

“ANDREA CHÉNIER” DE UMBERTO GIORDANO Y SU REINTERPRETACIÓN DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

JOAQUÍN PIÑEIRO BLANCA | UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

ORCID iD: 0000-0001-6068-6145

RESUMEN

Andrea Chénier de Umberto Giordano se inspira en un personaje histórico, el poeta francés André-Marie Chénier, activista político que muere guillotinado en 1794. Este trabajo pretende analizar cómo se reinterpreta la Revolución francesa, contexto en el que se desarrolla la acción de esta ópera, por diversos fines de carácter estético y comercial. Asimismo, su singular adscripción dentro de la corriente verista y la repercusión de esta obra en la historia del teatro lírico.

PALABRAS CLAVE

Umberto Giordano, Andrea Chénier, Verismo, Revolución francesa, ópera italiana.

“ANDREA CHÉNIER” BY UMBERTO GIORDANO AND HIS REINTERPRETATION OF THE FRENCH REVOLUTION

ABSTRACT

Andrea Chénier de Umberto Giordano is inspired by a historical personage, the French poet André-Marie Chénier, political activist who died guillotined in 1794. This work tries to analyze how the French Revolution is reinterpreted, context in which it develops to the action of this opera, for various purposes of an aesthetic and commercial nature. Also, its unique affiliation within the verista current and the repercussion of this work in the history of lyrical theater.

KEYWORDS

Umberto Giordano, Andrea Chénier, Verismo, French Revolution, Italian opera.

El Verismo supuso un avance con respecto los esquemas operísticos post-románticos en Italia. La generación de compositores que se identifican con esta corriente pretendió trasladar el naturalismo de escritores como Émile Zola, Henrik Ibsen y Giovanni Verga al teatro lírico. Aunque podría considerarse que los precedentes de esta nueva tipología operística se encuentran ya en *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi¹, *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli² y *Carmen* (1875) de Georges Bizet³, la que sería conocida también como *Giovane Scuola* no se inauguró hasta 1890, con el estreno de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945)⁴. Dos años más tarde, *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919) incluiría el manifiesto estético de la corriente en las palabras que son cantadas en el Prólogo de esta ópera⁵. Autores como Giacomo Puccini, Francesco Cilèa, Alfredo Catalani, Riccardo Zandonai, Licinio Refice, Italo Montemezzi, Franco Alfano, Alberto Franchetti, Ermanno Wolf-Ferrari y Umberto Giordano siguieron esta estela en mayor o menor medida, aunque no siempre de modo literal, como se comentará más adelante.

El objetivo de compositores y libretistas fue el desarrollo en las tablas del teatro de un «trozo de vida» lo más realista (verista) posible a través de escenas de la vida cotidiana contemporánea reconocibles con facilidad por el espectador. Se prestó atención prioritaria a los sectores sociales periféricos y a tramas en las que la violencia y la sordidez estuvieran presentes. Esto trajo como consecuencia un relativo abandono de los asuntos históricos o míticos tan frecuentes durante el Romanticismo. Asimismo, un descuido de los temas políticos relacionados con la construcción de señas de identidad nacionales que tan frecuentes fueron en Giuseppe Verdi. Por otra parte, este pretendido cultivo del realismo en el ámbito cotidiano modificó las estrategias musicales puestas al servicio del drama, al procurar una partitura sin las interrupciones en el discurso que suponían los «números cerrados» (arias, duetos, tercetos, etc.) que pudieran ser divisibles a través de los recitativos. Esto no fue siempre así, ya que un amplio conjunto de las óperas veristas contienen estos «números» segregables. Lo que sí desapareció del todo fue el canto ornamentado, ya que se consideró que el uso de la coloratura era artificioso y, por tanto, poco «real».

1 ALIER, Roger. *La Traviata de Giuseppe Verdi*. Barcelona: Daimon, 1981, pp. 22-24. ISBN 84-231-2683-8.

2 PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. El camino de Verdi al Verismo. *La Gioconda* de Ponchielli. *AV Notas*. 2019, nº 8, pp. 55-70. ISSN 2529-8577.

