

La clemenza di Tito

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



LA CLEMENZA DI TITO

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

ÓPERA SERIA EN DOS ACTOS. MÚSICA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). LIBRETO DE PIETRO METASTASIO, ADAPTADO POR CATERINO MAZZOLÀ. ESTRENADA EN EL TEATRO NACIONAL DE PRAGA EL 6 DE SEPTIEMBRE DE 1791. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL EL 12 DE MARZO DE 1999. PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, PROCEDENTE DEL FESTIVAL DE SALZBURGO.

Director musical: **Christophe Rousset**

Directores de escena: **Ursel y Karl-Ernst Herrmann**

Escenógrafo, figurinista e iluminador: **Karl-Ernst Herrmann**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Tito: **Jeremy Ovenden** (19, 21, 24, 26, 28 de noviembre)

Bernard Richter (20, 23, 25, 27 de noviembre)

Vitellia: **Karina Gauvin** (19, 21, 24, 26, 28 de noviembre)

Yolanda Auyanet (20, 23, 25, 27 de noviembre)

Sesto: **Mónica Bacelli** (19, 21, 24, 26, 28 de noviembre)

Maite Beaumont (20, 23, 25, 27 de noviembre)

Servilia: **Sylvia Schwartz** (19, 21, 24, 26, 28 de noviembre)

Anna Palimina (20, 23, 25, 27 de noviembre)

Annio: **Sophie Harmsen**

Publio: **Guido Loconsolo**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28 de noviembre de 2016

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

Salida a la venta al público 13 de septiembre de 2016

ARGUMENTO

La clemenza di Tito (La clemencia de Tito)

Fernando Fraga

La acción transcurre en Roma en el año 80 después de Cristo.

La obertura que no recoge ningún tema de la ópera se desarrolla en un clima entre solemne y festivo, aunque alguno de sus momentos pueda anticipar el drama, las dudas, que más tarde asaltarán al protagonista titular de la ópera.

Acto I.

En los apartamentos de Vitellia, hija del emperador destronado Vitellio, la joven no acepta el hecho de que el nuevo emperador, Tito, no la haya elegido por legítima esposa e incita a su enamorado Sesto para que acabe con su vida. Sesto que ve en Tito el modelo de lo que debe



ser un emperador se resiste al principio, pero por su amor hacia Vitellia acaba por aceptar. Antes de que acabe el día el emperador dejará de existir mientras el Capitolio sea presa de las llamas.

Annio, amigo de Sesto, trae la noticia de que Berenice ha partido de Roma al ser rechazada como esposa por Tito, lo cual vuelve a dar esperanzas a Vitellia de ocupar el puesto ahora vacante. Annio le pide a Sesto la mano de su hermana Servilia y esta petición es aceptada. Los dos amigos expresan su mutua amistad.

Una marcha precede a la entrada del emperador en el foro romano donde es aclamado por los súbditos. Publio, el comandante de la guardia pretoriana, le confirma como padre de la patria. Tito, una vez acabado el acto, se vuelve a Sesto y le expresa su decisión de esposarse con su hermana Servilia. Sesto piensa en la decepción de Annio, pero éste se adelanta y, generoso, elogia las cualidades de Servilia para ocupar el puesto de emperatriz. Tito declara la dicha que le produce el ayudar a sus amigos y recompensar los méritos y las virtudes de sus ciudadanos.

Annio y Servilia se encuentran. Los jóvenes aceptan resignados la decisión de Tito, sacrificando así la pureza e intensidad de su mutua pasión.

En la colina palatina, en los jardines del palacio imperial, Publio informa a Tito de que se está fraguando una conspiración contra él. Aparece Servilia y con humildad pero firmemente le habla a Tito de su amor incondicional por Annio. Podrá convertirse en su esposa soberana, pero su

corazón seguirá perteneciendo a Annio. Tito queda impresionado por tales palabras, tras lo cual renuncia definitivamente a convertirla en su esposa.

Vitellia vuelve a forzar a Sesto para que cumpla sus funestos deseos pero, una vez el joven se ha ido a realizar estos luctuosos propósitos, entran Publio y Annio con una noticia que conmociona a Vitellia: Tito le ha elegido finalmente para que comparta con él el trono romano. Vitellia intenta seguir los pasos de Sesto para impedirle cometer la acción en que ella ha insistido tanto, más es demasiado tarde: el Capitolio está en llamas. Ante Servilia, Annio, Publio y Vitellia aparece Sesto desencajado portando la noticia de que Tito ha perecido apuñalado. Vitellia impide que Sesto, fuera de sí, confiese que ha sido él el autor del atentado.

