

Luisa Miller. Entrevista.

Escrito por José R. Díaz Sande.

Miércoles, 17 de Marzo de 2010 08:28 - Actualizado Viernes, 22 de Abril de 2016 16:36

LUISA MILLER

de

GIUSEPPE VERDI



**LUISA MILLER ES UN ENSAYO GENERAL
DE TODO LO QUE COMPODRÁ VERDI DESPUÉS**

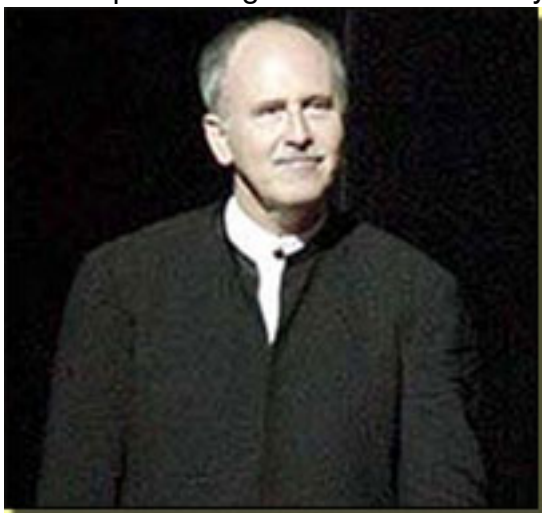
Luisa Miller. Entrevista.

Escrito por José R. Díaz Sande.

Miércoles, 17 de Marzo de 2010 08:28 - Actualizado Viernes, 22 de Abril de 2016 16:36

■ Llega al Teatro Giuseppe Verdi (Busto Arsizio, 1818 y Milán, 1901), con dirección de Salvatore Carbonara en la Friedrich

En España no se estrenó hasta el 1952 en el R.M. de Madrid, el 1957 en el Teatro de la Zarzuela. Posteriormente el



JESÚS LÓPEZ COBOS Hace 30 años y bajo la dirección de Jesús López Cobos (Toro (Zamora) 1940), **Luisa Miller**
- Tengo muy buen recuerdo de esa edición **López Cobos** -

El que no sea una ópera habitual en los repertorios se deben según **López Cobos** a que...

- Es una partitura a caballo entre dos estilos. Viene a ser el antes y el después de **La Traviata**

No hay un estilo claro. Por ejemplo, no es ópera de números cerrados y tampoco posee la madurez de las obras posteriores. No obstante

Luisa Miller

sí es un ensayo general de todo lo que compondrá

Verdi

después:

Rigoletto

,
Simón Bocanegra

, incluso

Falstaff

. Por eso es interesante para los directores de orquesta y los directores de escena.

Luisa Miller. Entrevista.

Escrito por José R. Díaz Sande.

Miércoles, 17 de Marzo de 2010 08:28 - Actualizado Viernes, 22 de Abril de 2016 16:36

Luisa Miller es obra que tuvo que sufrir la **censura** como tantas otras obras de **Verdi**: En *Rigoletto* el

Rey se transforma en Duque,

La Traviatta

- en su estreno – traslada la acción, que es contemporánea, al siglo del

Rey Sol

, en Francia, etc...

La obra original de **Schiller** era un alegato contra el Rey de Italia. **Cammarano**, para no tener problemas con la censura, convenció a

Verdi

de que prescindiera de la parte política que posee el texto original y situase la acción fuera de Italia. Así que la acción se traslada a Suiza.

Cuando **Schiller** la escribe el amor trágico entre **Luisa y Rodolfo**, venía ser, en el fondo, un conflicto social. En ellos se significaba el conflicto de aristócratas y campesinos. Se comienza con un joven inocente al cual el poder destruirá.

- El libreto

– aclara

López Cobos

–

s



FIORENZA CEDOLINGS

FOTO: JAVIER DEL REAL

La versión de este 2005 respeta la acción en el Tirol y en el s.XVII. Sobre el tema de la censura de la época, una tesis es que una vez que ha pasado la presión censora, en la actualidad, podría recuperarse la primera intención, por ejemplo en *Rigoletto* el Duque pasa a ser el Rey etc. **Jesús López Cobos** piensa que...

- Sí, en muchos casos, vale la pena el recuperar la intención y las tramas antiguas que han sido cambiadas o suprimidas por la censura. Gana en dramaticidad. Por lo general ello no afecta al aspecto musical.

