

impecable agilidad, de timbre y volumen brillantes, y que sería uno de los pilares de las obras del músico hasta 1728.

Con *Ottone* (1723) se produce la presentación de Francesca Cuzzoni, soprano pura, cuya rivalidad posterior con Faustina Bordoni contribuiría a causar el hundimiento de la Royal Academy.

Cinco meses después del *Ottone*, presenta Händel *Flavio*, basado en *Le Cid* de Corneille, única incursión del músico en la historia española, aunque a través del filtro francés y de una readaptación de un tal Gighi.

De 1724 a 1728 alcanza el músico su plena madurez creadora. Nueve óperas de similar e indiscutible valor surgen de su pluma incansable.

El 20 de febrero de 1724, con libreto de Niccolò Haym, se pone en escena *Giulio Cesare*. Una historia de amores, ambiciones, celos, venganzas y heroísmo, con fondo exótico: la estancia de Julio César en Egipto y sus amores con Cleopatra. Para este enredo disparatado, Händel compuso una música de un valor incuestionable. Los personajes están descritos como si se vieran dentro de ellos mismos: la nobleza y serenidad de César (*Prestio omai l'Egizja terra* y, en particular, el magnífico arioso *Tomba del gran Pompeo*), la frivolidad y coquetería de Cleopatra y su ulterior madurez según avanza la acción (*Non disperar: Se pietà di me non senti*), el inmenso dolor de Cornelia y su dignidad regia (*Priva son d'ogni conforto*), el juvenil y acaso atolondrado valor de Sexto (*Svegliatevi nel core*), la hipocresía de Tolomeo (*L'empio, tiranno, indegno*) y la lascivia de Aquiles (*Se a me non sei crudele*). Y todo ello enmarcado en una unidad estilística y coherencia escénica, irreprochables. Es sobresaliente, asimismo, la escena de Cornelia y Sexto que cierra el acto primero: *Son nata a lagrimar*.

Con *Tamerlano*, conocida en octubre de este mismo año, 1724, restableció Händel su supremacía sobre el competidor Bononcini. El libreto ambienta esta vez sus amores cruzados e intrigas políticas en un marco exótico, con turcos, griegos y tártaros.

Tras *Tamerlano* la inspiración de Händel parece ilimitada. De su pluma febril surgen una o dos óperas por año, sin que este componer enloquecido haga desmerecer la calidad de sus obras. 1725 es el año del estreno de *Rodelinda* (escúchese el *Dovesei*, ¡sublime!); 1726 de *Scipione* y pocos meses después *Alessandro*; 1727, *Admeto y Riccardo Primo*; 1728, *Siroe* y *Tolomeo*.

En 1726 contrata a la soprano Faustina Bordoni, aparte de excelente cantante, de una belleza física deslumbrante. Para *Alessandro* (su debut) Händel escribe expresamente el papel de Roxana, de parecida importancia al de Lisana, encomendado a Francesca Cuzzoni. Inmediatamente el público se dividió en partidarios de una y otra. A la brillantez del canto de la Bordoni sus detractores oponían el dramatismo en el que la Cuzzoni era una maestra. (¿Quién no ha pensado en las Callas y sus epígonos?).

Las dos *prime donne* se tomaron también en serio su papel de líderes líricos y durante la representación de *Astianatte* de Bononcini llegaron a las manos (ítem los pies) arracándose pelucas y destrozándose vestidos. Esta escena de portería napolitana, tan poco apropiada para el marco donde progresaban las cuitas del hijo de Héctor y Andrómaca escandalizó a la sociedad londinense y, en particular, a un miembro de la realeza que estaba entre el público de la variopinta representación.

Se cuenta que este pugilato feminista fue decisivo para precipitar la desaparición

de la Royal Academy. No negamos que haya contribuido a ello, pero otras causas más serias tuvieron mayor peso. La caída de sus acciones en la Bolsa de Londres, por, la pérdida de confianza de sus suscriptores, y, la más decisiva, el estreno de *The beggar's Opera* en 1728. Esta ópera-balada de John Gay y John Christopher Pepusch, ingeniosa sátira de la sociedad política inglesa y eficaz ridiculización de la ópera seria alcanzó 32 representaciones. Cuando 12 representaciones se consideraba un éxito extraordinario, *The beggar's Opera* (digamos que su traducción es *La Ópera de los Mendigos*) demostró con tal éxito superlativo que la ópera seria italiana estaba en trance de desaparecer.

Sin embargo, Händel, al borde de la miseria, tras el hundimiento de la Royal Academy conviene en formar una nueva empresa operística con Heidegger.