3 CORTÉS, Blas. *Carmen de Bizet*. Barcelona: Daimon, 1983, pp. 21-27. ISBN 84-231-2698-6.

4 BADENES MASÓ, Gonzalo. Pietro Mascagni: vida y obra. *Ritmo*. 1985, nº 551, pp. 95-96. ISSN 0035-5658.

5 ALIER, Roger. *Pagliacci de Ruggero Leoncavallo*. Barcelona: Daimon, 1985, pp. 39-42. ISBN 84-231-2707-9.

Umberto Giordano (1867-1948) desarrolló parcialmente su obra dentro del marco temático que se ha considerado definitorio del Verismo, ya que en varias ocasiones, como ocurre en *Andrea Chénier* (Teatro alla Scala de Milán, 1896)⁶, evitó los temas cotidianos de las clases populares. No fue el único caso. Otros compositores se adentraron en asuntos alejados de los presupuestos dramáticos de la corriente, empezando por uno de sus «fundadores», Mascagni, que escribió una amable comedia pastoral titulada *L'amico Fritz* (1891); *Iris* (1898), una obra simbolista situada en Japón; y dos romances de ambientación medieval: *Isabeau* (1911) y *Parisina* (1913). Asimismo, Francesco Cilèa (1866-1950), que realizó un retrato de una actriz francesa célebre en la Comédie, que vivió entre 1692 y 1730, en *Adriana Lecouvreur* (1902)⁷. Giacomo Puccini (1858-1924) también se apartaría de los duros dramas rurales asociables al Verismo, desde la poética vida cotidiana de *La Bohème* (1896)⁸, hasta los asuntos orientales reflejados en *Madama Butterfly* (1904) y *Turandot* (1924)⁹. Quizás sólo *Tosca* (1900), *La Fanciulla del West* (1910) e *Il Tabarro* (1918) responden a lo que dramáticamente se espera de la escuela¹⁰. Asimismo, Riccardo Zandonai (1883-1944) se inspiraría en un episodio de la *Divina Commedia* de Dante, en versión de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938), en *Francesca da Rimini* (1914). En definitiva, un nutrido conjunto de óperas se aleja de las temáticas puramente veristas pero se escriben en el mismo estilo musical que las obras de adscripción más clara. De hecho, se ha defendido incluso la idea de que sólo *Cavalleria Rusticana* y *I Pagliacci* pueden ser consideradas como tales. Por ello, quizás sería más prudente entender que no sólo son los duros dramas de la clase trabajadora los que pueden ser asociados al Verismo, sino también el movimiento cultural que aglutinó a los compositores que sucedieron a Giuseppe Verdi en el tránsito del siglo XIX al XX¹¹. Si se admite esto, Umberto Giordano estaría plenamente vinculado a la *Giovane Scuola* y su creación más emblemática, *Andrea Chénier*, una de las más destacadas de la corriente, a pesar de desarrollar un tema histórico que en el momento del estreno sirvió para conmemorar, con algo de retraso, el primer centenario de aquel proceso.

⁶ El estreno de *Andrea Chénier* en el Teatro alla Scala de Milán se produjo el 28 de marzo de 1896, bajo la dirección de Rodolfo Ferrari, con el tenor Giuseppe Borgatti en el rol titular, la soprano catalana Evelina Carrera como Maddalena di Coigny y el barítono Giuseppe Mario Sammarco como Carlo Gérard. GIORDANO, Umberto; ILLICA, Luigi. *Andrea Chénier. Libretto*. Milán: Sonzogno, 2006. ISBN 979-0705005424.

⁷ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilèa en la ópera verista italiana. *Hoquet*. 2018, n° 6, pp. 167-196. ISSN 2340-454X.

⁸ ANDRADE, Roberto. La sublimación de lo cotidiano. En: Varios. *Notas sobre La Bohème de Puccini*. Madrid, Teatro Real, 1998, pp. 148-161. DL 45-100-1998.

⁹ KRAUSE, Ernst. *Puccini*. Madrid: Alianza Música, 1985, pp. 149-168, 213-238. ISBN 84-206-8555-0.

¹⁰ CLAUSSE, Eleonore. *Puccini*. Madrid: Espasa Calpe, 1980, pp. 59-66, 99-102, 109-112. ISBN 84-239-5342-4.

¹¹ PICCARDI, Carlo. Mascagni e l'ipotesi del dramma musicale cinematografico. En: Angelo Pompilio, (coord.). *Atti del XIV Congresso Della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura*. Turín: Edizione di Torino, 1990, pp. 467-476. ISBN 88-7073-084-6.

1. DEL PERSONAJE REAL AL OPERÍSTICO

Al igual que ocurre en *Adriana Lecouvreur* de Cilèa, el libreto de *Andrea Chénier* está basado en la vida de un personaje histórico, el poeta francés André-Marie Chénier (1761-1794), uno de los precursores del Romanticismo y activista político en la Francia revolucionaria. La ópera no facilita detalles acerca de su trayectoria literaria y pública ya que se centra principalmente en un triángulo amoroso entre el escritor, la aristócrata Maddalena di Coigny y Carlo Gerárd, el antiguo sirviente de ésta y luego destacado jacobino. No obstante, el contexto de la revolución es determinante en la suerte de los personajes y en el desenlace de la trama¹².

