

El elixir de amor en el Teatro Real: entre la ira de Riccardo Muti y el sarcasmo de Groucho Marx

FERNANDO PEREGRÍN GUTIÉRREZ (1948-2023)

Ante el espectáculo presentado en estos días en el Teatro Real de Madrid bajo el título de la ópera cómica de Donizetti *L'elisir d'amore* caben dos enfoques a la hora de emitir un juicio crítico. Uno sería hacer de Júpiter Tonante a la manera de Riccardo Muti y arremeter con dureza y rabia de amante de la lírica ofendido contra el *regista*, el joven italiano de moda en los principales teatros líricos y festivales internacionales, Damiano Michieletto y, glosando unas declaraciones públicas suyas, decir que los *registas* hacen continuamente sandeces y que él, como defensor de la música, “o mato al *regista* o dejo la ópera, pues no puedo pasar los pocos años que me quedan de vida discutiendo con un idiota que ofende nuestra cultura”.

La otra postura sería tomar prestada la ácida sorna de Groucho Marx y resumir la escenificación diciendo que el espectáculo no me gustó en absoluto; claro que yo estaba en desventaja, pues el telón se mantuvo alzado toda la función y desde mi localidad se podían ver con detalle todas las majaderías que se le ocurrieron a Michieletto y su escenógrafo, Paolo Fantin.



Juan Francisco Gatell y Brenda Rae
© 2019 by Javier del Real



Madrid, sábado, 2 de noviembre de 2019. Teatro Real. *L'elisir*

d'amore, de Gaetano Donizetti. Damiano Michieletto, director de escena. Paolo Fantin, escenógrafo. Silvia Aymonino, figurinista. Brenda Rae y Sabina Puértolas, “Adina”; Juan Francisco Gatell, “Nemorino”; Alessandro Luongo y Borja Quiza, “Belcore”; Erwin Schrott y Adrian Sampetrea, “Dulcamara” y Adriana González, “Gianetta”. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Gianluca Capuano, director musical.

Todo este sin propósito se enmarca en la moda absurda de actualizar, de *aggiornar* la dramaturgia de cualquier ópera, sea del género, del estilo, de la época o del autor que sea. Lo cual podría tener su sentido si acercara las obras del gran repertorio lírico europeo a los espectadores de hoy día, en aras de mejorar su comprensión y disfrute.

Mas eso rara vez sucede, sino que al contrario, parece servir como excusa para que el *regista* de turno muestre

caprichosamente en la escena lírica tramas teatrales que nada tienen que ver con la obra en cuestión. Parodiando un dicho manchego que hicieron célebre un dúo cómico español en la década de 1990, “si hay que actualizar, se actualiza: pero actualizar por actualizar, es una memez”.

En realidad, gran parte de la culpa de la burla de *El elixir de amor* que se ha escenificado estos días en el Teatro Real la tiene que cargar sobre sus espaldas Joan Matabosch, director artístico de ese teatro madrileño. En el [programa de mano de estas funciones](#), éste intenta explicar las razones por las que ha aceptado la idea de Michieletto de cambiar el tiempo y el lugar, y todo lo que le ha apetecido, en el que se desarrolla la acción. El arranque de su breve comentario ya nos indica por dónde van las excusas para ofrecer al público una astracanada, un espectáculo cabaretero de provincias con música de fondo de Donizetti. La cita del filósofo Slavoj Zizek, un falsario intelectual en opinión de muchos pensadores sin atrofia irreversible del sentido común, sobre el carácter democrático de la *opera buffa* (sacado del infumable libro *Opera's Second Death*, un disparatado análisis de la historia de la ópera con las herrumbrosas herramientas del más rancio marxismo y psicoanálisis), deja claro que la actualización que ha ofrecido Michieletto con la aprobación y el aplauso de Matabosch tiene un enfoque de la más casposa pseudo- intelectualidad de moda en los escenarios de la lírica.

