

ÓPERA (SERIA) Y DRAMA

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA VALORACIÓN ESTÉTICA DE LA ÓPERA SERIA Y LA CONSIDERACIÓN HISTÓRICA DE GLUCK

CARLOS VALERO

Resumen: La consideración histórica de la importancia y la obra de Gluck y de la ópera seria del siglo XVIII se ha visto condicionada por prejuicios racionalistas literarios frente a la abstracción de la música y por una noción teleológica del “progreso” en las artes manipulada a su vez por el nacionalismo decimonónico. El artículo cuestiona las razones de este punto de vista e invita a reevaluar la ópera seria y la contribución de Gluck en términos ante todo musicales.

Abstract: *Historical consideration of Gluck's status and works and of 18th century serious opera have been biased by literary prejudices against musical abstraction and by a teleological idea of “progress” in the arts manipulated in turn by nineteenth-century nationalism. The article questions the reasons for this view and invites the reader to re-evaluate 18th century serious opera and Gluck's contribution mainly in musical terms*

Palabras clave: Gluck, ópera seria, drama musical, teleología estética
Key words: *Gluck, opera seria, music drama, teleological aesthetics*

Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.
J. KEATS, *Ode on a Grecian Urn*.

El tercer centenario del nacimiento de Gluck en 2014 no ha suscitado, como era de prever, el interés ni el volumen de homenajes —en general más dignos de nota por cantidad que por calidad— prodigados el año anterior con ocasión de los aniversarios de Verdi y Wagner, aun cuando resultaba más interesante que estos en cuanto motivo de debate y revisión en lugar de simple celebración de lo ya establecido y omnipresente y por proporcionar una oportuna ocasión de reflexión sobre la figura de Gluck y su posición en la historia de la música y, más aún, sobre el género mismo de la ópera seria al que el compositor está inseparablemente asociado, más allá de la letanía de tópicos sobre excesos y reformas, retornos renovadores a los orígenes y las virtudes del drama en música, anuncios del futuro drama wagneriano, etc., que no acaban de difuminarse desde hace más de un siglo.

Lo cierto es que Gluck es, por lo general, un compositor más conocido por nombre y reputación que por su música: dejando a un lado

alguna representación aquí y allá de *Orfeo* y, en menor medida, de *Alceste* e *Iphigénie en Tauride*, apenas se interpreta en los teatros y solo muy recientemente se han rescatado algunas de sus otras óperas, casi siempre en ámbitos minoritarios destinados a un público especializado — festivales, sellos discográficos de limitada distribución—, lo que se traduce en una idea muy sesgada de su contribución a la música y a la ópera. En realidad, Gluck ha pasado a la historia más por sus “teorías” que por su música, y esta misma circunstancia que ha asegurado la posteridad a su nombre dificulta de hecho el conocimiento y la difusión de gran parte de su obra —que no se ajusta a tales teorías— y condiciona la apreciación del resto. De entre los compositores de renombre, Gluck es uno de los más desconocidos, por más que nos resulten familiares las páginas más célebres de *Orfeo* o *Divinité du Styx*; una situación comparable a la de Rossini —el otro gran incomprendido de la lírica— hasta no hace muchos años, cuando la popularidad del *Barbiere* y la casi completa ausencia de sus otros títulos en el repertorio interpretativo no solo eclipsaban la extraordinaria calidad y belleza de sus obras serias, sino que dieron origen a un prejuicio de frivolidad y efectismo brillante que aún hoy hace difícil a mucha gente el tomarse en serio al pesarés.

Del mismo modo, el inevitablemente citado prefacio de *Alceste*, dejando a un lado la cuestión de la autoría real y asumiendo que refleja las ideas y opiniones de Gluck, y la casi exclusiva presencia de las óperas “reformadas” en los teatros y en la discografía de gran tirada, han forjado una imagen del compositor que no se corresponde con el autor versátil y pragmático —como cualquier otro compositor de su siglo— que realmente fue. Lo que no se acomoda a los principios de la “reforma”, bien sean obras anteriores o contemporáneas a la misma, no recibe apenas atención o solo en la medida en que pueda ser considerado como “anuncio” o “consolidación” de los rasgos de tal reforma, es decir, que pueda ser justificado como cimiento en la construcción del nuevo estilo. Y aun a su vez, incluso las óperas “reformadas” son a menudo evaluadas al menos tanto en relación con otros autores (su influencia real o supuesta en Mozart, Berlioz o Wagner, por ejemplo) como por sus propios méritos.

Tradicionalmente se ha concedido a Gluck una gran importancia dentro de la historia de la música en parte como abanderado de la facción escénica y literaria en la ópera, frente al dominio de la música misma —ejemplificado precisamente en los “abusos” que pretendió corregir—, y en parte como una de las etapas cruciales en la evolución de la ópera hacia el drama musical wagneriano en una visión teleológica de sesgo germánico (o incluso anglogermánico, dada la aceptación y hasta promoción que ha tenido en el ámbito anglosajón) popularizada durante el siglo XIX y todavía no suficientemente cuestionada. El propósito de este artículo es debatir la noción de la necesidad y superioridad de la primacía de los elementos racionales del drama —la trama y el texto— sobre la música como directores de la experiencia estética de la ópera, así como cuestionar la concepción teleológica del arte en favor de una perspectiva más acorde con el contexto social y cultural cambiante que lo rodea y libre de

(pre)juicios de valor apresurados o interesados que justifiquen la supuesta necesidad y superioridad de las propuestas estéticas más cercanas a las ideas a la moda del momento.

Con la notable excepción del ballet (campo en el que fue un innovador de tanta o mayor importancia que en el de la ópera, a pesar de la poca atención que reciben hoy sus obras para danza), Gluck se dedicó casi exclusivamente a la ópera, y específicamente a la ópera seria, si descontamos la docena de óperas cómicas francesas, en su mayoría breves y poco divulgadas, y apenas un puñado de composiciones instrumentales y aún menos obras religiosas; y en este género supo sacar partido como pocos otros artistas de sus propias limitaciones técnicas y expresivas, convirtiéndolas en rasgos de estilo y haciendo, puede decirse, de la necesidad virtud, dicho sea sin el menor desdén por su obra. Llegados a este punto, creo necesario hacer una precisión acerca del terreno artístico de elección y experimentación de nuestro compositor: la ópera seria.

