

ROBERTO ANADÓN MAMÉS

**ENRICO CARUSO Y SU ESTELA: HISTORIA Y ANÁLISIS
DE LA INTERPRETACIÓN DEL TENOR LÍRICO Y LÍRICO-SPINTO
DE LA ESCUELA ITALIANA DE CANTO A TRAVÉS DE LA FONOGRAFÍA
EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX**

Diciembre de 2015 [Directores: Dr. José Luis Pano Gracia
y Dra. Susana Sarfson Gleizer (Universidad de Zaragoza)]

Miembros de tribunal

Presidenta: *Dra. María Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. Rodrigo Madrid Gómez (Universidad Católica de Valencia)*

Vocal: *Dr. José Vicente González Valle (Consejo Superior de Investigaciones Científicas
CSIC)*

Con el paso del siglo XIX al XX y la afirmación de la *giovane scuola italiana* surge un nuevo lenguaje expresivo en la ópera que es afrontado inicialmente por tenores de cuño romántico cuyo vocalismo y fraseo denuncian unos orígenes poco congeniales con este emergente discurso musical. Enrico Caruso, con su tipología vocal y su temperamento, representa la solución al problema. Y es la carrera de este tenor, responsable de la transición entre el canto lírico antiguo y moderno, el punto de partida del estudio que nos ocupa. Su revolución fue la mayor habida en la historia de la cuerda de tenor, innovando conceptualmente la forma de entender el drama e iniciándose con él el despegue de la industria fonográfica: el disco es objeto por primera vez de un fructífero comercio que produce importantes consecuencias en el propio intérprete, en sus colegas, en el público y hasta en el plano exegético-filológico con las primeras grabaciones integrales de óperas dirigidas, en ocasiones, por el propio compositor.

En este marco surge una verdadera pléyade de voces con importantes fundamentos técnicos, una auténtica legión de tenores de calidad poseedores de un material vocal privilegiado que estarán influidos por la impronta del napolitano, constituyendo la primera generación de cantantes modernos que competirán por hacerse con el trono canoro que éste dejará tras su muerte, acaecida en 1921, suceso que marca el linde final, en cuanto a su debut, de las voces incluidas en esta investigación que comienza por aquellos tenores cuya salida a escena se produjo tras la comercialización de las primeras grabaciones de Caruso en 1902. Muchos de los artistas analizados son pioneros en dejar testimonio de prestaciones completas que permiten seguir la evolución del personaje, comprobar la amplitud de su paleta cromática o su verdadera categoría vocal, pues la grabación integral de una ópera no permite eludir los momentos de compromiso. Y también serán los primeros en convertirse en mediáticos: actúan en películas que son mera excusa para difundir su voz, llegando a un número de espectadores inmenso que nunca se había acercado al teatro. Además de los discos, cada vez más perfeccionados tras 1925 y el arribo del sistema eléctrico, emerge la radio, otra forma de difu-

sión a las masas. Miguel Fleta, el 23 de mayo de 1927, protagoniza la primera retransmisión radiofónica de ópera en directo, un *Rigoletto* desde el Teatro Colón de Buenos Aires.

El análisis sistematizado, formal, técnico y expresivo de los intérpretes de la cuerda elegida a través de su producción fonográfica —de cualquier tipo—, soporte único de su arte como documento para la historia, constituye el objeto de este estudio que encuentra su justificación en que la nómina de tenores seleccionados está insuficientemente investigada a través de su legado discográfico, al menos desde un enjuiciamiento en el que sus voces sean examinadas con perspectiva científica y bajo aspectos estrictamente musicales como emisión, timbre, fonación, tesitura, fraseo, dicción, acentuación, homogeneidad de registros o repertorio, por citar algunos ejemplos. Para ello hemos partido de tres elementos base que principian con la toma sonora en diferentes soportes (digitales, vinilos, cintas magnéticas, discos de 78 r.p.m. o cilindros). Una vez identificada y catalogada, se ha procedido a la adecuación tonal de estos registros a la realidad de la ejecución histórica mediante una serie de procedimientos técnicos que nos han permitido establecer conclusiones inequívocas a este respecto, todos ellos desarrollados en el epígrafe 1.5.1., labor imposible sin un segundo instrumento, el diapasón, complemento a su vez de la tercera herramienta, la partitura, glosada con variaciones o interpolaciones consideradas convencionalmente canónicas. Tras estos pasos el análisis cristaliza evaluando los diferentes parámetros en que se puede descomponer la interpretación musical vocal, relacionados en el apartado 1.4.2., a través de la escucha minuciosa de la fuente. La tesis incorpora dos importantes anexos documentales imprescindibles para su seguimiento: el denominado “banco de sonido”, conformado por una muestra de unas 1.200 grabaciones pasadas a formato mp3, y un archivo de partituras en reducciones para canto y piano de más de 40.000 páginas, posibilitando estos apéndices una lectura plenamente informada.