En vísperas de la revolución, desde noviembre de 1787, André Chénier fue secretario del recién nombrado embajador francés en Londres, el marqués de La Luzerne. El proceso que se inicia en 1789 y la repercusión de su hermano menor Marie-Joseph en la escena política propiciaron su regreso a Francia en abril de 1790 y su participación en la defensa de que los objetivos revolucionarios se habían alcanzado con el establecimiento de la monarquía constitucional. Aunque su posición era conservadora, sus opiniones se expresaron de modo satírico y poco moderado en sus escritos, publicados en el *Journal de Paris* y en *Le Moniteur universel* entre noviembre de 1791 y julio de 1792, y en sus asiduos discursos en el Club de los Feuillants¹³. El cambio de rumbo en los acontecimientos revolucionarios desde agosto de 1792 provocó su huída a Normandía y su rechazo a la ejecución de Luis XVI. En contraste, su hermano Marie-Joseph se incorporó a la Convención Nacional y ello no fue obstáculo para que André fuese detenido en Passy en marzo de 1794 por agentes del Comité de Salud Pública. Durante sus cuatro meses y medio de prisión en el Palacio de Luxemburgo escribió sus poemas más apreciados hoy, publicados póstumamente. Robespierre, persona que fue frecuente objetivo de críticas de Chénier, ordenó su ejecución sólo tres días antes de su propio ajusticiamiento.

En la ópera Chénier es un poeta idealista, pasado por el filtro del Romanticismo, que pone en crítica la etapa jacobina, asociable a su rival Gérard, y que es mostrado como una especie de mártir muy aceptable para el Antiguo Régimen, en la línea del personaje principal de *Historia de dos ciudades* (1859) de Charles Dickens o del que posterior-

¹² FISHER, Burton D. *Andrea Chénier* (Giordano). Londres: Opera Mini Guide Series. Opera Journeys Publishing, 2005, p. 21. ISBN 10: 1930841558.

¹³ VILALTA I ESCOBAR, María José. Storia, rivoluzione e persone in conflitto. A proposito di Andrea Chénier. *Vinculos de Historia*. 2013, nº 2, pp. 275-285. ISSN 2254-6901.

mente sería protagonista de la novela *La Pimpinela Escarlata* (1905) de Emma Orczy. Es decir, un rol estereotipado que utiliza interesadamente sólo algunos aspectos del auténtico escritor.

En 1875, tan sólo veintiún años antes del estreno de *Andrea Chénier*, apareció una publicación, *Les origines de la France contemporaine*, de Hyppolite Taine¹⁴, que posiblemente influyó en el tratamiento histórico desarrollado en la ópera de Giordano, contrario a todo el proceso revolucionario, especialmente hostile con los jacobinos, a los que se responsabiliza de llevar los acontecimientos en una dirección que estaba al servicio exclusivo de esta minoría perversa. Es decir, un enfoque opuesto a aquellos que interpretaban la revolución como consecuencia de un movimiento social, como sucede en Louis Blanc, o como expresión de la lucha de clases que lleva a la burguesía al poder, según la visión clásica marxista.

El libreto de la ópera de Luigi Illica (1857-1919)¹⁵ no se basa en ninguna pieza anterior, aunque utiliza fuentes documentales, que son citadas por el propio autor para dar "veracidad" histórica al texto, de procedencia diversa (Theóphile Gauthier, Joseph Méry, los hermanos Goncourt y Arsène Houssay). Las licencias históricas son numerosas, como las de situar en el primer acto al poeta en París los días previos al asalto a la Bastilla, cuando sabemos que en ese momento estaba residiendo en Londres. Otra inexactitud se muestra en la disposición de los espacios en los que se desarrollan los cuadros segundo y tercero, con la aparición de *incroyables, merveilleuses*, el baile del Trenitz y el consejo de los Cinqcents, que pertenecen a la época del Directorio y no a la de la Convención. Asimismo, se cita Saint-Cyr como academia militar cuando ésta sería creada posteriormente, en la época napoleónica¹⁶.

Los otros dos personajes principales de la ópera, Maddalena di Coigny y Carlo Gérard, son invención del libretista. No obstante, el de Maddalena está basado en dos mujeres que se cruzaron en la vida de Chénier: Françoise Le Coulteux, inspiración de muchos de sus poemas; y Aimmée de Coigny, compañera de prisión del escritor y cuyo apellido adopta la ficticia Maddalena. Ninguna de ellas lo acompañó en la muerte en la guillotina como sucede en la ópera. Sin embargo, sí que fue ejecutado al mismo tiempo el también poeta Jean-An-

14 TAINÉ, Hyppolite. *Les origines de la France contemporaine: L'Ancien Régime, la révolution, le régime moderne*, París, 1875. Edición con prefacio de Jean-Paul Cointet. París: Editions Robert Laffont-Bouquins, 2011. ISBN 978-2221122181.

