

Como venidas de un sueño: Giuditta Pasta y el estreno de *La sonnambula*

LAIA FALCÓN

Cuentan los cronistas que aquello era como si todo el mundo se hubiese enamorado a la vez. La noche del 6 de marzo de 1831, el público del Teatro Carcano de Milán contenía la respiración viendo cómo, en el escenario, una joven sonámbula caminaba por el tejado de un molino. Nadie podía apartar la mirada: apenas envuelta en su camisón de niña y con la melena suelta sobre los hombros, la soprano Giuditta Pasta era de pronto la más hermosa de todas; su canto parecía venir de otro planeta, y su hipnótico caminar, dormida en el filo de aquel precipicio, resultaba tan fascinante como insoportable. Imposible despertarla, imposible dejarla dormir: un solo paso mal dado, y la encantadora doncella Amina, que así se llamaba el personaje que estrenaba la Pasta esa noche, caería para siempre sobre las aspas asesinas de una noria de agua, convenientemente puesta ahí por los hados del teatro para completar el decorado y la tragedia. Llorando en sueños, la dulce muchacha llamaba a su amado con una frase de plata en la que todos los allí presentes se reconocían: 'Oh!... se una volta sola rivederlo io potessi' ('¡Oh, si pudiera verle sólo una vez más!').

Cuando el Romanticismo vino a atronar todo con su joven y apasionado corazón, un invento pareció brillar aún más entre los portentosos hallazgos de los tiempos modernos: los grandes artistas dejaban ya de ser vistos como una tribu de siervos y buscavidas, y consagraban una nueva dinastía de ídolos admirables, una estirpe celestial ante la que enmudecer de puro amor y reverencia. Las grandes galerías de lo ejemplar, antes sólo pobladas por retratos y bustos de dioses, monarcas, santos y guerreros, asistieron asombradas a la nueva generación de héroes que venía a llenar sus muros y vitrinas: compositores y poetas, dramaturgos y virtuosos del piano o el violín, que llegaron una mañana y pasaron a ocupar los puestos de honor de un nuevo Olimpo. Sus nombres aceleraban el pulso, sus opiniones puntuaban la vida

de los demás, y si alguna vez se paseaban entre el resto, la calle enmudecía de respeto.

Ante la atónita mirada de los viejos del lugar, el mundo tuvo que aprender nuevas costumbres: para parecerse a Beethoven, muchos guardaron sus empolvadas pelucas en baúles que nadie volvió a abrir después; los jóvenes dejaban de comer y de dormir, y se lanzaban a llorar a la calle, disfrazados del Werther de Goethe; incluso hubo que sentarse a pensar un protocolo con el que atender a las nuevas e indiscretas muchachas de las salas de concierto, tan proclives a desmayarse cada vez que Liszt o Paganini incendiaban el aire. Sin duda los tiempos tomaban rumbos desconcertantes, y todos tenían ahora que afanarse en comprender cómo vivir en las alturas.

Sólo un gremio, dentro de esta nueva estirpe de héroes, parecía moverse por el filo del precipicio con la soltura y familiaridad con que uno camina por una casa que es suya: los grandes cantantes de ópera, una especie aparte que llevaba ya más de dos siglos sabiéndose diferente.

Ya en la segunda mitad del siglo XVII, o incluso con Caccini, Monteverdi, Strozzi, y otros más, los avances en las nuevas técnicas del canto habían fundado un mundo extraño y fascinante: un universo que desplegaba la voz humana en un

asombroso abanico de posibilidades expresivas y alardes musicales que comprendían desde los más dulces susurros hasta los más brillantes fortísimos, desde la más sutil quietud hasta la más vertiginosa guirnalda de ornamentos. Cantar rápido, cantar lento,

cantar dulce, cantar fuerte... todo aquello quedó reinventado gracias al esfuerzo de los intérpretes y compositores de entonces, inaugurando una maestría instrumental de la voz humana fuera de todo lo imaginable.

El canto renacía así como una nueva forma de alcanzar los cielos, y cuando el resto de los artistas eran aún tratados como piezas

■ Su canto parecía venir de otro planeta, y su hipnótico caminar, dormida en el filo de aquel precipicio, resultaba tan fascinante como insoportable



■ Giuditta Pasta, caracterizada por el crítico Carlo Ritorni como “cantante *delle passioni*” en 1829, fue la primera intérprete de los grandes papeles del *bel canto*, como Norma y Anna Bolena, además del de la Amina de *La sonnambula*.

