

***Fidelio*: el amor conyugal como aventura**

Jorge Fernández Guerra
9 junio, 2015



Ludwig van Beethoven, *Fidelio*. Michael König (Florestan), Adrianne Pieczonka (Leonore), Franz-Josef Selig (Rocco), Anett Fritsch (Marzelline), Ed Lyon (Jaquino), Goran Juric (Don Fernando), Alan Held (Don Pizarro). Dir. musical: Hartmut Haenchen. Dir. de escena, escenógrafo, figurinista e iluminador: Pier'Alli. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Teatro Real, 5 de junio. Hasta el 17 de junio.

Fidelio es una ópera que acumula varias singularidades. La primera y principal de todas es que se trata de la única ópera de Beethoven; pero no lo es menos ese curioso carácter de *work in progress* que la ha convertido en un mecano que cualquiera se ve en condiciones de manipular. Y, de hecho, tan raro es lo primero como lo segundo: no parece normal que Beethoven sólo escribiera una ópera, pero tampoco lo es que haya dejado una obra en modo de puzle.

Al público actual, que se encuentra contaminado de historicismo, se le suministran toda una serie de explicaciones relativas a la accidentada peripecia de la composición y representación de esta ópera; más necesarias que en otros casos para dar razón de por qué pasó lo que pasó y continúa pasando lo que pasa. Pero esto es apenas un sorbo de agua en la tremenda sed de legitimidad que hoy afronta la puesta al día de cualquier ópera del repertorio.

Abordaremos, lógicamente, un buen puñado de datos inevitablemente eruditos, pero no nos queda más remedio que dejar de lado en algún momento la memoria de los hechos para enfrentarnos a lo que hoy puede extraer un público del siglo XXI de una ópera de tal intensidad reivindicativa como es *Fidelio*.

¿Qué pasa en *Fidelio*?

Fidelio es la historia de una mujer, Leonore, que se embarca en la aventura de encontrar a su marido cautivo y salvarlo. Para ello se disfraza de hombre, Fidelio, y se hace imprescindible en la prisión-fortaleza donde supone que su marido está encerrado en secreto. Como es lógico, lo consigue, así como que, de paso, apresen al malvado, Pizarro, que ha encerrado a su marido y se dispone a matarlo. Es una historia admirable de valor y osadía que emana múltiples significados: salvar al marido, claro, pero también salvar al propio matrimonio. Convertir a la esposa en salvadora activa de la institución es algo plagado de referencias simbólicas; pero no una salvadora desde las armas «femeninas», tal y como se pudiera entender a principios del siglo XIX, sino una salvadora heroica, vencedora en la artimaña, cuando está disfrazada de hombre, tanto como en el campo del valor más convencional y «masculino»: la lucha contra el miedo, la tenebrosa oscuridad, el enfrentamiento por las armas con el enemigo, etc. Y esta es otra de las singularidades de esta ópera: nunca antes ni después (hasta donde yo sé) la mujer ha gozado de tal prominencia en la ópera. De hecho, toda la historia operística posterior es una vergüenza por lo que respecta a su manera de mirar la mujer. En la historia anterior hay matices, pero ahora no vienen a cuento.

Fidelio es una ópera
estimable, es Beethoven,
pero no es redonda

En *Fidelio*, el público actual –el real, no el potencial– disfruta sobre todo de una música admirable. Es un Beethoven en su primera madurez, entre la Tercera Sinfonía y la Cuarta y la Quinta. Pero los espectadores no salen de su asombro ante esta excepcionalidad que representa *Fidelio*. Primero se

pregunta: ¿por qué una única ópera? ¿No se encontró cómodo con el género? ¿No se le daba bien? Y, ante la duda, se encuentra con una ópera en la que todo el mundo mete mano, y ello es así desde su estreno en 1805. Conclusión: es una ópera estimable, es Beethoven, pero no es redonda; y, de hecho, es más bien poliédrica. Pero, ¿es una obra maestra o no lo es? En fin, son temas estos que no predisponen a la admiración sin límites. Se la respeta, sí, pero...

