de cabeza” o “*falsettone*” (que permite una gran delicadeza en el sonido, pero implica un volumen menor), sino con voz “de pecho” (mucho más poderosa y “varonil”). La primera emisión de un do de pecho se le atribuye al tenor francés Gilbert Duprez, hacia 1831, innovación que hizo aumentar su fama hasta colocarlo a la altura de las grandes divas de la época.

A partir de entonces, y por los siguientes cien años, la técnica vocal que se ensañaba en los conservatorios tendió a hacer que las voces de los cantantes varones sonara cada vez más “masculinas” y las de las mujeres, más “femeninas”. En las óperas del romanticismo tardío, notablemente en las de Verdi y Wagner, el “dualismo sexual” del que habla Robinson es innegable. Los libretistas y compositores veristas, con su renovada preocupación por reproducir sobre el escenario, con el mayor realismo posible, situaciones de la “vida real”, incrementaron esta característica. (Considérese que, hasta fines del siglo XX, el absoluto binarismo de género era concebido, de forma casi universal, como una realidad natural incontrovertible). Las hiper femeninas heroínas puccinianas —Mimi, Tosca, Cio-cio San-- son una muestra clara de lo anterior.

En las primeras décadas del siglo XX, era aún frecuente que los tenores usaran el registro de cabeza en las notas agudas, lo cual confería a sus voces una cualidad tierna y delicada, incluso, como decían algunos críticos, “afeminada”. La tecnología fonográfica ha permitido la conservación de las voces de este estilo. Un ejemplo notable es el célebre tenor Beniamino Gigli (1890-1957). No obstante, con el paso de los años, el gusto del público parece haberse inclinado, cada vez más, por tenores con voces cada vez más robustas, más poderosas, más viriles.<sup>128</sup>

Puede argumentarse que este proceso alcanzó su punto culminante después de la Segunda Guerra Mundial, específicamente en los años 50 y 60, cuando una generación de cantantes que logró atraer la atención de un público masivo internacional, compitiendo en fama y en glamour con los actores y actrices de Hollywood. Las estrellas de la ópera de ambos sexos se vieron presionadas a ser no sólo grandes artistas e intérpretes, sino también símbolos sexuales, lo cual implicó ajustarse, musical y visualmente, acaso más estrictamente que nunca, a los ideales y estereotipos de género producidos y reproducidos en el mercado global. La presencia de las cámaras de televisión se volvió, en estos años, una constante para los cantantes de ópera que alcanzaban cierto éxito, tanto en escena como fuera de ella. Se han comentado mucho, por ejemplo, los esfuerzos de Maria Callas (sin duda el personaje más emblemático de esa generación) por asemejarse lo más posible a Audrey Hepburn.

Es importante aclarar que estas observaciones no implican un juicio de valor sobre las dotes artísticas de los cantantes y también que la responsabilidad de las tendencias descritas no puede atribuirse a ningún artista individualmente. Son, en cambio, de producto de un sistema complejo, del que forman parte cantantes, directores de orquesta, teatros, compañías disqueras y, sobre todo, el público mismo.

Esto no significa que no hubiera, en distintos momentos de la historia, individuos que quisieron y pudieron asumir conductas que trasgredían las normas dominantes de género. Tal es el caso del tenor suizo Hugues Cuénod (1902-2010), quien nunca se interesó por interpretar a los personajes heroicos e híper masculinos que daban fama a otros cantantes de su época. Haciendo gala de una extraordinaria sensibilidad artística, de un notable sentido

---

<sup>128</sup> Además, como señala Daniel Snowman, a principio del siglo XX, terminó la época de oro de la *prima donna*. Las sopranos dejaron de ser las cantantes más famosas y mejor pagadas, privilegio que se volvió privativo de los tenores heroicos. (SNOWMAN, *La ópera. Una historia social*, Madrid, Siruela, 2012, p. 282)

del humor y, sobre todo, de una disposición para romper las normas, los estereotipos y las expectativas, Cuénod nunca intentó ocultar las características que lo separaban del ideal de virilidad: su figura alta y espigada, su peculiar voz y sus maneras afeminadas. Por el contrario, sacó el máximo provecho a estos recursos para dotar a los papeles que cantaba de un carácter único. Quizá su mayor trasgresión a las normas de género fue encarnar a dos personajes femeninos en sendas óperas de Francesco Cavalli: la nodriza Erice, en *L'Ormindo* y la ninfa Linfea, en *La Calisto* (ambas dirigidas por Frank Leppard y grabadas en 1969 y 1972, respectivamente).