Acto II.

De nuevo en los jardines palatinos, Annio le descubre a Sesto que en realidad quien ha muerto es Lentulo y que en la confusión general se pensó que había sido Tito el atacado. Ante este hecho, Sesto confiesa al amigo su delito. Annio le ruega que se lo cuente todo a Tito, al contrario que Vitellia la cual le insta para que huya de inmediato de Roma. Lentulo que ha sobrevivido al ataque acusa a Sesto de ser el responsable de su acuchillamiento y el joven es hecho prisionero.

En la gran sala del senado, patricios y plebeyos se congratulan porque Tito haya logrado superar los adversos acontecimientos. Tito no puede creer en la culpabilidad de su amigo Sesto





y, aunque se confirma sin la menor duda su participación en los hechos, Tito duda en firmar la sentencia de muerte. Antes desea hablar en persona con el amigo.

Sesto guarda silencio al principio; luego le pide a Tito, inclinado siempre a la clemencia, que recuerde la antigua y sincera amistad que les ha unido.

Annio y Servilia acuden a Vitellia para que interceda por Sesto. Vitellia, cuando se encuentra sola, reflexiona dolorosa y profundamente, sobre sus actos, comprendiendo finalmente que no

podrá convertirse en emperadora de Roma a costa del sacrificio de quien tanto la ha amado.

En un amplio anfiteatro se reúne la corte y el pueblo. Se ve también a los acusados de la conjuración dispuestos a ser entregados al verdugo. Vitellia avanza con ímpetu y a los pies de Tito declara la parte que ella ha representado en los hechos delictivos. Pese al asombro que esta declaración le procura, Tito rechaza la venganza y en un acto de enorme magnanimidad perdona a todos. Tal generosidad es motivo de satisfacción y elogio hacia el clemente soberano por parte de todos los presentes.

GLORIA Y DESDICHA DEL MOZART FINAL

Blas Matamoro

Un poco de historia

Mucho ha tardado *La clemenza di Tito* en conseguir un lugar en las temporadas y grabaciones de ópera. Podría decirse que no antes de la década iniciada en 1970, con la Nueva Edición corregida y depurada de su autor y los trabajos de ciertos directores de escena como Jean-Pierre

Ponnelle quienes, contra la tónica tradición, hallaron teatralmente eficaz esta obra.

Varios prejuicios jugaban en su contra. Parte de la crítica dictaminó que, tras *Così fan tutte* y *La flauta mágica*, esta incursión en el acartonado mundo de la ópera sería constituía, junto con *Idomeneo*, un retroceso en su evolución estética, que lo empujaba hasta partituras juveniles y



primerizas como *Mitridate*, *Ascanio in Alba*, *Il sogno di Scipione* o *Il re pastore*. Otros incidieron en un borrón en parte atribuible a la malevolencia de Wagner: que Mozart no sabía escoger sus libretos, que aceptaba cualquier encargo por dinero y que poco le importaban las palabras que llevaba a su música. El romanticismo, que idolatró *Don Giovanni* por su lado demoníaco y erótico, preterió gran parte de la herencia mozartiana, comprometida con la claridad clásica, el económico equilibrio estructural y la amabilidad de la galantería rococó. Hasta hubo quien consideró la obra desde lo político: una alabanza al absolutismo ilustrado, un retrato del pueblo como sumiso y servil a sus señores, un homenaje cortesano a un género caduco.

Hoy podemos desbrozar el jardín. Ciertamente, el libreto indirectamente original pertenece a Pietro Metastasio, escritor especializado en la literatura operística del siglo barroco. Lo redactó en 1734 para Antonio Caldara, músico oficial de la corte vienesa. Lo pusieron en música repetidamente: Gluck, Hasse, Wagenseil y Galuppi, entre otros. Pero Mozart lo hizo revisar – literalmente: “convertirlo en una verdadera ópera” – por Caterino Mazzolà, quien condensó el texto, divagante, monótono de armazón (mera sucesión de arias con un par de coros) y leñoso de lenguaje, añadiendo tercetos y dúos, reemplazando algunos versos de las arias y levantando el interés del primer final con la escena del incendio del Capitolio, realizada por un coro entre bambalinas. Este trabajo fue supervisado por el propio Mozart quien, luego, dotó a los personajes con líneas vocales distintivas, para acreditar sus psicologías y situaciones, sin perder

los estribos de una retórica que sirve a un mundo de corte y a una moraleja edificante sobre la monarquía absoluta e ilustrada.

