

LA IMAGEN DEL MUNDO ANTIGUO EN LA ÓPERA Y EN EL CINE. CONTINUIDAD Y DIVERGENCIA

Resumen: De manera tradicional se ha afirmado que uno de los precursores del cine histórico, o del *peplum*, ha sido la ópera; en estas páginas queremos indagar en los aspectos comunes y las diferencias que presentan ambas manifestaciones culturales a la hora del tratamiento ofrecido al Mundo Antiguo.

Abstract: Traditionally, it has been assumed that one of the precursors of the historic movies, or *peplums* has been the opera; in these pages we want to investigate into the common aspects and differences that present both cultural expressions when treating the Ancient World.

Recibido: 15-12-2003

Informado: 15-11-2004

Versión definitiva: 28-12-2004

El punto de partida de estas reflexiones se sitúa en una serie de trabajos sobre los inicios de la industria cinematográfica y más concretamente, en aquellos centrados en la imagen que de la Antigüedad ofrecían los primitivos rollos de película. En muchos de estos trabajos se considera a la ópera como un precedente del tratamiento que la pantalla ha ofrecido del Mundo Antiguo¹; un precedente como también lo fueron los circos en sus representaciones de escogidos cuadros de la Antigüedad², la novela histórica³, los espectáculos conocidos como «pirodramas»⁴, y los *togaplays* o dramas de toga, representaciones teatrales situadas en la Antigüedad clásica y que pervivieron en la cultura anglosajona entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX⁵.

Partiendo de esa base, y admitiendo las lógicas y considerables diferencias existentes entre industria y cultura, nuestro trabajo ha consistido, primero, en la elaboración de un censo de óperas sobre el Mundo Antiguo que se extiende desde finales del siglo XVI hasta principio del siglo XXI⁶. Y a partir de ese censo estudiamos las convergencias y divergencias a la hora de abordar el tratamiento que del Mundo Antiguo han ofrecido la ópera y el cine, ocupándonos especialmente de tres aspectos concretos.

El primero de esos apartados se refiere al lenguaje y a los diversos recursos narrativos que la ópera y el cine han utilizado con más frecuencia en sus recreaciones de la Antigüedad. Comenzando por el montaje de aparatosas y costosas escenografías que convierten al Mundo Antiguo, ante todo,

¹ J. Siclier, «L'Age du Péplum», *Cahiers du Cinema*, CXXXI, 1962, 26-38, 27. J. E. Monterde, *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona 1986, 88 ss y 176.

² V. Attolini, «Il Cinema», *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Padua 1991, Vol. IV. 431-493, 433. M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. Nueva York 1997, 123.

³ C. García Gual, *La Antigüedad novelada*. Barcelona 1995, 125 ss.

⁴ D. Mayer, «Romans in Britain 1886-1910. Pain's The Last Days of Pompeii», *Theatrephile*, II, 5, 1984-1985, 41-50.

⁵ D. Mayer, *Playing out the Empire. Ben-Hur and other toga - plays and films. A critical anthology*. Oxford 1994.

⁶ El censo más completo hasta la fecha sobre óperas de tema clásico, pero exclusivamente romano, lo tenemos en: R. Meloncelli, «Il mito di Roma e il mondo classico nella librettistica musicale», *Studi Romani*, 1989, 14-37, 22 ss.

en un auténtico espectáculo visual; un escenario grandioso hecho a la medida para abarcar las hazañas, las venganzas y los amores de los héroes y las heroínas de la Antigüedad. De este modo, primero la ópera⁷, y posteriormente el cine, han ofrecido una imagen exagerada a todos los niveles del pasado⁸: enormes decorados, cientos de figurantes en el escenario y en la pantalla, efectos especiales, diálogos recargados y ampulosos, y pasiones y odios que escapan de los parámetros del simple mortal; al exagerar así el pasado y crear una Antigüedad colosal en todas sus dimensiones, se aumentan las distancias con un presente mediocre, invitando al espectador a evadirse de su mundo gris y sumergirse en las fantasías y los sueños de la Antigüedad. Esta tendencia colosalista persiste en nuestros días, baste recordar el reciente montaje de «Aida» en la planicie de Giza en noviembre de 1999, que contó con la participación de un regimiento de ingenieros del ejército egipcio, y que se desarrolló sobre un escenario de 4.200 metros cuadrados⁹.

Otro punto en donde se atisban paralelismos es en la producción de óperas y de películas, que alcanza en ambos casos niveles industriales; más de tres mil óperas sobre temas de la Antigüedad a lo largo de cuatro siglos nos indica que estamos frente a una producción operística que alcanza cotas de verdadera industria¹⁰. Resulta evidente que en muchas ocasiones el Mundo Antiguo recreado en los teatros es sólo un decorado en donde se sitúan tramas contemporáneas. Exactamente igual podemos decir de la producción cinematográfica sobre la Antigüedad, que en el último siglo comprendería más de un millar de títulos, incluido el gran volumen de obras perdidas de los primeros años del cine¹¹.

Estos niveles de producción masivos, que sólo son posibles debido a la creciente demanda del público, se logran gracias a la constante repetición de argumentos, personajes, decorados y vestuarios. Así tenemos registradas más de setenta óperas sobre Alejandro Magno, más de medio centenar sobre Artajerjes y otras tantas sobre Escipión el Africano, una treintena sobre Cleopatra y más de cien títulos que recrean las aventuras y los amores de Ulises. Y exactamente lo mismo podemos afirmar del cine, que en poco más de cien años nos ha dejado decenas de títulos inspirados en Hércules, Nerón, Cleopatra, Julio César o la pareja Calígula / Mesalina.

Ante este grado de repetición común a la ópera y al cine, parece evidente que en ningún momento este manierismo de formas y temas se ha presentado como un lastre a la hora de ganarse los favores de la audiencia¹². La originalidad nunca ha sido un valor en alza en ninguna de las dos manifestaciones artísticas, y es más, las dos han mostrado una y mil veces la imagen de una Antigüedad episódica, espectacular y morbosa. La repetición, además, sirve para «educar» al público y crear una mayor complicidad con él, al que no se le exigirá una excesiva atención y sobre todo, al que no se le sorprenderá y desorientará con derroches imaginativos.

Los habitantes de esta Antigüedad inmóvil y atemporal son casi siempre mujeres y hombres profundamente idealizados¹³; grandes generales, conquistadores, y gobernantes, ejemplos de valor,

⁷ R. Meloncelli, *O. c.* 19.

⁸ J. Siclier, *O. c.* 33. F. Lillo Redonet, *El Cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid 1994, 159. O. Rousseau, «In CinemaScope. Peplum américain et format large, spectacle total», *Positif*, 468, febrero 2000, 86-90. J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*. Yale 2001, 321.

⁹ M. Wurgaft, «Egipto monta una Aida faraónica», www.el-mundo.es/1999/10/15/ultima/15No132

¹⁰ G. De Van, *L'Opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*. Roma 2002, 31.

¹¹ El 95 % de las películas del periodo mudo del cine se encuentran irremediadamente perdidos. N. Aubert,

«Antiquité et cinéma», www.unine.ch/antic/cinemat Aproximadamente el 80 % del cine mudo italiano ha corrido la misma suerte. M. Canosa, «Muto di luce: cinema italiano 1905-1926», *Fotogenia*, 4-5, 2001.

¹² G. De Van, *O. c.* 44. En el *peplum*, el Mundo Antiguo sigue siempre unos mismos cánones de espectáculo, heroísmo, amor, violencia, aventura, sexo e ideología. G. Chigi, «Come si spiegano le fortune dei *pepla* su cui sembra che si torni a puntare», *Cineforum*, XVII, 2, 733-746, 738 s.

¹³ R. Meloncelli, *O. c.* 21.

sabiduría y prudencia (Alejandro Magno, Artajerjes, Coriolano, Ulises, Escipión, o Tito); mientras que las mujeres del escenario son las ninfas de la Mitología y las reinas y cortesanas protagonistas de arrebatadoras historias de amor y pasión (Cleopatra, Semíramis, Ariadna, o Dido). El público que acude a los teatros de ópera, como luego sucederá con el que llene los cines o se siente plácidamente ante el aparato de televisión, se encuentra frente a los avatares vitales de unos superhombres que escapan a su mediocre medida de ser normal; de ahí, de esa diferencia entre realidad y ficción —ficción mezclada con supuesta reconstrucción sobre bases reales de la Antigüedad—, nacen las ilusiones y los juicios sesgados del pasado¹⁴.