Dichas grabaciones forman parte del esfuerzo colectivo de un grupo de músicos y musicólogos por rescatar óperas barrocas, muchas de las cuales no habían sido representadas en más de doscientos años.<sup>129</sup> Quizá el renovado interés del público por este estilo (y las particulares nociones de género que entraña) tenga que ver con el cambio cultural ocurrido en el mundo en las décadas de 1960 y 1970, cambio que ha sido encapsulado en la frase “revolución sexual”. Fenómenos como el movimiento *hippy*, la segunda ola del feminismo y el movimiento de liberación homosexual contribuyeron, si no a abolir, sí a cuestionar y a sacudir los estrictos códigos que, durante décadas, habían definido lo que significaba ser mujer y ser hombre en el mundo occidental. El mundo de la ópera, notablemente conservador en algunos aspectos, se resistió a estos cambios, pero lenta y paulatinamente tuvo que ceder ante ellos.

Otro caso que refleja la transformación de los valores de género en la ópera en la segunda mitad del siglo XX fue la aparición y la popularización de un nuevo tipo de cantantes: los contratenores. Fue el británico Alfred Deller el primero en identificarse con esa palabra, en desuso desde el siglo XVII, y en cantar piezas compuestas por Dowland y Purcell para cantantes varones que alcanzaban notas muy altas (cuya tesitura es similar a la de los contraltos). Cuando su voz se empezó a escuchar en las salas de concierto, en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, sólo un puñado de intelectuales y amantes de la música antigua, la encontraron interesante. Sin embargo, con el paso de los años, más y más cantantes, en distintas partes del mundo, empezaron a seguir su ejemplo.

---

<sup>129</sup> Si bien es cierto que, como señala Daniel Snowman (*op. cit.*, p. 495) las óperas barrocas de los siglos XVII y XVIII no se han incorporado al repertorio “estándar” de las compañías de ópera del mundo, como lo son *La Traviata*, *Carmen* o *La Bohème*, también lo es que las obras barrocas han tenido, en las últimas décadas un éxito creciente, el cual se manifiesta tanto en la cantidad de producciones teatrales como en la de grabaciones discográficas.



Cada vez con menos timidez, y con mayor éxito, los contratenores y sopranistas<sup>130</sup> empezaron a abordar repertorio que, se creía, sólo podían cantar las mujeres o los *castrati*. Venciendo la incomodidad que producía en algunos sectores del público escuchar a hombres emitiendo tradicionalmente entendidos como “femeninos”, para finales del siglo, cantantes como Andreas Scholl , David Daniels, Brian Asawa y Phillipe Jarousski se habían convertido en superestrellas globales, que se presentaban con regularidad en los principales teatros del mundo y que grababan álbumes que se vendían por millones.

“La ópera –afirmaba en 2009 el historiador Daniel Snowman—tanto la forma de arte como el evento en sí mismo, indudablemente continuará evolucionando si sigue respondiendo, como cualquier otro aspecto de nuestra cultura, a las presiones y oportunidades de la globalización, la democratización y las últimas tecnologías.”<sup>131</sup> Lo mismo puede decirse sobre los cambios en el conjunto de representaciones, símbolos, mitos, normas, instituciones, prácticas, rituales e identidades que constituyen el género. Hasta ahora, y como hemos visto en las páginas precedentes, la ópera ha logrado adaptarse a dichos cambios, gracias a lo cual ha sobrevivido como una manifestación artística viva.

En mayo de 2019, una mujer trans barítono –Lucia Lucas—debutó cantó el papel titular de *Don Giovanni* en la Ópera de Tulsa. En 2021debutó en la Metropolitan Opera House de Nueva York cantando el papel de Angelotti, en la ópera *Tosca*. En 2022, la disquera Decca Classics lanzó el álbum *Sopranista*, donde el venezolano Samuel Mariño (que se identifica como persona no binaria) canta arias de Glück, Mozart y Cimarosa compuestas para la tesitura de soprano. Ha declarado que su sueño (que probablemente logre) es interpretar el papel protagónico de *Lucia di Lammermoor*. Sirvan estos ejemplos para ilustrar el carácter fluido y contingente del género y la capacidad de la ópera, como producto cultural, para adaptarse a sus continuas transformaciones.