A las dificultades con la posteridad colaboraron las del encargo y la facturación del estreno. Fue Domenico Guardasoni, empresario de ópera activo en Varsovia y en Praga, quien propuso a Mozart la tarea, ofreciéndole la linda suma de 200 ducados, el doble de lo que habitualmente se daba en tales casos. Sucedió a principios de julio de 1791 y la representación se preveía para septiembre. Exactamente, acabó ocurriendo el día 6. Es decir que libretista y compositor tenían apenas dos meses para ultimar la comisión. Se calcula que, en lo estrictamente musical, Mozart trabajó no más de veinte días, de los cuales hay que efectuar dos descuentos: los recitativos *a secco* (con mero acompañamiento de clave) los hizo su discípulo Franz Süssmayer y el aria de Vitelia *Non più di fiori* ya estaba compuesta como pieza de concierto para su amiga, la soprano Josepha Duschek.

Tal velocidad no era infrecuente en nuestro genio. Se sabe que podía componer de memoria hasta cuando estaba jugando al billar. También, que solía gastarse los adelantos en garitos, casinos y timbas. Tal vez para ocultar estas gracias se creó la leyenda de que Mozart pasaba hambre porque sus obras eran desdeñadas, según corresponde a todo gran artista en el recetario más vulgar del romanticismo. A ello se puede sumar otro inciso lamentoso: que el salzburgués estaba muy enfermo y su talento, en consecuencia, declinaba. Si el *Requiem* que cierra su catálogo es una obra decadente, enfermiza y floja, que venga Dios y lo vea.



Las prisas por redondear una ópera acorde con determinado fasto cortesano provenían de que, en un principio, se pensó en Antonio Salieri - otro actor legendario para el cuento lúgubre: la muerte de Amadeus - como autor de la música. Su exceso de trabajo como músico de la corte vienesa le impidió aceptarlo y entonces se echó mano de su “rival”. Divago brevemente: con semejante “rival” cualquiera pasa a la historia.

El objeto del estreno era la coronación como rey de Bohemia, en Praga, del emperador austriaco Leopoldo II, hijo de la ilustrada María Teresa y que había ejercido antes como gran duque de Toscana, o sea que estaba instruido en los gustos italianos. Amaba la *opera seria* y se descontaba que la figura del colega Tito, romano sabio, laborioso y estoico, le caería simpática y edificante.

No fue tan feliz el evento inicial, que tuvo lugar en el Teatro Nacional de Praga. La imperial pareja - Leopoldo y su mujer María Luisa - se hizo esperar dos horas y media y, a pesar de que los espectadores eran invitados - o sea que no pagaron sus entradas - su paciencia y su amor al príncipe estaban por los suelos cuando empezó el espectáculo. Por más decir, la preparación del mismo también estaba por los suelos, dada la cortedad del tiempo disponible para los ensayos. El resultado pareció lógicamente infeliz, a pesar del entusiasmo con que Mozart glosa su triunfo en las cartas a la familia. Tal vez lo impregnaba todavía el buen suceso de sus dos óperas anteriores, citadas al comienzo, y no podía prever que ésta sería la última de su serie.

De su elenco sólo conocía al tenor Antonio Badiglioni, que hizo de protagonista y en cuya voz pensó el compositor, seguramente teniendo en cuenta que había estrenado a Don Ottavio en *Don Giovanni*, allí mismo, en Praga. El resto lo constituían la soprano María Marchetti como Vitelia, su colega la *signora* Antonini en Servilia, una tercera soprano, Carolina Perini como Annio (rol travestido que se conserva como tal), el castrado Domenico Bedini en Sesto (actualmente confiado a una mezzosoprano) y el bajo Gaetano Campi en el personaje de Publio.