15 Illica fue uno de los autores de los libretos de obras especialmente importantes en la trayectoria del compositor Giacomo Puccini: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) y *Madama Butterfly* (1904).

16 FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. *Andrea Chénier de Giordano*. Barcelona: Daimon, 1985, pp. 13-18. ISBN 84-231-2708-7.

toine Roucher, otro personaje real que es incluido en la obra pero que en la escena final aparece sobornando a un carcelero para ver a Chénier cuando en realidad él también estaba prisionero. Asimismo, fueron condenados junto al poeta los pintores Hubert Robert y Joseph-Benoit Suvée (que retrató en la cárcel a Chénier) y que, sin embargo, no son siquiera mencionados. En cambio, sí se hace referencia a otros personajes públicos que tuvieron relación con él: el pintor Jacques-Louis David, Jean-Marie Collot d'Herbois o Bertrand Barère de Vieuzac¹⁷.

Una de las escenas con mayor verosimilitud histórica en la ópera es la del juicio que condena a muerte a Chénier, en el tercer cuadro. En él figuran como acusador y como presidente de tribunal Fouquier-Tinville y Dumas, como realmente fue. Asimismo, los cargos que se le imputan reproducen en esencia los que llevaron a la guillotina al personaje histórico: el ser firmante de escritos contra la Revolución y el haber formado parte como militar de la traición de Dumouriez, un hecho realmente atribuible a otro hermano del poeta, Louis-Sauveur, que también estaba en esos momentos encarcelado y que no sería finalmente ejecutado¹⁸. En la partitura se utilizan variados y eficaces recursos para ilustrar el momento: los efectos de silabeo y murmullo del coro, las cuerdas con sus registros más graves, el ritmo fúnebre de la música en la tensa espera de la sentencia y el grito de Maddalena cuando finalmente es de muerte.

En contraste, se alejan de la realidad histórica dos de las escenas más importantes de la obra: la entrevista entre Gérard y Maddalena en la que ésta le ofrece sus favores sexuales a cambio de la salvación de Chénier (y que incluye una de las arias más destacadas de la partitura: *La mamma morta*¹⁹); y la escena final en la que Maddalena se intercambia con una prisionera condenada con el fin de morir junto al poeta (el dúo *Vicino a te* que culmina la ópera). Ambas situaciones, de gran efecto dramático por la adecuación de la música, serán fuente de inspiración para Giacomo Puccini en los actos segundo y tercero de *Tosca* (1900), obra en la que, no en vano, el compositor contaría con la colaboración de Luigi Illica, el mismo libretista de *Andrea Chénier*²⁰. El

¹⁷ ROMERO, Justo. De André a Andrea. En: Varios. *Umberto Giordano. Andrea Chénier*. Sevilla: Teatro de la Maestranza-Egondi Artes Gráficas, 2019, pp. 14-24. DL. SE 1035-2019.

¹⁸ VILARDELL, Albert. Andrea Chénier, un paso atrás. *Ritmo*. 1986, n° 562, pp. 70-71. ISSN 0035-5658.

¹⁹ Esta página musical, muy apreciada dentro de los circuitos operísticos por su intensidad emocional, logró popularidad en ámbitos no especializados tras su utilización en una de las escenas más significativas de la película *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) a través de una grabación procedente de un recital de arias registrado por María Callas, bajo la dirección de Tullio Serafin y con la Philharmonia Orchestra, para EMI en Londres, el 20 y 21 de septiembre de 1954. La cantante encarnó a Maddalena di Coigny sólo en una ocasión, en la serie de seis representaciones ofrecidas en el Teatro alla Scala de Milán, en enero de 1955, junto a Mario del Monaco, Mario Ortica, Aldo Protti y Giuseppe Taddei, dirigidos por Antonino Votto. FRAGA, Fernando. *Maria Callas. El adiós a la diva*. Madrid: Fórcola, 2017, pp. 125-126. ISBN 978-84-1624797-4.

²⁰ FRAGA, Fernando. Umberto Giordano: 150 aniversario del nacimiento del compositor. *Scherzo*. 2017, n° 335, p. 8. ISSN 0213-4802.

pulso entre Tosca y Scarpia plantea el mismo conflicto: él abusa de su posición de poder para obtener la rendición sexual de ella, presionándola con la posibilidad de salvar la vida de su amado, y ella está dispuesta a ceder a cambio de lograrlo. En cambio, la resolución es diferente: Gérard termina conmovido y desiste de sus propósitos y Scarpia muere a manos de Tosca porque quiere evitar pagar el alto precio que se le exige. Asimismo, tanto en *Andrea Chénier* como en *Tosca* los dos amantes mueren como consecuencia indirecta de la utilización de la situación privilegiada de Gérard / Scarpia en unas circunstancias políticas cambiantes.