---

<sup>130</sup> Es significativo que se use la palabra *sopranista* y no *soprano*, para designar a los varones que cantan en esa tesitura (a pesar de que la palabra soprano, en el italiano es gramaticalmente masculina). También lo es el que, al menos hasta hace pocos años, la palabra sopranista haya conservado cierta connotación negativa, lo cual es una muestra de la resistencia que el mundo de la ópera a las transgresiones de género.

<sup>131</sup> SNOWMAN, *op. cit.*, p.529.

## 7. La ópera y el público: algunas consideraciones

Por Vladimiro Rivas Iturralde

Dos razones me autorizan a escribir sobre la ópera. Una, de índole individual, que reside en mi melomanía y cierta educación musical, que me han llevado a publicar regularmente crítica de ópera en diarios y revistas mexicanos, como *La Crónica*, *Milenio*, *Pro Ópera* y *Pauta* y, sobre todo, la reciente publicación de mi voluminoso libro de crónicas y ensayos llamado *Noches de ópera* (UAM, 2020). Otra, de índole social: la existencia de una gran tradición operística en México, tanto en cantidad y calidad de las representaciones, como por la formación y exportación de cantantes, escenógrafos, directores y críticos. Sostengo que el clima de México y la tradición del mariachi han propiciado la formación de buenos cantantes, sobre todo tenores.

La ópera es una de las artes de la representación. Por ello, el contacto con el público -que es colectivo, no individual, como en la lectura- ha mediatizado sus resultados artísticos, morales y políticos, pues hay óperas taquilleras y otras que no lo son, de acuerdo al mayor o menor grado de accesibilidad y “comprensión” del espectador. Como el tema es amplísimo, me limitaré a hacer algunas consideraciones acerca de esta interrelación entre la ópera y el público, que incluyen las dimensiones morales y políticas del espectáculo. Estas consideraciones se detendrán en algunos momentos culminantes en el desarrollo de la ópera.

La ópera, como sabemos, es el resultado de la confluencia de varias artes en un solo punto: teatro, música, danza, artes plásticas. Pero ese punto ha sido siempre de difícil definición. Tan difícil, que podemos afirmar que la historia de la ópera ha consistido en las diversas aportaciones de los compositores y los libretistas para resolver la contradicción fundamental entre teatro y música. Cuando esa contradicción no ha sido resuelta satisfactoriamente, han menudeado lo que he dado en llamar “las incómodas convenciones operísticas” (el abuso del tema de los celos, el pleonismo escénico, la obligación de repartir las arias de ópera entre los diversos cantantes o de hacerles cantar mientras esgrimen o agonizan, etc.)<sup>132</sup>. Así se entiende también que el desarrollo de la ópera haya consistido también en las diversas maneras de conquistar al público y, desde el punto de vista del

---

<sup>132</sup> Vladimiro Rivas, *Noches de ópera*, pp. 105-110

público, en sus diversas maneras de participar en el espectáculo. Por otra parte, como veremos en algunos ejemplos, la ópera estuvo en el centro de las tensiones sociales y políticas de su tiempo.

Veamos, entonces, brevemente, cómo vivieron los padres de la ópera el problema del vínculo entre música y palabras, entre teatro y música, cómo enfrentaron las contradicciones internas del arte operístico y cuál fue el público al que se dirigieron.

La ópera nació en Florencia –centro del Renacimiento italiano- a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Desde 1573 hasta fines de 1580, un grupo de músicos y poetas se reunieron alrededor de un noble esteta de Florencia, Giovanni di Bardi, y fundaron la *Camerata florentina*, con el propósito de infundirle nueva vida al teatro clásico griego y romano. Se trataba pues, del Renacimiento en la música -algo tardío respecto de las artes plásticas-, con una característica similar a la de las demás artes: el regreso a la tradición clásica grecolatina. Escribe René Leibowitz:

Eran hombres cultos, lectores de traducciones (malas, al parecer) de Ptolomeo, Aristógenes de Tarento y Aristóteles, de los trágicos griegos y de la comedia latina, de Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariosto y Tasso. Pero ninguno de los padres de la ópera era un verdadero compositor: eran un noble mecenas (Giovanni di Bardi, 1534-1612), el poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), los cantantes Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (1550-1618), el compositor aficionado Emilio de Cavalieri (1550-1602), su amiga la poeta Laura Guidiccioni (1550-1599) y un diletante culto y estafalario, Vincenzo Galilei (1520-1591), padre del gran astrónomo. Galilei definía la música, en primer término, como arte de las palabras, luego, como el ritmo que esas palabras tienen al ser pronunciadas normalmente y sólo al fin como el sonido de las notas musicales que acompañan a las palabras.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> René Leibowitz, *Historia de la ópera*, p. 26

