

Tito en su casa

RAÚL GONZÁLEZ ARÉVALO

Las óperas de argumento neoclásico de Mozart arrastran el prejuicio contra el que han luchado en la discografía disponible. Y más aún en la videografía. *Idomeneo*, *re di Creta* y *La clemenza di Tito* durante mucho tiempo fueron consideradas aburridos compromisos del salzburgués con la ópera seria, frente a la frescura de los *singspiels* (*El rapto en el serrallo* y *La flauta mágica*) y el magisterio y la modernidad de la trilogía Da Ponte (*Don Giovanni*, *Las bodas de Figaro* y *Così fan tutte*). Hay que recordar la insistencia de los ingleses en dar una oportunidad a las dos obras citadas en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en el marco del Festival de Glyndebourne, decisivo en su recuperación. De modo que Mozart, y especialmente la *Clemenza*, juegan en casa y como tal son tratados.

Frente a otros títulos que gozan de más popularidad (he contabilizado treinta DVDs tanto para *Las bodas* como para *Don Giovanni*), *La clemenza di Tito* tiene una magra videografía que no llega a la decena, y cinco se reparten entre 2003 y 2009. Es evidente su menor popularidad entre todos los títulos de madurez a partir de *Idomeneo*, que ha tenido más oportunidades y goza a día de hoy de mayor aprecio, habiendo partido de una consideración parecida. Me temo que sobre la *Clemenza* sigue pesando el juicio de María Luisa de Borbón y Sajonia, a la sazón emperatriz alemana como consorte de Leopoldo II de Austria, para cuya coronación como rey de Bohemia fue encargada la ópera. La infanta española, hija del ilustradísimo Carlos III, despachó la ópera como “*una porcheria tedesca*” (“una porquería alemana”). Evidentemente su condición imperial no le confería necesariamente juicio musical con criterio y a mayores, la anécdota es totalmente falsa. Pese a ello siempre se recuerda esta supuesta opinión imperial, que se remata con la de la musicología que hasta hace bien poco la consideraba una obra esclerotizada por las rigideces de los convencionalismos propios de la ópera seria italiana, sin capacidad para ver de qué manera los trascendió Mozart. Si alguien sigue teniendo esa idea le recomiendo vivamente la visión de este DVD, que precisamente resalta la modernidad de la partitura.

©

Wolfgang Amadè Mozart: La clemenza di Tito (1791), ópera seria en dos actos con libreto de Caterino Mazzolà.

Richard Croft (Tito Vespasiano), Anna Stéphany (Sesto), Alice Coote (Vitellia), Clive Bayley (Publio), Michèle Lozier (Annio), Joëlle Harvey (Servilia). The Glyndebourne Chorus. The Orchestra of the Age of Enlightenment. , director. Claus Guth, director de escena. Christian Schmidt, escenografía. Ramses Sigi, coreografía. Olaf Winter, iluminación. François Roussillon, dirección de vídeo. Subtítulos en inglés, francés, alemán, japonés y coreano. Formato audio: LPCM 2.0, DTS Digital Surround. Formato vídeo: NTSC 16:9. Un DVD de 138+5 minutos de duración, grabado en el Festival de Glyndebourne (Reino Unido) el 26 de julio de 2017. Opus Arte OA 1255 D. Distribuidor en España: Música Directa.



En primer lugar, la producción de Claus Guth actualiza la presentación con un decorado moderno –no digo actual– evidente en la escenografía y el vestuario. Las estancias de Tito se sitúan en un bloque de oficinas, donde todos visten con traje de chaqueta. La presentación de la historia, durante la obertura, se realiza mediante una proyección cinematográfica en la que dos niños, Tito y Sesto, son amigos que juegan en un entorno campestre idílico. Cuando se alza el telón el entorno rural está degradado, metáfora del deterioro de la relación entre ambos. Para las escenas en el palacio imperial el director escénico ha ideado dos planos, de modo que el campo siempre está en el inferior, como base de las relaciones actuales y origen del afecto que aún se profesan ambos protagonistas, a pesar de las diferencias personales y los intereses contrarios. Las consecuencias de lo que subyace en el subsuelo repercuten en el plano superior, donde domina la política. De este modo la interrelación entre todos los personajes se visualiza además de seguirse a través del texto. Por último, Guth, según declara expresamente en la entrevista que acompaña el interior de la caja, no solo ha querido subrayar los conflictos interiores de los personajes, sino que pone el centro de atención en el emperador. Teniendo en cuenta que, a pesar de que es su nombre el que figura en el título, la mayoría de los expertos consideran de modo prácticamente unánime que el verdadero protagonista de la ópera es Sesto y que el emperador desempeña un papel secundario, hay un interés añadido en la pretensión declarada de ahondar en la psicología de ambos personajes.

