

# Charles Perrault como inspirador del teatro de ópera

○ PILAR JURADO

Los cuentos de Perrault figuran en la historia de la ópera y del ballet como importantes proveedores de temas, personajes y argumentos. Conocerlos ha sido imprescindible para mí a la hora de interpretar óperas como *La cenerentola* de Rossini o *Barba azul* de Bartók. En este acercamiento, he tenido ocasión de plantearme las razones por las que este autor ha despertado tanto interés para el teatro lírico, y la forma en que nos llegan sus obras a través de las versiones para el escenario. Y aunque hoy tendemos a considerar esos cuentos como algo para niños, en su origen, como

● Los cuentos de Perrault figuran en la historia de la ópera y del ballet como importantes proveedores de temas, personajes y argumentos


fenómeno literario, fueron el resultado de un sofisticado juego social para adultos, elaborado en *salons* franceses de la segunda mitad del siglo XVII que conducían mujeres conocidas como las *salonnières* o *précieuses*, inteligentes y relativamente independientes.

Es significativo que la ópera se introdujera en Francia hacia las mismas fechas, distinguiéndose de otras formas de teatro por lo que entonces se denominaba *le merveilleux*, lo extraordinario de todo su aparato. Perrault mismo estuvo personalmente implicado en las producciones de las óperas de Lully, y defendió al compositor y a sus libretistas en las agrias polémicas que suscitó la introducción de este nuevo arte basado en una suprema fascinación por lo maravilloso. Por ello, existe una profunda afinidad entre esas manifestaciones culturales, y el cuento se revela como uno de los mejores libretos que puede tener la ópera. Aunque aquellas primeras óperas quizá no son muy conocidas, el cuento fantástico siguió teniendo una relación especial con la ópera durante mucho tiempo después, como sabemos gracias al ejemplo por antonomasia de la *Zauberoper* de Mozart, *La flauta mágica*.

## POESÍA Y VERDAD DEL CUENTO DE HADAS

El cuento es una forma cándida o amable de hablar de temas serios. Bajo su superficie aparentemente ingenua hay grandes enseñanzas, y hasta una potente crítica social: entre hadas y duendes, de lo que se está hablando es de personajes y situaciones reales. En las cortes de la época no se podía hablar francamente del rey o de personas de alto rango y así, en su lugar, aparecen brujas o gnomos para no exponerse a problemas por haber dejado en evidencia de quién se estaba hablando realmente. Así que detrás de la candorosa apariencia del cuento aparecen también realidades más siniestras, como la violencia de género en *Caperucita roja* o *Barba azul*, o el sexismo en *La bella durmiente*, en que claramente se predica que la mujer no puede despertar si no la besa un príncipe.

Las mujeres de aquella aristocrática sociedad en la que nacieron los cuentos de Perrault no estaban tan sometidas al designio de los hombres. No sólo patrocinaban y animaban salones en donde se planteaban cuestiones literarias, filosóficas o científicas, sino que disfrutaban de un notable poder social. Las *salonnières* formaban parte de ese ejército de mujeres poderosas que la historia ha silenciado o incluso deformado negativamente, como Cleopatra o Lucrecia Borgia, y hasta fueron ridiculizadas, como en *Les précieuses ridicules* (1659) de Molière o, más sutilmente, en la ópera *Armide* (1686) de Lully. Pero ellas comprendían muy bien la sociedad en que les había tocado vivir y, sin duda, también las posibilidades educativas de los cuentos, que bajo su aspecto mágico y fantástico denunciaban sutilmente situaciones injustas. Algunas de esas mujeres, como Madame d'Aulnoy, incluso escribieron cuentos en los que se presentaba positivamente la autonomía de las mujeres.