El ideal de la *Camerata* consistía en una voz que declamara poesía con una entonación musical, aproximada a la del lenguaje articulado, es decir, un recitativo monódico, forma en la que, según los documentos conocidos, consistía el coro griego. Recitativo, porque las palabras se dirían casi con la naturalidad de la conversación; monodia, porque sería una música monofónica, caracterizada por un solo de voz acompañado por el bajo continuo, en reacción contra la polifonía dominante en el siglo XVI. De hecho, con esta recuperación de la monodia –tan característica del canto gregoriano– se pretendía hacer perfectamente inteligible para el público lo que se cantaba. Las palabras debían ser perfectamente inteligibles para que el drama se transmitiera al público.

Pero todas las disquisiciones del grupo partían de la intención de fundir artes diferentes y hasta opuestas, como son la palabra y la música. Opuestas, porque mientras la palabra transporta una idea, la música prescinde del significado (“Todas las artes”, escribió Walter Pater, “aspiran a la condición de la música, que es pura forma”). He ahí la contradicción interna con la cual nace el arte de la ópera, y con la que tendrá que cargar como una enfermedad durante siglos. Afirmé ya que la historia de la ópera consiste en las diversas aportaciones que los compositores han hecho para resolver esta contradicción fundamental. Wagner, por ejemplo, dio al canto el papel de un colaborador en una empresa sinfónica. Sus dramas musicales persiguen la “melodía infinita” y la voz humana se funde con la orquesta como un instrumento más.

Las primeras óperas que se conocen provenían de miembros de la *Camerata*, y constituyeron un espectáculo clasista y elitista: sólo los nobles florentinos las veían en sus cortes. La primera de que se tiene noticia, la *Dafne* de Peri se estrenó en Florencia en 1597 y lamentablemente se ha perdido. La *Euridice* (1600) de Peri y *La rappresentazione di anima e di corpo* (1600) de Cavalieri son las más antiguas que se conservan, y la segunda es fiel, en tema y espíritu, a las obras didáctico-religiosas de la Edad Media (autos sacramentales, misterios, dramas litúrgicos). Su tema es la resistencia del alma, sometida a múltiples tentaciones, y refleja el espíritu de la Contrarreforma. Por muchas razones, entre las que sobresale el interés de Roma por usar la ópera como vehículo de evangelización, el centro de actividades se desplazó de Florencia a Roma. Pero pronto empezaron los artistas a resentir el excesivo control de la Iglesia sobre sus voluntades y el centro se mudó a Venecia, donde se levantó el primer teatro de ópera de la historia, con lo cual este arte se convirtió en

espectáculo popular. Y, por primera vez, en un espectáculo operístico pagado por el público y, parcialmente al menos, sostenido por el gobierno de la ciudad. No deja de llamar la atención la coincidencia de que, tanto en las artes plásticas como en la ópera, el Renacimiento tuviera su cuna en Florencia y culminara en Venecia. El hecho de que Venecia fuera una república y no un principado (como Maquiavelo nos lo recuerda) favoreció tanto la libertad de creación como la popularización de un espectáculo que había nacido elitista. De Venecia irradió la ópera en distintas direcciones: Mantua en el norte, Nápoles en el sur. Poco más tarde, la ópera napolitana (Scarlatti, Pergolesi, el sajón Handel, que la llevó a Londres) se convertirá en la ópera italiana por excelencia. Las primeras grandes óperas no provinieron de miembros de la *Camerata*, sino de un compositor genial: el madrigalista cremonés Claudio Monteverdi (1567-1643), verdadero padre de la ópera, cuyo *Orfeo* (el mítico padre de la música), estrenado en Mantua en 1607, puede considerarse la primera gran ópera de la historia. Durante muchos años, las fuentes argumentales de la ópera serán dos: la mitología y la historia antigua, produciendo en el público el efecto de una suerte de distanciamiento filosófico y estético. En *L'Incoronazione di Poppea*, por ejemplo, la última gran obra maestra de Monteverdi, asistimos a una disputa entre dos valores éticos presentes en Maquiavelo y en todo el Renacimiento: la Fortuna y la Virtud, que se disputan la hegemonía en las acciones humanas. La obra proclama su tesis: la Virtud debe prevalecer. Pero lo perturbador de la ópera es que acaba glorificando el amor de un tirano, Nerón, por una prostituta arribista y ambiciosa, Poppea, cuya coronación se celebra al final. En semejante red de contradicciones de la vida humana, el público debía adherirse a alguno de los valores expuestos en la ópera.

