

# Bomarzo

Alberto Ginastera (1916-1983)



# BOMARZO

---

## Alberto Ginastera (1916-1983)

ÓPERA EN DOS ACTOS. MÚSICA DE ALBERTO GINASTERA (1916-1983). LIBRETO DE MANUEL MUJICA LÁINEZ, BASADO EN SU NOVELA BOMARZO. ESTRENADA EN EL LISNER AUDITORIUM DE WASHINGTON D.C. EL 16 DE MAYO DE 1967. ESTRENO EN EL TEATRO REAL. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON DE NATIONALE OPERA DE ÁMSTERDAM.

Director musical: **David Afkham**

Director de escena: **Pierre Audi**

Escenógrafo e iluminador: **Urs Schönebaum**

Figurinista: **Wojciech Dziejic**

Dramaturgo: **Klaus Bertisch**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Pier Francesco Orsini: **John Daszak**

Gian Conrado Orsini: **James Creswell**

Diana Orsini: **Hilary Summers**

Girolamo: **Germán Olvera**

Maerbale: **Damián del Castillo**

Julia Farnese: **Nicola Beller Carbone**

Nicolás Orsini: **Albert Casals**

Silvio de Nardi: **Thomas Oliemans**

Pantasilea: **Milijana Nikolic**

Mensajero: **Francis Tojar**

### Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

24, 28 de abril de 2017; 2, 5, 7 de mayo de 2017

20:00 horas; domingo, 18:00 horas.

Salida a la venta al público 14 de febrero de 2017

# ARGUMENTO

Bomarzo

Fernando Fraga

La acción tiene lugar en Florencia y Roma en el siglo XVI

**Acto I** *Escena 1. El veneno.* Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, el último día de su vida, escucha el canto de un pastor donde expresa la convicción de que nunca cambiaría su pobreza por ocupar el lugar del noble y así no llevar tras sus espaldas el peso de su joroba y el de sus muchos pecados. El Duque, en el jardín de monstruos que mandó construir, en la roca llamada *Las fauces del infierno*, aguarda la llegada de su astrólogo Silvio de Narnique le va a administrar una poción que le asegurará la inmortalidad. Pero recuerda la advertencia de su abuela, el único ser de la familia que le ha amado pese a su fealdad:

va a ser traicionado y morirá. Tras beber el licor, ve de pronto desfilar ante sí todos los acontecimientos de su vida privada.

*Escena 2. La infancia de Pier Francesco.* Los hermanos de Pier Francesco, Girolamo y Maerbale, se burlan de él vistiéndole como una niña. Puesto que Girolamo debería heredar el ducado, quieren representar a Pier Francesco, como su esposa mientras Maerbale los casaría. Pier Francesco se niega e intenta escapar, se lo impide Girolamo que cae sobre él taladrándole el lóbulo de una oreja con un pendiente. El padre contempla la escena pero no acude en ayuda del herido al que maldice tachándole de vergüenza de la familia, de amanerado con joroba. Además le mete



miedo con un ser misterioso que vive no lejos de allí y a quien todo el mundo teme. Acto seguido lo encierra en una celda en cuyo interior Pier Francesco cree ver un esqueleto que se pone a bailar una danza grotesca.

*Escena 3. El horóscopo.* Algunos años después, en sus aposentos Pier Francesco se hace predecir el futuro por su astrólogo Silvio de Narni. Este le dice que será inmortal y se convertirá en el más célebre de toda la familia Orsini. Pier Francesco, aludiendo al odio que por él siente su padre, afirma que éste jamás permitiría que le sobreviviera heredando tras él el ducado. Hay un sortilegio capaz de superar esa situación, le dice el adivino. Se escucha desde el exterior el grito de unos pavos reales, sorprendiéndose de ello Pier Francesco ya que no hay en palacio aves de esa especie. Su abuela, Diana Orsini, entra preocupada por lúgubres presentimientos. Un mensajero trae la noticia que de regreso a casa el padre de Pier Francesco ha sido gravemente herido.