OBRA DE COMPLICADA TRAMOYA

A parte de no figurar en el repertorio habitual y ser una ópera de composición musical verdiana no tradicional, posee una dificultad escénica: la trama se desarrolla a través de escenas breves. Ello dificulta toda la parafernalia tramoyística, sobre todo cuando ha pasado de moda el acudir al decorado de telones pintados.

- Y eso nos preocupaba en la versión de San Francisco – añade **López Cobos**. Se habían abandonado los telones y la ópera recurría a los antiguos decorados corpóreos. Cada 10 minutos había cambio de escena con lo que ello suponía de parón para el cambio. Era fatal pues se perdía todo el ritmo de la obra. La solución que se encontró en la versión de San Francisco fue ideal y ello proporcionó muchos puntos a la obra.

Olvidados los clásicos telones pintados del barroco y los decorados de cuerpo la opción de la puesta en escena desde el punto de vista escenográfico, ha sido sencilla:



CHRISTIAN RÄTH

- Hemos optado

– aclara

UN REPARTO VOCAL A GUSTO DE LÓPEZ COBOS

Fiorenza Cedolins es *Luisa*, **Marcelo Álvarez** es *Rodolfo* y **Roberto Frontali** es *Miller*. **Fiorenza**

y

Marcelo

son

Luisa Miller

, hacen su presentación en el Teatro Real.

- Este rol – especifica el tenor argentino **Marcelo Álvarez** – ya lo he interpretado, pero es mi debut en Madrid. Estoy aquí porque conozco a

López Cobos

. Cuando

Jesús

,

Jesusito

– matiza –

me invitó cantar en Madrid, donde por una serie de cruce contratos nunca lo había podido hacer, tuve un gran gusto.

La admiración entre director y cantante es mutua. Según **Jesús López Cobos**...

- Encontrarme con **Marcelo** ha sido un gustazo. Yo soy presidente de sus “Fans”. Musicalmente me encuentro con un cantante que deambula por la misma onda.

Una nota que **Marcelo** destaca del Teatro Real, y no es la primera vez que se oyen estos testimonios, es la de que se trata de un teatro en que...

- Todo funciona a la perfección tanto en la parte técnica como en la gente que te acompaña. Quiero agradecerlo exprofesamente porque esto no es normal, ya que el cantante está como desprestigiado y termina por ser una pieza menor en el mundo de la producción. Aquí te hacen sentir que eres un ser humano

MARCELO ÁLVAREZ: UNAS CUERDAS VOCALES INTACTAS

- Marcelo** comenzó su carrera a los 30 años, a una edad un poco avanzada para un cantante lírico. En el 2003 cantó *Verdi* en el Covent Garden, después fue *Traviata* y otras cosas e ind
- Cuando en el 2003 cantó *Verdi* en el Covent Garden, después fue *Traviata* y otras cosas e ind



MARCELO ÁLVAREZ
FOTO: JAVIER DEL REAL

Esta nueva dimensión vocal le permite estrenar próximamente en el Covent Garden *Un ballo in maschera*

y posteriormente, también está en proyecto

Tosca

Luciano Pavarotti fue el intérprete que dirigió **López Cobos**. Por ser tónica, siempre surge la pregunta: Al reemplazar a

Pavaro
tti, ¿se siente miedo o mayor responsabilidad?

- Yo no lo reemplazo – afirma **Marcelo** – sino que tengo las dotes de **Rodolfo** y puedo cantarlo. Esto no quiere decir que no respete a todos los grandes. Otro problema, como he dicho, son las dificultades vocales de este “roll”. Una primera ya, es el pasar de lírico ligero a lírico puro. Es terrible. Yo empecé a los 30 años y mis cuerdas estaban intactas. Al engordar, durante estos 10 años de profesión cambian varias cosas: cambia el diafragma. Cantas hacia

Luisa Miller. Entrevista.

Escrito por José R. Díaz Sande.

Miércoles, 17 de Marzo de 2010 08:28 - Actualizado Viernes, 22 de Abril de 2016 16:36

fuera y no para uno. La transformación fue fuerte, pero me he ido encontrando a mí mismo. Ahora puede decirse que soy un tenor lírico puro, pero a pesar de este desarrollo de la voz, no he perdido los pianísimos, los agudos.