Sin embargo, esa función de los cuentos de hadas quedó oscurecida por el Romanticismo, que volvió a despertar el interés por ellos, pero ahora como literatura para niños. Incluso si autores como los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen presentaron sus cuentos como colecciones recogidas de campesinos en el medio rural o los inventaron directamente para lectores adultos, el público los destinó al uso infantil. Esto significó una infantilización del cuento de hadas en una época en la que la mujer se veía expuesta a un refuerzo de su sumisión ante el hombre: bajo expectativas irreales, a la mujer se le dice desde niña que sólo sería feliz si conseguía casarse con su príncipe. Fue fácil que esto calara en aquella sociedad porque, al mismo tiempo, a las mujeres se las había apartado de ciertos conocimientos que podían sostener su camino hacia la autonomía, como los conocimientos científicos, que se reservaban ya a círculos restringidos a los hombres. Desde ese momento, el cuento ha quedado relegado al mundo de la fantasía infantil, aunque Bruno Bettelheim ha mostrado también que los niños decodifican intuitivamente sus significados profundos.

Sólo en el reino fantástico del escenario los cuentos han podido conservar su capacidad de dirigirse con naturalidad al espectador adulto. Además de en la ópera, esto lo comprobamos en la cantidad de ballets que se basan en temas de Perrault. Por no citar más que un par de ejemplos, recordamos que sobre el tema de *La cenicienta*, por ejemplo, contamos con un ballet de Sor (1822) que se utilizó en la inauguración del Teatro Bolshói de Moscú en 1825, otro de Strauss, de 1901, y otro de Prokófiev, de 1945. *La bella durmiente* ha generado también un buen número de composiciones para la danza: la más conocida es la de Tchaikovsky, de 1890, pero existen también la de Hérold en 1829 y la de Humperdinck en 1902.

### LA MAGIA EN LA VOZ

En *La cenerentola* de Rossini encontramos aquella parte “maravillosa” del cuento de hadas en la presencia de numerosas coloraturas. Isabel Penagos, una maestra insoslayable en el arte del canto, explicaba la fascinación por ese recurso vocal como algo inefable: hay voces que lo tienen y voces que no. En el disco *El arte de la coloratura*, que produce en 2008, el oyente puede discernir fácilmente cómo este recurso es mucho más que un artificio deslumbrante o mero virtuosismo: como cualquier otra de las dimensiones vocales, es también (y en primer lugar, se puede decir) un medio de expresión. Reivindico así que la coloratura solamente llega al público cuando se hace con intención, cargándola de contenido y confiriéndole sentido mediante la interpretación. Por eso, las agilidades de Rosina en *Il barbiere di Siviglia* tienen que mostrar su chispa y no quedarse en una simple exhibición virtuosística: son las carcajadas de una persona cuya mente va por delante de la de todos los demás personajes y que puede permitirse coquetear con lo que la rodea. Sin embargo, si este

---

Las coloraturas o pasajes en que la voz se desliza con máxima agilidad y limpieza por una cascada interminable de notas, son uno de los aspectos sonoros más destacados de *La cenerentola*. Ese gorjeo intraducible a la experiencia cotidiana fue diseñado por Rossini para dar forma sonora en esta ópera a la magia del cuento de hadas.

© Visual Generation / Shutterstock

● **La coloratura solamente llega al público cuando se hace con intención, cargándola de contenido y confiriéndole sentido mediante la interpretación**

significado no está presente, esos pasajes perderán la capacidad de comunicar con el público, por mucho que se ejecuten con una técnica perfecta. Todavía Richard Strauss lo entendía así, y la Zerbinetta de *Ariadne auf Naxos* muestra en sus coloraturas cuándo habla de los amantes que ha tenido o cuándo, con coloraturas también pero de diferente manera, tiene que mostrar cómo se sufre por el amor de esos hombres que no le han dado lo que ella esperaba. La coloratura no es siempre un gorjeo más o menos superficial o elegante aunque técnicamente difícil, sino que también puede llevar consigo mucha tristeza; la interpretación del cantante tendrá que dejar constancia de todos esos aspectos para que se pueda entender con todo su valor. La Giulietta de *I Capuleti e i Montecchi* de Donizetti, por su parte, también tiene muchísima coloratura, pero la forma de presentarla tiene que ser más expresiva, más “rubateada” que la de la vivaz Rosina. Así se puede mostrar de forma práctica que la coloratura no se limita a ser una forma de alarde técnico espectacular; se comprueba además que tampoco se limita a ser un recurso ligado a una determinada época o estilo de la ópera porque, en realidad, tiene presencia en todas las épocas y estilos al incluir ese elemento esencial que se suele olvidar y que es la expresión. Esto es un factor que el compositor ya no puede controlar, y queda en manos de los intérpretes, por lo que el acto vivo de la representación es insustituible.