*Escena 4. Pantasilea.* El padre de Pier Francesco rehúsa recibirle en su lecho de muerte y le envía a Roma para que sea iniciado en las artes del amor por la cortesana Pantasilea. Allí llega el muchacho en compañía de su amado esclavo Abul. Pantasilea al ver a Pier Francesco no puede ocultar su decepción. Sin embargo, le recibe en una habitación lujosa llena de espejos que multiplican la repulsiva imagen del jorobado. Pier Francesco no se rinde a los halagos de la cortesana y huye desfavorido, mientras vuelve a escuchar el mismo grito siniestro de los pavos reales del castillo paterno.

*Escena 5. En la ribera del Tíber.* Pier Francesco escucha la historia que siempre le cuenta su abuela, la del ascenso y la gloria de la familia Orsini. De pronto ve en lo alto de una roca a su hermano Girolamo dispuesto a bañarse. Girolamo vuelve a mofarse de Pier Francesco y pierde el equilibrio cayendo al río. Se da un golpe en la cabeza, Pier Francesco quiere ir a socorrerle pero se lo impide la abuela. Girolamo muere.

*Escena 6. Pier Francesco, Duque de Bomarzo.* Poco después de la muerte de Girolamo, le llega su turno al padre de Pier Francesco, el viejo duque. Pier Francesco se convierte así en el titular del ducado. Se ofrece en el castillo la tradicional ceremonia para presentar al nuevo duque. La abuela le presenta a Pier Francesco la hermosa Julia Farnese. Durante la ceremonia, el nuevo duque se siente celoso de ver a su hermano Maerbale en compañía de Julia. Cuando se queda solo con Abul se acerca un personaje encapuchado en el que Pier Francesco cree reconocer al fantasma de su padre.

*Escena 7. Una fiesta en Bomarzo.* Maerbale baila con Julia. Aislado de la concurrencia, Pier Francesco tiene una visión: se ve en ella danzando con Julia, Pantasilea y Abul. La visión acaba convirtiéndose en su mente en una pesadilla.

*Escena 8. El retrato de Lorenzo Lotto.* Recién llegado de la campaña en la Picardía donde Pier Francesco ha combatido junto a Carlos V, el Duque contempla admirado su retrato realizado por Lorenzo Lotto en Venecia. Junto al retrato hay también un gran espejo que

refleja su auténtica imagen, todo lo contrario de la que aparece en la majestuosa pintura. Pier Francesco cree que las dos imágenes son verdaderas, pero de pronto, desde lo más profundo del espejo ve surgir la cara del diablo, como si fuera invocado por los espíritus de su padre y de su hermano. El Duque rompe el espejo con el casco de su armadura.

**Acto II** *Escena 9. Julia Farnese.* Pier Francesco sigue obsesionado por Julia. En su palacio

la ha escuchado cantar en un madrigal las delicias del amor cortés. Amargamente ve como la acompaña en la canción su hermano Maerbale. Cuando la pareja, tras el dúo, están a punto de disfrutar de un vaso de vino, no pudiendo soportar esta visión Pier Francesco vierte el contenido de la copa en el vestido de Julia.

*Escena 10. La cámara nupcial.* Pier Francesco ha logrado convencer a Julia de que se case con él. Después de la ceremonia, en el castillo de Bomarzo,



Pier Francesco muestra a la esposa unos mosaicos donde se han unido los emblemas de los Orsini, las rosas, a los lirios de los Farnese. Entre estos mosaicos, el Duque ve de nuevo una imagen con la faz del diablo, visión que escapa a los ojos de Julia.

*Escena 11. El sueño.* Esa noche de bodas no se puede consumir el matrimonio y Pier Francesco sufre una pesadilla. En ella ve cómo los rostros de las mujeres y los hombres que pueblan las pinturas etruscas de Bomarzo han adquirido vida propia. En sus danzas esos espectros reflejan la dura realidad de lo que ha sido esa noche improductiva para el Duque.