Pero lo triste es que, durante el barroco, en términos generales, el gusto del público - formado por una confluencia de fuerzas sociales y artísticas- acabó por endiosar a los intérpretes en desmedro de los compositores, de las obras y de los valores que éstas transmitían o pretendían transmitir. Sostengo que, entre los melómanos, desde el periodo barroco, no hay peor público que el de la ópera. El culto idolátrico del intérprete empezó con los castrati, esos fenómenos que eran capaces de sostener las notas más agudas del registro durante un minuto, sin respirar. El espectáculo musical se convirtió en circo. “Y el público inglés, francés o italiano llenaba las salas para escuchar esos solos, ignorando el resto, tiempo que dedicaban a hablar de negocios, de política o asuntos domésticos”<sup>134</sup>. Más tarde, el

---

<sup>134</sup> Ethan Mordden, *El espléndido arte de la ópera*, p. 28

belcantismo de Rossini, heredero del canto barroco, consistió, en buena parte, en la exhibición de trinos y gorgoritos de las sopranos y contraltos, para despertar la admiración del público. Aquí, el adorno ha desplazado a la música. Si quisiéramos representar gráficamente la música vocal de Rossini, lo haríamos con líneas quebradas y agudos picos que suben y bajan. La música vocal de su contemporáneo Vincenzo Bellini, en cambio, podría representarse en largas y delicadas líneas ondulantes. (Ha ocurrido también con los virtuosos de otros instrumentos, como el violín o el piano. La noción misma de virtuoso me resulta más que sospechosa: forjado en la vanidad que se deriva del dominio instrumental, el virtuoso ha desplazado con el adorno a la música misma. Casi toda la música virtuosa es de segundo orden: todo Paganini, buena parte de Liszt). Ante los despliegues de virtuosismo del cantante, el público siente una necesidad irreprimible de aplaudirlo, aunque sea a destiempo. Le encanta ofrecer ovaciones; desea que el cantante en turno le ofrezca un espectáculo vocal que lo ponga fuera de sí, lo conduzca a estados frenéticos, le haga gritar estentóreos vivas y bravos hasta enronquecer, lo convierta en ménade, lo haga ponerse de pie y arrojar flores, prendas, al escenario, como al torero en la plaza después de una gran faena. Supongo que, en el virtuoso, en el divo o la diva, el espectador proyecta, desde su condición de hombre común, su propia, secreta, frustrada y legítima aspiración a triunfar, a ser un artista, un hombre superior. El espectador no pasa de ser eso: un espectador, alguien que ve desplegar en un escenario habilidades que él no puede repetir ni desarrollar: su participación queda anulada por las virtudes musicales y actorales que allá al fondo se despliegan. Su pobre respuesta se limitará al aplauso.

La ópera tuvo siempre un sentido político muy grande. La ópera italiana -tribuna de los sentimientos humanos- se expandió por toda Europa: por la insular y anglicana Inglaterra, por la católica España, por la jansenista Francia, por la luterana Alemania y aun por la ortodoxa Rusia. Sentó sus reales en Inglaterra, a través del alemán Handel; en Portugal y España, a través de Domenico Scarlatti; en Francia, a través de las óperas bufas de Pergolesi (1710-1736), en especial *La serva padrona* (1733) que, al ser estrenada en París (1752), desató la famosa *querelle de bouffons* (*guerra de los bufones*), pugna ítalo-francesa que se repetiría en 1776 entre el napolitano Piccini y el franco-alemán Gluck; en Alemania y Austria a través del italianizante Johann Adolf Hasse (1699-1783), y, más tarde, entre Antonio Salieri y Mozart. El caso de la *querelle de bouffons* tiene mucho interés, porque no fue sólo una

