

## *Verismo y voces de primavera: Andrea Chenier y Tosca en el Covent Garden*

AGUSTÍN BLANCO BAZÁN

### Alagna en un bel di di maggio

En una época donde las estadísticas en torno a celebridades parecen ser tan importantes como el rendimiento artístico de éstas, la reaparición de Roberto Alagna ( France, 1963) en el papel protagónico de *Andrea Chenier*, acaba de ser celebrada en Londres como su número 100 con Royal Ópera House (ROH), y...no puedo dejar de hacer memoria: “me dicen que hoy vamos a ver un muy buen tenor, parece que una futura luminaria” me anunció Sergio Renán cuando me encontré con él en la puerta del Covent Garden para aquella *Bohème* de 1992.

Y así fue: Alagna cantó un Rodolfo descomunal, a pesar de esa limitación tan suya de *legato* más bien corto. Esta mayo y como Chenier tuvo que competir con el recuerdo fresco de Jonas Kaufmann en el mismo rol, pero salió victorioso, porque Kaufmann



Roberto Alagna y Sondra Radvanovsky  
© 2019 by Catherine Ashmore



últimamente tiene una tendencia a cantar para adentro, algo que no le favorece en los roles italianos, que requieren ser espetados con vocales abiertas y proyección de clarín. Menos favorece a Alagna la comparación con los otros dos grandes. Y aún menos favorece a uno de estos últimos, Plácido Domingo, la comparación con José Carreras, el más grande Chenier que pisó el teatro de la *Bow Street* en la segunda mitad del siglo pasado. Sea como sea, Alagna

cantó registro medio-bajo algo calado y áspero pero de cualquier manera firme; y con magnífica expansión y calidez de timbre en el pasaje al agudo. Su *improviso* fue declamado con una expresividad intensa pero nunca exagerada, y sus dúos con Sondra Radvanovsky (Magdalena) salieron con supremo histrionismo canoro.

Porque Radvanovsky, una cantante nunca sutil pero de expresividad brutalmente directa sabe plantarse y traspasar cualquier orquestación verista. Y la forma en que nos cantó *La mama morta* fue conmovedora por su pathos. También sin sutileza pero con intensidad y nada más empujó (mas que “dirigió”) Daniel Oren a la sufrida y profesionalísima orquesta de la casa. Excelente en su mordente y robustez de impostación el Gérard de Dimitri Plataniás. ¿Por qué no le darán más roles en este Covent Garden siempre tan escaso en voces mediterráneas? Como efluvio de tiempos pasados ¿que mejor que la mezzo Rosalyn Plowright, la misma que acompañara a Carreras como Magdalena, ahora con el rol de la Condesa de Coigny?

En ésta, su primera reposición, la regie de David McVicar sigue sin adquirir la intensidad dramática que pide la obra de Giordano para ser realzada a un nivel dramático aceptable para el público contemporáneo. Lo único que puede



Sondra Radvanovsky. © 2019 by Catherine Ashmore.



Sondra Radvanovsky y Dimitri Plataniás. © 2019 by Catherine Ashmore.

decirse es que la escenografía es “colorida”, pero sin buena regie no hay color que valga para rescatar a la obra de sus aspectos más mediocres. Es así que los personajes simplemente se pasean mirando al público con gestos amanerados (en la *soirée* de la Condesa de Coigny) o tremendistas (la vieja Madelon). Y al preocuparse tanto en cantar para el público, todos se olvidan que deben interactuar si es que quieren construir la tensión adecuada a un final de decapitación doble. Cuando les invitan a identificarse para subir a la carreta fatal, Andrea y Magdalena responden como

si hubieran estado esperando al taxi que los llevará a su casa, para ducharse, hacer unas gárgaras y dormir bien, después de tanto sudor invertido en la interpretación de sus clichés.



## Scarpia contra el Santísimo

La puesta del Covent Garden para *Tosca* (Jonathan Kent) es similarmente floja y con un detalle que arruina el final del primer acto: al poner al altar mayor en el centro de la escena, el *Tedeum* termina neutralizando la dramaturgia del monólogo de un Scarpia que parece desaparecer en medio de una pompa se vulgariza cuando el acorde final del acto es subrayado por la elevación del Santísimo, con custodia y todo. Y ante ello nada pueden los gestos grandilocuentes de culpa del libidinoso, porque el Santísimo le gana uno a cero: “¡Aaahhh!” se maravillan muchos, como si estuvieran visitando el tesoro de una catedral. ¿Quién tiene tiempo para observar un comisario calentón y descolorido?