*Escena 12. El Minotauro.* Como enloquecido, Pier Francesco abandona la estancia y acude a la sala donde están alineados todos los bustos de los emperadores romanos. En el centro de la sala está la estatua del Minotauro. En torno a esta estatua Pier Francesco siente resurgir en él el orgullo familiar de los Orsini hasta el momento en el que se le aparece el rostro de su padre como si fuera el del Minotauro. Pier Francesco lo abraza.

*Escena 13. Maerbale.* Pier Francesco no es capaz de evitar la sospecha de que su esposa Julia le engaña con su hermano Maerbale. Para

saber si sus sospechas son veraces manda a Silvio de Nardi con un mensaje para su hermano: Julia le espera en sus aposentos. Nicolás Orsini, el sobrino del Duque e hijo de Maerbale, observa el encuentro de la pareja. Al ver que Maerbale y Julia se abrazan, les advierte de la llegada de Abul. Por orden de Pier Francesco el esclavo persigue a Maerbale y acaba con su vida apuñalándolo.

*Escena 14. La alquimia.* Durante años Silvio de Nardi ha trabajado en su laboratorio en busca de una fórmula que permita la inmortalidad. Cree haberla encontrado. El Duque observa las estatuas del laboratorio del alquimista y le parece verlas danzar con furia alrededor suyo. Escondido, Nicolás Orsini observa la escena. Ha jurado vengar la muerte de su padre.

*Escena 15. El jardín de los monstruos.* Nicolás Orsini ha añadido veneno a la poción milagrosa de la inmortalidad y Pier Francesco comprende que va a morir. Ante él desfilan los monstruos que él mismo ha mandado erigir en el jardín de Bomarzo. El pastor ha vuelto y abraza al Duque. Este muere y parece elevarse de la muerte para avanzar con los brazos abiertos hacia los monstruos que son el símbolo de su inmortalidad.

## LA BELLEZA DEL HORROR EN EL JARDÍN DE BOMARZO

---

Blas Matamoro

Siguiendo una línea dominante en la ópera del siglo XX, tal vez de herencia wagneriana, Alberto Ginastera siempre recurrió a la literatura como base verbal de sus dramas escénicos: Alejandro Casona para *Don Rodrigo*, Alberto Girri para *Beatrice Cenci* y Manuel Mujica Lainez para *Bomarzo*. En este caso, lo literario era de doble sesgo pues la ópera se refiere a una novela transformada en libreto por el propio novelista. Cabe recordar que Manucho, apodo por el cual se lo menciona habitualmente, aunque narrador y biógrafo, también incursionó en el verso: Canto a Buenos Aires, traducciones de los sonetos de Shakespeare y

textos teatrales del mismo Shakespeare, Molière y Racine.

La novela *Bomarzo* fue publicada en 1962, en las orillas del fenómeno editorial conocido como boom de la literatura latinoamericana. Digo orillas porque Manucho no era, por entonces, una novedad y llevaba casi treinta años de carrera. Tampoco simpatizaba con la revolución cubana, todo lo contrario, y esto fue, de movida, decisivo para entrar o no en el club boomista. Pero el libro tuvo éxito, mereció traducciones y premios gracias, en cierta medida, al nuevo clima del gusto lector. Lo latinoamericano se puso de



moda y en ella cabían desde el realismo de Fuentes y Vargas Llosa hasta las geometrías intelectuales de Borges y los barroquismos de Carpentier y Lezama Lima.

Mujica Lainez ocupaba su lugar desde tiempo atrás como un heredero de la novela modernista que, en la Argentina, había dado su ejemplo más canónico con *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta en 1908. La España renacentista que en ella aparece coincide con la Italia renacentista que da marco a *Bomarzo*. Desde luego, los extremos de goticismo y sinceridad sexual de Manucho no se los habría permitido don Enrique pero la tendencia a la iluminación colorista y la narración como puesta en escena, reúne a ambos escritores, pertenecientes a la misma buena sociedad porteña y hasta vecinos de barrio.