Viaja otra vez a Italia, el filón canoro. De allí se trae a Antonio María Bernacchi, sopránista de desmedido virtuosismo que no logró llenar el hueco dejado por el *Senesimo*; a Anna Strada del Po, soprano, cantante interesante que alcanzó a reemplazar a la Cuzzoni y la Bordoni, famosas por tantos sentidos, y que siempre fue fiel y leal al maestro hasta que comenzó a deteriorarse su voz; a Annibale Pio Fabri, tenor, por lo que esta cuerda aparece más distinguida en la producción siguiente del compositor; y a Gioacchino Conti (el *Gizziello*), soprano castrado, de emisión y entonación impecables. Paulatinamente, comienza Händel, para evitar contratos costosos, a utilizar cantantes ingleses, que luego interpretarían sus oratorios.

La empresa Händel-Heidegger estrena *Lotario* (1729), *Parténope* (1730), *Poro* (1731), *Ezio* (1732), *Sosarme* (1732) y *Orlando* (1733). Se reorganiza nuevamente en 1733, asociándose con la bailarina francesa Maria Sallé, que actuaba en Covent Garden, recientemente inaugurado. Esta incorporación vino aconsejada por la aparición de una compañía rival, la Nobility Opera, con sede en el Lincoln's Inn Fields, patrocinada por el príncipe de Gales y la mayoría de la nobleza y con Niccola Porpora como principal compositor. La Nobility Opera incluía entre el elenco de sus cantantes al celeberrimo sopránista Carlos Broschi (Farinelli), quien debuta en 1734 con *Artaserse* de Adolf Hasse.

Es de señalar que la presencia de Maria Sallé en la compañía del Convent Garden impuso a Händel la obligación de incluir en sus obras largas secciones de ballet, en especial, para dos de ellas, joyas de este período *Ariodante* y *Alcina*. Con ello, el músico, por puro accidente, se adelantó a los ideales reformistas de Gluck, de integración de la danza en la acción dramática de una ópera, dentro de una estética, lógicamente, distinta. No es de extrañar, pues, la admiración, repetidamente confesada, que el autor de *Orfeo ed Euridice* sentía por la producción de Händel.

La colaboración con Covent Garden la tomó Händel con un entusiasmo difícil de concebir en un hombre física y mentalmente disminuido y con serios problemas económicos.

Sucesivamente da a conocer *Arianna* en 1734; *Ariodante* y *Alcina* en 1735; *Atalanta* en 1736; *Arminio*, *Giustino* y *Berenice* (¡tres óperas en 1737!) en 1738; *Faramondo* y *Serse*; *Imeneo*, en 1740, y *Deidamia* en 1741 son sus últimas óperas serias.

Lo más destacable de este último período es *Serse*. Se ve en ella, como en las dos que la siguen, una concepción más ligera, más simple de su expresión musical. En *Serse* utiliza melodías de canciones populares (¿acercarse al mundo de Gay y Pepusch?) para

definir a Elviro, el criado de Arsameno, un personaje descrito como «gracioso» que puede recordarnos, con las debidas precauciones, al Leporello, del *Don Giovanni* de Mozart.

Una de sus páginas, la que inicia el protagonista, después inmediatamente de la obertura, *Ombra mai fu*, ha tenido un destino curioso. Se consideró su carácter casi religioso, incluyéndose como homenaje fúnebre, cuando originariamente sirve de soporte a un texto donde, irónicamente, se elogia la sombra apacible y suave que prodiga un plátano en la corte persa.

Después de *Deidamia*, Händel se dedica por completo a la composición de oratorios. Era menos arriesgado económicamente y cuajaban en la sociedad puritana inglesa. Recordemos que los primeros oratorios de Händel databan de su primera visita a Italia, donde para Roma compuso *La resurrezione* e *Il Trionfo del tempo e del disinganno*. Y en este campo también tenía mucho que decir.

Con *Deidamia*, pues, concluye Händel un extenso arco, de treinta años de duración, que no sólo es la historia de parte de su obra, sino la historia de la ópera en Inglaterra. El balance de treinta y seis frutos de género italiano y más de seiscientas representaciones.