Retrato de Giuditta Pasta (1831), procedente de un cartel del estreno de *Norma* en La Scala de Milán.

© Joseph Kriehuber

del mobiliario, las primeras estrellas de la ópera como el portentoso castrato Farinelli o la *prima donna* Cuzzoni empezaron a reivindicarse como merecedores del más alto de los respetos. Eran reclamo seguro para atraer al público de toda una ciudad, reunían grandes fortunas nunca antes soñadas por siervo alguno, y no había corte en Europa que no se esforzase por contratarlos. Entre perfumados cargamentos de maletas, alabanzas y rosas, viajaban desde Madrid a San Petersburgo llevando consigo lujosos equipajes y estratégicos tesoros en forma de partitura: las llamadas *arias de baúl*, compuestas a su medida por los mejores compositores y adaptadas como un guante a sus prodigiosas posibilidades de lucimiento vocal, para que los divos y las divas pudiesen colocarlas con total libertad en la representación de cada noche, fuese cual fuese el título anunciado en la fachada del teatro. Por contar con ellos, los compositores y empresarios se declaraban la guerra, e incluso hubo reyes y emperadores que, llegado el caso, firmaron desesperados paréntesis de paz. Si semejante huracán había sobrevivido a los sensatos cortinajes de la segunda mitad del XVIII, qué no pasaría ya en el XIX, cuando la pasión, la revolución, el desmayo y el culto al artista pasaron a ocupar el centro de todo debate estético: valiente y sensible hasta el tuétano de los huesos, el Romanticismo quería llenar

■ **Cantar rápido, cantar lento, cantar dulce, cantar fuerte... todo aquello quedó reinventado gracias al esfuerzo de los intérpretes y compositores de entonces**

cada noche de suspiros sinceros, quería retar a todo límite y a toda norma, quería belleza, drama, arrebató y misterio, quería gritar verdades al amanecer y quería, por encima de cualquier otro empeño, vivir eternamente enamorado.

Ante esta lista de objetivos la ópera era, cómo no, el mejor de los mundos posibles, y su familia de artistas pasó a consagrarse como la primera aliada del espíritu romántico. Los divos del canto vivieron entonces su gran época de esplendor, superando las exigencias técnicas del oficio y rebasando aún los titánicos logros artísticos y sociales conseguidos por sus predecesores. El Romanticismo parecía inventado para sus voces de oro y para sus vidas viajeras. Sus amores y rivalidades eran seguidos con el alma en vilo, e incluso sus necesarias renunciaciones o sorprendentes excentricidades pasaban a coleccionarse en álbumes de crónicas de salón junto a recortes de prensa, flores secas, grabados dedicados e invenciones de todo tipo, en los que crítica y aficionados iban construyendo, noche tras noche, los cimientos de los nuevos mitos del siglo. Su rendimiento publicitario y comercial era indiscutible, y su maestría permitió llevar el lenguaje musical a nuevas cotas de expresividad y exigencia.

Así, como un árbol maravilloso, creció el *belcanto* aún hasta donde nadie había pensado antes que podría llegar. Con la



La tradicional distinción entre tragedia y comedia, respetada desde la Antigüedad, se difumina en el género de la ópera semiseria, muy novedoso en la época de Bellini y Donizetti. El modelo fue *La gazza ladra* de Rossini, seguido por *La sonnambula* de Bellini y *Linda de Chamounix* de Donizetti.

Dos máscaras: tragedia y comedia
© Boris15 / Shutterstock

Aunque las mujeres tardarían aún en hacer oír su voz en tribunas políticas, académicas y científicas, en el mundo de la ópera las grandes damas del canto se convirtieron en un raro caso de excepción

escuela italiana aún a la cabeza, la técnica vocal siguió extendiendo sus ramas, conquistando posibilidades expresivas prodigiosas: la voz humana conseguía inundar teatros y orquestas cada vez más anchos, recreándose sin embargo en un desbordante culto a la belleza y la expresividad, a la agilidad y el intimismo. Empezó así el capítulo de los grandes tenores, de los grandes bajos y, sobre todo, de las más veneradas sopranos, mezzosopranos y

contraltos de todos los tiempos; sólo más tarde, también el de los grandes barítonos.