Si leemos prácticamente cualquier libro o artículo de historia de la ópera o de la música en general hasta los años noventa del pasado siglo encontraremos un discurso más o menos uniforme según el cual a principios del siglo XVIII se efectuó en la ópera italiana, por influencia francesa, una separación definitiva entre los elementos serios y cómicos que habían estado entrelazados y siempre presentes en mayor o menor medida en las óperas tragicómicas del seiscientos. Esta división, o “reforma” de los *libretti*, capitaneada primero por Zeno y más tarde por Metastasio, dio origen a las tradiciones divergentes de la ópera seria y la *buffa*, inicialmente confinada esta última a los intermedios y emancipada después como género independiente y a menudo satírico del serio, e impuso un tono uniformemente moralizante y caballeresco a la ópera seria a la vez que consagraba la división fraguada durante el siglo anterior entre recitativos que llevaban el peso de la acción y arias, por lo general biestróficas y musicalmente muy elaboradas, convertidas en vértices expresivos de la escena en los que la acción propiamente dicha se detenía para dar paso a la reflexión moral o a la contemplación emotiva. Esta fórmula cayó pronto presa de un formalismo anquilosante, víctima de los caprichos de los cantantes y de la complacencia de compositores y público hasta devenir en una rutina virtuosística dramáticamente absurda que entró en crisis ya en la década de 1760, cuando Gluck emprendió su reforma a través de sus tres grandes obras vienesas —*Orfeo*, *Alceste* y *Paride ed Elena*— que pusieron los cimientos de la ópera moderna entendida ante todo como drama musical y corrigieron los excesos y sinsentidos del viejo modelo metastasiano, condenándolo a una inercia anacrónica y ceremonial que aún duraría hasta casi el fin del siglo, pero tan ineludible que *La Clemenza di Tito* mozartiana, compuesta por encargo y sin gran entusiasmo tras una ya imprescindible revisión del *libretto*, recibió en 1791 una acogida más bien fría como producto caduco y obsoleto apenas un mes antes del triunfo de *Die Zauberflöte*, verdadera piedra fundacional de la moderna ópera alemana.

Si bien este discurso está a estas alturas desacreditado y ya nadie

mínimamente documentado escribiría creíblemente en estos términos acerca de la ópera seria, y aunque en estas dos últimas décadas se ha recuperado un importante número de obras de diversos autores que han puesto en tela de juicio —por lo menos entre los estudiosos y aficionados curiosos— todas las ideas heredadas sobre la ópera y la música del siglo XVIII en general, la misma actitud recelosa y displicente pervive de un modo sutil en las todavía habituales reinterpretaciones y “justificaciones” de las óperas serias dieciochescas, que no son sino una puesta al día de los viejos prejuicios. Por más que hoy día haya cantantes célebres que dediquen conciertos y discos enteros a las obras de Hasse, J. C. Bach, Vinci o Porpora; por más que varias óperas de Haendel estén ya firmemente enraizadas en el repertorio habitual de teatros y salas de concierto y no solo *Idomeneo* y *La Clemenza*, sino incluso *Mitridate* o *Lucio Silla* se hayan vuelto habituales en las temporadas líricas, no se desvanece del todo la noción de que estas obras son en cierto modo dramáticamente insatisfactorias por su estructura formal y su peculiar (falta de) narrativa psicológica, lo que hace necesaria una reinterpretación para adaptarlas al ideal dramático moderno y que justificó la necesidad de las reformas de Gluck en primer lugar. Sin embargo, el arte no admite leyes absolutas y las relaciones entre forma y contenido u ornamento y expresión son solo convenciones subjetivas y cambiantes que no se rigen más que por el gusto particular que se vuelve mayoritario en un momento dado de la historia. Cabe preguntarse entonces cómo una opción puramente estética se convierte en la idea dominante de cómo debe ser el arte y cuál deba ser su función y su objetivo y por qué esta idea trasciende su propia naturaleza de convención o moda pasajera y perdura en el tiempo condicionando el pensamiento estético de generaciones por encima de transformaciones sociales e intelectuales. En el caso que nos ocupa, el dogma de la necesidad del predominio del drama en la ópera y la importancia otorgada a Gluck como su restaurador y valedor deriva de la convergencia de dos conceptos tan antiguos como el arte mismo: el recelo atávico ante la abstracción no semántica de la música y la percepción de la evolución del arte como progreso, complicados a su vez por la injerencia de tesis nacionalistas y modas específicamente decimonónicas.

Una de las paradojas fundamentales de la cultura occidental es su relación ambigua con la música, a la vez de amor y desconfianza, tan antigua y compleja como la relación entre religión y filosofía; el sentimiento y la forma frente a la razón y el contenido. La música es esencialmente un arte abstracto y como tal basa su éxito en explotar la forma y la emoción, lo que no siempre —de hecho casi nunca— se aviene a seguir una secuencia narrativa coherente y racional sin riesgo de perder su independencia y su efectividad artísticas, tanto más perceptibles y poderosas cuanto menos se circunscriben a límites semánticos concretos. Tal naturaleza abstracta siempre ha resultado inquietante por lo que tiene de irracional, de triunfo de la sensación sobre la razón, y de ahí tantas connotaciones e interpretaciones mágicas y misteriosas a lo largo de los tiempos de lo que no es, al fin y al cabo, sino una vibración ordenada del

aire.

Ya desde la antigüedad griega la música era apreciada solo en tanto que se ciñese a criterios racionalistas de proporción matemática —origen del concepto de la armonía de las esferas, metáfora del orden del universo— o sirviese de amplificación expresiva a un texto inteligible. La música “pura” abstracta se consideraba —en el mejor de los casos— como un entretenimiento banal o como peligrosamente afín a los misterios de la magia y la religión: los mitos de Orfeo, Arión o las sirenas son ejemplos del poder mágico del canto para alterar el orden natural. Según esta idea, la música instrumental o el canto como fin en sí mismo son inquietantes por irracionales, mientras que sujetos a la tutela racional de la palabra, que modera los excesos emocionales en virtud de su significado inteligible, son espléndidos apoyos y refuerzos para transmitir el mensaje de esta última. Este dualismo se manifiesta en la menor altura artística e intelectual que en la antigüedad se acordaba a la flauta, que sustituye al canto e impide la palabra, frente a la lira, que los acompaña.