### **TRADICIÓN, OLVIDO Y RECUPERACIÓN**

Para la interpretación de estas coloraturas hay que utilizar la tradición, pero con precaución: la tradición desbordada lleva a que muchos cantantes se basen en la audición de otros cantantes y se imiten excesivamente entre ellos, en detrimento de la autoridad del compositor por la falta de estudio del texto que éste nos ha legado. La tradición de la Gilda de *Rigoletto* en ‘Caro nome’ por ejemplo, incluye muchos amaneramientos que a veces la hacen un poco detestable, pero leyendo seriamente la partitura se ve que el compositor retrató a Gilda como una niña, verdaderamente, que habla de cómo se ha enamorado por primera vez y casi no puede ni respirar de la emoción: eso no se puede hacer con una voz grande que tendría que detenerse en cada nota, sino con la frescura con que la imaginó Verdi, según se deduce de su notación. Todo ese arte de la agilidad de la voz sería sustituido ya en la época del Verdi más tardío, del verismo, de la lectura de Wagner por Cósima, por otros ideales vocales, y no es hasta

El cuento de hadas presenta de manera ingenua y amable los temas más importantes y a veces sombríos de la vida. En *La cenicientola* esa sombra es el trabajo infantil, una realidad histórica que se manifiesta todavía hoy en toda su crudeza.

Niña realizando tareas laborales en un medio agrícola © Schalke fotografie / Melissa Schalke / Shutterstock

los años 50 del siglo XX, con la figura de María Callas, cuando se ha empezado a redescubrirlo a través del interés por las posibilidades de la voz (no por un interés por la historia de la ópera). A pesar de su oscuro color vocal, María Callas consigue una expresividad muy cercana a aquel ideal, a lo que se une además su magnetismo personal. El aspecto contrario, la claridad de un canto limpio, lo encontramos en Edita Gruberova, que consigue la perfección total en aquella arte aunque quizás su expresividad fuera más limitada que la de la Callas.

En tiempos de Rossini, esa relación entre la tradición oral del canto y la obra del compositor era a la inversa: los cantantes podían pedir a los compositores que les hicieran sus papeles a medida, convirtiéndose en co-creadores, o que unas *puntature* adecuaran las melodías a su voz y sus condiciones de actuación. Incluso, en algunos casos, se imponían a los compositores. Pero hoy es muy difícil focalizar en el cantante el resultado final de una ópera como entonces, porque está muy sometido ya no a las decisiones del compositor, sino de directores artísticos y directores de escena, y cuesta mucho más sacar adelante las lecturas propias o el desarrollo de una personalidad escénica propia a pesar del carisma que el cantante tenga. Lo cierto es que los compositores siempre





en la historia compusieron “para alguien”: trabajaban con una compañía determinada, o escribían para una corte o un teatro que ya disponían de su personal más o menos fijo, o conocían estrechamente las posibilidades de los cantantes disponibles y tenían su reparto de cabecera ideal.

Por eso, una decisión que un cantante puede tomar es componer sus propias ornamentaciones, coloraturas y cadencias, como se hacía en la época y tal como se había heredado del mundo barroco, en el que la partitura era un guión abierto a la reelaboración. Rossini había nacido en el teatro, literalmente: su propia madre era cantante, y desde niño había visto que se improvisaba en escena, lo que le llevó a respetar mucho a los cantantes y atender estrechamente a sus particularidades individuales. Eso se refleja en su escritura vocal. En el siglo XIX, y especialmente en su primera parte, todavía hay mucho de esto en la partitura, como por ejemplo en las cadencias que, o no están escritas o lo están de una forma muy precaria porque los compositores sabían que los cantantes las consideraban su momento de lucimiento y hacían a su voluntad lo que más les servía para esto. Por eso es un problema que la discografía haya fijado algunas de estas versiones de cantantes, ya que se convierten en modelos y se imitan después sin dejar espacio a aquella variabilidad que tuvieron en su momento.