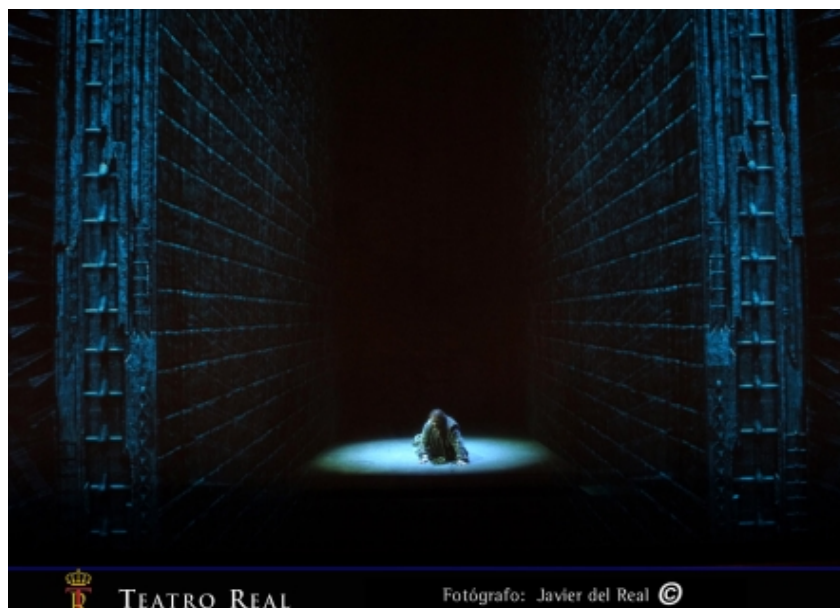
Lo curioso es que el público actual, entendiéndolo por actual el de los últimos setenta años, está, como ya se ha apuntado, atiborrado de historicismo, apenas entiende una obra de repertorio sin situarla en la cadena histórica. Pero, a la vez, adolece de un historicismo incompleto y, en muchos casos, simplemente distorsionado. Un historicismo correcto, sin necesidad de grandes cotas de erudición, le mostraría que *Fidelio* se encuentra en una posición tremendamente inestable, a caballo (desbocado, además) entre el final de Clasicismo y el inicio del Romanticismo; entre el final del Iluminismo y el torbellino de las guerras napoleónicas; en suma, un período de una aceleración histórica brutal; un momento en el que el sueño revolucionario o simplemente ilustrado debía digerir las insoportables contradicciones del Napoleón emperador, es decir, el héroe convertido en potencial tirano, o el conflicto entre aspiraciones universales de los idealismos alumbrados en la segunda mitad del siglo XVIII y las espurias ansias de una burguesía que asomaba la mediocridad debajo de sus anhelos.

Curiosamente, *Fidelio* refleja todo esto de manera magistral: Leonore arriesga todo por salvar esposo y matrimonio, pero Marzelline, la simpática pero simple hija del carcelero bueno, Rocco, enuncia lo que es el matrimonio al confesar su amor y sus aspiraciones a la felicidad con ese Fidelio al que cree varón y admirable hombre: «El trabajo aleja las preocupaciones. / Y una vez terminada la tarea, / cae suavemente la noche propicia, / y reposaremos de nuestras penas». Es una concepción del matrimonio simple y afable, pero un auténtico anticlímax de la trascendental institución por la que se bate Leonore/Fidelio. Y aún más pragmático y casi mediocre es el responso del padre, Rocco, que ya imagina ese matrimonio imposible entre su hija y el bravo «muchacho» cuando le dedica un aria al valor del dinero y a su necesidad como soporte indispensable en un buen matrimonio.

El público, habitualmente, pasa a hurtadillas sobre esta primera parte de la ópera. Ayuda a ello una música extraordinaria, a la que suele reprochársele su vinculación mozartiana. De pasada se repite que el libreto de esta ópera es deficiente y que la verdadera identificación de Beethoven es con los anhelos heroicos de la protagonista, dejando al resto el papel de carpintería dramática. En realidad, el libreto está simplemente descompensado, intenta fusionar ideas de dos épocas diferentes, de dos alientos divergentes, pero sigo sin entender por qué esto es un defecto. Ciertamente parece que *Fidelio* comienza en el siglo XVIII y termina en el XIX, pero no es, a mi juicio, más problemático esto que cualquiera de las infinitas descompensaciones que anidan en centenares de libretos de ópera.

En realidad, y sigo aquí apoyándome sólo en mis propias ideas, la principal divergencia que en algunos momentos parece atenuar la mano del compositor es la que se sitúa entre el realismo narrativo y la elegía heroica con la que concluye. Los rasgos domésticos del primer acto parecen pedir un ámbito de lo que sería la ópera cómica, entendiéndola más bien como comedia sentimental, que es donde se reflejaban los personajes reales con sus cuitas cotidianas. Pero, como es lógico, a Beethoven no le hacen especial gracia esas historietas, así que todo fluye en un tono de normalidad que linda con la sosería. ¿Cuál hubiera tenido que ser la música de un aria que habla del valor del dinero? Si fuera en *Don Pasquale*, o en *Così fan tutte*, ya nos hacemos una idea, pero en una ópera

sería que aspira al drama heroico se hace complicado el retrato.