La noción de que la música por sí misma, desprovista de significado racional, es un contrasentido artístico es perfectamente ridícula para el público moderno, acostumbrado desde hace más de tres siglos a la presencia constante y prominente de un vasto repertorio instrumental tanto sinfónico como de cámara sin el cual hoy en día no podemos concebir la idea de la música culta occidental, pero sorprendentemente nunca ha desaparecido de la ópera. Mientras que nadie se plantea la necesidad de un significado inteligible al escuchar un cuarteto o una sinfonía, en los que el sentimiento, la expresión, la belleza del sonido y la lógica interna de las formas y las relaciones armónicas son lo que define la experiencia estética que ofrecen, el debate sobre la prioridad del drama o la música —y, por extensión, de la autosuficiencia estética de ésta— continúa entre los amantes de la lírica sin mayores cambios desde el nacimiento del teatro musical.

La ópera, como género mixto, es de por sí un terreno problemático: debe su existencia y su éxito a la fascinación por la música, pero a la vez su propia naturaleza dramática y literaria le impide abandonarse completamente —al menos en apariencia— a ella, de manera que a lo largo de su historia ha tratado de afrontar el problema irresoluble de conciliar texto y música bien contraponiendo o bien combinando dos patrones estéticos diferentes: por un lado la sujeción de la música al texto como refuerzo y matiz expresivo de las ideas y emociones descritas y por otro la separación efectiva de ambas partes, concediendo espacios “contemplativos” de expansión lírica a la música para ilustrar estados de ánimo y reduciendo su papel en las partes narrativas y en aquéllas en las que el drama requiere de mayor precisión semántica. Estos dos ideales son el origen de dos corrientes complementarias y no excluyentes a lo largo de la dilatada andadura del teatro musical: *Prima le parole, prima la musica*. En el primer bando los partidarios de la limitación de la autonomía de la música en beneficio del drama, lo que por conveniencia llamaré “drama musical”, y en el segundo los que generalmente apuestan

en primera instancia por fórmulas musicales y dan a la música más libertad sin creer que por ello dañan el desarrollo de la parte escénica, que llamaré “belcantismo”, a falta de mejor término y sin ninguna asociación expresa con un estilo particular. Me importa aclarar que estos dos modelos se complementan y no se excluyen mutuamente y que sus encuentros y discrepancias se traducen en soluciones muy diversas y preferencias variables dependiendo de las circunstancias tanto por parte de los autores como del público y la crítica y que casi nunca se da un cisma completo entre ambos, ya que por lo general dentro de una misma obra predomina una idea u otra en función de la situación puntual del drama, con pasajes más “dramáticos” o “belcantistas” según el momento. Sin embargo, analizando la historia de la música y de la crítica asociada no se puede ignorar el hecho de que el drama musical ha contado sistemáticamente con más simpatías por parte de la crítica que el belcantismo, lo que revela una visible falta de confianza en la autosuficiencia estética de la música en la ópera y en que la música pueda por sí sola sustentar la excelencia artística en el teatro musical. Vaya por delante antes de seguir que este artículo no pretende debatir la necesidad o la importancia del drama y la escena en la ópera, sino analizar y debatir prejuicios sobre si un tipo particular de ópera deba ser superior o inferior a otros en función de la importancia relativa del “drama” (es decir, del texto) frente a la música. El drama y la escena son, naturalmente, partes consustanciales de la ópera, pero esto no justifica el considerar como de menor rango las manifestaciones del género que no les otorgan prioridad sobre la música como componente artístico fundamental y que privilegian una estructura centrada en fórmulas musicales y en el valor estético de la música *per se*.

Se podría decir con un tanto de cinismo que a los críticos e historiadores en realidad no les gusta la música porque les resulta difícil hablar de ella, y es cierto que más allá de formas y estructuras, de relaciones armónicas y elementos constitutivos, no se puede decir nada objetivo sobre la música, ¿cómo describir algo tan inaprensible como una melodía, o la sensación que provoca? Así las cosas, no debería sorprender cierta parcialidad entre los que escriben sobre música hacia los elementos que en la ópera promueven la reflexión frente a la sensación, pero debería invitarnos a reconsiderar la credibilidad de la tradición y los juicios artísticos establecidos el hecho mismo de que la historia solo se haga eco de “reformas” en defensa del drama frente al protagonismo de la música, utilizando además por lo general un vocabulario nada imparcial ni inocente: aprendemos, por ejemplo, que Gluck (o Mercadante, o Verdi, o el mesías dramático de turno) lograron o se esforzaron o lucharon por superar las convenciones formales y por limitar o eliminar los excesos del virtuosismo que retenían el flujo del drama sin que nadie pareciera preguntarse si esas convenciones formales podían tener sentido y si realmente era tan necesario “superarlas” ni “reformular” ningún “exceso” cuando en realidad estamos hablando de códigos artísticos distintos y maneras diferentes de entender el teatro musical, no de una forma

correcta y una desviación. La preeminencia del concepto de drama musical sobre otras formas de ópera más centradas en la música y el canto no es más que una convención que hay que cuestionar en cuanto que empobrece la apreciación de la ópera en general al descalificar gratuitamente obras que no se ajustan a un canon establecido. Naturalmente, no se trata de si a uno le gusta más Haendel o Wagner, *Orfeo* o *Il trionfo di Clelia*, que son opciones personales, sino de si se puede considerar como “inferior” o marginal aquello que no se conforma a ciertos criterios que no son en absoluto objetivos y que se han visto condicionados por circunstancias concretas que no necesariamente siguen en vigor. Es preciso dar cabida a otras opciones y empezar a discutir el modelo del drama musical como el único válido o el de mayor interés en la ópera.

Examinando el tan manido prefacio de *Alceste*, verdadero manifiesto en pro del drama musical, se advierte que las ideas de Calzabigi y Gluck siguen sistemáticamente, casi punto por punto, las premisas de los defensores de la primacía de la palabra, ya plasmadas con anterioridad, por ejemplo, por Algarotti y, en clave más humorística y personal, por Marcello, entre otros, detallando los “abusos” que pretenden corregir y asignando explícitamente a la música su “verdadero papel” de servir a la expresión del texto:

