

El Acantilado, 528
EL SIGNIFICADO
DE LA ÓPERA



Elisabeth Höngen como Lucrecia
(Milein Cosman, 1950).

CHRISTOPHER WINTLE

EL SIGNIFICADO
DE LA ÓPERA

CATEGORÍAS
Y CASOS PRÁCTICOS

EDICIÓN AL CUIDADO
DE KATE HOPKINS

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN
Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2026



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *What Opera Means*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© by Christopher Simon Wintle y Kate Felicity Hopkins
© de la traducción, 2026 by Francisco López Martín
y Vicent Minguet
© de esta edición, 2026 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, ilustración de *Maquettes de Théâtre* (1930),
de Alexandra Exter

ISBN: 979-13-87964-30-6
DEPÓSITO LEGAL: B. II 784-2026

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
LIBERDÚPLEX *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *junio de 2026*



Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio del autor</i>	11
<i>Prefacio de la editora</i>	17

INTRODUCCIÓN

1. Definir la ópera	19
2. Una ópera que define la ópera Strauss: <i>Capriccio</i>	26

PRIMERA PARTE: FUENTES

1. A la altura de las circunstancias Verdi: <i>Aida</i>	39
2. Un enigma y un problema Wagner: <i>Tristán e Isolda</i> y Mozart: <i>La flauta mágica</i>	48
3. Una fuente perenne Adès: <i>La tempestad</i>	57
4. Obra teatral, <i>intermezzo</i> y ópera Strauss: <i>Ariadna en Naxos</i>	61

SEGUNDA PARTE: GÉNERO

1. ¿Tragedia de la enfermedad o drama burgués? Verdi: <i>La traviata</i>	77
2. Una comedia de psicopatologías Britten: <i>Albert Herring</i>	86
3. Un rompecabezas de géneros Wagner: <i>Los Maestros Cantores de Núremberg</i>	93
4. Comedia boccacciana Verdi: <i>Falstaff</i>	103
5. Ópera épica Weill: <i>Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny</i>	112

TERCERA PARTE: ESTILO

1. El estilo de la casa		
Verdi: <i>Las vísperas sicilianas</i>		123
2. Un melodrama de dos estilos		
Verdi: <i>Rigoletto</i>		131
3. Estilo nuevo-antiguo		
Britten: <i>Gloriana</i>		139
4. Estilo antiguo-nuevo		
Goehr/Monteverdi: <i>Arianna</i>		150
5. Flujo constante		
Benjamin: <i>Written on Skin</i>		162

INTERLUDIO: REVISIÓN

<i>Introducción</i>		175
1. De 1853 a 1854 (sobre tonalidades)		
Verdi: <i>La traviata</i>		177
2. De Dresde a París		
Wagner: <i>Tannhäuser</i>		184
3. De París a Módena... y de vuelta		
Verdi: <i>Don Carlo(s)</i>		186

CUARTA PARTE: PRINCIPIO Y FIN

1. El título		
Strauss: <i>El caballero de la rosa</i>		199
2. Un nombre		
Verdi: <i>Simon Boccanegra</i>		211
3. El preludeo		
Verdi: <i>Un baile de máscaras</i>		215
4. Comienzos múltiples		
Wagner: <i>El oro del Rin</i>		224
5. El desenlace		
Verdi: <i>Otelo</i>		234
6. Peroración (cadencia)		
Wagner: <i>El ocaso de los dioses</i>		241

QUINTA PARTE: INVENCIÓN

1. Tema y época
 Britten: *La violación de Lucrecia* 261
2. Fuentes de la invención musical
 Britten: *Muerte en Venecia* 267
3. Coloquio
 Wagner: *Parsifal* 274
4. Sagrado y secular
 Verdi: *Stiffelio* 285
5. La fuerza del extraño
 Verdi: *El trovador* 292