Puede que Beethoven no se sintiera especialmente cómodo en esta disyuntiva, pero es que para ello debería haber inventado una narrativa musical nueva en todos los registros expresivos, y eso es algo que excede hasta al mayor de los genios de su tiempo: eso es materia de toda una época. Si Mozart pudo crear una decena de óperas maestras es porque no se implicó en tales desafíos.

Lo que Beethoven sí hace es aquello que le gusta y mejor sabe: un tejido sinfónico formidable que precisaría todo el talento de sus sucesores para ser digerido (Weber, Wagner) y, de manera especial, una red de conjuntos asombrosa. Y es que *Fidelio* se apoya en una voluntad de conjuntos que corta el aliento. La cantidad de veces en que suman su canto los personajes tiene pocos precedentes. Está, por supuesto, *Così* o *Don Giovanni*, pero Mozart era un dramaturgo musical sin igual: cuando ponía un conjunto es porque debía hacerlo. En Beethoven parece que los conjuntos exceden su necesidad narrativa, aunque se convierten en un apoyo formidable para textos de escaso relieve. Los hay de todos los gustos: dúos, tríos, cuartetos y sextetos; los hay legendarios, como el cuarteto del primer acto, y el sexteto final; pero en todo momento brindan una suerte de sobrerrealidad, como si los personajes hablaran solos la mayor parte del tiempo, aunque estén juntos.

***Fidelio* en su contexto**

Todo esto, y mucho más, son los activos de una ópera que parece incomodar en el canon. Y esa incomodidad intenta resolverse con referencias permanentes al dato histórico, que ahora citaremos porque, claro, es inevitable. *Fidelio* nace como proyecto en 1803. Fue una invitación del Theater an der Wien, del célebre libretista de *La flauta mágica*, Emanuel Schikaneder, quien había conseguido abrir este teatro en 1801 gracias a las ganancias de la conocida ópera mozartiana y a la ayuda de algún socio. Schikaneder le propuso a Beethoven un libreto propio y el genio de Bonn trabajó varios meses en él, al tiempo que se trasladó a un apartamento asociado al teatro. Antes de seguir con la ópera, recordemos que en este teatro, el propio Beethoven estrenó la Segunda, Tercera, Quinta y

Sexta Sinfonías, además del Concierto para violín. También vio la luz la *Rosamunda* con música de Schubert.

La ópera con libreto de Schikaneder no terminó de convencer a Beethoven y éste buscó un tema propio, que fue el de *Leonora o el amor conyugal*, libreto de Jean-Nicolas Bouilly, basado en una historia real acaecida en la Revolución Francesa y que ya había visto la escena operística. La historia de Leonore, que parece cuadrar admirablemente con los desórdenes de la Revolución y el Terror, se había deslocalizado a una España un poco rara para esos años: la acción transcurría en Sevilla, el malo se llamaba Pizarro, el marido encerrado, Florestan, y el rey, Don Fernando. Una elección incomprensible, ya que se supone que Florestan es amigo del rey y, a su vez, Pizarro, un alto funcionario vengativo. Todo esto determina que el encierro de Florestan sea un secuestro y no un presidio político o un ajuste de cuentas entre rivales en la lucha por el poder. En suma, que el poder no tiene la culpa de nada. A su vez, Pizarro es un malo sin fisuras: de hecho, siente la pasión del mal y esa pasión será la causa de que no consume su venganza: su preso, Florestan, sigue vivo porque Pizarro se regodea en su venganza y cuando decide eliminarlo, ante la anunciada presencia del rey, pierde un tiempo precioso en la contemplación de su futuro asesinato, lo que aprovecha Leonore. En una secuencia realista de los hechos, si Pizarro hubiera asesinado a Florestan, el rey lo habría pillado *in fraganti*.