Cuando me dispuse a escribir la música de *Alceste* me propuse despojarla por completo de todos esos abusos que, introducidos bien por la vanidad mal entendida de los cantantes o por la excesiva complacencia de los compositores, desfiguran desde hace tanto tiempo la ópera italiana y hacen del más pomposo y bello de todos los espectáculos el más ridículo y tedioso. Pensé restringir la música a su verdadera función de servir a la poesía, para la expresión y para las situaciones de la fábula, sin interrumpir la acción o enfriarla con inútiles ornamentos superfluos, y opino que aquella debería hacer lo que sobre un dibujo correcto y bien dispuesto [hacen] la vivacidad de los colores y el contraste bien variado de luces y sombras, que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos. No he querido pues ni frenar a un actor en pleno calor del diálogo por esperar un fastidioso *ritornello*, ni retenerlo en mitad de una palabra sobre una vocal favorable, o para hacer gala en un largo pasaje de la agilidad de su hermosa voz, o para esperar a que la orquesta le dé tiempo a tomar aliento para una cadencia. No he creído deber ir a toda prisa en la segunda parte de un aria, aunque fuese la más apasionada e importante, para dar ocasión de repetir regularmente cuatro veces las palabras de la primera, y terminar el aria donde no acaba el sentido, para dar al cantante el gusto de mostrar que puede variar caprichosamente de otras tantas maneras un pasaje. En suma, he tratado de proscribir todos esos abusos contra los que desde hace mucho clamaban en vano el buen sentido y la razón.

He pensado que la obertura debería anunciar a los espectadores la acción que ha de representarse y constituir, por decirlo así, el resumen [de la misma]: que el concierto de los instrumentos ha de regirse en proporción con el interés y las pasiones, y no dejar esa separación tajante en el diálogo entre aria y recitativo, que no corte el periodo en contra del sentido, ni interrumpa a destiempo la fuerza y el calor de la acción.

He creído también que mi mayor afán se debiera reducir a buscar una bella simplicidad; y he evitado hacer gala de dificultades en perjuicio de la claridad; no he juzgado indigno el descubrimiento de algunas novedades, siempre y cuando fueran suministradas de forma natural por la situación y la expresión; y no hay regla que no haya creído que se deba sacrificar de buena gana en virtud del efecto.

He aquí mis principios. Por suerte se prestaba maravillosamente a mi intento el libreto, en el que el célebre autor, imaginando un plan nuevo para el drama, había sustituido las descripciones floridas, las comparaciones superfluas, la moral fría y sentenciosa por el lenguaje del corazón, las pasiones vivas, las situaciones interesantes y un espectáculo siempre variado. El éxito ha justificado mis máximas, y la universal aprobación en una ciudad tan ilustrada ha dejado ver claramente que la simplicidad, la veracidad y la naturalidad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte.

Con todo, a pesar de las repetidas instancias de las más respetables personas para decidirme a publicar impresa esta obra mía, he advertido todo el riesgo que se corre al combatir prejuicios tan ampliamente, y tan profundamente arraigados, y me he visto en la necesidad de premunirme del patrocinio potentísimo de vuestra alteza real implorando la gracia de anteponer a esta obra mía su augusto nombre, que con tanta razón reúne los favores de la Europa ilustrada. Solo el gran Protector de las bellas Artes, que reina sobre una nación que tiene la gloria de haberlas hecho resurgir de la opresión universal, y de producir en cada una [de ellas] los más grandes ejemplos, en una ciudad que ha sido siempre la primera en sacudirse el yugo de los prejuicios vulgares para abrir paso a la perfección, puede emprender la reforma de este noble espectáculo en el que todas las bellas artes tienen tanta parte. Cuando esto suceda me quedará la gloria de haber puesto la primera piedra, y este público testimonio de su alta Protección, con el favor de la cual tengo el honor de declararme con el más humilde obsequio humildísimo, devotísimo y agradecidísimo servidor de vuestra alteza real.

Si analizamos el texto anterior vemos que en realidad todos esos supuestos abusos que deforman y degradan la ópera son básicamente un elenco de transgresiones y licencias artísticas de la música con respecto a su “verdadera función” de servir al texto y el drama: los “fastidiosos” *ritornelli*, los pasajes de agilidad, los “inútiles” ornamentos, las cadencias, las oberturas puramente sinfónicas, las arias formalmente elaboradas o la división entre estas y los recitativos; esto es, prácticamente cualquier signo de autonomía estética de la música sin relación con el texto y la trama. Para Gluck (en apariencia), Calzabigi, Algarotti y toda la corriente ideológica en la que se encuadran, el propósito primordial de la ópera es contar una historia y la música es un accesorio fascinante pero problemático que puede convertirse en un estorbo cuando adquiere un protagonismo que va más allá de reforzar y matizar el drama. Naturalmente, esta idea entra en directa confrontación con la estructura de la ópera seria tradicional de corte metastasiano, de la que el prefacio cuestiona incluso el valor dramático del texto, con sus referencias a las “floridas” descripciones, comparaciones “superfluas” y moral “fría y sentenciosa” en contraposición al “plan nuevo” de las pasiones vivas, las

situaciones interesantes y la variedad del espectáculo. La antítesis estética, no obstante, no invalida ninguno de los dos conceptos del teatro musical y no puede en ningún caso tomarse en serio como imperativo ético en el arte; al fin y al cabo la historia del arte está llena de incomprensiones y desdenes que han terminado por caer en el descrédito al considerar y valorar lo que fue ridiculizado en su día en sus propios términos y no en los de sus detractores. Criticar o menospreciar las óperas de Porpora, Hasse, Galuppi o J.C. Bach —o numerosos trabajos de Gluck— por no ajustarse a los principios del ‘drama musical’ es tan absurdo como fue en el pasado criticar el teatro de Shakespeare o Calderón por no ajustarse a las unidades aristotélicas: un simple asunto ideológico que nada tiene que ver con los méritos artísticos de las obras en cuestión. Es un grave error el tratar de juzgar estas composiciones siguiendo criterios dramáticos literarios, puesto que se basan en todo un paradigma diferente: la creación de formas y estructuras centradas en la música y no en el texto para la narración y la expresión, el éxito del cual se pone de manifiesto por la extraordinaria popularidad y difusión de que gozó este género de ópera por toda Europa, por encima de fronteras lingüísticas, que aportó una suerte de *koiné* musical que acabó dando sus frutos no solo en los escenarios sino también en la música instrumental y sin la que nuestra historia musical sería inimaginable.