Además, queda claro que el *regista* y el director artístico del Real se han embarcado en una “deconstrucción posmoderna” de este melodrama cómico belcantista al intentar ver arquetipos de la *commedia dell'arte* en una ópera que no se basa en arquetipos y que el único contacto que tiene con la *commedia dell'arte* es el personaje del “Dottor Dulcamara”. En realidad, *L'elisir d'amore* trasciende tanto a la *commedia dell'arte* como a la *opera buffa* y está emparentado con el género semi-serio – o *dramma di sentimenti*-- que descende de la *Nina* de Pasiello y de otras óperas del género de finales del *settecento*. Hay una humanización de los personajes ricos en sentimientos y emociones de carne y hueso, nada arquetípicos, y una vena emocional que da carácter de romanticismo moderno y actual a toda la ópera, sin necesidad de tergiversar la historia con caricaturas de personajes tópicos propios de una playa horterera y populista como las que son destino habitual de los viajes del IMSERSO (para que esto quede claro, antes de alzarse el telón, una pareja de bañistas de la “tercera edad”, caídos seguramente por despiste de uno de esos viajes, nos entretiene y distrae del bello preludio orquestal con sus preparativos, incluyendo el embadurnarse de cremas protectoras solares, para una sesión de playa típicamente dominguera).

Quizá en este enfoque de *L'elisir d'amore* como *opera buffa* y para poder mostrar la democratización del género de la que escribe Zizek por razones del cambio de relaciones entre señores y siervos, Michieletto convierte a “Nemorino”, un agricultor pobre pero de origen más o menos acomodado – un tío suyo, millonario, le acaba dejando una gran herencia al morir-- en el sirviente, en el chico de los recados de “Adina”, transformada en dueña de un chiringuito de playa, al cual ésta maltrata y le dedica a poner y quitar sombrillas y tumbonas sin parar. Se logra así la transformación de un personaje que por su

particella es un joven simple—más tímido que tonto, aunque así se considere él mismo—de nobles sentimientos, bien educado, y cortés, en un chiquilicuatre, un chisgarabís que no para de moverse por todo el escenario y del que se burlan unos chulos de playa, ante las sonoras y ordinarias carcajadas de “Adina” y del resto de los bañistas.

La lista de despropósitos y caprichos del *regista* es más larga que el libreto de la ópera. Todo lo cual tendría cabida si el espectáculo se hubiese anunciado como una parodia cabaretera de provincias de *L’elisir d’amore*, con música de fondo de Donizetti (mucho más apropiado, puestos a modernizar la ópera, hubiese sido el “vamos a la playa, calienta el sol”..., de Los Payos; o “buscando el sol en la palaya...” de Fórmula V, como banda sonora).

La pregunta inmediata es: ¿se logra con esto hacer más entendible, entretenida y cercana al espectador de ópera de hoy día este *melodrama giocoso*? En absoluto. Entonces, ¿para qué asesinar a Donizetti, Romani, “Adina”, “Nemorino”, “Dulcámara” y demás personajes (no han dejado uno con vida, excepto a “Gianetta”, francamente bien interpretada—estupendo su *canto sillabato*—por Adrina González), con premeditación, nocturnidad y alevosía? *Ad maiorem Michieletto gloriam*, sin duda.

Hemos analizado ya el caso de “Nemorino”, interpretado las dos funciones en las que se basa esta crítica, por el tenor argentino Juan Francisco Gatell. Saca bastante partido a su no muy voluminosa voz y se encuentra más seguro, acertado, exquisito – a veces—y expresivo en su faceta de ligero, más que de lírico. Un tanto monótono en la coloración vocal, cumple, sin demasiado brillo, en las agilidades. No sé si fue por limitaciones del tenor o porque al *regista* se le ocurrió la peregrina idea de hacerle subir al tejado del chiringuito de “Adina” para que cantara su famosa y bellísima romanza “Una furtiva lacrima”, que este momento climático de la ópera, que ésta pasara en las dos representaciones sin pena ni gloria y, aunque técnicamente estuvo bastante aseado, no logró emocionar ni conmover, ya que pasó por encima en muchos momentos donde el canto requiere nostalgia y ansiosa languidez y balbuceos (suspiros, palpitaciones vocales) y abandono en los deseos amorosos.



Juan Francisco Gatell. © 2019 by Javier del Real.