Para mantener las cotas de producción y satisfacer la demanda del público no resulta extraño que nos encontremos con la práctica nada inusual de alterar los libretos de las óperas, añadiendo o suprimiendo escenas y personajes y cambiando también los finales para así contentar a los palcos con un *happy end*¹⁵. Como sucede, por ejemplo, en «Orfeo y Eurídice» (Ch. W. Gluck; Viena 1762), cuya trama culmina con el retorno de la pareja protagonista y el triunfo del amor por encima de la muerte¹⁶. Lo mismo podríamos decir del cine sobre el Mundo Antiguo; no son pocos los ejemplos en los que los hechos históricos han sido alterados para agradar al público y no dejarle con el sabor amargo de un triste final. Uno de los casos más significativos es «Salomé» de W. Dieterle (USA 1953), cuya protagonista acaba convertida al cristianismo asistiendo en riguroso directo al Sermón de la Montaña. Estas prácticas, que no son una excepción, nos muestran a las claras que la ópera y el cine abordaron la reconstrucción o la interpretación del Mundo Antiguo desde parámetros industriales y mercantilistas antes que preocuparse de la fidelidad a los hechos narrados.

La ópera italiana, por otro lado, vio nacer el fenómeno de las divas y los divos del escenario, tenores y sopranos que por su calidad y carisma fueron más allá de los personajes que representaban, convirtiéndose en auténticos ídolos populares —Baldassarre Ferri (1610-1680), Francesca Cuzzoni (1698-1779), Carlo Broschi Farinelli (1705-1782), Gaetano Guadagni (1725-1792), Ann Storace (1766-1817), Marieta Alboni (1826-1914), Enrico Caruso (1873-1921), Teresa Stolz (1834-1902), Julián Gayarre (1844-1890)—. El cine italiano de principios de siglo continuó con esta tradición, siendo quizás el caso más significativo el del descargador de muelles genovés Bartolomeo Pagano, mucho más conocido por interpretar al esclavo Maciste de la inolvidable «Cabiria» (G. Pastrone; Italia 1913); tras el enorme éxito popular de la película, el personaje del forzudo justiciero se independizó y protagonizó una serie de largometrajes que le hicieron viajar por el tiempo y el espacio¹⁷. Fue tal el fervor popular que levantaba que llegaron a crearle una réplica femenina, llamada Astrea, y un doble malvado, bautizado con el original nombre de Cimaste¹⁸. Una suerte similar correría posteriormente Steve Reeves, elegido Mister Universo en 1950, y convertido gracias al cine en el Hércules por antonomasia del siglo xx¹⁹.

Otro rasgo común a la ópera y al cine es la necesidad de conmover al público que asiste a los espectáculos. La grandeza mostrada en escenarios y pantallas tiene como uno de sus fines, precisamente,

¹⁴ Creemos que el carácter catárquico que ha tenido el *peplum* en la sociedad europea del siglo xx, en cuanto ventana de huida de la realidad, puede también ser aplicada, con los lógicos matices, al público que asistía a las óperas de la Europa de la Edad Moderna y Contemporánea. A. Garrel, «Le péplum», *Revue du Cinéma*, CCCV, 1976, 33-45, 42.

¹⁵ G. De Van, *O. c.* 32.

¹⁶ M. Carrión, «Gluck: Orfeo ed Euridice», www.weblaopera.com/articulos/arti67

¹⁷ Con títulos como «Maciste» (G. Pastrone; Italia 1915), «Maciste Alpino» (G. Pastrone; Italia 1916), «Maciste innamorato» (L. R. Borgentto), «Maciste contro la morte» (C. Campogalliani; Italia 1920), o «Maciste all'inferno» (G. Brignone; Italia 1926).

¹⁸ O. Lapeña, «Aníbal y Cartago en el cine», *FilmHistoria on line*, XI, 1-2, 2001.

¹⁹ M. Giordano, *Giganti Buoni. Da Ercole a Piedone (e oltre), il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*. Roma 1998, 73 ss.

la emoción y la conmoción del espectador²⁰. Las apasionadas historias de amor²¹, los ejemplos del buen gobierno o las críticas a los tiranos, la locura desgarrada de sus protagonistas²², la muerte épica y valerosa²³, así como el derroche de espectacularidad, persiguen siempre abordar al espectador por el lado de los sentimientos. Y de ese modo, aquel dejará de permanecer ajeno a la acción —y a la propia Antigüedad—, para identificarse con ella y pronunciarse, aplaudiendo a los virtuosos y condenando a los malvados²⁴.

A tenor de lo expuesto, podemos admitir que la ópera y luego el cine, han ofrecido una imagen y un tratamiento del Mundo Antiguo partiendo de unas convenciones, de unas reglas comunes y conocidas por la industria y por la audiencia. Estamos frente a una Antigüedad convencional, que en cierto modo ya conocemos, siendo la tarea primordial de la ficción la de confirmar ese conocimiento, antes que inculcarlo, aunque también juegue un papel importantísimo en la extensión de tópicos sobre el pasado. En ese sentido, la función de estas dos manifestaciones culturales y de ficción sería tranquilizadora, y no educadora o investigadora, ya que salvo excepciones, no plantea interrogantes sobre el pasado, sino que confirma lo que ya sabemos y esperamos de él.

La segunda de las direcciones de nuestro estudio se refiere a la vertiente social de ambas manifestaciones culturales. En sus inicios, hace ya cuatrocientos años, la ópera comenzó siendo un espectáculo cortesano, limitado a una minoría selecta y aristocrática. Las representaciones solían efectuarse para celebrar ceremonias cortesanas, como bodas, coronaciones o simples manifestaciones del poder. Así por ejemplo, la ópera «Eurídice» (Rinucci & Peri; Florencia 1600), fue compuesta y montada para celebrar el matrimonio de Enrique IV de Francia con María de Médici²⁵. Con el correr de los años, y sobre a todo a partir de la apertura del primer teatro de ópera con carácter empresarial —Teatro de San Casiano, en Venecia en 1637²⁶—, el espectáculo fue haciéndose poco a poco más popular; en este proceso fueron naciendo nuevos subgéneros dentro de la ópera, como la llamada ópera *bufo* o los argumentos de aventuras y evasión, que fueron lentamente relegando a un segundo plano el gusto por la Antigüedad. Aún hoy día, cuando los diferentes canales de difusión hacen llegar a la ópera a un público más numeroso que en el pasado, esta sigue manteniendo cierto toque elitista, que convierten la asistencia a una representación operística en todo un acontecimiento social²⁷.

En esos primeros momentos, cuando la ópera aparecía como un espectáculo reservado a una elite aristocrática, culta y cortesana, el Mundo Antiguo que se representaba en tan selectos escenarios era el de las historias de la Mitología y de la literatura grecolatina²⁸. E igualmente empiezan a aparecer los grandes hombres de la Antigüedad, cuyos comportamientos se muestran como modelos de virtud, valor y coraje para los gobernantes del presente. Ese mismo público se identifica

²⁰ G. De Van, *O. c.* 37 s.

²¹ R. M. Serrera Contreras, «La enfermedad del amor en la ópera romántica», F. Trujillo Rodríguez, (Ed). *Far-macopea, enfermedad y muerte en la Ópera*. Universidad de Huelva 1998, 193-209, 198.

²² R. M. Serrera Contreras, «Las Arias de locura en la ópera romántica», F. Trujillo Rodríguez, (Ed). *O. c.* 79-94, 90.

²³ J. J. Carrillo Martos, «La muerte en la operística italiana: Verdi y Puccini», F. Trujillo Rodríguez, (Ed). *O. c.* 95-103, 102.

²⁴ En el *peplum*, la Antigüedad se muestra desde un punto de vista maniqueo e infantil, admisible desde el instante en que más que la fiel reconstrucción histórica

persigue despertar la emoción de la audiencia. A. Gonzales, «La fresque et l'imposture. Le peplum: un genre cinématographique qui se débat entre Histoire et Imaginaire», *Melanges Pierre Lévêque*. Vol. 5, París 1990, 133-160, 149.

²⁵ «Historia de la Ópera. Parte 1. Orígenes de la Ópera», en www.weblaopera.com/historia/histo2

²⁶ En la Italia de finales del siglo xvii había censados unos 100 teatros de ópera; en los años de la unificación nacional podían contarse más de 900. De Van, G. *O. c.* 25.