Hubo más representaciones hasta fin de mes. Con certeza, mejor resueltas por el ejercicio de la repetición. Luego la obra pasó al olvido durante más de un siglo y medio, por las razones y prejuicios ya enumerados. Quizá la más gráfica opinión contemporánea fuera la de María Luisa, majestad imperial consorte, quien salió muy fastidiada del teatro definiendo la ópera lapidariamente como *una porcheria tedesca*. En fin: ni Metastasio, ni Mazzolà, ni Mozart ni sus intérpretes eran alemanes, pero la porquería siguió en pie.

Una recuperación

Desde luego, nadie comparte hoy el dictorio imperioso de la emperatriz. El melodismo fluyente y facundo (asimismo fecundo, si se prefiere), la orquestación certera y elegantemente colorida, el trámite convenido y veloz de la acción, se apuntan en el haber de esta obra cuya anécdota y cuyos incidentes son tópicos y no pretenden aparentar otra cosa. ¿Fue un retroceso en la carrera de Mozart? Su calidad, comparable a otro título comparable - valga la redundancia - que data de

una década anterior, *Idomeneo re di Creta* ¿empalidece ante su hermana? Me contesto que no.

Por otra parte, la *opera seria* de tema mitológico o supuestamente histórico, en cualquier caso, de inspiración clásica grecorromana, siguió existiendo tras la muerte de Mozart y de Gluck. Parte de la obra de Rossini, Mercadante, Cherubini y otros, transita su huella. Es cierto que se transforma, en su momento, como *grand opéra* a la francesa, con mucho aparato de trucos y componentes y componendas de gran espectáculo, pero nunca desprendiéndose de los personajes ejemplares del pretendido pasado histórico. Al decir histórico digo memorable, vida rescatada del olvido por contados personajes paradigmáticos. Pero esa es, redundo, otra historia. La ópera aparatosa del romanticismo ya pasa de las recatadas y excluyentes salas cortesanas, las primorosas bomboneras de la aristocracia, para instalarse en los grandes teatros del siglo XIX, frecuentados por la burguesía y hasta por las clases modestas del "gallinero" paradisiaco. En éstos, Mozart apenas si aparecía con *Don Giovanni* y *La flauta mágica* y, a juzgar por las crónicas, sometido a unas mezcolanzas, cirugías y libertades de estilo y adornos de divos y divas, que hoy nos llevarían al genocidio, a morir de risa y en masa.

¿Es el arte de Mozart, en este espacio operístico "serio", altivo, distante y desprovisto de sentimiento? Rotundamente, no. Lo que pasa es que el romanticismo confundió sentimiento con sentimentalidad, lo cual es legítimo, tan legítimo como la opción mozartiana, que consiste en "confundir" sentimiento con sensibilidad. En rigor, la vida afectiva de cada cual permanece en su

interior. Qué sentía Mozart al componer, nunca nadie lo supo ni lo sabrá, como no fuera el propio Mozart. Lo que él, como cualquier artista válido, pone en su obra, son unos signos que conmueven o no el afecto de sus receptores. Hay lenguajes que, en cierta época, consiguen emocionar a la mayoría de aquéllos y, en otra época, los dejan indiferentes. Es, nada más, una cuestión de retórica, del arte de convencer. Nada más y nada menos.

Algo similar podría decirse de las figuras heroicas que propone esta familia operística. Tito es un monarca ejemplar en términos de filantropía, compasión y racionalidad ilustradas. Rechaza los tesoros de sus botines guerreros y los dedica a los



pobres; se desprende de una y otra novia para que se las lleven sus respectivos enamorados, de los cuales ellas también lo están; perdona a su amigo Sesto, que organizó el incendio del Capitolio – era un terrorista, sin más – porque lo omnubiló una pasión amorosa, debidamente confesada por la inspiradora del delito, Vitelia.

Pero, con todo y eso, Tito no se instala serenamente en su generosidad. Todo lo contrario, se aísla en la cima imperial del poder. Se queda solo y es desdichado, tanto como glorioso y aclamado por la multitud, por una lejana masa de desconocidos. Sus amigos lo traicionan, las mujeres lo abandonan, él tiene poderes absolutos pero a quien primero los somete es a él mismo. Es todopoderoso, cuanto puede serlo un mortal, pero su señorío es una desolada servidumbre. Todas estas contradicciones, si se quiere shakespearianas, del personaje monárquico absoluto e iluminista, están en este Mozart, y su elegancia expresiva no disipa del todo la pesadumbre de su héroe. Al final centra la escena, entre dos parejas suponemos que felices y el pueblo que aclama, aprueba, celebra y observa con orgullosa devoción a su monarca.