Pero lo peor es que convertir a un joven labriego enamorado, pero independiente, en casi un esclavo laboral de “Adina” choca con la música y el libreto del dúo entre ambos en la escena tercera del primer acto “Una parola o Adina”, uno de los mejores momentos de las dos representaciones, pues tanto Sabina Puértolas (segundo reparto) como Brenda Rae (primer reparto) estuvieron a gran altura, dando seguramente lo mejor de sí mismas. En conjunto, resultó más logrado el canto de la española, con carnosidad, *italianità*, consistencia y riqueza de armónicos en el registro grave a la vez que ligereza en las

agilidades, y con una paleta de colores amplia y refinada. Cantó con muy buen gusto. De la otra “Adina” la del primer reparto, hay que destacar su mejor hacer en la coloratura, su bello registro medio, y una estupenda técnica de *mezza di voce*. A veces, y pese a la facilidad con que alcanza los sobreagudos, aparece brevemente un cierto vibrato que deslucen su buen hacer belcantista. Su afinación y precisión y seguridad en los ataques—tanto en *piano* como en *forte*— son quizá sus mejores cualidades.

Ambas dan bien la imagen de coquetas y casquivanas de Michieletto aunque a veces se pasan de la raya y realizan—por exigencias del guion, sin duda alguna—gestos explícitamente sexuales. Nada tienen que ver con la “Adina” que idearon con música y texto Donizetti y su libretista. Pues resulta a todas luces de una vulgaridad y chabacanería que están en las antípodas de la forma de ser ideada por Donizetti y Romani en que tanto el capricho como la volubilidad amorosa están contenidos en expresiones y acciones simples, ingenuas y propias de una aldeana, por muy terrateniente que sea. Adicionalmente, se trata de una joven culta, pues aparece en escena leyendo a las campesinas la leyenda de Tristán e Isolda y del elixir de amor (“Nemorino” dice de ella que “Essa legge, studia, impara... / non vi ha cosa ad essa ignota...”, en medio de la absurda confusión de un grupo de bañistas que quiere ser la versión moderan y urbana del coro de campesinos que atienden con credulidad y respeto por la lectora a los hechos mágicos que ésta narra; más disparates: “Adina” lee la historia de Tristán e Isolda ojeando una revista de colorines y papel cuché, de las llamadas “del corazón”, como si se tratase de un vulgar cotilleo de moda. Y para rematar el esperpento, la segunda y climática estrofa “Appena ei bebbe un sorso del magico vasso”, no la lee, sino que la canta de memoria mientras ella y la mayoría de los bañistas se dedican a hacer estiramientos gimnásticos de brazos, todos muy coordinados, eso sí).



L'elisir d'amore. Producción de Damiano Michieletto. © 2013 by Javier del Real.

mágica, “Ei corregge ogni difetto”, los bañistas se amontonan para leer en el reverso de unas enormes latas hinchables de supuestas bebidas energéticas, la lista de ingredientes como si estuvieran comprobando lo que afirma el vendedor ambulante, el charlatán de feria.

Pero el elixir no sólo es fundamental en la trama y la música de esta ópera, sino que también lo es por su vendedor. Ni la música ni el pregón de entrada del falso doctor (con el toque de trompeta de su ayudante)—que es como un eco del “Figaro” de Rossini—

Contrariamente a lo que dice Joan Matabosch, el elixir de amor de Isolda, una pócima mágica alrededor de la cual se articula la acción y que incluso da título a la ópera, sí juega en realidad un papel esencial, por mucho que él y Michieletto hayan decidido lo contrario, sustituyendo el legendario y mágico elixir por la vulgar, cutre y barriobajera droga que vende un castizo “Dulcamara” disfrazado de macarra roquero. Tan es así, que en la que quizá sea la única ocurrencia oportuna y con cierta gracia es que cuando “Dulcamana” canta en el *finale*, a propósito de su pócima

admiten que se le haya transformado en vulgar “camello”. Es un personaje que tiene dos caras y aunque astuto, cínico y parlanchín, tiene una dignidad, bondad y afabilidad que le humanizan y le dan unas características propias que le alejan notoriamente del estereotipo del *basso buffo*.

Ninguno de los dos bajos programados en los dos repartos tuvo una actuación convincente. Mejor, sin duda, sobre todo si nos atendemos al chorizo y chulo vendedor de droga de discoteca barriobajera que se inventó Michieletto, Erwin Schrott, de voz potente, aunque algo pobre en armónicos y con colores dados con brocha gorda. Su registro es extenso, lo que se puso de manifiesto en su pregón de entrada en escena, que tiene un notable intervalo entre las notas más aguda y más baja. Los calderones que pide Donizetti—con el efecto de enfatizar el pregón—resultaron excesivos, si bien estuvo muy correcto en las agilidades y adornos belcantistas. Pese a la *italianità* de su forma de cantar, no destacó en el *canto sillabato* (que más parecían *parlatos* y payasadas efectistas) que requiere Donizetti (tanto o más que Rossini). Sin pasar de ser éste un “Dulcamara” de repertorio, a su lado Adrian Sampetrea resultó vulgar y muy de provincias, tanto por su voz, con un desagradable vibrato en casi todo su registro, como en sus escasas dotes actorales.