²⁷ «La ópera como fenómeno sociocultural», en www.lafacu.com/apuntes/musica/opera

²⁸ R. Meloncelli, *O. c.* 16.

con estos personajes del pasado, viéndose retratado en sus hazañas. Nos encontramos títulos como «Tetide» (J. Peri; 1608), «La morte d'Orfeo» (S. Landi; Roma 1619), «Il ratto di Elena» (Olivo; Piacenza 1646), «Ciro» (P. Cavalli; Venecia 1654), «Annibale in Capua» (V. Tosí; Malta 1664), «Scipione Africano» (P. Cavalli; N, Minato; Venecia 1664), o «Il Tito» (A. Cesti; E. Beregani; Venecia 1666).

Conforme se vayan sucediendo los siglos, el público que acude a los teatros de ópera estará compuesto cada vez más por representantes de la burguesía que, a pesar de popularizar el espectáculo, nunca acabarán con el carácter aristocrático del mismo. Y será este público burgués el que a finales del siglo XIX acuda a las barracas de feria y a los pequeños teatros a contemplar con asombro los avances de la técnica que culminarían con el nacimiento y desarrollo de la industria cinematográfica. Podemos ver una continuidad en lo que concierne a la audiencia que acude a contemplar ambos espectáculos, que es eminentemente burguesa y popular, aunque la ópera ha mantenido siempre ese toque elitista y aristocrático, y que el cine lo ha convertido en bohemio y *glamouroso*.

Al ser el cine un espectáculo burgués, el tratamiento y la visión que ofrece de la Antigüedad será diferente de aquel que proporcionaba la ópera, sobre todo la de los primeros tiempos. En el cine nos vamos a encontrar a un Mundo Antiguo que es espectáculo a todos los niveles: en cuanto formato, dimensiones, historias de amor o despiadadas persecuciones religiosas. En las pantallas no hay sitio para los grandes ejemplos de virtud y heroísmo que sí facilitaba la ópera; los grandes gobernantes de antaño han sido sustituidos ahora por los forzudos; Escipión, Ciro o Tito han dejado su sitio a Hércules o Maciste, que son héroes populares, que socorren y liberan a los pueblos oprimidos de los tiranos ambiciosos y crueles. Estos héroes musculosos y simples no tienen nada de aristocráticos, es difícil imaginarse a alguien más alejado del protocolo cortesano que un Hércules semidesnudo y sin conocimientos de las más elementales reglas de educación y comportamiento. Estos son los héroes del pueblo y de la burguesía, no son los que gobiernan, sino los que actúan de manera sencilla, los que con la fuerza de sus puños reestablecen el orden, la justicia, el equilibrio roto por los tiranos; ellos traen otras cadenas, las de la tranquilidad que el público precisa²⁹. Los héroes sellan con su contundente actuación el fracaso de la colectividad, puesto que son los únicos que logran acabar con la amenaza de la tiranía, los que se enfrentan y derrotan a los déspotas para luego desaparecer y seguir con su destino de caballeros errantes³⁰.

Los espectadores que acuden a ver estas películas se sienten igualmente identificados con los héroes, por que a pesar de la distancia que los separan, los forzudos representan la confianza en el hombre natural, sencillo, honesto y alejado de los sospechosos contoneos de la política y el poder³¹; es el que aspira a vivir en paz, no a gobernar. Si el cortesano o el gobernante de los siglos XVII y XVIII se veía reflejado en Ulises, Alejandro Magno, Tito o Mucio Escévola, el burgués, el hombre de clase media de la Europa de los años 50 —la Europa de la reconstrucción y la posguerra—, se siente identificado con los puños y la parquedad de Hércules.

Podemos afirmar, a tenor de lo expuesto hasta este momento, que sí existe una diferencia en cuanto a la visión general que de la Antigüedad ofrecen la ópera y el cine. La primera —que se ha gestado en las cortes europeas—, la ha mostrado desde una óptica aristocrática, en la que no sólo los virtuosos y ejemplares hombres del pasado tienen cabida, sino también los episodios de la Mitología Griega, que salvo en los iniciales cortos de Georges Méliès —«Pymalion et Galathée»

²⁹ M. Dall'Asta, *Un Cinéma Musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*. Crisnée, 1992, 40 ss.

³⁰ A. Prieto, «El Oikos en el cine: La Odisea», *Schiavi e dipendenti nell'ambito dell'oikos e della familia. Atti*

del XXII Colloqui GIREA. Pontignano (Siena), 19-20 noviembre 1995, 417-433, 423.

³¹ A. Garrel, *O. c.* 40.

(Francia 1898), «Neptune et Amphitrite» (Francia 1899), «Le tonnerre de Júpiter» (Francia 1903), «L'Oracle de Delphes» (Francia 1903)—, y en algunas excepciones posteriores —«Jasón and the Argonauts» (D. Chaffey; USA 1963), «Clash of the Titans» (D. Davis; Inglaterra 1980)—, apenas ha tenido un reflejo digno de mención en la industria cinematográfica. Mientras que el cine —nacido en barracas de feria—, ha ofrecido siempre la visión más popular de la Antigüedad, más espectacular, más maniquea y en cierto modo, también la más reaccionaria. Si en los teatros de ópera el Mundo Antiguo ha sido mostrado con intención moralizante o ejemplar, puesto que ofrecía comportamientos a imitar por parte de sus espectadores, el cine ha interpretado el Mundo Antiguo como un territorio de diversión y de evasión de la realidad.

El último de los apartados de este trabajo se ocupa del tratamiento que el Mundo Antiguo ha recibido por parte de la ópera y luego por el cine. Por razones de eficacia hemos dividido la temática general de la Antigüedad en siete amplios bloques: Mitología Griega (incluida su tradición literaria), Historia de Grecia, Roma, Próximo Oriente, Egipto, Antiguo Testamento y Nuevo Testamento. Se trata únicamente de una división artificial hecha para analizar con mayor claridad los resultados.

Nuestro periodo de estudio se extiende desde finales del siglo XVI hasta los primeros años del siglo XXI, y en ellos tendremos en cuenta la fecha de estreno de las diferentes óperas que situaban su acción en el Mundo Antiguo; por razones obvias, resulta muy difícil emitir un veredicto común y válido para todo este tiempo y para un volumen de obras que ascendería a más de tres mil títulos. Sí podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos, que la época de máximo esplendor del género de la ópera ambientada en la Antigüedad se extendería desde el final del siglo XVII hasta el último cuarto del siglo XVIII, o lo que es lo mismo, que el siglo de la Ilustración europea es el siglo del Mundo Antiguo en los escenarios de la ópera.

Esta afirmación resulta válida para los siete bloques temáticos en los que hemos dividido el Mundo Antiguo, sobre todo para Grecia y Roma. Aunque cada uno de ellos tiene sus matices particulares. Así, la Mitología Griega mantiene ese ritmo de estrenos, registrándose un considerable aumento de interés por el tema a lo largo de todo el siglo XX, llegando a las ciento cincuenta óperas entre compuestas y estrenadas —«Les travaux d'Hercule» (C. Terrasse; París 1901), «Ariadne auf Naxos» (R. Strauss; Stuttgart 1912), «Klage der Ariadne» (K. Orff; Karlsruhe 1925), «Oedipus Rex» (I. Stravinsky; París 1927)³², «Antigone» (W. Egek; Berlín 1948), «Medea» (H. Faberman; Boston 1961), «The cry of Clitemestra» (J. Eaton; Bloomington 1981), «Electra» (M. Theodorakis; Atenas 1999).

Algo similar podríamos decir con respecto a las representaciones dedicadas al Antiguo Testamento; aunque empiezan a aparecer en una fecha algo tardía, en el último tercio del XVII, posteriormente han seguido produciéndose y estrenándose con regularidad durante los siglos XVIII, XIX y XX; ofreciendo títulos como: «Adam und Eva» (J. Teile; Hamburgo 1678), «Kain und Abel» (Knecht; 1765), «Judith» (E. Nauman; Dresde 1858), «Il Mose» (G. Orecife; Génova 1905), «Judith» (N. Berg; Estocolmo 1936), «Noe» (C. Arrieu; Estrasburgo 1950), «Esther» (H. Weisgall; Nueva York 1993).

En cuanto a las óperas sobre el Nuevo Testamento incluimos aquí tanto a las centradas en el nacimiento y muerte de Cristo, al episodio de Salomé —«Salome» (R. Strauss; Dresde 1905)—, y a otras inspiradas en personajes de la Pasión —«A fisherman called Peter» (R. Owen; 1965), «Judas Iscariot» (D. Barlow; 1975)—. Estas representaciones comienzan también a finales del siglo XVII

³² J. Cortines Torres, «Ópera y mito», F. Trujillo Rodríguez, (Ed). *O. c.* 153-163.