Repito: está en el centro y se ha quedado solo. La cumbre no tiene semejantes. La historia, dirá Hegel pocos años más tarde, no es el suelo de la dicha.

Es posible que, según dije al principio, parte de la sombra que cubrió a este tipo de obras durante décadas, se deba a un cambio de mentalidades y sensibilidades políticas y sociales. El siglo XIX fue más republicano que sus antecesores. Los perfiles de reyes ejemplares que no estaban

sometidos a leyes constitucionales, empezaron a ser mal vistos. Se los consideraba tiránicos o despóticos y no los salvaba su buen corazón. Ciertamente, se los reemplazó por caudillos de modelo bonapartista, pero esto poco tiene que ver con la historia de la ópera, como no fueran las lágrimas de Napoleón escuchando a Paisiello.

La vocalidad de esta obra

Vocalmente, Mozart sirve a Tito a partir de una tesitura familiar a su obra operística: el tenor lírico noble, en este caso con cierta capacidad compositiva inclinada a la gravedad, un centro sólido pero, a la vez con capacidad para los grandes saltos y algunos ejercicios de coloratura. En el extremo agudo no hay exigencias notables. Como registro y desenvoltura puede compararse con Don Ottavio y no casualmente el mismo cantante estrenó ambos papeles, según queda dicho. Caracterialmente, Tito es hermano de Idomeneo y representa al monarca ecuaníme, racional y templado que en *El rapto en el serrallo* se llama Pachá y desempeña un actor. Más poderoso y mucho menos autoritario que Sarastro en *La flauta mágica* (esta vez, cedido a la voz de bajo profundo), es igualmente adoctrinador, ejemplificador y busca la aprobación del pueblo, aunque sin el misticismo humanitario y las amenazas sacerdotales de aquél.

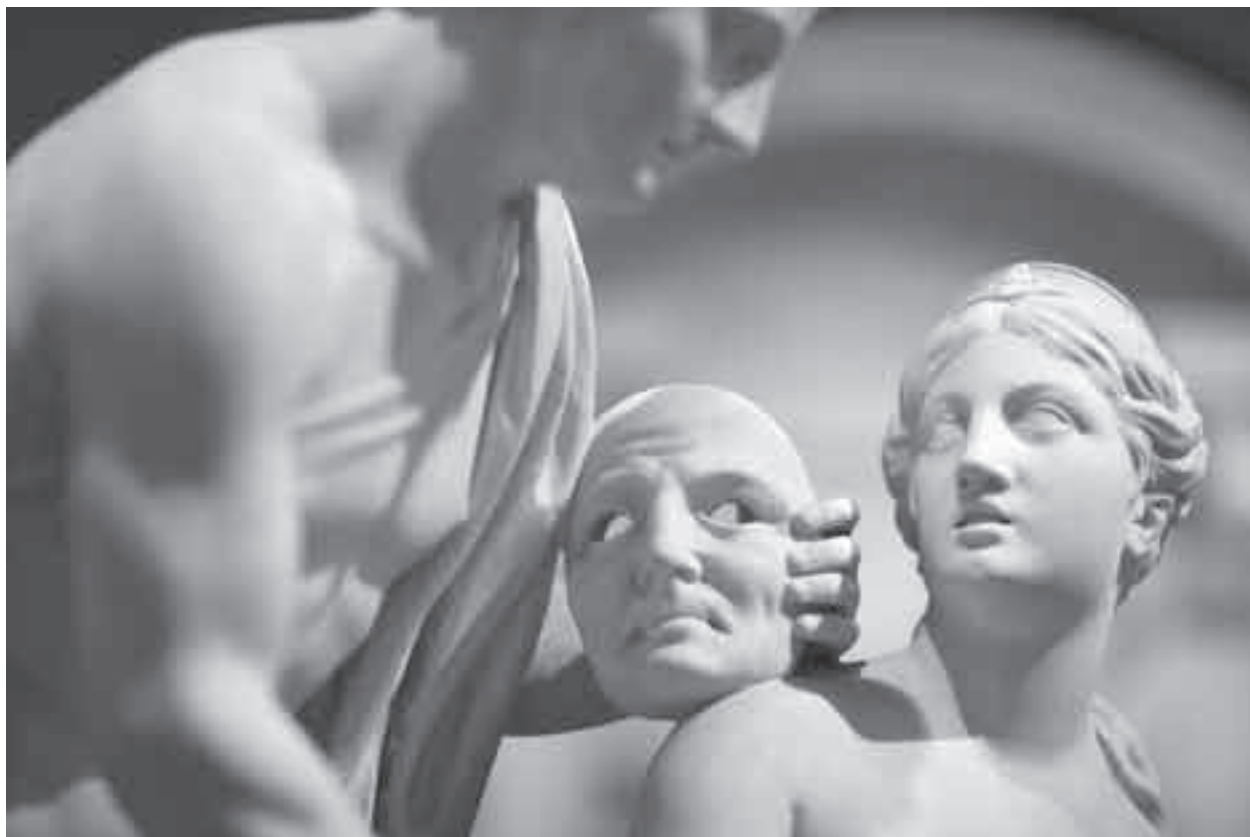
A Tito otorga el compositor tres arias (*Del più sublime soglio*, *Ah se fosse intorno al trono* y *Se all'impero*), algún recitativo de importancia para la trama escénica y numerosas intervenciones en conjuntos de solistas o con el coro. Los dos finales son cuantiosos de sonoridad y exceden, con