SEXTA PARTE: PSICOLOGÍA

- Introducción* 303
1. Freud y la ópera
 Offenbach: *La bella Helena*, Peri: *Eurídice*,
 Wagner: *Lohengrin y Sigfrido*, Verdi: *Aida*,
 Chaikovski: *La dama de picas*,
 Britten: *Billy Budd* y Bizet: *Carmen* 308
 2. Sobre neuróticos
 Wagner: *El anillo del nibelungo* 331
 3. Madre, virgen, doncella y puta
 Wagner: *Tannhäuser* 341
 4. Pérdida
 Verdi: *Simon Boccanegra* 350
 5. Represión encapsulada
 Verdi: *Rigoletto* 357

SÉPTIMA PARTE: REPRESENTACIÓN

- Introducción* 377
- Prólogo: Retóricas alternativas*
- Händel: *Ariodante* 379
1. Inautenticidad auténtica
 Rameau: *Les Fêtes d'Hébé* 388

2. Psicologizar a los dioses	
Wagner: <i>El oro del Rin</i>	391
3. Reivindicación de la antiópera	
Debussy: <i>Peleas y Melisande</i>	394
4. Efemérides perdurables	
Massenet: <i>Chérubin</i>	397
5. Magia creíble	
Strauss: <i>La mujer sin sombra</i>	400
6. La melodía memorable	
Prokófiev: <i>El amor de las tres naranjas</i>	403
7. El montaje como reinención	
Janáček: <i>Las excursiones del señor Brouček</i> y <i>Katia Kabanová</i>	406
8. Inversión estética	
Stravinski: <i>Edipo rey</i> y Bartók: <i>El castillo del duque Barbazul</i>	412
9. La nueva forja de un héroe	
Britten: <i>Peter Grimes</i>	416
10. Revisar revisiones	
Britten: <i>Billy Budd</i>	422
11. Lo sagrado sublime	
Messiaen: <i>San Francisco de Asís</i>	426
12. Pastoral mecánica	
Birtwistle: <i>Yan Tan Tethera</i>	429
13. Reinventar las cumbres del estilo	
Blake: <i>The Plumber's Gift</i>	432
14. Bardolatría	
Oliver: <i>Timón de Atenas</i>	436
15. Romanticismo antirromántico	
Weir: <i>El rubio Eckbert</i>	440
<i>Epílogo: ¿Montaje frente a música?</i>	
Sutcliffe: <i>Believing in Opera</i> (libro)	444
<i>Agradecimientos</i>	449
<i>Bibliografía</i>	451
<i>Índice</i>	461

A Anthony Negus.

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].



Hans Hotter como Wotan
(Milein Cosman, 1948).

PREFACIO DEL AUTOR

Este libro nació de una crisis. En octubre de 1986 presenté una ponencia en un congreso sobre ópera en la Cornell University. El congreso fue satisfactorio, y dio lugar a un libro que todavía es objeto de lectura.¹ Sin embargo, mientras escuchaba a un ponente tras otro, advertí un problema. Pese a todos sus méritos, las ponencias parecían carecer de un plan para la comprensión de la ópera. A decir verdad, mi conferencia estaba dedicada a los «libretos de ópera de finales del siglo XIX», de modo que, si había algún problema, era exclusivamente mío, y también es cierto que me habían invitado para hablar de palabras y música. Sin embargo, a mi juicio, como el libreto no es sino uno de los elementos que componen la ópera, lo más acertado no era considerarlo de manera autónoma. Debía estar «dialécticamente comprometido» con los demás elementos; formar parte de un plan global. Pero ¿cómo cabía entender un modelo de compromiso dialéctico? Desde luego, no como los modelos formalistas que han encorsetado la teoría musical durante el siglo XX: el tono humanista del congreso de Cornell ya había militado en su contra. Por el contrario, mi propuesta podría ofrecer un marco dialéctico tenso pero flexible, con subcategorías útiles que fueran de lo general a lo particular. El libreto ya no sería sólo una cuestión de palabras, sino que abarcaría la música, la escenografía y la interpretación. Sin ánimo de alardear, concluí que un marco de este tipo anclaría y liberaría el debate: ¡la extraordinaria riqueza del género operístico se revelaría en