*Tosca*. Producción de Jonathan Kent. © 2019 by Catherine Ashmore.



Bryn Terfel. © 2019 by Catherine Ashmore.

Pena, porque Bryn Terfel, que debutó su Scarpia con esta nueva producción en el 2006, ha madurado maravillosamente su interpretación. Antes parecía un Conde Drácula revoloteando alrededor de su víctima. Ahora es un Harvey Weinstein lleno de matices. Por ejemplo, el “¡como me odias!” de Terfel es magistral por su mezcla de admiración ante lo bien que su víctima está reaccionando frente al abuso. De cualquier manera ¿es acertado un Scarpia tan repulsivo y desalineado como Weinstein? Creo que no, porque, en mi opinión, la dramaturgia moderna pide una

paradoja esencial para mostrar villanos convincentes: éstos deben ser en alguna forma *atractivos* a través de su maldad. Recuérdese el Scarpia de Ruggero Raimondi, o aún el de Giuseppe Taddei que hacía un Scarpia simpatiquísimo por la sorna con que apelaba a quienes vemos en el humor negro un componente esencial de la naturaleza humana. Al final del primer acto, Scarpia debe ser atractivo para una Tosca que se cree abandonada por Cavaradossi. Y también para cualquiera en el público que, como los millones de gente, se calientan con fantasías sexuales en un servicio religioso. La voz de Terfel es ahora más seca pero siempre excepcional en su mordente, su *squillo* y su excelente articulación.

Y también la voz de Kristine Opolais (Tosca) es cálida, radiante en el pasaje y bien impostada, pero ¿porqué no arrebató al público con su *vissi d'arte*? Pues porque en lugar de quedarse quieta, se movió de un lado al otro y gesticuló como un personaje de película muda en trance de desesperación extrema. ¡Ay, que ganas de saltar al escenario y atarle las

manos atrás de la espalda! ¿Por qué tantos buenos cantantes de ópera siguen sin aprender lo teatralmente básico?

En el caso de Vittorio Grigòlo (Mario), el aspaviento de manos llegó al punto de casi dar una cachetada al pobre Angelotti, que tuvo que parar el golpe con un dramático gesto de antebrazo. Y no es de extrañar, porque Grigòlo sólo miraba al público, y su estereotipada excitación le impidió durante los tres actos ingresar al contexto dramático de la obra para interactuar con los demás personajes. Apenas los miraba un segundo y solo para pedir de ellos la muletilla necesaria para reaccionar con un violento



Vittorio Grigòlo. © 2019 by Catherine Ashmore.



Kristine Opolais. © 2019 by Catherine Ashmore.

telele. Y lo mismo ocurrió su canto, hoy con una voz demasiado abierta y estridente.

Excelente la dirección orquestal de Alexander Joel, no sólo por la solidez del desarrollo de dominantes y el contraste de color sino también por una virtud poco común en muchos directores de orquesta frente al verismo, a saber, la introducción de transparencia e intensidad de detalle en medio de una orquestación frondosa.

Uno de los ejemplos de la importancia asignada por la ROH a los cameos está demostrada en el hecho que el Sacristán ha sido allí interpretado por voces del calibre de la de Geraint Evans y Richard van Allan. Este año se inauguró en el rol Jonathan Lemalu, con excelente voz y expresiva actuación. Y el Angelotti de Michael Mofidian (un alumno participante en el *Jette Parker Programme* de formación de jóvenes artistas) fue descomunal. Su voz es frondosa y su articulación clarísima para transmitir la intensidad de este personaje que tiene esa tarea tan difícil de disparar el drama bien al comienzo con la fuerza de

una cañonazo similar al del *Castel Sant'Angelo*. Pena ese rengueo que, sospecho, le pidió hacer el director de escena. Porque en el 2019 estos rengueos pueden ser francamente ridículos, sobre todo para quienes hayan visto *Frankenstein Junior* de Mel Brooks.