mucho, lo esquemático del libreto metastasiano, viéndose en ambos la mano de Mazzolà guiada por la sugestión y la experiencia de su compañero Mozart. Interesantes son también los momentos actorales en que Tito debe sostenerse por medio de una majestuosa presencia, sin decir ni cantar, acompañado por marchas de índole imperial y marcial.

Sin duda, el personaje que más interesó a Mozart y al que dedicó los más brillantes pasajes y las tensiones dramáticas más fuertes, es Vitelia. De alguna forma, es la que desencadena el conflicto porque incita a Sesto a conjurarse y traicionar

a su amigo el emperador Tito. Su tesitura vocal es exigente: amplia extensión de registros, desde un grave contraltado hasta el extremo agudo de la soprano, exige un sostenido lirismo capaz de agilidades pero es, por la índole del personaje, un ser dramático, así que todas las facultades de una soprano están en juego, a partir de su endiablada tesitura, con saltos de vértigo y un dominio absoluto de los pasajes que evite cualquier trastorno en el color de la voz, lo cual rompería la línea de canto exigible a un intérprete mozartiano.

Tanto en algunas de sus óperas como en ciertas arias de concierto, Mozart fue terriblemente



exigente con la extensión vocal de sus sopranos. Piénsese en delicadas criaturas como Constanza (*El rapto en el serrallo*) y Fiordiligi (*Così fan tutte*) o frenéticas de patetismo, como Electra (en *Idomeneo*). En este aspecto, Mozart preanuncia la evolución de la vocalidad sopranil en, al menos, dos sentidos. La soprano lírico-dramática con capacidad de coloratura será aquerenciada por Rossini y los belcantistas románticos, llegando hasta el joven Verdi. Vitelia, si no siempre la madre, a veces será la abuela de personajes como Armida, Norma o Abigail.

En otra dirección, la ópera alemana también se valdrá de personajes líricos que pretenden cierto arresto dramático por la creciente densidad de las orquestas operísticas y la mayor amplitud de las salas. Pienso en la Rezia de Weber (en *Oberón*) y en algunas heroínas del primer Wagner, Elsa y Elisabeth.

Vitelia es uno de esos papeles de “pega o revienta”, que pueden enaltecer o humillar a la soprano, sin términos medios. Ahí están sus dos arias (*Infelice quale orrore* y *Non più di fiori*) y dos estremeros y muy comprometidos recitativos acompañados (*Deh se piacer mi vuoi*, *Chi ciecamente crede*). En la segunda de las arias citadas se advierte su extracción (aria de concierto), con sus dos partes canónicas, un andante y un remoquete más rápido y de mayor contraste de alturas, con sus espinosos saltos o *sbalzi*. El aria de concierto como momento de reflexión solista es frecuente en Mozart y aparece aquí repetidamente empleada en otros personajes.