—«Der verliebte Morder Herodes» (D. Pohle; 1673)—, para después de muchos años de silencio resurgir a mitad del XIX, siendo realmente en la pasada centuria cuando alcanza su máximo desarrollo: «Nazareth» (F. Vittadini; París 1925), «Comoedia de Christi resurrectione» (K. Orff; Munich 1956), «Pasión and resurrection» (J. Harvey; Winchester 1981).

Por el contrario, las óperas centradas en el Oriente Próximo, iniciadas a mediados del siglo XVII —«Il Ciro» (F. Provenzale; Nápoles 1653)—, y que alcanzan su esplendor a mediados del siglo XVIII, van prácticamente a desaparecer desde principios del XIX, reduciéndose su número a poco más de una treintena de títulos a lo largo de doscientos años —«Nabucodonosor» (G. Verdi; Milán 1842), «Sardanapole» (Joncieres; París 1867), «Semirama» (O. Respighi; Bolonia 1910), «Gilgamesj» (T. Rangstrom 1944), «Enkidu» (H. S. Sobres; Toronto 1977), «Gilgamesh» (F. Batiatto; 1992)—. Su declive en los escenarios coincide con la independencia de Grecia —culminada en 1829 tras nueve años de guerra—, y con el inicio de la desmembración del Imperio Otomano y su exclusión fuera de los límites europeos; no olvidemos que los Turcos han sido durante mucho tiempo los genuinos representantes de «lo oriental» en nuestro inconsciente colectivo: un mundo de lujo desmedido, de tiranos sin escrúpulos y de dioses ebrios de sangre y sacrificios cruentos; Oriente es pasión, crueldad, y belleza enfrentadas a la razón, al decoro y la austeridad occidental³³.

Por lo que se refiere a Egipto, los primeros títulos se fechan a mitad del siglo XVII —«Orontea» (F. Lucio; Venecia 1649)—, siendo la centuria siguiente la de mayor popularidad —«Nitocri» (G. Sellitio; Venecia 1733), «Sesotri re d'Egiptto» (G. Cocchi; Nápoles 1752—, para luego ir diluyéndose a lo largo de los siglos XIX y XX —«Cesare e Cleopatra» (G. Zoboli; Nápoles 1858), «Horus» (G. Wayditch; Philadelphia 1939)—.

Continuando con el tema de la historia de Grecia, encontramos las primeras obras a mitad del siglo XVII —«Doriclea» (P. Cavalli; Venecia 1645)—, perviviendo en los escenarios europeos durante todo el siglo XVIII y hasta prácticamente el primer cuarto del siglo XIX —«Falaride tiranno d'Agrigento» (G. Basan; Venecia 1683), «Antigono tutore di Filippo re de la Macedonia» (G. Porta; Venecia 1724), «Il trionfo di Alessandro sopra se stesso» (G. Valeri; Padua 1792). Por el contrario los ejemplos fechados en el siglo XX son muy escasos: «Salamine» (M. Enmanuel; París 1929)—.

Para concluir este aspecto nos queda señalar tan sólo que las óperas sobre Roma se inician igualmente a mitad del siglo XVII —«Didone» (P. Cavalli; Venecia 1642)—, para proseguir con extraordinario vigor durante todo el XVIII —«Alessandro Severo» (G. Casanova; A. Zeno; Turín 1717), «Adriano in Siria» (P. A. Guglielmi; Metastasio; Venecia 1765)—. Finalmente, y aún sin desaparecer nunca de los escenarios, su producción decae de manera perceptible en el XIX y el XX: «Norma» (V. Bellini; Milán 1831), «Koriolan» (S. Sulek; Zagreb 1958).

Así pues, el periodo de máximo desarrollo de las óperas inspiradas en el Mundo Antiguo coincide plenamente con el siglo XVIII, con el siglo de la Ilustración; esta afirmación viene corroborada por el hecho de que todas las grandes capitales ilustradas europeas presentan un elevado porcentaje de estrenos anuales: Roma, Nápoles, París, Viena, Berlín, San Petesburgo, Lisboa, Praga, y Londres³⁴. Es en Italia en donde el género disfruta de mayor aceptación popular, a juzgar por el volumen de obras estrenadas; detrás de las ciudades italianas nos encontramos a París, Londres, Viena y

³³ En el cine Oriente, y todos los vicios que supone, han sido personificados en la figura de Cleopatra. R. Calvat, «Cléopatra de Virgile à Mankiewicz. Origine et évolution d'un mythe», *Bulletin de L'Arelam*, XXXII, julio 1995, 43-57, 45 ss. A. Prieto, «Cleopatra en la ficción: el cine», *Stud. hist. Hª antig.* XVIII, 2000, 143-176, 150 ss.

³⁴ Por poner sólo un ejemplo, en 1735 y en 1737 se estrenaron diecisiete óperas cada año sólo centradas en la historia de Roma; como puede apreciarse hablamos en término de producción industrial y de mercado.

Berlín. En algunas de ellas vemos ya el gusto por la ópera de la Antigüedad a finales del siglo xvii, extendiéndose hasta el primer cuarto del siglo xix. Posteriormente la ópera sobre la Antigüedad romperá los estrechos confines de la Europa Occidental hasta alcanzar nivel mundial, registrándose estrenos en los cinco continentes —«Il Quinto Fabio (A. Zeno; Alejandría 1779), «Zenobia, queen of Palmira» (S. Pratt; Chicago 1882), «Bisancio» (E. Panizza; Buenos Aires 1939), «Acterion» (H. Badings; Johannesburgo 1958), «Apollon contra Marsias» (E. Rautaraara; Helsinki 1973)—.

Hasta la apertura de los primeros teatros de ópera privados en Italia, en la década de los años cuarenta del siglo xvii, las representaciones de esta «ópera cortesana» se centran en exclusiva en episodios de la Mitología Griega; será a partir de la mitad del siglo xvii cuando nos encontramos con las primeras óperas que aborden la historia de Grecia, la de Roma y la de Oriente y Egipto. El interés por los temas bíblicos llegará con posterioridad, en los inicios del xvii, aunque su eclosión se sitúa en la pasada centuria. Podemos establecer una conexión entre las representaciones cortesanas, más reducidas y elitistas, con el tema de la Mitología, cuyos episodios, en ocasiones rebuscados, demandaban de su auditorio un conocimiento más en profundidad del tema, y sólo al alcance de la aristocracia. Al hacerse la ópera más popular tendrán cabida en ella los episodios y los personajes más conocidos del pasado greco-romano y oriental.

Si buscamos alguna relación entre el porcentaje de estrenos y los acontecimientos sociopolíticos de Europa, la respuesta será desalentadora: tan solo registramos un hecho que alterara el ritmo de estrenos de óperas sobre la Antigüedad, y ese hecho es la Revolución Francesa. En la década de los noventa del siglo xviii y hasta el inicio de las guerras napoleónicas señalamos un aumento en los estrenos, que salvo excepciones, van a ser casi todos en ciudades italianas —«Catone in Utica» (G. Paisiello; Metastasio; Nápoles 1789), «La morte de Cesare» (N. A. Zingarelli; Milán 1790), «Tito Manlio» (A. Tarchi; G. Rocafortte; Roma 1791), «Ariadna i Teseo» (P. Winter; Venecia 1792), «Giasone e Medea» (G. Andreozzi; Nápoles 1793), «Il trionfo di Scipione in Cartagine» (G. M. Cursi; C. Mazzini; Florencia 1795)—.

Pero dejando al margen este episodio no encontramos otra relación en la producción de óperas sobre el Mundo Antiguo y por ejemplo, las revoluciones burguesas del xix europeo, o la unificación de Italia —a pesar de que en 1871 se estrenó en Alejandría la emblemática «Aida» de Giuseppe Verdi—, ni tampoco con el periodo de gobierno fascista en la Italia de comienzos del siglo xx³⁵.

Y para concluir con este apartado sólo nos queda reseñar un dato, el que hace referencia a los años en que la industria cinematográfica empezó a andar, en estos momentos si detectamos un leve repunte en los estrenos referidos a la Mitología Griega, los mismos episodios que en Francia George Melies empezaba a inmortalizar en sus trepidantes cortometrajes.

Llegados este punto, queremos interesarnos por los diferentes episodios y personajes del Mundo Antiguo de los que se ha ocupado la ópera a lo largo de estos últimos cuatrocientos años. La primera afirmación que tenemos que hacer al respecto es que la ópera ha mostrado un espectro mucho más amplio y variado de la Antigüedad que el cine; los escenarios han sido mucho más ricos y originales que las pantallas.