¹ *Reading Opera*, ed. Arthur Groos y Roger Parker, Princeton, Princeton UP, 1988. El congreso lo organizaron los editores del volumen.

toda su extensión!¹ Sin embargo, las cosas no eran tan sencillas, y desde entonces he luchado con la crisis que desencadenó esa intervención. Este libro sienta las bases para resolverla.²

En primer lugar, concibo dos tipos de lectores para este proyecto: los amantes de la ópera carentes de conocimientos especializados y los entendidos que sí los atesoran y, en consecuencia, comprenden los retos del género desde dentro. Se trata de una distinción tradicional. En la culminación de *Los Maestros Cantores de Núremberg* (1868), de Wagner, Walther von Stolzing canta su canción del premio ante dos grupos: el común de la gente, cautivada por lo que oye pero incapaz de entenderlo, y los maestros cantores, igualmente embelesados pero capaces de juzgar la canción como «*wohlgeremt und singebär*» ('bien rimada y cantable'). Es cierto que Walther ha contado con el consejo artístico de Hans Sachs. Sin embargo, en la interpretación sigue su propio camino: la interacción dinámica con ambos grupos crea un frenesí que atrapa y transfigura a toda la comunidad. En realidad, hay tres partes implicadas: los aficionados, los especialistas y todos los interesados, incluidos los cantantes y los intérpretes. En última instancia, la ópera, como el teatro, es una especie de terapia de grupo. Este libro es el primero de dos (el segundo todavía no ha adquirido forma definitiva). Aunque se dirige principalmente a los «amantes de la ópera» (los aficionados), su enfoque desbroza el camino para los «entendidos» (los profesionales), y termina con una breve selección de reseñas que deberían servir a los intereses de todos.

¹ No fui el único ponente que quiso explorar el campo de la ópera con un propósito innovador. Carolyn Abbate, con quien compartí la «plataforma Wagner», ha publicado desde entonces *Unsung Voices*, Princeton, Princeton UP, 1991, e *In Search of Opera*, Princeton, Princeton UP, 2001.

² El siguiente volumen es *How Opera Works* (de próxima publicación).

Detrás del título hay una historia. A mediados de la década de 1930, el compositor austríaco Arnold Schönberg se embarcó en un proyecto para definir los elementos de la composición musical. Su propósito era abordar las «ideas» generales (platónicas) que actúan como vehículos a través de los cuales comunicamos lo particular. Aunque dejó el proyecto inacabado, sus apuntes se reunieron más adelante en el «manuscrito *Gedanke*» (*Gedanke* significa ‘pensamiento’ o ‘idea’).¹ Era una empresa audaz y visionaria. No obstante, se trataba de algo más que el trabajo de toda una vida, sobre todo para alguien que se dedicaba ante todo a la composición y no a la teoría. Uno de sus encabezamientos rezaba «*Was ist Steigerung*» (‘El significado de la intensificación’). Sin embargo, debajo no dejó más que una página en blanco. Así que hace unos años me propuse redactar una entrada que desarrollara esa idea y publiqué el resultado en una revista holandesa.² Desde entonces, he escrito sobre otras «Ideas». Así pues, este volumen se inscribe en un proyecto más amplio cuyas bases se cimientan en la iniciativa de Schönberg. De hecho, el título apropiado debería ser «*Was ist Oper*» (‘El significado de la ópera’), en alemán.