Por otra parte, la prisión misma, y la mazmorra de Florestan en particular, constituyen otro personaje. Beethoven está aquí a punto de inventar el terror gótico que una década después haría las delicias de Lord Byron o Mary Shelley. Pero antes de ser esa ópera, *Fidelio* atravesó no pocas vicisitudes. Se estrenó el 20 de noviembre de 1805 y pocos días antes las tropas napoleónicas habían invadido Austria. El estreno se celebró, pues, con poco público de los que ya admiraban y protegían a Beethoven y sí con una amplia representación de oficiales franceses. La consecuencia fue una representación extraña asociada a un fracaso. Pero los escasos amigos de Beethoven que asistieron veían más problemas y no dejaron de empujar al compositor a introducir cambios, fundamentalmente, recortes. Hay una descripción de Joseph Roeckel, el tenor que Beethoven quería para su papel de Florestan. Es un escrito excesivo, como los que pueblan la biografía del sordo, pero puede haber sucedido algo parecido: un grupo de fieles le ruegan al genio que recorte y ajuste una partitura que ven problemática, el músico se niega, hay acaloramiento y «Entonces, la princesa [Lichnowsky], juntando sus manos como en una oración a una divinidad a la que implora, levantó la mirada con indescriptible dulzura». El maestro, sin embargo, no cede y ella redobla sus argumentos: “¡Vuestra obra maestra no puede desaparecer: vos mismo no lo permitiréis! ¡Dios no lo quiere así! [...] El espíritu de vuestra madre tampoco lo quiere. [...] ¡Ceded! ¡Hacedlo en memoria de vuestra madre! ¡Hacedlo por mí, por vuestra única y más querida amiga!»¹

Sea como fuere, *Fidelio* tiene otra oportunidad en 1806. Pero, en esta ocasión, con un público receptivo y sin trastornos políticos en el horizonte; el problema, ahora, es económico. Beethoven retira la ópera después de tres representaciones al no estar de acuerdo con los emolumentos que le propone el empresario, el barón Von Braun.



El estreno definitivo llega en 1814 en el Kärntnertortheater. Beethoven vuelve a realizar cambios y no deja de quejarse por ello, con razón, ya que pocas cosas hay más penosas que una revisión de una obra nacida diez años antes. Sea como fuere, el *Fidelio* de 1814 es hoy el estándar, aunque la primera versión, conocida como *Leonore*, ha sido recuperada. En el tránsito, *Fidelio*, además de cortes y ajustes, acumula cinco oberturas, y las célebres «*Leonores*», que se escuchan frecuentemente en conciertos sinfónicos. Existe, además, la curiosa tradición de incorporar la *Leonore III* entre medias de los cuadros segundo y tercero del segundo acto. Se dice que fue Mahler quien fijó lo que venía siendo una suerte de tradición. El final del segundo cuadro es, en realidad, el final de la acción de la ópera. Florestan ha sido salvado y Pizarro huye. Ya no hay nada más que contar. El cuadro tercero, por tanto, es una simple apoteosis, aunque es musicalmente grandiosa, con acentos del coro y el sexteto protagonista que barruntan lo que será el final coral de la Novena Sinfonía. La obertura intercalada puede tener la misión de cambiar decorados, algo ahora innecesario en un gran teatro, o de crear una pausa de recapitulación. Pero, sobre todo, parece que tiene la misión de recordarnos que hay que completarle la ópera a Beethoven, quien quizá con tanto follón de invasiones francesas y cosas así andaba un poco despistado con su ópera.

¿Por qué no compuso más óperas Beethoven? Imposible responder. Pero hay algo incontestable: en 1807, dirige una petición a los teatros imperiales y reales de la corte. Allí se lee: el abajo firmante «se obliga y se compromete a componer anualmente una gran ópera [...]. Se obliga a entregar anualmente, y gratis, una pequeña opereta o divertimento, coros, fragmentos de circunstancias, etc.»² La propuesta del compositor no fue aceptada y la posteridad perdió la posibilidad de disfrutar de un número indeterminado de óperas, así como de operetas, etc. Parece, pues, que fue la falta de oportunidades lo que frustró la carrera operística de Beethoven.

Tampoco está de más señalar que Beethoven estrena su única ópera a los treinta y cinco años, la misma edad en que muere Mozart con una veintena de trabajos realizados para la escena. Juzgar, pues, al Beethoven operístico por lo que era su primera ópera es algo desenfocado. De hecho, *Fidelio* es una magistral primera ópera. *Fidelio*, además, es una ópera alemana, tiene partes habladas, ya que su marco era el del *Singspiel*. Pero, sobre todo, era alemana en cuanto que afirmaba la supremacía de la música y el rechazo de la floritura y el canto como medio de exhibición de los cantantes. También esto ha pesado en su historia.