Yendo por apartados, empezamos nuestro recorrido por la Historia de Grecia; en comparación con lo que luego sucederá con el cine nos encontramos con un panorama muy rico, en el que la indudable protagonista es la pareja compuesta por Filipo de Macedonia y su hijo Alejandro,

³⁵ Lo mismo sucederá con el cine en el periodo fascista, que solo en dos ocasiones trató el tema de la Antigüedad —«Nerone» (A. Blasetti; Italia 1930), y «Scipione l'Africano» (C. Gallone; Italia 1937)—; el cine

prefirió orientarse hacia historias cotidianas, comedias que sólo mostrarán el lado feliz de la existencia. L. Braccisi, *L'Antichità aggredita. Memoria del passato e poesia del nazionalismo*. Roma 1991, 62 ss.

protagonizando entre los dos más de un centenar de óperas: «Gli amori di Alessandro Magno e di Rosanne» (F. Lucio; Venecia 1651), «La generosità d'Alessandro» (G. Tricarico; Viena 1662), «El gran Macedone» (G. Bonivetti; Venecia 1690), «Filippo re della Grecia» (C. F. Pollarolo; Venecia 1706), «Alessandro nelle Indie» (G. F. Majò; Manheim 1766).

Este «monopolio» macedónico no oculta la riqueza de este apartado. También disponemos de un considerable número de representaciones centradas en los grandes generales y legisladores de la historia griega, vidas ejemplares y modelos del buen gobernante que debía imitar el público aristocrático al que estaban dirigidas estas obras —«Il Temistocle» (G. Chinzer; Pisa 1737), «L'Epaminonda» (S. Luca; Nápoles 1684), «Aspasia et Pericles» (Daussoigne; París 1820), «Solone» (A. Steffani; Munich 1685), «Il Licurgo» (C. F. Pollarolo; Brescia 1685), «Leonida in Sparta» (G. Sebenico; Turín 1689), «Salamine» (M. Enmanuel; París 1929)—.

Un último bloque de óperas sobre la Historia de Grecia se ocuparía de otros personajes de la literatura y la filosofía: «Sapo» (Ch. Gound; París 1851), «La Paziienza di Socrate» (F. A. De Almeida; Lisboa 1733), «Prassitele in Gnido» (A. Coletti; Venecia 1707), «Diógenes cinicus» (J. Conradi; Hamburgo 1691), «Democrito» (F. Gasparini; Turín 1718).

Como podemos apreciar, y por lo que a la Historia de Grecia se refiere, la ópera muestra una variedad muchísimo mayor que la que luego ofrecerá el cine; mientras este, limitado por una serie de condicionantes³⁶, apenas se ha ocupado de las Guerras Médicas y de Alejandro Magno —«La Battaglia di Maratona»; (J. Torneur, Italia-Francia, 1959), «The 300 Spartans»; (R. Maté, 1962.), «Alexander the Great»; (R. Rossen, USA 1956), «Alexander» (O. Stone; USA/Inglaterra/Alemania/Holanda 2004)—. Hemos tenido ocasión de ver, por su parte, como la ópera sí ha ofrecido un retablo más extenso y en detalle de la Historia de la Grecia Clásica; la razón de esta diferencia tal vez haya que buscarla en el carácter elitista de la ópera, sobre todo en sus inicios, que utilizaba los episodios del pasado para dictar normas morales, reglas de comportamiento virtuoso para un público escogido y aristocrático. Mientras que el cine, al margen de tener un público mucho más popular, ha sido siempre una manifestación artística conservadora, que camina sobre seguro buscando mantener la fidelidad de su público, al que jamás pretenderá sorprender con un arriesgado cambio de temática.

Algo similar podemos decir de lo que sucede con el tratamiento ofrecido al Próximo Oriente Antiguo. La originalidad y la cantidad de obras aportadas por la ópera nada tiene que ver con la cicatería demostrada por el cine. En el Oriente de los escenarios nos encontramos con una suerte de nueva Cleopatra, nos referimos a la reina Semíramide, protagonista de unas cuarenta óperas aproximadamente: «Semiramis» (N. A. Strungk; Hamburgo 1681), «Semiramide» (G. M. Rutini; Praga 1753), «Semiramide» (A. Prati; París 1780), «Semiramide riconosciuta» (Meyerbeer; Turín 1819).

Un segundo bloque recoge diversos temas de la religión y la mitología oriental, algo que aparece muy de pasada en el cine y casi siempre con matices negativos: «Gilgamesh» (F. Batiatto; 1992), «Asparto» (D. G. Treu; Wroclaw 1725), «Enkidu» (H. S. Sobres; Toronto 1977), «Baal» (E. Selhbach; 1966), «Zoroastro» (G. J. Vogler; 1796).

Y finalmente tenemos un grupo muy numeroso que se ocupa de los gobernantes ejemplares, aquellos que convierten cada gesto en una lección de virtud; y de entre todos ellos destaca Artajerjes, protagonista de más de medio centenar de títulos: «Artaserse» (G. H. Orlandini; Nápoles 1708), «Artaserse» (D. Terradellas; Venecia 1744), «Artaserse» (A. Tarchi; Mantua 1788), «Artaserse»

³⁶ La historia de la Grecia clásica no ofrece episodios imperialistas, ni persecuciones religiosas; estas carencias la enfrentan a las pautas de trabajo de los guionistas de cine. D. Elley, *The epic film. Myth and History*.

Londres 1984, 52. R. De España, *El Peplum. La Antigüedad en el cine*. Barcelona 1988, 165 s. F. Lillo Redonet, *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*. Madrid 1997, 21 s.

(M. A. Portugal; Lisboa 1806). Aunque esta multiplicidad no eclipsa a otros grandes nombres de la Historia del Próximo Oriente Antiguo: «Ciro» (F. Ciampi; Milán 1726), «Ciro riconosciuto» (J. A. Hasse; Dresde 1751), «Dario in Babilonia» (G. Boretti; Venecia 1671), «Dario» (A. Ariosti; Londres 1725), «Sardanapole» (Joncieres; París 1867), «Serse» (P. Cavalli; Venecia 1655), «Xerxe» (G. Bononcini; Roma 1694).

Este rico panorama contrasta enormemente con el desinterés que el cine ha mostrado siempre por el Antiguo Oriente; ello se debe a que para la industria cinematográfica lo oriental es un todo homogéneo que responde a unas idénticas características de crueldad, fanatismo, sensualidad y corrupción.

Nos ocupamos a continuación de los temas del antiguo Egipto. En esta ocasión, como también sucede en el cine, Egipto es ante todo, Cleopatra, reina indiscutible de los escenarios con más de una treintena de obras: «Cleopatra regnante» (P. Magni; Novi Ligure 1700), «Cleopatra» (C. Monza; Turín 1775), «Cleopatra» (J. Voigl; Milán 1807), «Cesare e Cleopatra» (G. Zoboli; Nápoles 1858), «Cleopatre» (F. Pedrelle; Madrid 1881), «Cleopatra» (Massenet; Montecarlo 1914).

Junto a ella encontramos de nuevo los aspectos religiosos y el repaso habitual por los ejemplares gobernantes del pasado. Como ya sucedida con el caso de Oriente, muchas de estas obras están fechadas en el siglo xx, en un periodo de revisión de estos temas: «Sesotri re d'Egitto» (Giai; Turín 1717), «Sesotri» (G. Mosca; Turín 1803), «Ramses» (P. Vidal; París 1900), «Isis and Osiris» (Lutyens 1970), «Akhenaten» (P. Glass; Stuttgart 1984), «Achnaton» (J. Fernström; 1931). De nuevo estamos ante un registro temático más variado y completo, la ópera vuelve a ofrecer temas y personajes que el cine ha ignorado. Pues no olvidemos que en las pantallas Egipto no pasa de ser el escenario para las aventuras de Moisés o las intrigas de Cleopatra y Julio Cesar.

Volviendo la mirada hacia el Antiguo Testamento vemos que en este caso sí coinciden los episodios y los personajes seleccionados por la ópera primero y luego por el cine y más tarde por la televisión. Adán y Eva, Caín y Abel, Moisés, Salomón, Judith, Ruth o el rey David han sido los elegidos. Y en muchas ocasiones conviviendo en el tiempo las representaciones operísticas con las producciones cinematográficas: «Cain und Abel» (Förtsch; Hamburgo 1689), «Judith» (N. Berg; Estocolmo 1936), «Il Roi David» (A. Mermet; París 1846), «Samson et Dalila» (C. Saint-Saens; Weimar 1877), «Judith» (M. Ettinger; Nuremberg 1921), «Job» (E. Zeisel; 1959), «La reine de Sheba» (R. Hahn; 1926), «The questions of Abraham» (E. Laderman 1973).