En diversos aspectos, las decisiones vocales de Mozart sirven de transición y también de anticipación a las tesituras más modernas que

conocemos y que se fraguan a lo largo del siglo XIX. He anotado alguna y sigo en la misma línea. Una de ellas es la mezzosoprano que, como tal, no aparece en la nomenclatura del siglo XVIII pero sí está delineada en la llamada “soprano segunda” (*secondo soprano*). Mozart ha resuelto con ella a ciertos personajes anteriores a éstos: Cherubino en *Las bodas de Fígaro*, Dorabella en *Così fan tutte* y, rompiendo las tradiciones, conforme a ciertas versiones modernas, Donna Elvira y Zerlina en *Don Giovanni*. Se trata, más bien, de lo que hoy llamaríamos una mezzo lírica o juvenil, eventualmente una mezzo de coloratura si se presentan pasajes de ágil habilidad. Rossini hizo eximio uso de esta tesitura en comedias (Rosina en *El barbero de Sevilla*, Angelina en *La Cenicienta*, Isabella en *La italiana en Argel*). También se pueden considerar dentro del ramo, tal como se cantan algunas de las óperas serias rossinianas, papeles travestidos, herederos de los castrados clásicos: Tancredi, Malcolm en *La donna del lago*, Calvo en *Maometto Secondo*.

La que podríamos denominar protomezzo mozartiana se refiere a personajes juveniles de ambos sexos. Exige, pues, una voz de timbre claro, con una extensión sólida hacia el grave, un centro ancho y todas las tesituras flexibles, definidas por un dominante lirismo. La mezzo que conocemos a partir del romanticismo, en cambio, será una voz más oscura, menos plegable, que sugiere un mayor dramatismo y una edad más madura.

En esta ópera se encomienda normalmente al primer tipo de mezzos los papeles de Sesto (en el estreno a cargo de un evirado) y Annio. Sesto cuenta con una de las páginas más bellas de la partitura, el aria *Parto ma tu ben mio* que tiene la estructura

de un aria de concierto con el clarinete en si bemol que sirve de contracanto a la voz y que puede compararse con la ya citada página de Vitelia (*Non più di fior*) en la cual el *obbligato* solista instrumental se confía al como *di bassetto* que suele sustituirse por un clarinete en fa. También notable, por su decisión dramática, es el recitativo acompañado del mismo Sesto *Oh dei che smania è questa*. En cuanto a Annio, le corresponden igualmente dos solos en forma de aria y de comparable compromiso: *Torna di Tito alato* y *Tu fosti tradito*. Conjuntadas, ambas voces cantan un delicioso dueto amistoso que anuncia incontables páginas del belcantismo posterior, a contar desde Rossini: *Deh prendi un dolce amplesso*. A su vez, Sesto y Vitelia encaran, en plan dramático, otro dúo: *Ancora mi schernisce*.

Publio merece sólo una breve y modesta cavatina: *Tardi s'avvede*. Lo que cabe señalar al respecto de este personaje, que acaso encarna un ejemplo de virilidad inequívoca frente al travestido y al castrado, es que patentiza otra reforma vocal mozartiana que tendrá decisiva frecuencia en la ópera del siglo XIX: la identidad del barítono. Aunque se lo defina como bajo, Publio pertenece a la familia de Fígaro, Almaviva, Don Juan, Leporello y Papageno, o sea de los papeles que pueden resolverse con un barítono o un bajo cantante, lejos del cavernoso registro que se exige a Sarastro u Osmín. Una voz oscura pero flexible, que se halla cómoda en el centro y cubre lo que para el tenor son notas de pasaje, es la que se habrá de considerar enseguida como baritonal.

En tanto panorama, la vocalidad de esta ópera puede calificarse de leve por dos razones: porque dominan las voces femeninas con matices

apenas discernibles entre ellas, y porque los dos roles masculinos propiamente tales insisten en sus registros medios. Queda asegurada así cierta sonoridad como para un teatro de cámara, típicamente dieciochesco y cortesano. Estamos ante un drama con final feliz – felicidad de aquella manera en el personaje de Tito – pero cuyo discurso es galante y ligeramente empacado por sus buenas maneras y finas fórmulas, como corresponde al medio aristocrático al cual se dirige.