En efecto, *Bomarzo* es una novela modernista y esta cualidad debió interesar a Ginastera, ya que la estética modernista tiene mucho del oropel y la estudiada y escultórica gesticulación de un buen espectáculo operístico. Hay momentos de extensa descripción que juegan a la pintura de género y ambientan la aparición de personajes ataviados parra un tableau vivant: el patio del palacio con su mezcla de gentes y animales, la llegada del David de Miguel Ángel a la *Loggia dei Lanzi* florentina, la batalla de Lepanto, el gabinete de Paracelso con sus artes mánticas.

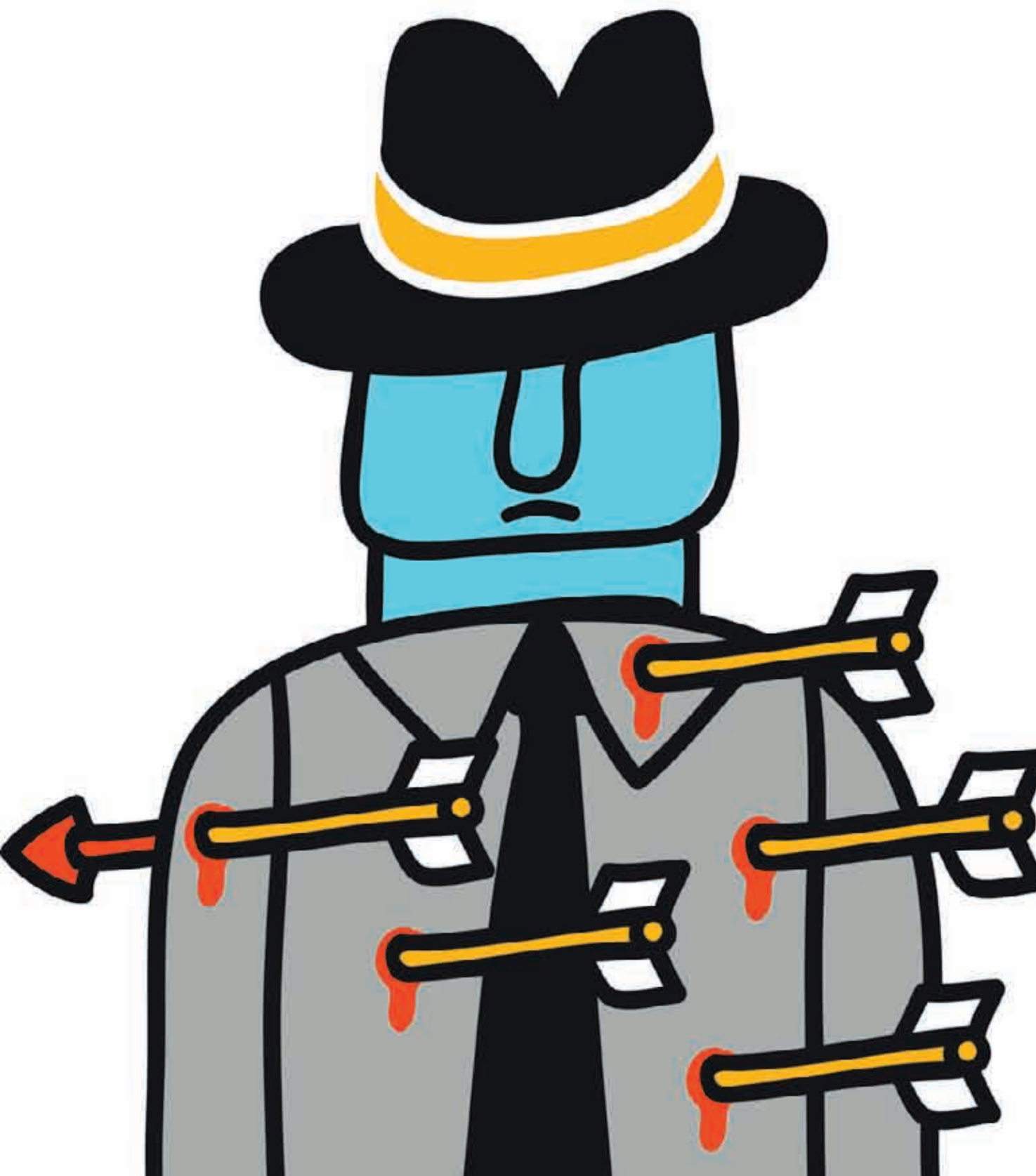
Item más. Si bien la historia del protagonista, el duque Pier Francesco Orsini, es inventada, el lugar es realmente existente: Bomarzo, cerca de Viterbo y no lejos de Roma. El Jardín de los Monstruos también existe y perteneció a un