El retrato de Andrea Chénier como personaje se sintetiza en cuatro monólogos, distribuidos en los cuatro cuadros de la partitura: en el primero, *Un dí al azzurro spazio*, que muestra al poeta soñador pero, a la vez, sensible a las injusticias sociales; en el segundo, *Credo a una possanza arcana*, que revelan al hombre enamorado de Maddalena; en el tercero, *Si fui soldato*, que expresa al revolucionario desencantado por el curso de los acontecimientos; y en el cuarto, *Come un bel dí di maggio*, que sirve para presentar al escritor de los poemas creados en prisión, que son por los que principalmente recibiría su reconocimiento posterior como literato²¹. Esta escena también es precedente de la que inicia el último acto de *Tosca* de Puccini (*E lucevan le stelle*), con las reflexiones del protagonista masculino previas a su ejecución.

2. ASPECTOS MUSICALES DE ANDREA CHÉNIER AL SERVICIO DE LA ILUSTRACIÓN REVOLUCIONARIA

La partitura de *Andrea Chénier*, como la de otras óperas veristas, adelanta recursos que serán utilizados en el naciente cinematógrafo, que subrayaba con música las imágenes silentes. También ofrece precedentes del cine sonoro en los modos ambientación de películas históricas de las décadas de 1930 a 1950 a cargo de compositores como Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Miklos Rozsa, Victor Young o Alfred Newman. El propio libreto es muy "cinematográfico", con una acción ágil, un nutrido conjunto de personajes con situaciones paralelas a la principal, cierto grado de intriga que atrape la atención del espectador y un conjunto compacto y fluido que hace fácil el seguimiento del producto. Aunque hay números musicales relativamente cerrados, concertantes, arias o dúos tienen unos inicios y finales entrelazados con lo precedente y lo posterior, con el fin de mantener el ritmo dramático de la obra aunque haya "interrupciones" de otros personajes al que en ese momento tiene el protagonismo de la escena²².

21 GUITTON, Edouard. André Chénier de la Révolution à la Terreur: l'homme sans peur. *Travaux de littérature*. 2004, n° 17, pp. 411-420. ISSN 0995-6794.

22 GARCÍA, Diego Manuel. Andrea Chénier de Umberto Giordano. *Melómano*. 2017, n° 236, pp. 26-30. ISSN 1136-4939.

El coro, puesto que estamos en una trama que se sitúa en la Revolución francesa, adquiere gran relevancia como personaje colectivo, ya que es la encarnación del pueblo, al que Giordano hace presente no sólo en páginas concretas sino a través de hábiles murmullos, silbidos o breves comentarios declamados en lugares en los que la acción demanda el incidir en el carácter social de los acontecimientos revolucionarios. Incluso se presentan algunos roles episódicos que tienen a su cargo un monólogo importante, como son los casos de Bersi en el segundo cuadro (*Temer, perché?*) y Madelon en el tercero (*Son la vecchia Madelon*) para subrayar la importancia del pueblo como actor principal. Asimismo, cobran protagonismo en el argumento, aunque no tanto en lo musical como sucede en los dos casos antes señalados, el Increíble (espía al servicio de Gérard para localizar a Maddalena y Chénier) y el *sansculotte* Mathieu (que lanza al final del segundo cuadro la gratuita acusación de que los girondinos han atentado contra Gérard). Es decir, que a través de estos roles quedan simbolizadas las fuerzas revolucionarias populares.

Umberto Giordano utiliza dos melodías revolucionarias que se repiten a lo largo de la obra en varias ocasiones: la *Marseillaise* y la *Carmagnole*, piezas de un gran poder simbólico y bien conocidas por el público para que éste pueda situarse sin esfuerzos en las coordenadas históricas adecuadas. Con el mismo fin, el compositor reelabora también la canción *Ça ira*²³. El personaje de Mathieu canta por dos veces la *Marseillaise*: en la escena que sirve de transición entre las dos partes del cuadro segundo, y en el momento previo al dúo final de la obra.

El personaje que con mayor minuciosidad desarrolla la reinterpretación que de la revolución francesa se realiza en *Andrea Chénier* es Carlo Gérard, el barítono, aunque sean el tenor (Chénier) y la soprano (Maddalena di Coigny) los que centren la historia. Al inicio del primer cuadro el mayordomo Gérard tiene asignado un extenso monólogo (*Compiacente a colloqui*) en el que piensa en voz alta acerca de su secreto amor por la aristócrata Maddalena, a la que no puede aspirar por su situación social, heredada de su padre que también fue sirviente en la casa. Al final del mismo cuadro interrumpe una fiesta de la condesa de Coigny haciendo pasar a un grupo de mendigos presentándolos como *sua grandezza la miseria*. En la trama el asalto a la Bastilla se produce pocos días después. Su reaparición en el cuadro segundo nos lo muestra ya como un personaje relevante en la Revolución, que está usando espías a su servicio para localizar a la desaparecida Maddalena, a la que podría detener o salvar según la respuesta emocional de ella. El enamoramiento de Chénier y Maddalena provoca que Gérard detenga al