### HUMOR Y CRÍTICA EN LA ÓPERA ROSSINIANA

A la hora de construir los personajes para *La cenerentola*, hay que tener en cuenta que en Rossini es precisamente la calidad individual del cantante lo que pesa más, porque los personajes son casi los mismos de una ópera a otra. A muchos oyentes les parece que Rossini es un compositor muy previsible, por eso, pero si esto sucede es porque sus personajes son más bien arquetipos, como si tuviera ya en mente desde siempre un grupo de personajes a los que iría cambiando las vestiduras aunque manteniéndoles siempre con el mismo cometido dramático. Así, Cenerentola no está muy lejos de Rosina, del mismo modo que Don Magnifico corresponde con Don Bartolo, o Dandini, de alguna manera en su sabiduría pragmática, con Figaro.

La presencia de Alidoro explica por qué en *La cenerentola* falta un personaje que forma parte esencial del cuento de Perrault: el hada. Mientras con personajes del tipo de “la bruja” Rossini se desenvuelve muy bien, y en *La cenerentola* hay una extensa demostración de ello a través de los personajes de sus dos hermanastras, el hada no encaja en su constelación propia de personajes. Rossini es un compositor muy terrenal, y la parte fantástica de los cuentos la adapta a esa concepción tangible y pragmática que tiene de las cosas. Lo interesante es que sus planteamientos pragmáticos no le impiden conservar el fondo crítico del cuento original de Perrault, así que, en lugar del hada, en *La cenerentola* aparece Alidoro, esa especie de filósofo que arregla las cosas sin recurrir a ninguna varita mágica.

Otro aspecto que a veces se minusvalora como “previsible” de Rossini es su sentido del humor. Pero debemos entender su humor a la manera aristotélica, es decir, como un signo de inteligencia. Tan inteligente es Rossini que utiliza su sutil sonrisa para remover conciencias sin ofender y con elegante amabilidad.

En *La cenerentola*, es el humor lo que mantiene la expectación del público, pero viene también cargado de crítica social porque es precisamente a través de él como se expone el espíritu crítico del cuento original de Perrault. Por eso, esta ópera tiene un carácter doble, también con sus inevitables momentos de sombras además de los claramente humorísticos que corresponden directamente con su género de ópera cómica. Ópera cómica que, por cierto, iba incorporando progresivamente elementos de la ópera seria.

La sombra oscura en *La cenerentola*, que la ópera recoge de Perrault, es el trabajo infantil: la protagonista es una niña a la que se obliga a realizar todas las labores del hogar, impidiéndole realizar todos sus sueños y desarrollar lo que otras niñas de su alrededor, representadas por sus hermanastras, pueden hacer. Si la ópera es consecuente con el momento que le toca vivir, este aspecto resalta inmediatamente. Es un privilegio de los artistas que trabajan en las artes vivas la posibilidad de mover las conciencias con su trabajo por tener una voz en los medios, y es por esa razón por la que se inició el proyecto “La música contra el trabajo infantil” de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), que forma parte del programa IPEC por la erradicación de esta lacra actual.

La ópera actual permite recuperar la original función educativa y crítica de los cuentos, y llamar la atención a muchos problemas sociales de nuestros días. Con la contribución de los directores de escena y directores artísticos, se puede visibilizar mucho mejor su contenido más rico, y el espectador, así, puede encontrar mucho más que sólo música y voces fantásticas en las representaciones. Si *La cenerentola* es un hito importante en su tratamiento de las mágicas coloraturas, lo es también en este contexto.

● **La sombra oscura en *La cenerentola*, es el trabajo infantil: la protagonista es una niña a la que se obliga a realizar todas las labores del hogar**

### ● PILAR JURADO



Soprano, compositora y directora de orquesta, con estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Centro Europeo de la Ópera y el Arte Vocal, y la Accademia Musicale Chigiana. Autora de más de noventa composiciones publicadas en Enelbiou Editions y de dos óperas estrenadas en 2010 y 2011 (*Mi Diva sin mí*, y *La página en blanco*), y responsable de cinco discos en su sello TransÓpera Digital. Es Embajadora de la Organización Internacional del Trabajo, e impulsora de la iniciativa “Música contra el trabajo infantil”.