Orsini. Desde luego, un itinerario iniciático con una serie de estatuas gigantescas de seres mitológicos e inscripciones crípticas que remata en una máscara titánica con la boca abierta que da entrada a un supuesto infierno, todo ello parece un decorado de ópera. A él corresponde la principal figura que da título a la obra.

Manucho aceptó la sugestión de un cuadro de Lorenzo Lotto, un hombre de noble pinta pero giboso. Le atribuyó a Orsini no sólo un parecido con *Rigoletto* sino la muerte del padre por artes nigrománticas, la de un hermano que es empujado por la abuela a un abismo - las familias modernistas dan para todo -, una escena de impotencia sexual con una cortesana, una amistad más que tierna con un esclavo negro que acaba acuchillando a su otro hermano, una escena de travestismo bendecida por un falso cura y un matrimonio de aquella manera. Desde luego, la trama gótica, la variedad del elenco y el fondo del escenario estaban servidos para el operático entusiasmo de Ginastera.

Según se va viendo, el personaje, sin duda el más complejo y mejor elaborado de todo Manucho, da abundante juego escénico no sólo por su espesa aventura personal sino por su aspiración a la vida como una hermosa obra de arte, que se concreta en un jardín de bellos monstruos y esa Boca del Infierno donde ansía eternizarse bebiendo una pócima que acaso no pase de ser letal. La hermosura como forma sensible del bien hace del arte un camino de perfección moral y el desfile de los monstruos., auténtico camino de imperfección, se vuelve iniciático y redentor.





Esta es la historia curricular de la ópera. Tiene otra, donde aparecen más sombras monstruosas, las del militarismo clerical argentino. El estreno mundial tuvo lugar en Washington en 1967. Desde el año anterior presidía la Argentina el general Juan Carlos Onganía, impuesto por un golpe de Estado que contó con la opinión contraria de los Estados Unidos, al revés que el tópico habitual. El gobierno apoyó el estreno y los diplomáticos del caso lo elogiaron como un triunfo de la cultura nacional.

Pero al programarse en 1968 en el teatro Colón de Buenos Aires, una fulminante amenaza de suspender la temporada seguida de un decreto prohibitorio, lo impidieron. Se invocaron “elementales principios morales en materia de pudor sexual”. La memez del asunto llegó a convertirse en el Bomarzo Affair, como lo llamó el embajador norteamericano Edward Martin, dada la escandalera periodística que produjo. Por un lado, el abusivo peso del peor catolicismo, encarnado en el cardenal Caggiano, partidario de imponer una “moral objetiva” a todo el mundo y considerar al gobierno norteamericano como favorecedor del comunismo (conste que Caggiano había mediado entre el Vaticano y la Argentina en la posguerra para salvar el pellejo a los nazis retenidos en Italia). Recuerdo - tengo edad para ello - que se habló hasta de bestialismo sexual porque alguien creyó que Orsini (orsino: osito en italiano) demostraba que el giboso duque era bestialista sexual porque mantenía relaciones con un oso. Lo único bueno de este esperpento fue que se pudo escuchar, en lugar de Ginastera, al Monteverdi del *Vespro della Beata Vergine*, en la versión Ghedini y dirigido por Fernando Previtali. En 1972, otro dictador,