Comienza el trabajo con un bloque introductorio que describe el contexto musical del periodo y analiza sobre registros fonográficos la condición vocal de los tenores inmediatamente anteriores o coetáneos de Enrico Caruso, suponiendo este conjunto una novedad como presentación sistematizada. Destacables son algunos descubrimientos del aragonés Antonio Aramburo como presentar un hecho irrefutable para la consideración de falso histórico de “Niun mi tema” (indubitadamente atribuido al de Erla hasta que Vigo Suárez lo pusiera en duda en 1992). Se ha resuelto la eterna cuestión del Si³ interpolado por Francesco Tamagno en la frase del segundo acto de *Poliuto* “l’anima no, che l’anima è di Dio”, se han realizado por primera vez exámenes artísticos de las grabaciones de Francisco Granados, Amedeo Bassi, Piero Schiavazzi, José Palet, Guillaume Ibos o Angelo Angioletti, barcelonés de 1862 del que se adjuntan como inéditos digitalizados “Il fior” y “Già nella notte densa” o, por incluir un ejemplo local, se ha esbozado una cronología ordenada del zaragozano Julián Biel, del que se han corregido errores biográficos, fijado la relación exacta de actuaciones en el Liceo de Barcelona, no publicada hasta hoy, y analizado sus tomas con inclusión de dos cilindros nunca antes comentados. Un capítulo dedicado al napolitano

finaliza este introito complementando los estudios de Favia-Artsay, Mouchon, Drummond, Sokol o Bolig en aspectos puntuales como desarrollar una hipótesis, anclada en conceptos estéticos y técnicos, para datar los controvertidos cilindros Pathé Frères para la Anglo-Italian Commerce Company como posteriores, al menos, al 11 de abril de 1902.

En el cuerpo central de la obra se suceden los nombres verdadero objeto de este estudio, comprendiendo desde los epígonos italianos de Caruso a otros importantes tenores de esfera mediterránea, recogiendo en apéndice, por no permitir su escasa producción fonográfica un análisis más detallado, artistas como Rinaldo Grassi, Manfredo Polverosi, Nicola Fusati, Edoardo Ferrari-Fontana, Guido Volpi, los españoles Jesús De Gaviria e Icilio Calleja o el griego Ulisse Lappas. Se ha confeccionado una relación del ámbito o extensión del registro de todos ellos apoyado exclusivamente en las fuentes sonoras, constatándose en el examen de estas voces que algunas de ellas, entre las más significativas de toda la historia de la lírica, realizaron sus debuts escénicos con carencias técnicas y de tesitura impensables hoy en día y que sin embargo posibilitaron su paulatina formación, que se produjo sobre las tablas, hasta convertirse en gigantes de la interpretación. El disco nos ha permitido seguir esa evolución y comprobar el acabado final de unos intérpretes que, en varios casos, extendieron su carrera hasta entrados los años 50 del pasado siglo eclipsando a la generación sucesiva de su cuerda.

Nuestra investigación contiene numerosos hallazgos como la cronología liceísta de Augusto Scampini o la realidad del debut y reconstrucción de la carrera y repertorio de Luigi Marini. Todo el análisis de sus grabaciones, como en el caso de Alessandro Dolci, es inédito, habiendo demostrado el error de tonalidad en el vertido de los registros de *Parisina* practicado por Maurizio Tiberi. De Giuseppe Taccani, Francesco Merli y Nino Piccaluga se han ampliado con nuevas tomas y precisiones musicales los estudios aparecidos en *The Record Collector*. En la entrada de Tito Schipa subrayamos la falta de equidad de cierta crítica internacional con respecto a Miguel Fleta, pues gustando aquél del mismo juego dinámico que hizo famoso al aragonés ésta ha denostado el estilo del de Albalate mientras ensalzaba el del salentino. La aparición hace escaso tiempo de su *opera omnia* ha permitido realizar exámenes de registros nunca hasta ahora efectuados. De Bernardo de Muro, voz monumental con un sorprendente vigor en el registro agudo se niega, a la vista de su producción, la existencia del bache vocal en 1922 decretado por Rodolfo Celletti, desmontando con argumentos categóricos la imitación de Caruso que este autor y Lauri-Volpi atribuyen a Martinelli, tenor que alcanza su zenit entre 1925 y 1929 del que establecemos la adecuación tonal de todo su legado sonoro descubriendo un transporte de un semitono del aria “E un riso gentil” de *Zazà* en su versión acústica. Aureliano Pertile ocupa otra extensa entrada con un preciso repaso de su evolución, sorprendiendo la fama y repercusión de Giulio Crimi sin correspondencia con la calidad de su pobre herencia discográfica, por no citar algunas más que posibles facilitaciones tonales, a diferencia del compacto Vittorio Lois, cuya valía reivindicamos junto a la de Alessandro Valente, preterido en la historia por su irregular fortuna. Franco Lo Giudice, tenor *spinto* de considerable instrumento, de timbre bruñido con toques