Los dos grandes protagonistas de la grabación, como no podía ser menos con este planteamiento, son Tito y Sesto. Richard Croft jugaba en casa tanto o más que el propio emperador. El impacto que causó su Didymus en la producción de Peter Sellars de la *Theodora* de Handel en este mismo festival en 1996 (junto a los también memorables Lorrain Hunt y David Daniels bajo la dirección suprema de William Christie) es indeleble. El tenor americano conserva menos lozanía física que vocal, lo cual va muy bien a la interpretación, matizada como siempre, fácil y ágil la coloratura, seguros los agudos, participe el intérprete, que centra su retrato en la soledad política del gobernante y personal del individuo, una imagen más compleja que la hierática que solo ensalza la majestad del emperador. Para ello se vale fundamentalmente de los *pianissimi*, las medias voces y el acento, realzando la palabra con la música. Un Tito como pocos, con la misma autoridad de un Langridge (inolvidable también en Glyndebourne en 1991 disponible en ArtHus Musik, pero con menor atractivo vocal) o un Kunde.

A su lado Anna Stéphany compone un Sesto sensacional. Con un físico extrañamente parecido al de Peter O'Toole, la mezzo se está haciendo un hueco en la primera línea gracias especialmente a su adecuación a los papeles en travesti, no solo física –resulta más masculina que el Annio de Michèle Lesnier– sino también vocalmente. El control técnico es excelente, aborda “Parto, parto, ma tu ben mio” con un aplomo y una seguridad deslumbrantes en su aparente facilidad, con un *legato* de manual en las líneas de la primera parte y una coloratura grácil, exacta. La ovación que encuentra está plenamente justificada, porque además la intérprete transmite con gran intensidad el debate y las dudas del personaje.

Vitellia es, sin duda, el personaje más complicado de asignar en todo reparto por las dificultades y las peculiaridades vocales. Alice Coote, sobre el papel una buena opción, no empieza de la mejor manera, con algunas notas un tanto descontroladas en la emisión.

Frente a Croft y Stéphany presenta notas poco exactas en las *roulades* más rápidas y el trino es poco definido. Por el contrario, compensa con una rara homogeneidad, en la que ni graves ni agudos suenan forzados, y a la vez plenos, algo raro entre las intérpretes de la noble romana. Y, sobre todo, construye un personaje de los pies a la cabeza, que es lo que importa. En este sentido, pocas veces “Non più di fiori” ha tenido mayor sentido teatral, transformada en una escena de catarsis de la enajenación del personaje, donde la Coote da lo mejor de sí misma.

Michel Losier es un Annio más claro que el Sesto de Stéphany, como manda la tradición, igualmente matizada en sus intervenciones, como Joëlle Harvey (Servilia). Ambas componen una pareja juvenil y compenetrada, luminosa en lo vocal y adecuada en lo teatral. Por su parte, Clive Bayley encarna un Publio de autoridad vocal y escénica.

Robin Ticciati conduce la partitura con elegancia y sentido del teatro, respirando con los cantantes, permitiendo el vuelo lírico en los pasajes más reposados e imprimiendo el ritmo justo en los momentos más dramáticos. La Orchestra of the Age of the Enlightenment, con instrumentos originales, suena perfectamente timbrada, apenas se pueden reprochar algunos sonidos un tanto mates y sequedades ocasionales. Pero hay un equilibrio absoluto entre la escena y el foso, los cantantes y la orquesta.

Para cerrar, un pequeño detalle: los subtítulos no solo no incluyen el español, lo que es una falta de previsión comercial grave teniendo en cuenta que se trata de la segunda lengua materna del mundo, con 437 millones de hablantes (por delante de los 372 millones que tienen el inglés como lengua materna), sino que, inexplicablemente, tampoco incluyen el italiano, de modo que quienes no conozcan o simplemente quieran seguir el texto original de la obra, sencillamente, no pueden. Eso sí, se puede elegir entre japonés y coreano.