Lo cierto es que cuando se revisa la ópera seria “tradicional” a la luz de esta idea del predominio de la música como eje estético cambia la perspectiva y los “abusos” dejan de ser tales para convertirse en libertades artísticas de la música. Considerados de este modo, los pasajes de agilidad, los *ritornelli*, las cadencias, etc. no son ornamentos superfluos y antiteatrales, sino precisamente los medios formales y expresivos que sirven a la música para captar la atención y despertar el interés y la admiración del oyente. Las “convenciones” de la ópera seria no son rigideces ridículas sino que siguen una lógica basada en la primacía artística de la música y no del texto y no son en modo alguno más “convencionales” o menos respetables que las del drama musical, que no es al fin ninguna necesidad natural del arte sino solo otra convención en sentido contrario. Así, por ejemplo, la separación entre arias y recitativos no es de por sí un defecto dramático a corregir sino un reconocimiento de las diferencias esenciales entre literatura y música que lleva aparejada la idea de que música y texto funcionan de hecho mejor por separado, sin que ninguno tenga que “servir” al otro y desempeñando cometidos distintos: la música como ilustración de las emociones y el texto casi desnudo como vehículo de tramas e ideas. Es el mismo modelo que emplean también el *Singspiel*, la opereta, la zarzuela o el moderno musical americano sin que se plantee en estos géneros la percepción negativa que lo acompaña en la ópera. Las arias, además, no “interrumpen” ni “cortan” el flujo de la acción, sino que son puntos culminantes expresivos o moralizantes de cada escena, hacia los que precisamente se dirige la acción y que resumen o resuelven la escena. La narración en este estilo de ópera es irregular y no lineal no porque las

arias interrumpen nada, sino, al contrario, porque el texto tiene el cometido principal de preparar la entrada de las distintas arias, que dan sentido a la escena ilustrando el estado de ánimo del personaje como una instantánea emotiva en la que la música se apoya en una imagen poética.

Otro de los tópicos inevitables e inmarcesibles sobre el género serio se refiere a las formas, y en particular al aria *da capo*, vista a menudo como un ejemplo claro de sinsentido dramático impuesto por la “vanidad de los cantantes y la complacencia de los compositores”. Esta forma, que sorprendentemente nunca molestó a nadie en las cantatas y pasiones de Bach ni en los oratorios de Haendel, no es una exhibición vocal gratuita llena de repeticiones inútiles, sino una compleja fórmula de intensificación expresiva, en la que los pasajes de coloratura son descargas emotivas que no pueden ser contenidas ni transmitidas por la palabra: una suerte de gesticulación musical, no solo una exhibición técnica, y en la que las variaciones individuales del cantante tienen como objeto no solo hacer gala de virtuosismo —que tampoco tiene nada de malo, por cierto—, sino crear una reinterpretación particular y ocasional de acuerdo con el gusto personal y las capacidades artísticas del intérprete. Este modelo de aria presenta una lógica estructural que en sus variantes más elaboradas se asemeja a un movimiento de concierto en forma sonata (introducción orquestal — entrada del solista ampliando los temas de la introducción — *ritornello* que prepara la siguiente sección — reelaboración y recapitulación por parte del solista, a menudo con cadencia final — segmento central para la segunda estrofa, que por lo general explica o matiza la situación y que contrasta en tonalidad y tempo con la primera — repetición variada por el intérprete), lo que pone de manifiesto su carácter más afín a la música abstracta que a cualquier idea de acompañamiento musical del drama, del mismo modo que el mayor desarrollo melódico de la primera estrofa que de la segunda privilegia el símbolo frente a la aclaración ahondando así en la idealización de la escena contra toda pretensión de realismo teatral.

La “jerarquía” de distribución y variedad en las formas y el carácter de las arias tampoco es caprichosa, sino que está en función de la situación dramática y del rango del personaje; así los protagonistas tienen arias más numerosas, más variadas en carácter y expresión, más complejas y más sentidas que los secundarios, quienes a su vez reciben más atención al respecto que los confidentes, cuyo papel suele ser muy reducido. Este orden no está dictado por un temor reverencial al divismo de los cantantes, sino por suponerse a las primeras figuras mayor capacidad actoral y vocal y más recursos técnicos y expresivos, mientras que a los intérpretes con menores aptitudes o menos experimentados se asignan partes de inferior peso y dificultad, de igual manera ni más ni menos que hicieron también Monteverdi, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Strauss y *tutti quanti*. La importancia otorgada a los cantantes y su intervención en la creación artística como inspiradores de músicas específicamente escritas para ellos y asimismo como partícipes mediante variaciones individuales han sido objeto de un juicio negativo no solo por

interferir con el drama sino también por chocar con los principios románticos de la superioridad del artista sobre el intérprete y del respeto de este último por la preeminencia del autor, que acompañan el cambio en el paradigma durante el siglo XIX —del compositor al servicio del intérprete al intérprete al servicio del compositor— como resultado de la especialización y separación definitiva entre ambos. La realidad del arte es, como de costumbre, mucho más compleja, como prueba, sin ir más lejos, el que varios de los más importantes compositores (Vivaldi, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven o Chopin, por ejemplo) fueran igualmente intérpretes y compusieran también para su propio lucimiento como tales —a menudo variando o “recreando” músicas ajenas— y que además dejasen espacio al ejecutante para la variación o incluso la improvisación, de modo que no es sencillo delinear del todo los papeles, que en el setecientos eran complementarios y más bien se solapaban en lugar de oponerse. Resulta además paradójico que el triunfo de los Chopin, Liszt, Paganini, Sarasate y otros instrumentistas de un virtuosismo casi inalcanzable —cuyos “excesos” nadie pensó nunca en “reformular” en pro de una “noble simplicidad” melódica y expresiva— se desarrolle en paralelo con la creciente desaprobación crítica del virtuosismo en el canto, progresivamente limitado y marginalizado durante el siglo XIX, por cierto, no solo por un cambio de gusto, sino por razones prácticas de volumen orquestal y diapason que lo hacían fisiológicamente cada vez más difícil.