guerra entre la ópera bufa napolitana y la ópera seria francesa, sino una lucha política. En la *guerre de bouffons* se enfrentaron dos tradiciones operísticas distintas: la italiana y la francesa. Pero había un fuerte trasfondo político. Los enciclopedistas, que habían publicado en 1751 el primer tomo de la Enciclopedia, participaron activamente en esta guerra para abolir el absolutismo real dentro de la cultura, pues los reyes y su corte defendían la aristocrática música francesa de Lully y Rameau, pletórica de dioses, semidioses, héroes griegos y romanos -que reflejaba a la autoridad absolutista-, contra el espíritu festivo, popular, casi doméstico, de la ópera napolitana. De ahí que Rousseau en la *Lettre sur la musique française*<sup>135</sup> (1753) exalte –en apoyo a la tradición italiana e italianizante- la melodía vocal como la fuente de toda la música y subordine la armonía y la música instrumental a la posición de simples adjuntos o acompañantes expresivos de la canción. Declara que la homofonía (la melodía con un acompañamiento simple) es el único estilo natural y correcto y que la polifonía y los recursos contrapuntísticos son inútiles y artificiosos.<sup>136</sup> En suma, Rousseau reclama para la ópera una forma fácil, natural, dentro del artificio que es todo arte, susceptible de comprensión para el pueblo, coincidiendo en al menos un sentido con la manera frívola de concebir y escuchar la ópera que ya he denunciado líneas arriba. Al pensador ginebrino se le podría responder que el ser humano posee capacidad para entender y disfrutar de espectáculos sonoros más complejos que los que él propone.

Las óperas italianas de Mozart, con libretos de Lorenzo da Ponte, están impregnadas del espíritu de la Ilustración y anuncian, de modo indirecto, la Revolución francesa. *Le Nozze di Figaro*, por ejemplo, aunque no tiene la crítica frontal a la nobleza de la pieza teatral de Beaumarchais, es bastante explícita en su mensaje: la lucha de clases y la Revolución pasan también por la cama y las relaciones sexuales. *Don Giovanni* es, no sólo el retrato de un seductor, sino de un noble que abusa de todo su poder, atropellando en su camino a hombres y mujeres, nobles y plebeyos. Aquí la crítica debe hacerla el espectador, porque tanto el libretista da Ponte como el compositor Mozart hacen a Don Giovanni morir en su ley, sin arrepentirse de nada. La vida escénica de la música de Mozart se desarrolló en dos campos: el de la nobleza y el popular. Sus grandes óperas italianas, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* fueron vistas primordialmente por la nobleza de Viena y el pueblo de Praga.

---

<sup>135</sup> Rousseau, Jean Jacques. *Lettre sur la musique française*. [www.osk.3web.ne.jp-nityshr/lmf.htm](http://www.osk.3web.ne.jp-nityshr/lmf.htm)

<sup>136</sup> *loc.cit.*

*La flauta mágica* sería vista en sus inicios por el pueblo que asistía al teatro popular Theater auf der Wien de Viena.

El siglo XIX europeo, con el advenimiento de la era napoleónica y el ascenso de la burguesía al poder fue, por antonomasia, el siglo de la novela y de la ópera. La afición del público por los temas mitológicos y heroicos cedió su lugar al gusto por los de historia nacional y de ficción, con los cuales se sentía más identificado. Pero los personajes históricos eran vistos, no desde una perspectiva histórica, sino en sus facetas íntimas: sus relaciones amorosas, sus éxitos y fracasos sentimentales. Devoradas por los celos, las Ana Bolena, María Estuardo, o Lucrecia Borgia, perecían quemadas por su pasión. Por otra parte, la clasificación natural de las voces determinó sus roles teatrales: el tenor y la soprano eran los amantes amenazados por la mezzo, que era “la otra”, la rival, o por el barítono bajo, que era el marido o el hermano cruel. Los dramas humanos se simplificaron hasta la caricatura y sólo la belleza de la música los rescató de un naufragio artístico. El melodrama sustituyó a la tragedia. La ópera se convirtió en una exhibición descarada, impudorosa, de los sentimientos humanos. Los burgueses se veían reflejados en esa tribuna cuyos móviles sentimentales acrecentaban su propia importancia. La ópera desempeñaba una función catártica, no crítica. Los grandes tenores, barítonos, sopranos y contraltos tomaron la estafeta de los castrati de la ópera barroca. Así, el público se ha dividido en dos: los aficionados a la ópera y los amantes de la música. Los primeros, grupo mayoritario, asisten a los teatros para oír a sus estrellas, a sus divas y, en el más deplorable de los casos, a ver y ser vistos: a lucir en sociedad, desde el más ofensivo desinterés por la música, sus joyas, pieles, trajes y perfumes; los segundos, grupo minoritario, para escuchar la música misma y enterarse del sistema de valores o la imagen del mundo que la música escénica le propone. El intérprete ha desplazado al compositor, el adorno a la música, el detalle a la estructura, el fragmento al todo; no importan tanto la belleza o profundidad de la música como la capacidad del intérprete para hacer piruetas con su voz. Con frecuencia la voz y el canto pueden ser deplorables, pero el público aplaudirá a rabiar si el o la cantante alcanzan el mal llamado do de pecho o el mi bemol agudo. Así es como se han erigido falsos valores del canto, como Mario del Mónaco, cuyo enorme volumen de voz le impedía reproducir las sutilezas y bellezas de la música. La ópera se ha convertido en circo. Pero al formarse el gusto, el público empezó a ejercer sobre los