Ellas, las divas, pasaron a convertirse en las verdaderas joyas de la corona. Cuando el siglo anterior vibraba de pura fiebre ante la irreplicable mezcla de colores, proyección y agilidad de los *castrati*, ellas habían ido incorporándose como brillantes segundas opciones; pero los ideales del XIX, con sus sueños de libertad y revolución, no casaban ya con la atroz e imperdonable mutilación infantil, y poco a poco los públicos empezaron a preferir sólo las voces naturales, poniendo a la *prima donna* en un nuevo puesto de honor. Aunque las mujeres tardarían aún en hacer oír su voz en tribunas políticas, académicas y científicas, en el mundo de la ópera las grandes damas del canto se convirtieron, mientras duraban sus carreras, en un raro caso de excepción: su opinión y su experiencia guiaba la búsqueda y el insomnio de los nuevos compositores, y sus condiciones y exigencias eran respetadas como leyes incontestables. En definitiva, sobre el escenario su contribución era reconocida y su papel era importante. Literalmente, no quedaba otro remedio que escucharlas.

Y en este nuevo escenario fue Giuditta Pasta la que, según muchos, empezó la leyenda. Con su oscura voz de terciopelo y su instinto teatral, removió hasta la última tabla de los teatros de Europa, volviendo loco a todo el mundo entre mares de lágrimas y aplausos. Aunque su carrera había empezado sin demasiado brillo, con intervenciones como discreta *mezzosoprano* en Milán, París o Londres que no parecían anunciar terremoto alguno, su carisma escénico, distinto a todo lo que hasta entonces se paseaba sobre el foso, hizo que los directores confiaran en ella: algo tenía que no podía olvidarse después de la función. Con la experiencia, su tesitura fue revelándose en una extensión asombrosa, con los graves de una contralto, el centro de una *mezzo* y los agudos de una soprano, como si tres cantantes se reuniesen en una sola, y se acomodó en un color dramático extraordinario.

Cuando en 1821 volvió a París para asumir heroínas de Mozart, Zingarelli y Rossini, ya no había vuelta atrás: la Pasta se había convertido en una cantante distinta, en un portento de musicalidad, intención poética y arte teatral que dejaba a todo el mundo sin habla. Su éxito fue atronador y desde entonces, si alguien todavía advertía que había cantantes con mejor técnica y uniformidad vocal, enseguida otro replicaba que ninguna, sin embargo, era capaz de dar semejante hondura, belleza y sinceridad a los personajes. Cada nota y cada palabra cobraban con ella una verdad nueva y asombrosa. “El mayor talento trágico que jamás he visto”, escribía fascinado el joven Stendhal tras verla actuar, asombrado y conmovido por un arte “puro, perfecto, sin artificio”.



Ante tal prodigio, los grandes compositores del momento no tardaron en montar guardia a su puerta. Y fueron los tres grandes nombres del *belcanto*, por supuesto, los que más suerte tuvieron: Rossini, Donizetti y Bellini lograron con ella algunos de sus más emblemáticos personajes. Rossini quedó prendado del modo en que reinterpretaba los dos papeles protagonistas de su *Otello*, y de la gracia encantadora con que estrenó *El viaje a Reims*; Donizetti consiguió una Anna Bolena de la que todos los expertos seguirían hablando durante siglos; y Bellini encontró una de las mejores aliadas que soñar uno pueda, desde la frágil y conmovedora delicadeza de *La sonnambula* hasta el monstruoso drama de *Norma*.