11

Volviendo sobre el texto de los *libretti*, y en defensa de los de Metastasio en particular, considerados habitualmente como paradigmas de su clase, creo preciso apuntar que lo que el prefacio despacha como comparaciones superfluas son en realidad bien útiles para establecer un cuadro poético-musical de fácil comprensión para el espectador: un símil que asocia música y texto para describir la situación o las emociones del personaje en una idea simple y definida. En cuanto a la citada moral “fría y sentenciosa”, que sigue siendo un escollo para muchos aficionados y críticos acostumbrados a un enfoque más realista de la escena, hay que recordar que Zeno, Metastasio y sus seguidores se sitúan en las antípodas del naturalismo escénico y que estamos hablando de un drama centrado en caracteres estilizados en los que la falta de duplicidad y matices morales y psicológicos no es limitación sino coherencia con un modelo dramático moralizante muy del gusto del setecientos que se asienta en retratos alegóricos de virtud ideal —que no debe ni puede ceder ante las circunstancias— y no en la trama, en la que no cabe un progreso moral o psicológico de los personajes, donde lo importante es mostrar las facetas principales de los mismos; así, el héroe es presentado sucesivamente como valeroso, virtuoso, capaz de emociones tiernas, de sufrimiento o de indignación moral según la ocasión lo requiera, en lugar de mostrar un desarrollo narrativo fluido que ilustre una transformación psicológica que contradiría el precepto de constancia en la virtud. Esta idealización teatral es perfectamente adecuada para dar más autonomía a la música, que caracteriza emociones momentáneas en lugar de intentar seguir una

narración, y explica por qué la ópera seria fue un fenómeno tan internacional y cosmopolita, ya que no es precisa una comprensión detallada del texto para apreciar la obra. El predominio de la componente musical sobre la dramática es otra consecuencia de la internacionalización misma de la ópera italiana, que obligaba a un mayor desarrollo de los momentos “reflexivos” o descriptivos musicales a expensas de una trama que buena parte de la audiencia no entendía más que en líneas muy generales. A esto hay que sumar el hecho de que en el siglo XVIII, aunque no existía el concepto de “repertorio” operístico tal como lo entendemos hoy, sí que había una especie de “repertorio” de *libretti* serios empleados una y otra vez por diferentes compositores, de modo que el aficionado medio podía recordar media docena de versiones de *Olimpiade* y otras tantas de *Artaserse*, *Catone in Utica* o *Semiramide riconosciuta*, por ejemplo, en las que la novedad y el motivo de interés era precisamente la música asociada a textos que el espectador —entendiera el italiano o no— podía casi recitar de memoria. En vista de la situación, tan distinta de la actual, no debe sorprender en el último párrafo del prefacio, entre tanta adulación repelente a los ojos modernos pero habitual para con los mecenas en el *ancien régime*, el tono defensivo con el que se refiere a los “prejuicios tan ampliamente y profundamente arraigados”, que no son en realidad sino el gusto imperante por el reinado de la música en la ópera y que nos remite a la principal paradoja cultural en la música del siglo XVIII: la contradicción manifiesta entre la casi unanimidad teórica racionalista en favor de la preeminencia de la música vocal y de la palabra como guía del sonido, y el imparable desarrollo de las formas instrumentales y el reinado *de facto* de la música en el ámbito vocal, que sobrepasan ampliamente la idea de la música como complemento, refuerzo y adorno de la palabra. Para las audiencias del dieciocho, la actitud predominante era, de hecho, “*prima la musica*”, como demuestra el éxito y la difusión de la ópera seria “convencional”, aunque esta postura no estuviese bien vista por parte de los críticos y teóricos, obcecados en su racionalismo literario antes que musical. En el polifacético panorama operístico del setecientos, además, frente a cualquier idea de integrista artístico prevalecía un equilibrio pragmático entre las demandas de espectáculo y entretenimiento de las mayorías y las aspiraciones de los autores que no contemplaba la entelequia romántica de la completa libertad creativa del artista y que sería una muestra de condescendencia prejuiciada y de miopía estética ignorar o despreciar por permitir semejantes “concesiones” a un público más ávido de música que de drama. Recordemos al respecto que el propio Gluck, como hombre práctico de teatro y de su siglo, alternó durante años óperas “reformadas” y “convencionales” sin mayores problemas y que tampoco tuvo escrúpulos en reutilizar en las primeras músicas preexistentes procedentes de óperas anteriores a la reforma ajustando a nuevos textos (y nueva lengua incluso) músicas que no tenían nada que ver con ellos en origen, lo que debería poner en guardia igualmente contra la tentación de sobrevalorar la importancia que otorgaba al texto y a la idea de “servir a la poesía”.

Finalmente, a pesar de los peligros de la comparación apresurada entre la música y otras artes —que ha llevado, entre otras cosas, a aplicar a las categorías estilísticas de la música un calco irreflexivo de las artes plásticas que poco tiene que ver con los rasgos propios del arte sonoro— merece la pena detenernos en la analogía entre la ópera y la pintura en el prefacio, que establece un parangón entre el texto y el dibujo por un lado y entre la música y los colores por el otro, asumiendo que la música debe “animar el drama sin alterar sus contornos”, como el color sobre el dibujo, en cuanto que esta relación —lugar común en un siglo que idolizaba a Rafael o Poussin mientras consideraba “negligentes” al último Tiziano o al Tintoretto más atrevido— hace tiempo que quedó obsoleta en la pintura cuando el color dejó de “servir” al dibujo para hacerse protagonista e incluso las figuras dejaron paso a la abstracción de colores, formas y texturas —siguiendo, por cierto, el ejemplo de la música. De la misma manera que en la pintura ha habido un cambio de paradigma crítico con respecto a los criterios estrictamente figurativos de hace doscientos años liberando el color de la tutela del dibujo y la representación figurativa, deberíamos plantearnos la necesidad de un nuevo patrón crítico en la ópera que reconozca el valor estético *per se* de la música, sus formas y sus libertades frente a la convención tradicional de prestigiar las formas operísticas más centradas en la atención al texto. ¿Por qué ha de entenderse el canto sobre todo como vehículo de la expresión dramática literaria en lugar de una abstracción musical estéticamente suficiente en sí misma? ¿No pueden las formas musicales y el canto en sí provocar una respuesta estética y emotiva tanto y más efectiva que el texto si se escuchan sin prejuicios? ¿Es la simplicidad y la adhesión a las exigencias literales del drama de alguna manera esencialmente superior a la profusión ornamental y a la autonomía estética de la música? ¿Por qué debe ser el “neoclasicismo” de *Orfeo* superior o inferior al “rococó” de *Il trionfo di Clelia* o *Mitridate*, por ejemplo? Al final todo se reduce a una cuestión ideológica que no se sostiene cuando se deja de considerar la supremacía del drama como la única opción válida ni como la mejor elección estética posible. La simplicidad, la veracidad y la naturalidad no son principios absolutos de lo bello, sino de un ideal de belleza igual de convencional y ni más ni menos legítimo que otro ideal de principios opuestos.