Alejandro Lanusse, más moderno y astuto que su antecesor, menos timorato y menos tonto, levantó la prohibición y así restañó la ofensa causada a un par de ilustres ciudadanos, correctamente conservadores, que podían mostrar su obra en todo el mundo salvo en el propio país. Desde luego, con los criterios expuestos, la mitad de las óperas deberían haberse prohibido desde siempre. Y todo por no ver al pequeño tenor Novoa en brazos del robusto bailarín Agüero. En fin, la ópera se repuso en 1984 y permanece en el repertorio habitual del teatro citado. Ginastera, después de todo, no deja de ser el compositor que una abundante crítica especializada considera el mayor de América.

El dispositivo escénico de la obra es complejo: dos actos y quince cuadros separados/unidos por los respectivos interludios, de modo que la acción no pierda su novelística y, si se prefiere, cinematográfica unidad. En efecto, la estructura de la historia teatral que se despliega ante el espectador es, en síntesis, un instante en la memoria del protagonista, que rememora su vida en el momento en que bebe la pócima de la eternidad sin saber que es veneno. Así se dan el primer y el último cuadro de la ópera.

Entre medias, la acción se divide en dos actos. El primero llega hasta el cuadro octavo, el que describe el encuentro de Bomarzo con el pintor Lotto que habrá de retratarlo en una pintura que, según quedó dicho, sugirió a Mujica Lainez su identificación con Orsini. Es el momento crucial de la historia, cuando él entiende que es la máscara de un demonio que lo habita y decide destrozarse el espejo que le devuelve la imagen de aquella máscara.

En el primer acto se ven desfilar: la infancia del duque, las burlas de sus dos hermanos, ostensiblemente bellos y viriles; el horóscopo que le traza el astrólogo y que define la vida del protagonista como una deriva fatal, trazada de antemano, obra de unas fuerzas fascinantes y siniestras;

el encuentro con la cortesana Pantasilea, que intenta vanamente excitarlo, más la figura diabólica que se interfiere en todos los actos importantes de su vida; luego, con la colaboración de su abuela Orsini, mata a su hermano Girolamo, en un lugar donde la invocación de los antepasados juega



como un elemento más de la fatalidad general; Bomarzo es entronizado duque en una ceremonia solemne; una fiesta orgiástica anima la corte ducal dando lugar a danzas y entreveros de los invitados. El acto se cierra con el mencionado cuadro del retrato.

El segundo acto empieza con el cortejo de Julia Farnese, a quien el duque ama pero que, en verdad, está enamorada y liada con su hermano Marval, según ha podido ver en algún momento de su entronización ducal. Enseguida hay una escena nupcial, interrumpida por la presencia diabólica, tal como ocurrió con Pantasilea. Hay un cuadro pesadillesco en que ambos cónyuges son acechados por arcaicas divinidades etruscas que surgen de las honduras del lugar. Otro encuentro mitológico sucede entre el duque y una estatua del Minotauro, que cobra vida y, de algún modo, le sugiere y le ordena la construcción del Jardín de los Monstruos, un seguro de inmortalidad y de siniestra hermosura. Tras un encuentro de Julia y Marval, éste es asesinado por el esclavo negro del duque, muerte cuya venganza correrá a cargo del hijo de Marval, quien echará veneno en la pócima supuestamente inmortalizadora del alquimista. El duque lo visita y decide ingerir el prodigioso brebaje, cuyo efecto, el delirio de la inmortalidad en la Boca del Infierno del monstruoso jardín, se pone en escena durante el cuadro que da fin a la obra.