Dentro del apartado dedicado al Nuevo Testamento, que al igual que el anterior alcanza su máximo desarrollo en el siglo xx, distinguimos un primer bloque de obras centradas en la figura de Cristo —«Sur la naissance de notre seigneur Jésus Christ» (M. A. Charpent; 1683), «Christus» (A. Rubinstein; Bremen 1895), «Il natale di Gesuh» (F. Vittadini; Bari 1933), «The nazarene» (D. Gillis; 1970), «Jesús de Nazareth» (J. Soler; 1978)—; y un segundo apartado que englobaría a las producciones que se ocupan de otros personajes de la Pasión, sin olvidar tampoco el episodio de Herodes y Salomé: «Erodes» (Mercadante; Venecia 1825), «Salome» (R. Strauss; Viena 1905), «La danza di Salome» (R. Lupi; Perugia 1952), «Pilate» (Houhaness; 1963), «A fisherman called Peter» (R. Owen; 1965), «L'Isariota» (Malipiero; Siena 1971), «Barabbas» (A. Ginastera; 1977). La presencia de Cristo en los escenarios de ópera no tiene el carácter catequista con el que sí aparece en el cine, habituado a ser el protagonista indiscutible y sobrenatural de una serie de superproducciones tan colosales como huecas: «King of Kings» (N. Ray; USA 1961), «The Greatest Story Ever Told» (G. Stevens; USA 1965), «Jesus de Nazareth» (Inglaterra / Italia 1977)³⁷. La ópera, sobre todo en

³⁷ R. Kinnard & T. Davis *Divine Images. A history of Jesus on the screen*. Nueva York 1992. P. Malone, «Jesús en nuestras pantallas», J. R. May, (Ed). *La Nueva*

Imagen del Cine Religioso. Universidad Pontificia de Salamanca 1998, 95-113.

este siglo, parecer haber optado por un tratamiento de la figura de Cristo más personal o si se prefiere más intelectual del personaje.

Pasamos a continuación a tratar los dos apartados temáticos que en más ocasiones han sido abordados en la ópera de tema Antiguo, nos referimos a Roma y a la Mitología Griega, ya que entre ambas superan los dos mil títulos. Mientras que para el cine la Mitología Griega ha servido ante todo para hacer una demostración de efectos especiales, o para centrarse en las hazañas de Hércules, concebido como un superhéroe contemporáneo, en la ópera nos topamos con una variedad temática abrumadora con respecto al séptimo arte. Además, las escenas de la Mitología clásica han sido el vehículo para exhibir y conmover a los espectadores con mil y una arrebatadoras historias de amor. Otra diferencia apreciable es que la Mitología, tal y como aparece en la ópera, va dirigida a un público más aristocrático, y al que se le ponen ante los ojos ejemplos de virtud y pasión, mientras que en las pantallas los episodios mitológicos ofrecen acción y espectáculo para una audiencia más numerosa y popular. El carácter aristocrático lo vemos en el hecho ya comentado, de que cuando la ópera fue un espectáculo limitado a las cortes europeas, los episodios allí representados fueron exclusivamente los temas mitológicos, mientras que con la popularización de la ópera y la construcción de teatros particulares regidos sólo por intereses mercantilistas, los diferentes autores buscaron su inspiración en otros momentos de la Antigüedad.

Por los escenarios de la ópera ha pasado prácticamente todo el panteón Olímpico: «Júpiter und Io», (M. G. Peranda; Dresde 1673), «Júpiter and Europa» (J. Galliard; Londres 1723), «Pallas Athene weink» (Krenek; Hamburgo 1955), «Proserpina rapita» (G. Giacobbi; Bolonia 1613), «Artemisia» (H. A. Hasse; Dresde 1754), «Mercurio e Marte» (C. Monteverdi; Parma 1628), «Diana» (Millöcker; Viena 1867), «Vaticinio de Apollo e Diana» (G. Bernabei; Munich 1690).

Igualmente nos encontramos con un catálogo extraordinariamente amplio y completo de la Mitología Griega, de las Amazonas al descenso a los infiernos de Orfeo, visto como la historia de amor por antonomasia; de Ariadna, Teseo y el Laberinto, a Edipo y Yocasta, de Hércules —protagonista de historias galantes, no como en el cine en donde sólo es mostrado como un forzado más—, a Medea; de la Guerra de Troya a las maravillas de la Atlántida, sin olvidar, claro está, todo el ciclo de aventuras y amores de Ulises: «Gli Argonauti in Colco» (G. Gazzaniga; Venecia 1790), «Calipso» (B. Ottani; Turín 1776), «Atlántida» (M. De Falla; 1946), «Castore e Poluce» (V. Federici; Milán 1803), «Antigona» (G. H. Orlandini; Venecia 1718), «Prometeus» (K. Orff; Stuttgart 1968), «Ifigenie in Tauride» (Desmarests; París 1704), «Circe Abandonata» (C. F. Pollaro; Venecia 1687), «Ariana e Teseo» (G. B. Pescetti; Florencia 1750), «Ulises» (Dallapiccola; Berlín 1968), «Jasón» (Collase; París 1696), «Hercules» (J. Eccles; Londres 1698), «Medea» (D. Pérez; Palermo 1744), «Oedipe et Iocaste» (Mereaux; París 1791), «Orphee aux enfers» (J. Offenbach; París 1858), «Aquille» (Nasolini; Módena 1806), «Les Amazones» (Mehul; París 1811), «Helena und Paris» (P. Winter; Munich 1782)..., la lista sería casi interminable.

Un tratamiento similar le ha dispensado la ópera a Roma, dando cabida a gran cantidad de episodios y personajes que el cine ha ignorado. Frente a la Roma de las pantallas, que se limita al último siglo de la República y a un Imperio cortado por el modelo de la dinastía Julio-Claudia, los escenarios ofrecen una riqueza temática digna de agradecimiento. Y de entre el extensísimo número de obras dedicadas a Roma, sobresale con nombre propio el personaje de Eneas, protagonista, en solitario o en compañía de Dido, de más de ciento veinte óperas: «Didone» (P. Cavalli; Venecia 1641), «Enea in Italia» (G. A. Boretti; M. Noris; Génova 1670), «La Didone delirante» (C. Pallavicini; A. Francesci; Venecia 1686), «Dido and Eneas» (F. Purcell; N. Tate; Londres 1689), «Didone Abbandonata» (T. Albinoni; Metastasio; Venecia 1724), «Enea in Caonia» (J. A. Hasse; Nápoles 1727), «Enea in Italia» (D. Pérez; Verona 1759), «Didone» (A. Boroni; Metastasio; Praga 1768),

«Didon, regina di Cartagine» (T. Blangini; París 1866), «Didone» (D. Lavagna; P. Arkel; Atenas 1900), «Eneida» (Lysenko; Kiev 1901).

La variedad de personajes se extiende por los distintos momentos de la historia de Roma; en los escenarios, encerrada en la piel de las divas, han resucitado las grandes heroínas de su pasado: «The rape of Lucretia» (B. Britten; R. Duncan; Glyndebourne 1946), «La Zenobia» (G. Boretti; Viena 1662), «Agripina» (A. Fiore; Viena 1709), «Livia Claudia vestale» (N. Conforto; A. Guidi; Roma 1755), «Teodora Augusta» (D. Gabrielli; Bolonia 1687), «Berenice» (F. Araia; Florencia 1730), «Zenobia di Palmira» (P. Anfossi; Venecia 1789), «Calpurnia» (G. Bononcini; Londres 1724), «Livia» (A. Caldara; G. Pasquini; Viena 1731), «Il trionfo di Camilla» (A. S. Fiore; S. Stampiglia; Regio Emilia 1713), «L'Incoronazione di Popea» (C. Monteverdi; Venecia 1642), «Gala Placidia» (J. Pahissa; Barcelona 1913), «Messalina» (C. Pallavicini; F. Piccioli; Venecia 1679)³⁸, «La Flavia» (G. A. Perti; G. M. Ripparini; Bolonia 1686), «Alba Cornelia» (F. Conti; Viena 1714).