La otra idea fundamental que ha condicionado la apreciación de la obra de Gluck y de su papel en la historia de la ópera es una manipulación germánica decimonónica de la desatinada (y por desgracia muy extendida) concepción teleológica de las artes como un progreso hacia un fin inevitable y necesario —en este caso la quimera wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*— según la cual elecciones puramente estéticas se vuelven casi cuestiones de imperativo moral que establecen una superioridad artificial de unas posibilidades sobre otras y que califica todo aquello que no se conforma o se aproxima al fin perseguido como una desviación. La propia historia de la música, que como la mayoría de los registros históricos ha adoptado tradicionalmente un enfoque narrativo y

lineal, comprimiendo la realidad y estableciendo en el proceso relaciones de causalidad discutibles, nos ha acostumbrado a distinguir como especialmente notables a los autores y obras que modifican la percepción por parte de la sociedad y con ello contribuyen a la transformación estilística de las artes —a menudo ignorando o simplificando la complejidad del contexto que originó o aceptó el cambio— mientras que los artistas que se adaptan a lo que se vuelve convencional en un momento dado de la historia suelen ser tomados por poco interesantes o importantes y con frecuencia se los juzga en la medida en que contribuyen a la “formación” o al desarrollo de los anteriores o continúan en su línea, es decir, como precursores o seguidores del artista de referencia. Desde esta idea es muy fácil deslizarse hacia la noción de la necesidad de un avance en un sentido concreto y en consecuencia hacia una visión teleológica de las artes. Sin embargo, la evolución de las artes no es un progreso como tal, sino un proceso de adaptación a las convenciones y condiciones cambiantes de la sociedad, de un modo análogo a la evolución biológica con respecto al medio, y, como ocurre en la biología, no pueden establecerse juicios de valor acerca del grado de evolución de un elemento en particular, pues el proceso no acaba ni se detiene por haber llegado a cierto punto: la evolución artística, como la biológica, no entiende de metas y termina por dejar atrás los supuestos pináculos que alcanzó y también —en el arte como en la biología— elementos primitivos y poco específicos a menudo sobreviven a otros más sofisticados y especializados que desaparecen al cambiar las condiciones que los hicieron florecer sin que se pueda llamar “fallida” ni “inferior” a una especie extinta por no haber tenido la capacidad de controlar o alterar las variaciones del medio que la propiciaron ni las que acabaron con ella.

14

Esta mirada histórica ha sesgado y restringido la visión moderna de la figura y la obra de Gluck al adjudicarle un papel de precursor visionario especialmente de Wagner y su concepto de *Gesamtkunstwerk* —que nos lleva de vuelta a la relación entre música y drama— precisamente por su “rechazo” de los patrones formales y fundamentalmente musicales de la ópera seria dieciochesca, convertida —por obra y gracia de una auténtica campaña nacionalista decimonónica de desprestigio de la ópera italiana, vista como una invasión cultural, en favor de las obras de compositores vernáculos— en arquetipo de todos los despropósitos posibles en la lírica para legitimar la necesidad del nuevo ideal hasta el punto de tener que “justificar” la innegable calidad de los ejemplares más “visibles” (curiosamente, casi solo de autores germánicos — Haendel, Gluck, Mozart — y de gran prestigio en otras áreas) argumentando que el genio de sus autores las hace valiosas “a pesar” de su naturaleza y en tanto en cuanto la trascienden.

Sintomática de tal manipulación es la reinención de los hechos no solo en lo tocante a la descripción misma de la ópera seria (identificada de un modo simplista con la tradición italiana de mediados del siglo XVIII ignorando que el género no se define por un estilo musical o nacional particular sino por su carácter moralizante y caballeresco con el conflicto

entre el amor y el deber como núcleo motor, en el que caben desde Alessandro Scarlatti hasta Rossini y los jóvenes Meyerbeer y Donizetti, pasando por las óperas tanto italianas como francesas de Gluck y sus continuadores (Salieri, Cherubini, Mehul, Spontini y hasta el Berlioz de *Les Troyens*) y cuya influencia se deja notar incluso en *Aida*) sino también en la persistente idea de su decadencia y desaparición ya a finales del siglo de las luces frente a la evidencia de una andadura mucho más larga y de su paulatina transformación en lo que llegaría a ser el melodrama romántico italiano y la gran ópera francesa. Dentro de este contexto resulta curioso —y revelador— que la ópera cómica del setecientos, escrita básicamente en el mismo estilo, haya contado por lo general con mayores simpatías críticas, en parte por su condición de “hermana menor” artística, que al no tener mayores “pretensiones” culturales resultaba menos “amenazadora”, en parte por su tendencia, real o imaginaria, a parodiar la seria y en parte además como precedente y sustrato necesario —otra interpretación teleológica— para las grandes obras de Mozart.

La parcialidad crítica histórica se hace manifiesta especialmente con respecto al oratorio, género muy próximo a la ópera seria —e innegablemente influido por ella— pero venerado como uno de los pilares intocables de la tradición germánica cimentada en Bach y Haendel. En efecto, bien poca es la diferencia entre ambas categorías tanto desde el punto de vista formal como del estilístico, pues al igual que en la ópera seria italiana la narración en los oratorios del siglo XVIII —incluidos, por supuesto, la *Pasión según San Mateo* o *El Mesías*— tampoco es lineal ni fluida y se ve constantemente “interrumpida” por arias y coros que la “retienen”, la estructura (exposición y explicaciones en los recitativos, momentos estáticos emotivos y reflexivos en las arias y coros) es fundamentalmente la misma y el estilo muy similar, con arias *da capo* con sus correspondientes *ritornelli* y pasajes de coloratura, que en este caso no son abusos ni convenciones ni han compartido la opinión negativa que ha aquejado a sus equivalentes operísticos. Sirva como ejemplo la consagrada celebración del traspaso de la actividad de Haendel desde la ópera italiana al oratorio, interpretada hasta no hace mucho como un avance en el desarrollo artístico del compositor cuando en realidad el cambio se debió más a circunstancias socioculturales del periodo y la audiencia que a una supuesta preferencia personal de Haendel y la recuperación moderna de sus trabajos escénicos no corrobora en absoluto el prejuicio de la inferioridad estética de las óperas frente a los oratorios.