La Introducción comienza con mi propia definición de lo que es la ópera y continúa con un estudio de caso pertinente (una obra de Richard Strauss). El resto del libro sigue el mismo esquema: se aísla una categoría y uno o varios estudios de casos ofrecen ejemplos diversos al respecto. No pretendo ser exhaustivo: cada ópera cuenta su propia historia. Hay seis partes principales, cada una de las cuales se ocupa de una

¹ Arnold Schönberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation*, ed. y trad. Patricia Carpenter y Severine Neff, Nueva York, Columbia UP, 1995.

² «*Was ist Steigerung*», título del artículo que entonces publiqué, aparece en su forma definitiva como «On Intensification», en: Christopher Wintle, *All the Gods*, ed. Julian Littlewood, Londres, Plumbago, 2006, pp. 101-110.

categoría distinta (Idea): Fuentes, Género, Estilo, Principio y fin, Invención y Psicología. Después de la tercera parte, hay un Interludio que versa sobre la Revisión: en ese apartado se pone de relieve la importancia de saber que las óperas pueden tener más de una versión. La séptima y última parte trata de la Representación, y cuenta con su propio prólogo y epílogo. Este «finale» no es un añadido, sino el objetivo del proyecto: en materia de ópera, hay que degustar antes de juzgar. La ópera es una rama de la retórica («oratoria aplicada»), en la que intervienen autores, intérpretes y oyentes, con toda la complejidad que ello entraña. Por supuesto, hay categorías que no he abordado: Versificación, Dicción, Canto, Forma, Armonía, Línea, Instrumentación, Escenografía, entre otras. Lo haré en la continuación de este libro, pensada para «especialistas».¹ No obstante, a lo largo de este volumen hago referencia a todas ellas. Los estudios de caso se centran en óperas del repertorio, y tienen su origen en una serie de cursos que impartí en la University of London a partir de mediados de la década de 1980. Los redacté en respuesta a las necesidades de teatros de ópera e instituciones: evito referirme a obras que el público nunca ha escuchado y que es poco probable que llegue a conocer. El hecho de haberme concentrado en Wagner, Verdi, Strauss y Britten refleja mi propio campo de especialización (música de los siglos XIX y XX). Lamento no haber tenido la oportunidad de publicar más sobre la ópera de tiempos anteriores a Mozart, un ámbito en el que mis conocimientos son menos exhaustivos, aunque mi interés por él diste de ser menor. La mayoría de los estudios de caso ya han sido publicados, aunque he retocado o modificado ligeramente muchos en aras de la coherencia general del presente libro. Sólo el prólogo de la

¹ Como ejemplo de mi trabajo especializado, véase «The Dye-line Rehearsal Scores for *Death in Venice*», en: *Remembering Britten*, ed. Philip Rupprecht, Nueva York, Oxford UP, 2013, pp. 262-283.

Séptima Parte es una novedad absoluta. Hay unas cincuenta subsecciones: de ellas, únicamente tres requieren del lector unos conocimientos elementales de música. La decisión concuerda con el tono generalista de este volumen.

Mi piedra de toque crítica es la *Poética* de Aristóteles, por tres razones. En primer lugar, muchos de los conceptos del filósofo griego han superado la prueba del tiempo: es difícil negar la existencia de los seis componentes esenciales que él analiza en el teatro: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya (es decir, canto o música).¹ E incluso cuando algunas de sus observaciones han quedado obsoletas, todavía pueden contener ideas propicias al debate. Por ejemplo, sostiene que, a diferencia de la épica, «la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco».² Muchas son las obras—tanto óperas como obras de teatro—que han abandonado esta «unidad»: pero «el manejo del tiempo» es un tema que perdura, hoy más que nunca. En segundo lugar, puesto que Aristóteles vivió en el momento de apogeo del teatro griego, entre el 384 y el 322 antes de Cristo, no estaba al margen de los escenarios: quería saber lo que funcionaba y lo que no. Ser fiel al empirismo del pensador de Estagira supone estar abiertos a lo que ofrece nuestra época: seguir a compositores y escritores, observar a cantantes, directores de orquesta y directores de escena, identificarse con el público de la ópera. En tercer lugar, referirse a Aristóteles es restablecer una distancia entre el pasado y el presente que ya existía en el nacimiento de la ópera hace algo más de cuatrocientos años. A sus primeros creadores esta circunstancia no les pasó inadvertida, y algunas de sus obras siguen formando parte del reperto-

¹ Aristóteles, *Poetics*, ed. y trad. Richard Janko, Indianápolis, Hackett, 1987, p. 8. [*Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999, p. 147].