Varios desafíos: propuso convertir la novela en libreto y el libreto en música. Llevar a la escena todo el enmarañado recorrido del libro, era imposible y hubo que quitar episodios irrepresentables en un teatro como los recordados de la

batalla de Lepanto y la instalación del David de Miguel Ángel. Por otra parte, una novela es un curso que fluye y no un tejido con nudos sucesivos según ocurre en el clásico teatro de ópera. La solución fue, conforme he adelantado, cinematográfica: una escena que abre y cierra el espectáculo y, entre medias, trece episodios a manera de *flash backs* del recuerdo, que van dando lugar a consecuentes episodios que surgen de la sombra del olvido y vuelven a ella. Es como si, en el momento de morir, el personaje pudiera rememorar toda su historia y apoderarse finalmente de ella, ya que no tendrá más secuencias.

Para resolver el envite, Ginastera tenía varias opciones. Una era encomendar un libreto tradicional, con sus recitativos, arias, coros y números de conjunto. Para ello hacía falta un libretista y Manucho no lo era. Por lo demás, si no es dentro de los límites de la música tonal, resolver todas esas fórmulas es prácticamente imposible.

Otra alternativa era la historicista. Puesto que la acción transcurre en la Italia del siglo XVI, evocar con una música del siglo XX pero impregnada de citas arcaizantes, el mundo pintado -por así decirlo- en la novela. Al alcance de la mano había ejemplos que podían jugar como referencias: *Pulcinella* de Stravinski y *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Nadie menos reminisciente en música que Ginastera a quien, por lo que hace a sus usos folclorizantes, en especial los de su etapa nacionalista, nada le valían a la hora de evocar el Renacimiento italiano.

Por fin, dueño de numerosos recursos del lenguaje musical contemporáneo, el compositor se



decidió por hacer una ópera de finales del siglo XX que no debiera retratar este siglo sino valer para una evocación modernista, con trazos de novela

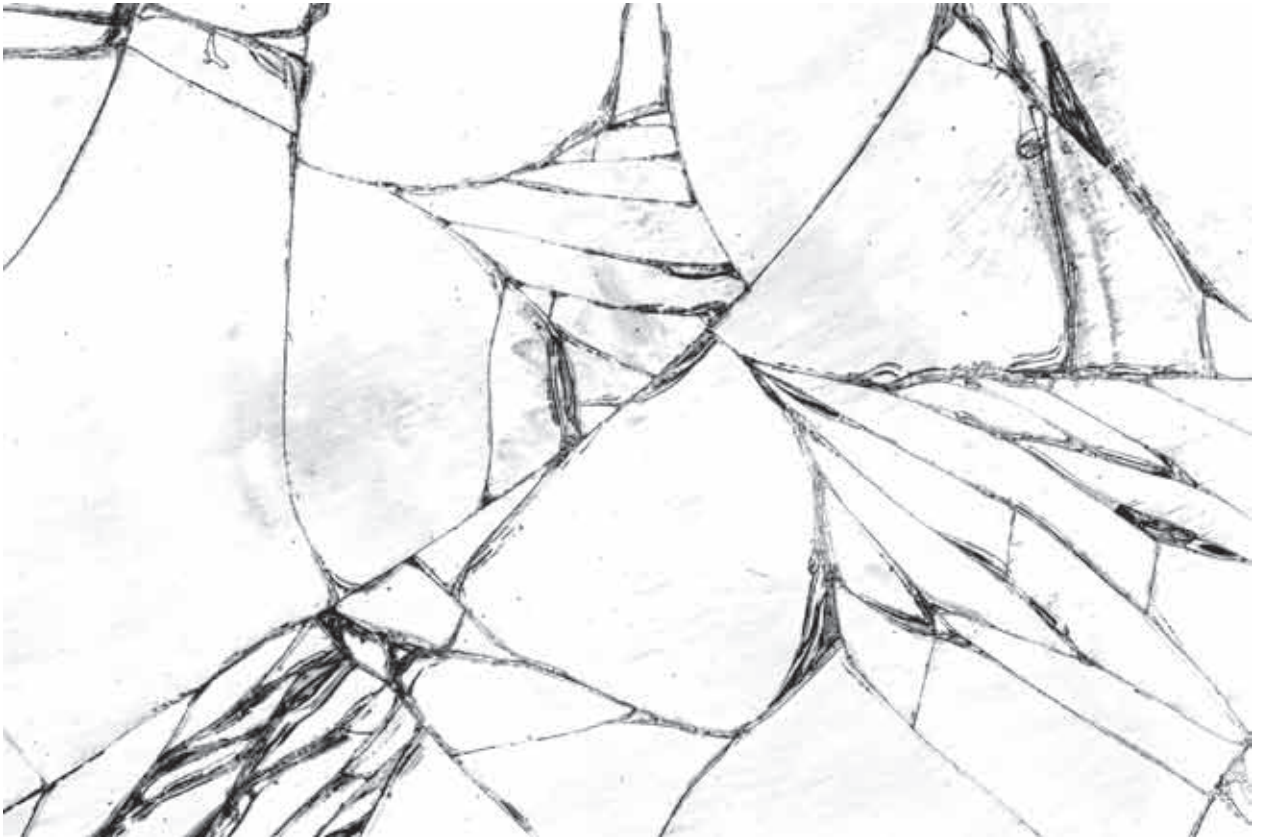
gótica, que aunara lo espeluznante y lo sensual de un mundo hecho para el placer y el crimen. En suma: una ópera de aquellas que tú me sabes.