ROBERTO FRONTALI: UN BARÍTONO FAMILIARIZADO CON LUISA MILLER

El personaje de **Miller**, soldado retirado, es el barítono **Roberto Frontali**, colaborador habitual de **López Cobos** y con respecto a *Luisa Miller*, ya es su cuarta producción.



ROBERTO FRONTALI

- Estoy acostumbrado a **Verdi**. Con esta obra abandona un poco la **épica** de sus obras anteriores en cuanto el desarrollo de la trama al relacionar más al música y el teatro y romper con las formas

El que *Luisa Miller* sea un anticipo del segundo **Verdi**, se ve también, según **López Cobos** en...

- El dúo de los dos bajos – **Walter** y **Wurm** – es un avance del dúo final de **Simón Bocanegra**. Lo

mismo que el tratamiento del cuarteto a “capella” del 2º Acto, el cual lo usará mucho en el

Réquiem

. Otra de las innovaciones es el uso instrumental desde el punto de vista psicológico, como sucede con el clarinete, que estará presente en toda la obra. También aquí aparece la primera gran obertura de

Verdi

y que ya en

Nabuco

ya se había apuntado un poco.

Otro antecedente es el personaje **Wurm** – enamorado de **Luisa** y rechazado por ésta - que puede traducirse como gusano y que muestra una psicología muy interesante, ya que refleja los males de la sociedad burguesa. Su señor, el conde

Walter

, representa tal sociedad caracterizada por una ambición muy fuerte y dispuesta a destruir todo con tal de conseguir sus fines. El carácter de

Wurm

es el que más tiene que ver con la idea de

Shiller

al criticar la burguesía. El tratamiento musical que le confiere

Verdi

es interesante y viene a ser un antecedente del

Yago

, en

Otelo

.

ESCENOGRAFÍAS, MOVIMIENTOS Y ADAPTACIONES

En el mundo de la ópera hay tres temas conflictivos: escenografías, movimientos y modernas adaptaciones que muchas veces terminan en litigio con los cantantes. El tema viene de muy lejos. Cuando la ópera comenzó a manifestar cierto empolvamiento, cierto olor a museo y cierto aburrimiento, los directores de escena y escenógrafos entraron a remediar ese mal. Se partía de la idea de que la ópera era acción dramática, aunque fuera cantada. Lo que no podía hacer una partitura musical de teatro era anquilosar y falsear la acción dramática. Pero al mismo tiempo la partitura exige unas pautas y ciertas limitaciones escénicas para poder emitir la voz.

- No hay que renunciar a lo nuevo – opina **López Cobos** - y no se puede hacer algo que sea un museo. El trabajo de la ópera es un trabajo en equipo en el que hay que coordinar, lo vocal, lo musical y lo escénico. Es un equilibrio lo que hay que buscar. Si una de las partes no funciona, el espectáculo no vale. En muchas ocasiones, con ciertos montajes, ha habido un cierto desmadre. Se produce lo extremo, pero después entre las protestas de la crítica, el

público y los propios cantantes se llega al centro.

En las puestas en escena de una obra hablada se intenta evitar la hieraticidad de los actores mediante movimientos lentos o bruscos, para conseguir ritmo y acción. Esto se ha trasladado al mundo de la ópera. No obstante aquí no es tan fácil pues el cantante –unos más y otros menos - no pueden realizar cualquier movimiento, pues peligra la emisión correcta de la voz.

- Sobre esto

– aclara

Marcelo

–

q

Otras veces los efectos especiales aparecen en el último momento cuando no en el día del estreno, sin



FOTO: JAVIER DEL REAL

- A mí me sucedió que en el último día, en el ensayo general, comienzan a esparcir un humo, para simulara la niebla de Londres. Si ya esos humos son molestos para los espectadores cuando éstos invaden el patio de butacas, lo es más para el cantante y para su voz. Entonces protestas y te dicen que te pones histérica o que eres un divo. Lo que se olvida es que lo importante para que una función de ópera sea buena es que se cante bien y, en el fondo, eso es lo que pide el público. Lo que quiero decir es que no se puede decidir una puesta en escena sin contar con los cantantes. Es ya de sobras conocida la versión de **Rigoletto**, ambientada en

El Planeta de los Simios

. Prescindiendo ahora si era adecuada o no, cuando al tenor le pusieron el traje de mono lleno de pelos, resultó ser alérgico y no pudo cantar.