23 FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc: *op.cit.*, pp. 27-28.

poeta (*Nemico della patria*) y haga sus acusaciones, que la de Coigny se le ofrezca sexualmente a cambio de salvar su vida (*Se della vita su tu fai prezzo il mio Corpo, ebbene, prendimi... La mamma morta*), que Gérard, conmovido, se arrepienta e intente detener o anular el juicio sin éxito (*Io l'ho perduto, defenderlo saprò*) y que, finalmente, ayude a Maddalena a intercambiarse por una condenada para poder ser guillotinado junto a su amado (*Il vostro giuramento vi sovvegno*). Es decir, que progresivamente los asuntos políticos se van diluyendo a favor de la trama sentimental y melodramática, tan buscada, por otra parte, en los libretos operísticos como soporte inspirador de la música. No obstante, esta evolución hace que el personaje de Gérard sea el más cambiante e interesante: criado rebelde primero, luego convincente líder revolucionario, por último poderoso cargo público acosado por su deseo por Maddalena.

En contraste, Maddalena di Coigny, es un rol más esquemático desde el punto de vista dramático: pasa de ser una aristócrata superficial y sin ninguna conciencia social en el primer cuadro, el previo a la Revolución, a convertirse en una persona apasionada y doliente en el resto de la obra. En esta segunda faceta es en la que obtiene sus intervenciones más brillantes: el dúo con Chénier del segundo cuadro (*Ecco l'altare... Ora soave*), la escena de la confrontación con Gérard del tercer cuadro (*Se ancor di me vi sovvenite*) que incluye la célebre aria *La mamma morta*, y el reencuentro con Chénier en la cárcel inmediatamente antes de que sean conducidos a la guillotina (*Vicino a te*).

Giordano e Illica justificaron sus licencias argumentales por su propósito de incrementar la claridad, la intensidad y el impacto del drama²⁴. Se eligió la concisión antes que el desarrollo detallado y el efectismo por encima de la veracidad histórica. Por otra parte, el que no existiera ningún precedente literario sobre la vida de Chénier daba mayor libertad creativa al tratarse de un tema original y no de una adaptación de un texto preexistente; y esto permitió la concepción de un producto musical de calidad pero que no renunciaba a potenciales logros comerciales, a los que también aspiraba el editor de la partitura Edoardo Sonzogno (1836-1920).

La organización en cuatro cuadros, y no en "actos", es significativo de la voluntad de los creadores que construir una obra fluida y concisa, a la que no denominan ópera sino "drama de ambiente histórico". Es decir, se colocaba el asunto literario por delante del musical. Asimismo, otra singularidad se presenta en su partitura, que carece de armadura, como si fuese una composición atonal aunque realmente no lo sea²⁵.

24 TRUJILLO SEVILLA, Luis. Andrea Chénier de Giordano. *Ritmo*. 1998, n° 699, pp. 86-90. ISSN 0035-5658.

25 GONZÁLEZ MIRA, Pedro. Andrea Chénier de Giordano. *Ritmo*. 2010, n° 827, pp. 80-81. ISSN 0035-5658.

3. LA REPERCUSIÓN DE ANDREA CHÉNIER DE GIORDANO

Inicialmente el tema estuvo destinado al compositor Alberto Franchetti (1860-1942), que renunció al proyecto a favor de su amigo Giordano, que en esa época estaba desorientado tras el fracaso de su ópera *Regina Díaz* (1894) en el Teatro Mercadante de Nápoles. Desde el verano de 1894 se iniciaron los trabajos entre compositor y libretista (que simultáneamente estaba colaborando con Puccini en *La Bohème*) y surgieron problemas entre ambos, como el mayor protagonismo que Illica quería otorgarle al personaje de Bersi contra la opinión de Giordano que fue, finalmente, la que prevaleció. Finalmente la obra fue culminada en el otoño de 1895.

A pesar de impulsar el proyecto, el muy conservador Sonzogno mostró su temor a presentar una ópera de tema “revolucionario” cuando estuvo acabada y tuvo que ser convencido por el ya influyente compositor Pietro Mascagni (vinculado también a su empresa) para que produjese la primera serie de representaciones en el Teatro alla Scala de Milán²⁶. La función inaugural, la del 28 de marzo de 1896, tuvo éxito y el tema resultó oportuno porque pudo ser promocionado comercialmente en el contexto de las celebraciones del primer centenario de la Revolución francesa, que venían desarrollándose desde 1889, y de la conmemoración de la propia muerte de André Chénier (de la que se cumplían entonces 102 años).