La reescritura de la historia contra la ópera seria italiana incluye además distorsiones y exageraciones ejemplarizantes de meras anécdotas citadas sin descanso desde hace doscientos años sin molestarse en comprobar su veracidad o su alcance real y destinadas a mostrar la presencia constante de una “sana y razonable” oposición crítica por parte del público y de los intelectuales (y compositores) de su tiempo, como el episodio de la *Beggar’s Opera* —una de las más brillantes comedias del dieciocho, por cierto— que supuestamente dinamitó el prestigio y el favor

con que contaba la ópera italiana en el Londres de principios de siglo, no obstante el hecho de haber precedido tanto algunos de los mayores éxitos líricos de Haendel como el furor italianófilo que atrajo a Porpora, Farinelli o Carestini a la capital inglesa. Entre estas leyendas hay que contar la famosa disputa entre gluckistas y piccinistas, presentada como un enfrentamiento entre la vieja escuela napolitana y el nuevo ideal del drama musical francoalemán de una forma tan difundida como inexacta, ya que ni Piccinni representaba en este caso la tradición italiana ni Gluck se separó nunca del todo de ella. Aparte de que nadie parece ponerse de acuerdo acerca del origen, la duración, los participantes o incluso el resultado final de la contienda, lo cierto es que la *Académie Royale de Musique*, verdadera guardiana de las esencias del teatro lírico francés, no encargó a Piccinni —ni hubiera aceptado— obras que no se acomodasen a los esquemas franceses habituales (recitativos acompañados, coros y números de danza, moderación en el uso de *ariettes* de lucimiento, etc.), por lo que las óperas que Piccinni escribió para la institución se encuadran más en la modalidad francesa de la ópera seria —la *tragédie lyrique*— que en la italiana, del mismo modo que las de Gluck. La presunta rivalidad no enfrentó en ningún caso dos corrientes estéticas diversas sino dos maneras individuales dentro de un mismo estilo; caso frecuente en la historia del arte, y más cercano a la maniobra publicitaria que a una genuina antítesis artística. Las tradiciones italiana y francesa, por otra parte, nunca se dieron la espalda y de hecho la influencia clasicista francesa tuvo un papel fundamental tanto en la génesis de la ópera seria como en la tendencia dentro de ella en pro de mayor fluidez y homogeneidad formal y dramática en la que se enmarcan no solo Gluck sino un amplio grupo de compositores italianos, empezando por Traetta o Jommelli y más tarde Sacchini, Salieri, Cherubini o Spontini, que tomaron como referencia los procedimientos de la *tragédie lyrique*, establecidos en primer lugar por un italiano afrancesado. En verdad Gluck, lejos de renegar de la ópera seria italiana se inspira en su legado y en sus influencias y —tanto en sus obras reformadas como en las convencionales— se asienta firmemente en el seno de la misma como uno de sus más polifacéticos valedores y representantes. La imagen que todavía hoy predomina de Gluck y de la ópera seria, en resumen, no se corresponde con la realidad histórica y es fruto de una visión teleológica en términos de aproximación y desviación con respecto a la idea racionalista del “drama musical” que impide una evaluación neutral e independiente de obras, autores y estilos que no concuerdan con este patrón, considerándolos obstáculos a superar hacia la consecución del objetivo. La valoración negativa que surge como consecuencia de las supuestas carencias dramáticas desde el punto de vista de este ideal induce a su vez un juicio reprobatorio de elementos puramente musicales tales como la ornamentación, las formas musicales definidas, etc. que mina la apreciación de la ópera como género complejo y variado y de la propia participación de la música en ella.

Parecería que gracias a la frecuentación reciente de compositores y obras rescatados del olvido hemos dejado atrás el prurito de “racionalizar” o de hacer “inteligible” y narrativa la música y hemos acabado por aceptar y admirar en ella la belleza abstracta a semejanza de lo que ocurre con la música instrumental, pero esta actitud no ha desaparecido y permanece latente en la percepción muy extendida de la pobreza escénica de este género y en los lugares comunes que la acompañan: desde lo “ridículo” de las tramas que no se pueden tomar en serio (cuando nadie pestañea siquiera ante *Lohengrinn*, por ejemplo) a la exploración de hipotéticos subtextos que las justifiquen más allá de la belleza de la música (*La Clemenza di Tito* como “estudio sobre el poder” o “testamento político de Mozart”, la exageración de un imaginario aspecto cómico que hace casi irreconocibles las óperas de Haendel, etc.) como si fueran obras en clave que hay que reinterpretar. Igualmente la escenificación de las oberturas o la incesante hiperactividad escénica durante los remansos contemplativos del drama de que adolecen tantos montajes modernos son signos de desconfianza en la suficiencia de la música como elemento estético principal y conductor. La cuasi—adoración del “concepto” en el teatro “de director” de moda es solo una nueva encarnación de la idea de la necesidad de imponer una tutela racionalista en la ópera que dificulta la evaluación de la misma en términos sobre todo musicales, fundamental para comprender y valorar una parte esencial del legado lírico del siglo XVIII.

17

Es hora de cuestionar estas nociones y de favorecer una visión menos sesgada e ideológica de la ópera seria en general y de la obra de Gluck en su totalidad y en su contexto, valorando la música por sí misma y no en función de su relación con un modelo fundamentalmente literario de racionalismo teatral. Si la ópera seria no se interpreta y se aprecia en sus propios términos, siempre será un remedo insatisfactorio de algo que le es extraño. Dejando a un lado aniversarios y celebraciones ocasionales, Gluck merece con toda justicia nuestro reconocimiento y homenaje, pero no en calidad de inspirador ni de precursor de nadie ni como reformador ni superador de la ópera seria, sino como compositor original de estilo personalísimo —también en sus obras ajenas a la “reforma”— y uno de los mayores contribuidores y representantes de la larga y variada herencia del género, mucho más amplia y diversa de lo que se ha querido ver durante tanto tiempo. El prefacio de *Alceste* es, de hecho, la menos admirable de sus obras pues ha limitado y condicionado negativamente la percepción no solo de su propia música, sino de toda la tradición lírica seria del siglo XVIII. Es necesario reevaluar el conjunto de su obra en lugar de anclarse en la media docena de óperas “reformadas” que ocasionalmente se interpretan en los teatros y poner a la ópera seria en el lugar de honor que le corresponde en la historia del arte, más allá de prejuicios y tópicos. Como en el poema de Keats, no solo es bella la verdad, sino que la belleza misma es verdad, o en este caso, no importa si es la música o la palabra la que dicta las formas y las emociones en la ópera, sino la calidad artística de los resultados y la respuesta estética que provocan, que de hecho

dependen en la ópera en mucha mayor medida de la música que del texto, sean cuales sean las relaciones entre ambos.