creadores -libretista y compositor-una dictadura que se percibía de manera rotunda en la taquilla. La censura artística no tardaría en manifestarse.

La vasta obra de Giuseppe Verdi (1813-1901), que domina todo el siglo XIX, fue una bandera libertaria, un símbolo de la Italia del Risorgimento, sometida a la dominación austriaca. Sus óperas, abundantes en situaciones de esclavitud, servidumbre y heroicas luchas libertarias, fueron el espejo en el cual los ideales italianos de toda una época se reflejaron. Muchas óperas del compositor -en una operación de distanciamiento- dieron lugar a manifestaciones políticas dentro del mismo teatro, en La Scala de Milán, sobre todo. Verdi no se inspiró en la música popular: la creó él mismo, música que fue reproducida y cantada en toda Italia, en un acto de identificación sin precedentes de un artista con su pueblo, no sólo con su público.

El wagnerismo es un punto de inflexión en la historia de la ópera. Las tremendas exigencias de su estética, que incluía un teatro de ópera especialmente construido para sus dramas musicales -el teatro de Bayreuth, al sur de Alemania-, convirtieron a las presentaciones de las óperas de Wagner en un ritual casi religioso y formaron un público culto, exigente, no sólo en Alemania, sino en todo el planeta. Públicos de todo el mundo han hecho peregrinaciones al templo de Bayreuth para presenciar las óperas de Wagner. Inspirado en los antiguos mitos y leyendas germánicos, el drama musical wagneriano se convirtió también en símbolo de un nacionalismo alemán que el III Reich utilizaría de manera descarada y abusiva.

Las óperas dodecafónicas y atonales, que dan testimonio de la crisis de valores subsiguientes a la I Guerra Mundial -*Wozzeck* y *Lulu* de Alban Berg, *Moisés y Aron* de Schoenberg y muchas otras- reclaman un público más exigente y enterado. El III Reich las censuró como muestras de la corrupción en el arte. Las óperas de Shostakovich se prohibieron en la Rusia estalinista como muestras de un arte burgués, decadente y contrario al optimismo soviético que debía prevalecer. Tanto en la Alemania nazi como en la Rusia estalinista, el público fue tratado como un menor de edad que no podía ni debía ejercer su libertad de elegir. ¿Para qué? La tutela del Estado velaba por sus intereses.

Está claro que uno de los factores que impidieron una mayor popularidad de la ópera en todo el mundo fue la barrera de la lengua. Una ópera escrita en italiano podía resultar ininteligible para el público de a pie en Rusia, Alemania, Inglaterra o Estados Unidos; una

ópera checa o rusa estaba condenada a ser escuchada sólo en su lugar de origen. Sin embargo, la música hizo saltar la barrera del idioma y el desarrollo tecnológico fue poniéndose a su servicio, gracias a los programas impresos y el sobretitulaje. La pantalla de sobretítulos atrajo, sin duda, más público a la ópera.