Del mismo modo, los escenarios operísticos de Europa acogieron a buena parte de los episodios y personajes más relevantes tanto de la mitología romana como del periodo monárquico y de los inicios de la República; este hecho contrasta vivamente con el silencio casi absoluto que esta época tendrá en el cine; incluimos aquí obras como: «Il natale di Numa Pompilio» (G. Bonno; Viena 1739), «Il Romolo» (M. A. Ziani; Viena 1702), «Amulio e Numitore» (G. F. Tosi; A. Morselli; Venecia 1689), «Anco Marzio» (S. Pavesi; G. Smith; Nápoles 1822), «Servio Tullio» (A. Steffani; Munich 1686), «Julio Ascanio re d'Alba» (Fux; Viena 1708), «Il ratto delle Sabine» (N. A. Zingarelli; G. Rossi; Venecia 1799), «Tullio Ostilio» (G. Gazzaniga; Roma 1784), «Sesto Tarquinio» (G. B. Tomasi; Venecia 1678), «Orazio Curiazio» (G. Sellitio; Roma 1746), «Caio Marzio Coriolano» (N. Conti; P. Pagliati; Nápoles 1734), «Mucio Scevola» (A. Coletti; Lucca 1723), «Brenno e Tisbe» (A. Scarlatti; Nápoles 1699), «Porsena» C. Vignati; A. Piovene; Milán 1719). Pero no se trata de una atención puntual o anecdótica, sino que algunos de ellos han dado lugar a un considerable número de representaciones, como las trece dedicadas al episodio de los Horacios, la decena que se ocupa de Mucio Scevola, de Rómulo o de Numa Pompilio, o las más de veinte centradas en Coriolano.

Con la misma profundidad e intensidad la ópera se ha acercado a los otros periodos de la historia de Roma. Así por ejemplo, podemos contar hasta ciento cincuenta representaciones sobre las Guerras Púnicas; de ellas el protagonista indiscutible es Escipión, que aparece en medio centenar: «Scipione Africano» (P. Cavalli; N. Minato; Venecia 1664), «Scipione nelle Spagne» (T. Albino; A. Zeno; Venecia 1724), «Il sogno di Scipione» (F. A. Uttini; Metastasio; Estocolmo 1764), «Scipione Africano» (J. Albertini; N. Minato; Roma 1789), «Scipione en Cartagine» (Mercadante; Roma 1820). La abrumadora presencia de Escipión no eclipsa a los otros protagonistas del conflicto: «Tito Manlio» (C. F. Pollarolo; M. Noris; Florencia 1695), «Amilcare e Cipro» (G. Colonna; Bolonia 1692), «Annibale in Capua» (D. Terradellas; Londres 1746), «Atilio Regolo» (D. Cimarosa; Regio-Emilia 1797), «Pirro» (G. Paisiello; Nápoles 1787), «Salambo» (V. Stoyanov; Sofía 1940), «Quinto Fabio» (G. Nicolini; G. Rossi; Florencia 1801), «Sofonisba» (V. Federici; Turín 1805).

Como ya sucedía con la historia de Grecia, todos estos personajes ofrecen al auditorio notables ejemplos de conducta, además de apasionadas historias de amor, venganza, traiciones y sacrificios por la patria.

Con tanto detenimiento y cuidado como el que hemos visto hasta ahora, la ópera se ha ocupado del final de la República romana; no sólo las guerras civiles que precipitan su caída, sino tam-

³⁸ Es esta una de las escasas óperas dedicadas a Messalina, lo que contrasta con el interés que si ha suscitado en el cine.

bién otros muchos episodios de este periodo revuelto de su historia han sido reproducidos en múltiples montajes. La gran mayoría de estos temas y de estos personajes, caso de Sila, Cinna, Catilina, Yugurta, Mitrídates, Agripa, Balbo o los hermanos Graco³⁹, no han sido llevados al cine; otros, los menos, si han corrido mejor suerte en las pantallas, caso de César⁴⁰, y de Espartaco⁴¹. Como ejemplo a nuestras palabras disponemos de títulos como: «Cinna» (C. F. Gluck; L. De Villati; Berlín 1748), «Cesare al Rubicone» (V. Marini; Cesena 1725), «Mario in Numidia» (R. Di Capua; G. Tegliazucchi; Roma 1749), «Numance» (H. Barraud; París 1955), «Silla» (G. D. Freschi; A. Rossini; Venecia 1683), «Vercingetorix» (Kowalsky; Sydney 1881), «Viriato» (J. A. Hasse; Venecia 1739), «Bruto e Cassio» (A. Coletti; Lucca 1699), «Catilina» (S. De Ferrari; G. B. Casti; 1852), «Catone in Utica» (A. Vivaldi; Metastasio; Verona 1737), «Pompeo continente» (B. Sabadini; A. Aureli; Piacenza 1690), «Mitridate re di Ponto» (A. Tarchi; Roma 1785), «Spartaco» (J. Foroni; G. Peruzzini; Milán 1851), «Croesus» (Förtsch; 1684), «Caio Graco» (G. Bononcini; S. Stampiglia; Viena 1710), «Paolo Emilio» (C. Jannoni; L. Romanelli; 1807 Milán), «L'Agrippa» (G. Porta; Venecia 1717), «Giugurta» (C. F. Pollarolo; Venecia 1686), «Balbo e Dalissa» (G. H. Orlandini; Roma 1740), «L'Esilio di Marco Tulio Cicerone» (A. B. Puccini; G. Gerardi; Lucca 1786). La presencia de estos grandes hombres de la República romana sigue poniendo sobre los escenarios de los teatros europeos una larga lista de virtudes clásicas, como la constancia, la continencia, el espíritu cívico y también el amor a la libertad y la crítica al tirano; los acontecimientos contemporáneos se funden con la mirada al pasado en una mezcla de añoranza y didacticismo.

A lo largo del siglo xx el cine ha construido una imagen del Imperio romano monolítica y uniforme que se rige por unos inamovibles patrones de comportamiento, que van desde la lujuria a la locura, y del despotismo al fanatismo religioso; aparece además como una etapa histórica en donde el episodio puntual de las persecuciones religiosas contra los cristianos tuvo un alcance desmesurado tanto el tiempo como en el espacio y que condicionó y absorbió durante siglos la existencia del Imperio. Nada de estos parámetros y convenciones los encontramos en la ópera. Como viene siendo tónica habitual vamos a encontrar, de un lado, una enriquecedora variedad de personajes, y de otro, unos comportamientos y unas actitudes radicalmente contrarios a los que transmiten las pantallas; frente a la locura generalizada se alza la templanza y la justicia, frente a las persecuciones, el civismo y el amor a la patria de sus gobernantes. El enfrentamiento cristianismo / paganismo apenas si lo vemos en la ópera, tal vez por que ese punto de partida argumental nace y se generaliza con la novela histórica del siglo xix⁴²; hasta ese momento el Imperio seguía siendo la cuna de hombres honestos y piadosos.

La ópera eleva a los escenarios a una extensísima nómina de emperadores, de los cuales la gran mayoría no han aparecido nunca en las pantallas: «La Clemenza di Augusto» (G. G. Fux; P. A. Bernardini; Viena 1700), «Tiberio imperatore d'Oriente» (A. Scarlatti; D. Pallavicini; Nápoles 1702), «Caligola delirante» (G. M. Pagliardi; D. Gisberti; Venecia 1672), «La prosperità di Elio Sejano»

³⁹ El cine ha utilizado su nombre para bautizar a políticos romanos de diferente tendencia pero siempre caracterizados por su corrupción. J. Parera, «Gladiator, ¡Los que van a morir te saludan!», *Imágenes de Actualidad*, CXCII, mayo 2000, 48-55, 51.

⁴⁰ N. Siarri, «Jules Cesar au cinema», *Présence de César. Actes du colloque des 9-11 décembre 1983*. París 1985, 483-507.

⁴¹ O. Lapeña, «Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine», *Faventia*, XXIV / 1, 2002, 55-68. Reseñamos cin-

co óperas sobre el gladiador tracio: «Spartaco» (G. Porcile; C. Pasquini, 1726), «Spartaco» (A. B. Puccini. Lucca 1793), «Spartaco» (J. Foroni; G. Peruzzini; Milán 1851), «Spartaco» (G. Sinico; E. Palmeri; Trieste 1886), «Spartaco» (P. Platania; S. Ghislanzoni; Nápoles 1891), y «Spartaco» (I. Nievo; 1919)

⁴² C. García Gual, «Novel. Les Històriques de grecs i de romans», *L'Anveç*, CXL, 1990, 32-39, 37 s. L. Pérez Gómez, «El cine de romanos», J. M. García González & A. Pociña, (Eds). *Pervivencia y actualidad de la Cultura Clásica*, Granada 1996, 235-261, 246.