² *Ibid.*, p. 7. [*Ibid.*, p. 143].

PREFACIO DEL AUTOR

rio. El calado de las referencias es tan intrínseco a este género como a cualquier otro. Sin embargo, mi investigación no se limita a Aristóteles. En particular, me centro en la modalidad psicológica postaristotélica que ha evolucionado en los últimos ciento cincuenta años, y a la que la ópera ha contribuido de manera tan notable.

CHRISTOPHER WINTLE
King's College de Londres

PREFACIO DE LA EDITORA

Las preguntas «¿Qué papel desempeña la ópera en la sociedad?», «¿Cuál es el público natural de la ópera?» y «¿Por qué es relevante la ópera?» revisten importancia para un gran número de compañías operísticas, intérpretes y públicos actuales. Detrás de esos interrogantes hay otro aún de mayor calado: «¿Cuál es la naturaleza de la ópera?». Ésta es la cuestión que Christopher Wintle aborda en su nuevo libro, el tercero de una serie de monografías que, bajo el título genérico de *Defining Opera* ('Definir la ópera'), inauguró Plumbago Books en 2015. En lugar de escribir otra historia de esta forma artística, Wintle divide los componentes de la ópera en distintas categorías y les otorga consistencia mediante el estudio de casos en los que analiza óperas fundamentales de Mozart, Verdi, Wagner, Strauss y Britten, junto con algunas obras menos conocidas y otras contemporáneas. El autor apoya siempre sus reflexiones en un minucioso trabajo de investigación: se trata de un libro que, en lugar de rechazar la historia, la toma como cimiento para elaborar las ideas que expone.

La mayoría de los textos se ha publicado con anterioridad, aunque de manera autónoma, en diversas fuentes, cada una con sus propias normas editoriales. Por ello, he intentado dotar al conjunto de un estilo coherente y reconocible, añadiendo pequeñas modificaciones a los ajustes ya realizados por el autor. En los encabezamientos de cada capítulo figuran los nombres del libretista y del compositor, así como una indicación de la fuente; me refiero a las representaciones en la Royal Opera House o en el Covent Garden como puestas en escena por The Royal Opera (la compañía residente).

Este libro nace con la voluntad de resultar útil al lector de

diversas maneras. Los amantes de la ópera en general, los intérpretes y los especialistas pueden sumergirse en él como más les plazca, y hacer que la lectura preceda a la audición de la ópera estudiada en cada caso, antes de ahondar en los temas generales que analiza el autor a lo largo del texto con obras de su propia elección. Sin embargo, la clara delimitación en categorías también podría servir de base para impartir clases semanales en un programa universitario; de hecho, podría ser un complemento valioso para cualquier curso académico sobre la historia de la ópera. Como Wintle es uno de los pocos escritores que siguen reflexionando sobre el papel que la psicología desempeña en la ópera, los lectores interesados pueden sentirse especialmente atraídos por dos textos de la Sexta Parte. Ambos nacieron como charlas: «Freud y la ópera» en la North London Collegiate School for Girls (Edgware) y «La botella de Rigoletto» en la British Psychoanalytic Society. Es posible que a los intérpretes y directores de escena (ya sean profesionales consagrados o simples aspirantes) les resulte en especial sugerente el primer capítulo de la Séptima Parte, «Retóricas alternativas», en el que se incluyen los irónicos «Diez mandamientos para el director de ópera moderno».

KATE HOPKINS