Su moderada duración, su compacto y efectista desarrollo dramático, la atractiva línea melódica y el lucimiento de las *particellas* de los protagonistas aseguraron su permanencia en las programaciones de los principales teatros de ópera hasta nuestros días. A ello no ha sido ajeno el interés que por esta partitura han tenido grandes tenores (desde Enrico Caruso, Giacomo Lauri Volpi o Beniamino Gigli hasta Plácido Domingo, José Carreras, Luciano Pavarotti o Jonas Kaufmann, pasando Mario del Monaco, Franco Corelli²⁷ o Richard Tucker), sopranos sobresalientes (Claudia Munzio, Maria Caniglia, Renata Tebaldi²⁸, Zinka Milanov, Antonietta Stella, Magda Oli-

26 SOZZI, Lionello. Luigi Illica e il libretto dell'Andrea Chénier. *Studi Francesa*. 2013, n° 170, pp. 382-384. ISSN 0039-2944.

27 El tenor italiano Franco Corelli (1921-2003) obtuvo en el papel de Andrea Chénier las mejores críticas de su carrera, incluso entre algunos tan exigentes como Rodolfo Celletti, que afirmaba que no había voz más poderosa que la suya para encarnar al poeta, aunque fuese un poco enfático en el fraseo. Registró la ópera para EMI en 1963, junto a Antonietta Stella y Mario Sereni, dirigidos por Gabriele Santini. También se conserva una filmación para la RAI de 1973, con Celestina Casapietra y Piero Cappuccilli, bajo la batuta de Bruno Bartoletti. CELLETTI, Rodolfo. *Il Teatro d'Opera in disco*. Milano: Rizzoli, 1978, pp. 153-154. ISBN 10: 8817852309.

28 La soprano italiana Renata Tebaldi (1922-2004) fue una de las intérpretes que con mayor frecuencia asumió el rol de Maddalena di Coigny, conservándolo en repertorio la mayor parte de su carrera y asociando a esta ópera de Giordano buena parte de su prestigio. Sumó ochenta y dos representaciones en un período de veinticinco años: desde el 1 de abril de 1945, en el Teatro Regio de Parma (sólo un año después de su debut), hasta el 28 de diciembre de 1970 en el Metropolitan Opera House de Nueva York (seis años antes de su retirada de los escenarios). Asimismo, protagonizó dos grabaciones de la ópera completa: la primera para Fonit Cetra en julio de 1953, junto a José Soler y Ugo Savarese bajo la dirección de Arturo Basile; la segunda para Decca en julio de 1957, acompañada por Mario del Monaco y Ettore Bastianini, con Gianandra Gavazzeni en el podio. También se conserva una filmación videográfica de una representación en Tokio del 1 de octubre de 1961, con Mario del Monaco y Aldo Protti con dirección de Franco Capuana. BISOGNI, Vincenzo Ramón. *Renata Tebaldi, viaggio intorno ad una voce*. Parma: Azzali, 1999, pp. 255-281. ISBN 10: 8888252053.

vero, Renata Scotto, Montserrat Caballé, Raina Kabaibanska, Pilar Lorengar, Eva Marton, Anna Netrebko, etc.) y barítonos de peso (Titta Ruffo, Ettore Bastianini, Leonard Warren, Piero Cappuccilli²⁹, Leo Nucci o Sherrill Milnes)³⁰.

Andrea Chénier es, ante todo, una ópera de tres grandes voces, con numerosas exigencias y ocasiones de lucimiento. Han de ser hábiles en el manejo del *parlato*, tener gran destreza en el control dinámico y rítmico (hay múltiples indicaciones en la partitura acerca de ello), dominar recursos expresivos como el canto *sfumato* y la emisión *di slancio* y tener amplia capacidad reguladora para llevar la voz del *pp* al *ff*. El tenor debe ser del tipo *spinto*, al igual que la soprano. El barítono exige recursos similares a los demandados por Giuseppe Verdi en las obras de los años centrales y finales de su trayectoria. Para los tres protagonistas hay reservados obstáculos diversos, como brucas escaladas al si natural agudo desde el registro medio, que si son resueltas con eficacia tienen un efecto deslumbrante; *portamenti* que deben ser manejados con musicalidad para no romper la línea de canto; un fraseo minucioso y elocuente que dificulta en ocasiones la emisión de notas comprometidas; y capacidad para el uso de la media voz y la *messa di voce*, en especial en el rol de Maddalena.