(T. Albinoni; Génova 1707), «Claudio Cesare» (G. Boretti; A. Aureli; Venecia 1672), «Nerone detronato» (G. B. Pescetti; G. Pimbaloni; Venecia 1725)⁴³, «Otone in Villa» (A. Vivaldi; Vicenza 1713), «Vespasiano» (C. Pallavicini; G. C. Corradi; Venecia 1678), «La Clemenza di Tito» (G. Arena; Metastasio; Turín 1738)⁴⁴, «Il coció Nerva» (G. Basan; Ferrara 1691), «Il Trajano» (F. Manzini; Nápoles 1723), «Adriano in Siria» (G. B. Pergolesi; Metastasio; Nápoles 1734), «Marco Aurelio» (A. Steffani; Munich 1681), «Comodo Antonino» (A. Scarlatti; F. M. Paglia; Nápoles 1696), «Publio Elio Pertinace» (G. Legrenzi; P. D'Averara; Venecia 1684), «Didio Giuliano» (B. Sabadini; Piacenza 1687), «Eliogabalo» (P. Cavalli; 1688), «Alessandro Severo» (F. Manzini; A. Zeno; Roma 1718), «Aureliano» (C. Pallavicini; Venecia 1666), «Diocletiano» (C. Pallavicini; 1674), «Massimiano» (G. H. Orlandini; Venecia 1731), «Massencio» (A. Sartorio; G. F. Bussani; Venecia 1673), «Constantino» (F. Gasparini; A. Zeno), «Giuliano» (R. Zandonai; 1928), «Teodosio ed Edussa» (F. Gasparini; 1716), «Onorio en Roma» (F. Ciampi; Venecia 1729), «Teodosio II» (F. Araia; San petesburgo 1751), «Il Narse, generale di Giustiniano imperatore» (P. Tomeoni; Lucca 1770). Como podemos apreciar, muchas de estas obras fueron estrenadas en el último tercio del siglo XVII, cuando la ópera seguía teniendo un marcado carácter aristocrático, y la Antigüedad gloriosa de Roma estaba plagada de hombres rectos, de comportamiento cívico y político impecable y que servían de ejemplo a sus distinguidas audiencias. El arte del buen gobierno se extendía a través de los escenarios, y el pasado se convertía en un inmenso arcón de donde ir extrayendo valiosos ejemplos de conducta.

Para concluir esta apartado mencionamos un grupo heterogéneo de óperas en donde incluimos a otro buen número de títulos que escapan a la rígida división anterior: «Germánico» (A. Bernasconi; N. Coluzzi; Turín 1744), «Atila» (G. Mosca; Palermo 1818), «Alarico re di goti» (C. F. Pollarolo; Verona 1689), «Odoacro» (G. Varischino; Venecia 1680), «Odoardo» (M. A. Ziani; Venecia 1698), «Belisario in Ravena» (M. A. Ziani; Venecia 1697), «Andrónico» (Mercadante; Venecia 1821), «L'ultimo giorno di Pompei» (G. Paccini; Venecia 1825)⁴⁵, «Herculanum» (David; París 1859), «The lion and Androcles» (J. Eaton; Indianápolis 1974), «Plutarque» (J. P. Solie; París 1802), «Satyricon» (B. Maderna; Scheveningen 1973).

Llegados a este punto, es el momento de recapacitar y de elaborar unas rápidas conclusiones; en el enunciado de estas páginas hablábamos de convergencias y divergencias entre la ópera y el cine, o lo que es lo mismo entre puntos de contacto y de ruptura entre ambas manifestaciones culturales. Una vez efectuado este somero repaso podemos decir que en algunos aspectos sí encontramos esa continuación entre una y otro, mientras que en otros hallamos unas profundas diferencias. Podríamos decir que estarían cerca en cuestión del lenguaje y los recursos utilizados y lejos por lo que respecta a la temática.

Convergen en su concepción espectacular de la Antigüedad; todos los medios utilizados para representar el Mundo Antiguo tienden a la exageración, a la desmesura que en última instancia sirve para alejarnos del pasado, para mostrarlo inaccesible. El tamaño del amor, del odio, de la venganza, de la virtud en la Antigüedad no tiene parangón con la realidad del presente. También encontramos una continuidad entre ambas manifestaciones culturales en el sentido industrial de su producción⁴⁶;

⁴³ De todos los Julio-Claudios, Nerón es con más de una veintena de representaciones el que en más ocasiones ha subido al escenario.

⁴⁴ Tito y Adriano son los emperadores más representados en la ópera, con cuarenta y ocho apariciones cada uno.

⁴⁵ En cuatro ocasiones más —1854, 1858, 1869, 1895—, fue adaptada la novela homónima de E. Bulwer Lytton.

⁴⁶ Por poner solo un ejemplo, en los años 1692, 1699, 1724, 1726, 1737, 1738, 1740, 1746, 1747, 1749, 1751, 1753, 1760, 1762 y 1765 se estrenaron más de veinticinco óperas centradas en la Antigüedad; este dato nos ilustra el carácter industrial que alcanzó el mundo de la ópera, algo similar a lo que sucederá en la Europa de los años cincuenta y sesenta con la producción masiva de *pepla*.

semejante volumen de obras y de películas pone de manifiesto que nos encontramos frente a un mercado al que hay que satisfacer y un público al que agradar con el producto ofrecido.

Una audiencia a la que se le entrega una visión del Mundo Antiguo caracterizada también por la presencia de personajes profundamente idealizados, ejemplos vivos de comportamiento virtuoso, valiente o bondadoso; personajes que se enraizarán en la piel de los grandes interpretes —y luego en la de los actores—, dando lugar al nacimiento de los divos y las divas del escenario y las pantallas. Y un público, al que además, primero la ópera y posteriormente el cine, intentarán conmover y hacer que se identifique con lo está presenciando valiéndose de todos los recursos sentimentales a su alcance.

Pero también detectamos diferencias que en ocasiones son realmente profundas. Sobre todo por lo que respecta a los episodios históricos y los personajes de los que se han ocupado. En ese sentido la ópera muestra una riqueza y una variedad temática que hace empequeñecer la oferta cinematográfica. El Mundo Antiguo que se sube a los escenarios comprende personajes de la Historia y la Mitología de la Antigüedad ignorados por el cine, que plantea una visión mucho más simple, más homogénea, más infantil y más pobre. Esta diferencia habría que buscarla en el marcado carácter aristocrático que ha tenido y tiene la ópera. Esto hace que los indiscutibles héroes de su particular visión del Mundo Antiguo sean los reyes y reinas, los generales, los gobernantes, y los grandes amantes, que se muestran en los escenarios como ejemplos de justicia y virtud. Por su parte, el cine ha sido un espectáculo burgués y popular, que necesita y pide otro tipo de referentes, estos son los superhéroes del Mundo Antiguo, no sólo Hércules, Maciste y compañía, sino en general todos los personajes destacados que son mostrados siguiendo los parámetros de comportamiento heroico. Un héroe al que no hay que imitar, sino al que hay que seguir y esperar paciente y pasivamente a que solucione los problemas del auditorio.

Otro punto de divergencia lo encontramos en el escaso peso específico que en la ópera ha tenido la novela histórica del siglo XIX, en relación con el cine, que si ha levantado buena parte de su visión de la Antigüedad siguiendo los parámetros y los tópicos almacenados y difundidos en «Quo Vadis?» (H. Sienkiewicz, 1896), «Fabiola» (Cardenal Wiseman, 1854), o «Ben Hur» (L. Wallace, 1880).

En ese sentido el cine sí aparece como un heredero directo la visión de la Antigüedad nacida al amparo de la novela histórica del XIX y como réplica a las tesis de Gibbon, y articulada en torno a una oposición constante entre el paganismo malvado y el cristianismo redentor, en donde el episodio de las persecuciones religiosas desempeña un papel fundamental. En la ópera apenas si hallamos ejemplos de adaptaciones ni de esa visión maniquea de la Antigüedad que otorga al cristianismo un rol protagonista. En lugar de eso, la ópera se inclina por episodios de la Mitología Griega, y por hacer referencia a los grandes gobernantes del pasado, no importa si persas, griegos, romanos o egipcios, que a los ojos contemporáneos se ofrecen como ejemplos de buen gobierno, valor, coraje, justicia y virtud. Que son, en definitiva, las cualidades que se espera reúnan los gobernantes del presente.

ÓSCAR LAPEÑA MARCHENA
Universidad de Cádiz
Área de Historia Antigua
Facultad de Filosofía y Letras
Avda. Gómez Ulla s/n
Cádiz 11002
oscar.lapenia@uca.e