III. Operas inglesas

La corte inglesa durante el siglo XVII conoció un tipo de representaciones llamadas *masques*, donde se combinaban historias con diálogos, canciones y danzas. El acoplamiento de texto y música no existía realmente. Las circunstancias políticas, guerra civil y efímera república, y como consecuencia de ellas las sociales, impidieron que la influencia de la ópera italiana en expansión propulsara un movimiento de creación de una ópera auténticamente inglesa. Dos obras aisladas surgen, como *rara avis*, en este período, *Dido y Eneas* de Purcell y *Venus y Adonis* de Blow. Como hemos visto el interés de los ingleses por la ópera lo estimuló Händel, pero para ellos la ópera era sinónimo de «italiana».

Hubo ciertos intentos de escribir óperas en inglés, y cantadas por intérpretes nacionales, como las de Thomas Arne, pero se trataban de elementales imitaciones de las italianas, sin características propias y originales.

El impacto producido por *The beggar's Opera* se mantendría hasta mediados del siglo, en una serie de obras imitativas, en muchos casos sin la espontaneidad e importancia del modelo, ya que Gay era un inteligente hombre de teatro y Pepusch un elegante y formado músico.

Sin embargo, en este enorme vacío de una ópera genuina de habla inglesa, tres creaciones de Händel pueden considerarse y de hecho la moderna crítica musical lo reconoce así, como óperas inglesas.

De 1718 a 1720 Händel es contratado como director de servicios municipales por el conde de Chandos, puesto que dejaba vacante Pepusch. En este período, aparte de la música preferentemente religiosa compuesta por el sajón (las 12 antífonas, por ejemplo, se conserva una obra teatral de gran importancia).

No se conoce la fecha exacta de su composición y presentación, quizá 1717, de *Acis y Galatea* descrita como «masque» y que en realidad es una ópera pastoral. Escrita

para un limitado número de instrumentistas, doce exactamente (la capilla del conde no era muy nutrida) y para cuatro voces solistas, a los tres principales se les suma Damón, otro pastor, personaje que se utiliza para el fluir de la acción, y seis elementos vocales más a modo de coro. El libreto se atribuye a John Gay, pero en él figuran textos que parecen provenir de las plumas de Dryden y Pope.

La historia está inspirada en la *Metamorfosis* de Ovidio, que cuenta los amores de Galatea con Acis y la intromisión luctuosa del gigante Polifemo. Händel, en su etapa primera italiana, ya había compuesto una cantata romana sobre idéntico tema.

La «masque» está dividida en dos actos: el primero es idílicamente descriptivo; en el segundo se desarrolla el drama. Polifemo, celoso del amor que une a la nereida Galatea con el pastor Acis, da muerte al joven. Con sus poderes Galatea convierte en riachuelo a Acis.

Para este sencillo e inspirado libreto, Händel escribió una partitura deliciosa, con delicadas melodías que describen a la pareja enamorada y que contrastan con la torpeza y tosquedad del gigante Polifemo. El éxito de la «masque» promovió su estreno posterior en la capital inglesa y el autor la retocó y amplió en dos ocasiones. Es, sin embargo, la versión original la preferida cuando se ejecuta.

Semele y *Hércules* definidas como drama musical a la manera de oratorio se estrenaron sin representación escénica.

Las circunstancias, tanto económicas como sociales, determinaron esta forma de interpretación, que ahorraba una puesta escénica costosa con cantantes italianos pagados a precio de oro y el oratorio suponía un mejor reclamo para atraer audiencia.

No es, sin embargo, que Händel compusiera unas óperas para presentarlas en forma concertada, sino que hizo dos oratorios concibiéndolos en términos operísticos. Con lo cual, lo más destacable a subrayar es el peso otorgado a la labor del coro en el desenvolvimiento de la acción, principio esencial veinte años después, en la reforma gluckiana.

Para ambas obras, divididas en escenas y actos, Händel indicó movimientos de actores e indicaciones escénicas. *Semele* derivaba de un libreto de ópera escrito por William Congreve en 1706 para John Eccles. Las dos tienen argumento profano. En la actualidad más inmediata se han representado en teatro exclusivamente. La Scala de Milán celebró el doscientos aniversario de la muerte del compositor con una memorable versión de *Hércules (Eracle)*, dirigida por Lovro von Matacic, en italiano. Nadie dudó que se trataba de una ópera.

Semele y *Hércules* están separadas por un corto espacio de tiempo en la producción de su autor y se estrenaron con apenas un año de diferencia, en 1744 y 1745, respectivamente. En el sentido de todo lo expuesto, Händel, con estas tres obras, es el eslabón (señero eslabón de una reducida cadena) entre Purcell y Blow, por un lado y Delius, Vaughan Williams, Tippett y Britten, por el otro.

FERNANDO FRAGA
S. Vicente Ferrer, 34
MADRID