La vocalidad es potente, preparada para sobresalir por encima de una orquesta que se hizo más amplia debido a que el influjo de Richard Wagner ya se había extendido por Italia en la época en la que la partitura fue creada, como también se revela en el insistente empleo de *leitmotifs* asociados a situaciones o personajes. Esta vertiente instrumental ha despertado, por tanto, la atención de grandes directores de orquesta como Gianandrea Gavazzeni, Lovro Von Matacic, Gabrielle Santini, Antonino Votto, Georg Solti, James Levine, Giuseppe Sinopoli o Riccardo Chailly. Todos ellos con destreza como maestros de foso. Sin embargo, otras batutas que se han dedicado también a la ópera pero que han destinado sus mayores esfuerzos a la música sinfónica no se han adentrado en esta partitura, como fue el caso de Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini o Herbert Von Karajan, que han dirigido ópera italiana (e incluso verista) con sobresalientes resultados pero que no se vieron tentados por una obra que se ha considerado en ciertos círculos anglo-germánicos más un vehículo para cantantes que para directores de orquesta.

²⁹ El barítono italiano Piero Cappuccilli (1926-2005) ha sido uno de los más eminentes intérpretes de Gérard, quizás sólo superado por Titta Ruffo, por su capacidad para conjugar un canto sólido y expansivo con las sutilezas interpretativas de este personaje tan complejo y contradictorio. Otros intérpretes han dominado sólo una de las dos vertientes. Por ejemplo, Ettore Bastianini la canora y Giorgio Zancanaro la dramática. Cappuccilli nunca grabó la ópera completa, pero se conservan tres filmaciones en vídeo: la antes señalada junto a Franco Corelli para la RAI en 1973, la de una representación en la Ópera de Viena junto a Plácido Domingo y Gabriela Benackova en 1981, y la de otra función en el Teatro alla Scala de Milán en 1985 con José Carreras y Eva Marton. ALESSI, Rino. *Piero Cappuccilli, un baritono da leggenda*. Trieste: Comunicarte Edizione, 2009. ISBN 88-6287-047-7.

³⁰ REVERTER, Arturo. *Andrea Chénier: bases para una prospección vocal*. En: Varios. *Umberto Giordano. Andrea Chénier*. Sevilla, Teatro de la Maestranza-Egondi Artes Gráficas, 2019, pp. 27-36. DL. SE 1035-2019.

4. RECAPITULANDO

Andrea Chénier (1896) constituye la obra más sobresaliente de Umberto Giordano y uno de los ejemplos más significativos del Verismo «aristocrático» junto a *Fedora* (1898) del mismo autor; *Adriana Lecouvreur* (1902) de Cilèa y *Manon Lescaut* (1893) y *Tosca* (1900) de Puccini³¹. La destreza en el manejo melódico de la que fue su cuarta ópera, el efectista acompañamiento orquestal, el cuidado retrato psicológico de los personajes, especialmente el de Gérard, y las llamativas escenas dramáticas hacen de esta partitura una de las más singulares de las producidas por la *Giovane Scuola*.

Aunque su adscripción al Verismo presenta algunas objeciones, como anteriormente se ha señalado, existen una serie de elementos que asocian esta ópera con la corriente: el discurso musical no fragmentado en números cerrados y puesto al servicio de la trama, la ausencia de ornamentaciones vocales en la línea de canto con el fin de otorgar mayor “realismo” y concisión a las intervenciones de los intérpretes, el estilo compositivo “climático” y la utilización de un nutrido conjunto de personajes secundarios de cierta entidad, que entran y salen de las vidas de los protagonistas, a veces ajenos a sus problemas, como en la vida real.

Por otra parte, su carácter histórico es aproximativo ya que la Revolución francesa es mostrada de modo desdibujado, con varias notables incorrecciones y bajo un prisma conservador³². En definitiva, es más un telón de fondo que ayuda a la articulación de la trama sentimental que se centra en los tres personajes principales, dos de ficción y uno histórico aunque reinterpretado hasta convertirlo en el convencional héroe romántico habitual en las óperas del siglo XIX³³.

31 FERNÁNDEZ CID, Antonio. *Puccini. El hombre, la obra, la estela*. Madrid: Guadarrama, 1974, pp. 36-44, 62-69. ISBN 84-250-0183-8.

32 Díez Abad, Gloria. André Chénier y el retour à l'antique en el siècle des lumières. En: L. A. S. Iglesias Rouco, R. J. Payo Hernanz, M. P. Alonso Abad. *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*. Burgos: Universidad, 2005, pp. 485-490. ISBN 84-96394-30-1.

33 RAYNALD GOUST, Sylvie. Creation artistique et poesia sous la revolution française: André Chénier. En: J.M. Martínez López, N. Yuste Rossell (dir.). *Sociedad y espacio geográfico. Homenaje a la profesora Esther Gimeno López*. Almería: Universidad, 1995, pp. 351-362. ISBN 84-8240-005-3.