Algunos de los mayores teatros de ópera del mundo -el Met de Nueva York, el Covent Garden de Londres, el Teatro Real de Madrid- se han empeñado, incluso desde antes de la pandemia (el famoso concierto de los tres tenores en el Mundial de Italia de 1990), en campañas de captación de nuevos públicos, a través de transmisiones y grabaciones televisivas, por ejemplo. Igualmente, en esta época enciclopédica e interdisciplinaria, surgieron nuevas formas de ópera: la ópera-cine, la ópera-rock, cuyos orígenes se remontan a la década del cincuenta, con Elvis Presley y su *Jailhouse Rock* (1957), a la cual seguiría una cadena: *Hair* (1967), *Tommy* (1969), *Jesus Christ Superstar* (1970), *The Wall* (1979), etc., espectáculos que tienen su origen en los movimientos contraculturales estadounidenses de los años sesenta y setenta (hippismo, pacifismo, liberación sexual, consumo de drogas, desarrollo de la música rock). La mayoría de estos espectáculos -algunos de los cuales empezaron siendo *happenings*- pasaron con éxito a la pantalla grande. El público juvenil del mundo entero aseguró el éxito de esta nueva forma de espectáculo que se presentó con sus propias reglas formales, que partían de las operísticas tradicionales y las transgredían.

Por obvias razones, la ópera es un espectáculo caro. Sin embargo, su trasplante a los pueblos americanos del norte y del sur fue en buena medida exitoso y fructífero. Ya me referí muy brevemente a su presencia en México. Pero también Argentina y Brasil, países con fuerte inmigración europea, acogieron este arte costoso, mixto, impuro, y en ellos fructificó. Pero quiero hacer una observación final importante. La voluminosa obra de Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, registra la existencia de un ritual azteca llamado *cuicatl*, mezcla de cánticos, danza, música instrumental en torno a una narración. Se trata, pues, de una representación con música, que tenía una función integradora de la sociedad. Y el mismo ilustre franciscano recopiló, en 1540, una colección de *Cantares mexicanos*, de donde el compositor y musicólogo jalisciense Gabriel Pareyón, luego de una exhaustiva investigación, extrajo los elementos para componer la primera ópera en náhuatl, *Xochicuicatl cuecuetli (Canto florido de travesuras)*, estrenada en el Centro Nacional de las Artes en septiembre de 2014. Este admirable proceso de recreación supuso incluso una

novedosísima concepción de la partitura. ¿Qué demuestra esto? Que en la ópera hay un lenguaje universal. Sabemos que hay ópera china ancestral, ópera japonesa, ópera hindú. También hubo ópera azteca, en la cual el sonido, el silencio, la danza, la voz, el soplo y la percusión, no estaban dirigidos a satisfacer los gustos de una clase social, sino a rendir culto a los dioses y homenajear a la misma sociedad en la que el *cuicatl* se había creado. La noción restringida de público operístico occidental y burgués no cabía aquí de ninguna manera.

Si la cultura consiste, como dice Paz, en la creación y participación común de valores, la ópera náhuatl -cuya investigación sigue en curso- era un valor sustantivo, del cual participaba el pueblo de una sociedad teocrática. El *cuicatl* era un espectáculo ritual que tenía la función, como la tragedia griega, de integrar a la sociedad azteca. Sin embargo, estas consideraciones no le quitan a *Xochicuicatl cuecuxtli* su carácter de fósil, de restauración histórica y artística.

Quiero terminar con esta afirmación: signo, síntoma, espejo y agente, la ópera, como el teatro, ha revelado las características de la sociedad en que le ha tocado vivir. El público ha mediatizado siempre, a través del gusto formado por sus propios creadores, las obras de arte que vendrían. Para liberarse de la tiranía del gusto, los creadores de ópera han requerido de valentía, astucia y, sobre todo, de talento artístico. Y la ópera, quizá como ningún otro arte de la representación, se ha constituido en el termómetro que mide la temperatura de los sentimientos del público. Creo que la historia de la ópera puede dar lugar también a una historia de los sentimientos y las emociones, tarea pendiente de los críticos, psicólogos y sociólogos de la ópera.

## BIBLIOGRAFÍA

Leibowitz, René. *Historia de la ópera*. Madrid, Taurus, 1990.

Mordden, Ethan. *El espléndido arte de la ópera*. México, Javier Vergara, 1985.

Moreno Zayas, César. “Los públicos de la ópera: entre el poder y la creatividad”, en *Fuentes humanísticas*, No. 63. México, UAM Azcapotzalco, II Semestre 2021.

Rivas Iturralde, Vladimiro. *Noches de ópera*. México, UAM Azcapotzalco, 2020.

Rousseau, Jean Jacques. *Lettre sur la musique francaise*. [www.osk.3web.ne.jp-nityshr/lmf.htm](http://www.osk.3web.ne.jp-nityshr/lmf.htm).

Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. Madrid-México, Siruela-Fondo de Cultura Económica, 2013.