Avisada sobre el inimitable arte del joven Bellini para la elegancia melódica, la gran Pasta, después de haber brillado con partituras de Rossini y Donizetti, le encargó un nuevo papel a su medida escénica y musical. La idea inicial era adaptar el *Ernani* de Victor Hugo, una tragedia moderna y arriesgada que había puesto a todo París en pie de guerra (esas elecciones hacían buena taquilla en Italia), y que reservaría para ella el papel protagonista masculino. En casa de la *prima donna*, Bellini y el libretista Romani pasaron largas horas estudiando la estrategia perfecta para lo que tenía que ser su próximo gran éxito: belleza de línea, virtuosismo pirotécnico, sensualidad expresiva e impactantes momentos dramáticos en los que la diva pudiese volver a dejar claro que no había otra actriz igual sobre los escenarios de ópera. Pero aunque parece que la partitura llegó a reunir varios números de gran calidad, las crónicas oficiales terminaron anotando que el proyecto naufragó a causa de los fatigosos recortes de la censura: “no sigo componiendo *Ernani*”, confió Bellini a su amigo Perucchini en enero de 1831, “porque el tema iba a sufrir algunas modificaciones a manos de la policía”. Con la urgencia del rayo, las sesiones de búsqueda junto a la Pasta y gran parte del material musical ya escrito se aprovecharon entonces para un proyecto nuevo que debía estrenarse en muy pocos meses: *La sonnambula*, una obra amable de amores y malentendidos localizada en una plácida aldea suiza, una pieza inofensiva que no molestaría a las autoridades y que, sin embargo, permitiría también muy jugosos momentos de alarde escénico para la Pasta, al girar en torno a una joven misteriosa que de día es dulce y tranquila como un pajarito pero que de noche, cuando se queda dormida, se transforma sin querer en una especie de bello fantasma sin conciencia, siempre preparado para bordear, en ropa de cama, las peligrosas lindes de lo indebido.

El personaje se convirtió, ya para siempre, en uno de los grandes roles para soprano. Como insignia de oro del *belcanto*, la sonámbula Amina pasaría a la galería de las verdaderas heroínas del lucimiento vocal y escénico: sus dos grandes arias (‘Come per me sereno’, del primer acto, y la espectacular ‘Ah, non credea mirarti’), se instalarían como incuestionables certificados del “se tiene o no se tiene”, esa rotunda línea roja que marca qué soprano de *coloratura* puede o no aspirar a entrar en el mundo de las divinas. Bellini se consagró con ella como el gran maestro de la melodía, un arte que en sus manos alcanzaba una

extraña combinación de dificultad ornamental, dulcísimo *legato*, sinceridad expresiva y patetismo dramático, aplaudido por el mismísimo Chopin como una inigualable cima donde lo natural era exquisito, y lo exquisito natural.

Aunque el papel tuvo después grandes sucesoras que consiguieron brillar como nadie, desde la Malibran en el mismo siglo XIX hasta la Callas o Joan Sutherland en el XX, el jabonoso asunto de quién podría estar a la altura de tan complejo personaje se instaló entre los entendidos como uno de los debates preferidos de la profesión: puesto que el papel de Amina había sido confeccionado a la medida de una mujer irrepitible, escoger herederas se convirtió en una eterna discusión no resuelta, prolongada de amanecer en amanecer por teatros, conservatorios, concursos, enciclopedias y casas discográficas de todo el mundo. Las exigencias técnicas de la partitura planteaban ya de partida una criba enloquecida, sobre todo porque debían ser abordadas desde una permanente naturalidad vocal y escénica: Amina llora, habla y recorre el filo del abismo sin saber que lo está haciendo, dormida y ajena a la mirada del mundo y, por tanto, alejada de toda impostación y todo exceso. Una muy buena cantante debe aliarse con una muy buena actriz para que tal mezcla no quede convertida en una caricatura desafortunada.

Pero, además, la tesitura de la Pasta era un misterio inexplicable desde el día en que la supuesta *mezzo* apareció con aquellos sobreagudos que nadie sabía de dónde sacaba, y que tanto aprovechó Bellini para este personaje. Ponerle etiqueta a su voz era, de hecho, uno de los grandes divertimentos de su tiempo: ¿era una *mezzo* con agudos de soprano? ¿era una *coloratura* con graves de contralto? ¿era una dramática en evolución? ¿cambiaba como podía de registro, aunque eso supusiese perder homogeneidad y acercarse a peligrosos precipicios de la salud vocal? El nombre mágico de *soprano sfogato* empezó a aparecer en boca de muchos para describir este raro ejemplar de la naturaleza que reunía la oscuridad, el centro y el terciopelo de las plenas voces graves con la ligereza y los sobreagudos de las sopranos de *coloratura*. Un ejemplar único que casi parecía extinguirse con ella.

Una cantante tan inconcebible que, como recordarían muchos, había venido literalmente de un sueño.

■ Una muy buena cantante debe aliarse con una muy buena actriz para que tal mezcla no quede convertida en una caricatura desafortunada



LAIA FALCÓN

Profesora en la Universidad Complutense, es doctora en Sociología del Arte y en Comunicación Audiovisual, y actúa también como cantante soprano. En 2014 presentó su manual divulgativo *La ópera: voz, emoción y personaje*, publicado por Alianza Editorial.