El montaje del Teatro Real

Hoy, *Fidelio* es un trabajo delicado. Precisa de un director musical que esté muy versado en la tradición beethoveniana y que sea a la vez que un ágil concertador. Su puesta en escena debería velar porque queden limpias las referencias imprescindibles de una historia partida en dos: en primer lugar, un entorno casi doméstico y amable, por más que sepamos que la familia de Rocco vive en una cárcel donde son guardeses. Y, en segundo lugar, un calabozo lúgubre y torturante que ejerce una presión intolerable sobre las psiques de los infortunados presos y una no muy buena influencia sobre cualquiera que ande por allí.

Pues bien, el montaje del Teatro Real no presenta referencias muy afortunadas. La ópera beethoveniana fue vista por primera vez en este mismo teatro en 1893, y además lo hizo en italiano. Eran otros tiempos, sin duda. En la historia moderna del Real, que se inicia en 1997, *Fidelio* se ha visto y escuchado en dos ocasiones anteriores, y se trata de versiones antológicas a cargo de Daniel Barenboim (2001) y Claudio Abbado (2008). Se trataba, obviamente, de dos grandes beethovenianos que dejaron el listón muy alto. Por ello, no tiene nada de extraño que la versión que firma Hartmut Haenchen haya dejado semblantes fríos. Es la suya una versión de andar por casa que costará recordar.

Pero todo ello se realimenta con una puesta en escena sorprendentemente pazguata a cargo de Pier'Alli. La producción viene del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia; era, por tanto, conocida y quien la ha aceptado tuvo forzosamente que verla. Hay momentos en que el trabajo de Pier'Alli se camufla con el del director musical y se limita a andar por casa, pero tiene momentos seriamente flojos, como el ridículo coro coreografiado de los soldados. Más grave es el asunto de las filmaciones: en ellas está casi todo el segundo acto, el de las lóbregas mazmorras. Resolver eso con transparencias es una operación de alto riesgo, pero es muy pánfilo eso de proponer imágenes que parecen sórdidos salvapantallas de las viejas versiones de Windows.

La prestación del cuadro artístico es notable y permite olvidar en no pocos momentos la tontuna del montaje

Queda el reparto, que, afortunadamente, se salva y brinda una versión de la ópera más que correcta. Al margen de matices y pequeñas diferencias, la prestación del cuadro artístico es notable y permite olvidar en no pocos momentos la tontuna del montaje. De hecho, uno sale satisfecho de la ópera al ver a la soprano Adrienne Pieczonka firmar una Leonore consistente, con buen cuerpo de voz y sólida versatilidad. El tenor, Michael König, salva su Florestan con oficio y recursos de veterano; sólo elogios merecen Franz-Josef Selig como Rocco, Anett Fritsch como Marzelline, Ed Lyon como Jaquino o Alan Held como el pérfido Pizarro. Todos tienen, además, su cuota de mérito en los complejos conjuntos beethovenianos, donde además de cantar bien hay que fundir bien la parte con los compañeros y la orquesta.

El coro y la orquesta se aplican como pueden a un trabajo lleno de trampas. Esta última, sobre todo, tiene el papelón del montaje: dar vida a la ocurrencia de poner entre los cuadros segundo y tercero nada menos que los movimientos tercero y cuarto de la Quinta Sinfonía en lugar de la tradicional

Leonore III. Este chiste culto puede tener alguna explicación. Podría ser la tonalidad, Do mayor, que invita al juego de fundir la ópera con los citados movimientos. Puede ser la idea de que la voluntad vence al destino, como rezan los tópicos beethovenianos cuando se habla de no pocas obras suyas; o porque se estrenó en el mismo teatro; o porque su composición fue interrumpida justamente por la de *Fidelio*... Sea como fuere, uno no sabe qué decir; no suena mal, desde luego. Pero si suena bien, imagino que se podría hacer lo propio con docenas de fragmentos: ¿por qué no la *Gran Fuga* orquestada por Leopold Stokowski?

La verdad es que cuando empezó a sonar el *Scherzo*, mi compañero de butaca, amigo y colega que visiblemente no sabía nada de lo que estaba pasando, se volvió hacia mí y dijo: «¡Ahí va, la hostia!» No creo que yo pueda definirlo de mejor manera.

Jorge Fernández Guerra es compositor. Su última ópera, basada en textos de Walter Benjamin, es *Angelus Novus*.

¹. Jean y Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, trad. de Isabel de Asumendi, Madrid, Turner, 2011.

². Op. cit.