Erwin Schrott. © 2019 by Javier del Real.

A Michieletto no le importó lo más mínimo eliminar a los soldados y *suonatori* del regimiento de guarnición en la aldea montañosa, tal vez porque chirriaba en su playa, tal vez porque al estar ésta tan abarrotada no cabía ni un comparsa más (por haber, hasta había vendedores de colchonetas y juguetes hinchables que se vendían al grito de “bueno, bonito y barato”; más chabacanería surrealista, imposible). El *regista* no tiene problemas para cambiar lo que en su visión de *L’elisir d’amore* es poco más que escenas de turismo de playa a las de turismo de montaña y aldea vasca del original, pues convierte a “Belcore”, digno y estirado *miles gloriosus*, sargento del regimiento, en un chuleta infante de marina, descamisado, borracho y drogadicto.

De los dos cantantes que intervinieron en ese rol, Borja Quiza (segundo reparto) destacó por tipo de voz, claramente de barítono *bufo*. Su instrumento es claro, tiene facilidad y potencia para el agudo y ocasionales agilidades y ornamentos, lo que encaja ben con algunas facetas del personaje. Empero, ni su registro medio ni el bajo hacen justicia a los colores vocales que requiere su *paricella*, especialmente las de un *miles gloriosus* que acepta con honor militar su derrota amorosa, por mucho que Michieletto se empeñara en

intentar dar gato por liebre a los espectadores del Teatro Real y hacer de este vanidoso aunque noblote sargento, un esperpento de vodevil. El “Belcore” del primer reparto, Alessandro Luongo, es más bien un bajo-barítono que un barítono *buffo*. Sus graves tienen más contundencia, oscuridad y fuerza que los de su colega Borja, y su fraseo es técnicamente bueno, aunque un tanto monótono y le falta la chispa de la comicidad propia de Donizetti (heredada, ¡cómo no!, de Rossini), algo que si apuntó en mayor medida Borja Quiza.

Muy desigual y poco refinada la dirección musical de Gianluca Capuano, para el que lo más importante de la música parecen ser las barras del compás, pues las marca de forma muchas veces con gestos de autómeta. Confunde el *stacatto-legato* del barroco, con sus marcadas acentuaciones, con el *legato* apenas *marcato* de la *cantabilità* de las melodías *donizettianas*. Asimismo confunde el 3/8 del *setecento* con el 6/8 —muy cercano al $\frac{3}{4}$ vienés—del melodrama romántico italiano, sobre todo el de las arias y romanzas de Donizetti. Ni que decir tiene que por esto, y otras cuestiones de sensibilidad e imaginación, Capuano no sabe o se olvida del valor expresivo y estético del *rubato*. Aceleró los *tempi* sin lógica musical ni dramática, especialmente en los dos finales de acto (el cuarteto y sobre todo, la *stretta* del final del primer acto, fueron bastante caóticos y atropellados tanto en el foso como en el escenario). Además, en ambas funciones que has sido objeto de esta reseña, hubo varios momentos en los que la orquesta se convirtió más que en acompañante, en muro sonoro entre la escena y los espectadores. Pese a la poco afortunada dirección musical, el coro y la orquesta titulares del Teatro Real rindieron a su buen nivel habitual.

Tal vez porque no se le ocurrió o porque no se atrevió a tanto, pero el *regista* debió haber terminado a lo grande y hacer que todos los cantantes, coro y comparsas agradecieran los aplausos finales del público—que fueron bastante generales, aunque no muy sonoros, convincentes ni duraderos—bisando (ya la habían bailado los bañistas en el primer acto) la populachera y carnavalesca *Conga de Jalisco*, en fila unos detrás de otros, agarrados por la cintura y dando vueltas en círculos, levantando ligeramente una pierna detrás de otra. Hubiese quedado muy propio.