Ginastera utiliza la atonalidad pero lo hace libremente, sin ajustarse a las exigencias seriales. Hay momentos de microtonalismo y apertura de aleatoriedad (música improvisada entre dos secuencias de partitura). No se recurre a citar música de época pero, por ejemplo en la Canción del triste amor cabe oír una suave reminiscencia de madrigal, así como el ballet orgiástico con ritmo de doble ternario (6/8) muy frecuente en Ginastera, nos lleva a danzas populares hispánicas, desde el fandango andaluz hasta la chacarera argentina o la cueca chilena.

La escritura vocal es muy clásica pues hay papeles para tenor (Gian Francesco Orsini, duque de Bomarzo), barítono (Silvio de Narni, astrólogo), bajo (Gian Corrado Orsini, padre del duque), soprano (Julia Farnese), mezzo (Pantasia), y contralto (la abuela). Un lugar sonoramente especial ocupa el coro, que se instala en el foso de la orquesta y no ejercita un papel de personaje en la acción sino que la comenta y le vale de ambientación, de ultramundo sonoro, además de fusionarse con la masa orquestal.





Ginastera ha sido un dechado de redactor musical, capaz de escribir para toda suerte de dispositivos y de investigar toda suerte de sonoridades. En *Bomarzo* la exuberancia orquestal, unida a la cuidada solución armónica de cada cuadro, es de brillante efecto. Inseparable de ella resulta la composición de los intervalos que separan a la vez que unen los cuadros, preparando su atmósfera mientras resuelven y diluyen el clima del cuadro precedente. El discurso de la ópera cobra de esta manera una completa unidad.

Otro detalle estructural es el esquema sobre el cual se desarrollan los cuadros y que es

clásico y tripartito: exposición, crisis y resolución. De tal modo, como el relato tiene una itinerancia de novela, para dar tensión dramática a la obra se recurre a mostrarla en cada cuadro como un elemento autónomo, de modo que no sea siempre la misma tensión que exija la misma distensión. Se evita, con estos recursos debidos al texto y unidos a la libertad compositiva del músico, que la obra se sumerja en la monotonía y la grisura que caracterizan a las obras atonales de larga duración. Sin duda, en este aspecto, Ginastera se aproxima más a Alban Berg que a Arnold Schönberg. Y más a sí mismo que a ningún otro.