El coro, por las suyas, tiene una relevancia especial en la obra y ello por varios motivos. Algunos estudiosos (Brigitte Massin entre ellos) lo consideran el primer coro que, en sede operística, encarna a un personaje, el pueblo, capaz de reacciones y de autonomía expresiva. Luego está su rica escritura a cuatro voces, cuya maestría polifónica y armónica siempre descontamos en Mozart y, por fin, la relativa abundancia de sus apariciones que son cuatro. Primero celebra en ritmo de marcha la entrada del monarca, luego (*Ah, grazie si rendano*) pasa a una dignidad ceremoniosa y grave que recuerda los casos comparables de *La flauta mágica*; en la escena del incendio, sus intervenciones entre bambalinas llenan el espacio sonoro de patetismo y horror, para rematar en términos de apoteosis la obra con un empaque oratorial.

El aspecto instrumental

La orquesta en *La clemencia de Tito* es un dispositivo reducido, que ha de mantener una sonoridad comparable a la camarística textura del conjunto. Tenemos el cuarteto de arcos junto al cual es definitiva la presencia de las maderas, en conjunto o con voces solistas (dos especialmente importantes ya se han

distinguido). El diálogo con las cuerdas es constante y esta prevalencia de maderas “ablanda”, suaviza y matiza cierta atmósfera que quizá tenga que ver con esa condición moral de la clemencia que, encarnada en el personaje de Tito, deambula por los demás y por toda la acción de la fábula. Los cobres cumplen un rol más modesto, siempre complementario, aunque dan color de marcialidad a las entradas y salidas imperiales. Lo mismo cabe apuntar del timbal.

A modo de síntesis

Queda abierta la cuestión con la que inicié estas líneas: ¿qué hizo Mozart con estas dos ilustraciones y tardías muestras de la ópera seria que son *Idomeneo* y *La clemencia de Tito*? ¿Avanzó, retrocedió, se mantuvo en sus trece? Conteste quien lea. Mientras tanto, contesto por mi cuenta.

La ópera y el teatro en general, en prosa o en verso, mantuvo durante el siglo XIX cierto espacio reservado a las antiguas aristocracias y a los personajes míticos. Encarnan las grandezas de las pasiones, con sus vicios y sus virtudes. Ecos diversos obtuvieron en el siglo XX. El que ahora habitamos dirá lo que sea en su momento, es decir al final.

La órbita burguesa y el mundo del trabajo, con todos sus innumerables matices, fueron ganando terreno en las artes escénicas. En este sentido, Mozart es un precursor en obras como la trilogía Da Ponte. En ella las aristocracias no salen bien paradas, si pensamos en Don Juan como supuesto gentilhombre y en el Conde de Almaviva. Los plebeyos quedan bien si tomamos como ejemplo a Susana y a Fígaro, aunque bastante menos si observamos al servil y cómplice Leporello.

En otro orden, el de la idealidad como opción a la realidad, Mozart también es precursor, siempre con la ayuda de Da Ponte. El colmo de la comedia burguesa, de humor cínico, farsesco y crítico respecto al idealismo amoroso, es *Così fan tutte*, donde el sentimiento del amor aparece como ilusorio y confuso, sometido a cualquier artilugio del disfraz y necesitado del encuadre institucional de la pareja y del matrimonio.

Ahora bien: ¿es posible la actitud crítica del realismo si no hay una instancia ideal? Esta será la antinomia que animará, entre otras, a los románticos: observar la chata realidad desde las alturas del ideal y observa, paralelamente, la soberbia idealidad desde la ironía del llano mundo real. Entones: la duplicidad señalada encuentra en Mozart un punto de comunidad y conciliación: la música. Son necesarios los coronados clementes y virtuosos como Idomeneo y Tito para que comprendamos los dimes y diretes de la trilogía Da Ponte, nobles rijosos que persiguen a las sirvientas, enamorados dispuestos a disfrazarse para seducir a las novias de sus amigos, hidalgos que prometen casamiento a doncellas abandonadas y saltan por la ventana para violar a las castas damas de la buena sociedad a la que ambos pertenecen.

Mi modesta y provisoria conclusión es que a Mozart le hicieron falta las dos instancias extremas: lo real cotidiano y lo ideal extraordinario. En su rico y bello universo, los extremos se encuentran y, cuando corresponde, dialogan. Y si no, siempre, cantan admirables momentos de la música de su tiempo y del nuestro.