Otro de los enemigos de los cantantes son las nuevas escenografías, si estas no cumplen ciertos requisitos. El momento fuerte de la ópera coincide con la época escenográfica de los grandes pintores, que plasman magníficas perspectivas arquitectónicas, pero plasmadas sobre los consabidos telones y foros que suben y bajan. Este sistema, además de permitir un cambio rápido de mutación escénica y no perder el ritmo de la acción, arropaba muy bien la voz del actor. Los tales telones pintados arropaban la acústica como lo hacen las cortinas y transformaban el escenario en una buena caja acústica. Podrían calificarse de estructuras escenográficas cerradas. Ya en una ocasión **Alfredo Kraus**, había denunciado un tipo de escenografía más abierta: cicloramas con un módulo o con decorados perdidos en las alturas en los que la voz se desparrama y es imposible que llegue al público. Algo similar denuncia **Marcelo**

...

- El problema de la acústica, algo tan importante en la ópera y en la música, a veces no se tiene en cuenta. No basta trazar una escenografía vistosa. No solamente la sala, sino también el propio escenario es el que tiene que favorecer esa acústica. Hay escenografías de 5 ó 7 metros de altura, en los que se pierde la voz o se pierde el contacto con la orquesta y esto el público lo nota. Cuando se buscan nuevas escenografías, no se puede olvidar que sólo son válidas para la ópera, aquellas en las que el oído puede seguir el sonido natural.

En el mundo de la ópera suena a sacrilegio el utilizar micrófonos, como hacen otros espectáculos hoy día.



FOTO: JAVIER DEL REAL

- Desde luego si se sigue con una puesta en escena o un tipo de escenografía que no tiene en cuenta

FILOSOFÍA DEL TEATRO REAL FRENTE A LA DIRECCIÓN DE ESCENA

Lo que llama la atención es que ante estos problemas acústicos no se consulte de antemano con el director de orquesta y con los propios cantantes, antes de diseñar una puesta en escena o una escenografía.

- Esa es mi lucha y la de muchos otros – confirma **López Cobos**.

A este respecto el director artístico del Teatro Real **Juan Antonio Moral Rubio** aseguró que esta problemática le preocupa especialmente.

- Es un tema que me preocupa. He visto mucha ópera desde hace 25 años como aficionado y como crítico y he constatado que este es un problema muy serio, cuando se habla de ópera inteligente y para gente inteligente. Es muy importante el saber elegir bien al director de escena. De antemano se sabe que cuando eliges a uno con unas características concretas sabes que tienes asegurado el escándalo, pues se conoce su forma de trabajar. Yo me he planteado en las 5 producciones de este teatro en esta temporada, no en las coproducciones, primeramente hablar con el director musical y el director de escena. Reunirlos y ver qué es lo que se podría hacer. Llegar a un acuerdo mutuo. La posibilidad de tal reunión es fundamental.

Lo que se pretende con esta filosofía es conseguir un reparto equilibrado a todos los niveles.

- Y esta, creo, es la labor de un director artístico de un teatro: poner de acuerdo a todas las partes. Cuando existe este equilibrio el público lo capta. El Real no aceptará condiciones de ciertos directores de escena. Tienen que proponer buenos proyectos y en esta línea. Hay producciones modernas que han conseguido este equilibrio. La de **Luisa Miller** es clásica, sencilla y moderna.

Más información

[LUIA MILLER de GIUSEPPE VERDI - Información General](#) >>>

www.teatro-real.com >>>

José Ramón Díaz Sande

Copyright©diazsande



FOTO:

BOGUSŁAW TRZECIAK

Teatro Real

Director: Antonio Moral

Plaza de oriente s/n

28013 – Madrid

Tf. 91 516 06 60

Metro: Ópera, líneas 2 y 5

Ramal Ópera-Príncipe Pío

Sol, líneas 1, 2 y 3

Autobuses: Líneas 3, 25 y 39

Parking: Plaza de Oriente

Cuesta y Plaza de Santo Domingo

Plaza mayor

www.teatro-real.com

Luisa Miller. Entrevista.

Escrito por José R. Díaz Sande.

Miércoles, 17 de Marzo de 2010 08:28 - Actualizado Viernes, 22 de Abril de 2016 16:36