broncíneos y que sustituyó a Fleta en rol de Calaf en las primeras funciones *Turandot*, es otro preciado rescate.

Con respecto a Gigli, de irrepetible calidad de instrumento y control técnico, rebatimos la injusta valoración hecha por Lauri-Volpi en *Voces paralelas* sobre la escisión de su centro con respecto a la zona aguda, verificando que estaban estrechamente soldados. Señalamos errores en su estudio como el de Alan Blyth al confundir la tonalidad de *Faust* de 1921 y descubrimos que con los años no sólo conquistó el Do4 (hecho negado por decenas de autores), sino hasta el Reb4 como evidencia una toma inédita en vivo de *Il Trovatore*. Lauri-Volpi, quien con su afilada y tóxica pluma ha viciado la crítica internacional intentando oscurecer la imagen de sus competidores en pretendido empeño de mutar la historia en su favor, como intérprete se manifiesta desde sus inicios pre-carusiano, mostrando sus primeras grabaciones una voz pobre, desafinada, que recurre al falsete, des apoyada en ocasiones y de grave exiguo. Consolidada su técnica hacia 1924, su plenitud dura una docena de años y son de este periodo sus cuatro o cinco mejores registros, tomas de calidad hiperbólica, momentos de fulgor únicos que no se repiten más a lo largo de su dilatada carrera: desde mediados de los cuarenta se convierte en una especie de fenómeno al que se le aprecian, junto a sonidos gastados, pesados y leñosos, agudos de inverosímil proyección e impacto inmediato.

Cierran el estudio un puñado de imponentes voces mediterráneas no italianas como la de Hipólito Lázaro, del que se ha realizado el examen más amplio hasta la fecha de su producción, colisionando frontalmente nuestras conclusiones con las de Maurizio Tiberi, negando además, con base documental, el pretendido desgaste de medios que algunos le achacan desde fines de los años veinte. Antonio Cortis, tenor de canto moderno y corte carusiano por naturaleza, se retiró el 8 de mayo de 1950 en el Teatro Principal de Zaragoza, hecho no publicado hasta ahora; Icilio Calleja, grande a pesar de no haber resuelto su octava superior; Ulisse Lappas, lírico-*spinto* puro con notable consistencia hasta el Sib3 o Jesús De Gaviria, una de las voces más expansivas y compactas que ha dado nuestro país, han contado con un análisis de casi toda su obra.

Finaliza esta relación Miguel Fleta, posiblemente junto a Caruso el único de los tenores del periodo que alcanzó la categoría de mito entre un público que en muchas ocasiones, sin haberlo escuchado ni visto jamás, lo recordó como el más grande durante decenios. Hemos descubierto al maestro que le proporcionó sus primeros consejos vocales por espacio de un mes junto a Albalade Cinca, en el caserío de Peña Roa. Allí había comprado esta hacienda Giovanni Zenatello, quien escuchando a Fleta entonar jotas en el campo al regresar a casa tras la jornada de labor le dio lecciones con su pianista repetidor hasta reanudar sus compromisos profesionales, siendo la fuente de este descubrimiento Nina Zenatello, hija del tenor veronés. El artista maño cuenta por primera vez con un análisis casi integral gracias a la cuidada edición digitalizada de Aria Recordings que respetada escrupulosamente velocidades de giro y no presenta duda en cuanto a la realidad del material. Ello nos permite sobrepasar la loable pero genérica aproximación de Alan Bilgora en *The Record Collector* de 1993 descubriendo, por

ejemplo, una bajada tonal nunca referida en la “Salida de Jorge” en *Marina* que afecta sólo a la segunda de las caras. Contribuimos a esclarecer la realidad de su elección como primer Calaf y aportamos cuanto nos transmitió en 1994 Gianandrea Gavazzeni, presente como estudiante en el estreno de *Turandot* en la Scala, sobre la interpretación de Fleta el día de la premier. Y negamos el declive vocal del que gratuitamente hablan numerosos autores a raíz de sus grabaciones de 1932/1934, de las que sólo una, “Cuando se enciende un lucero”, evidencia una merma parcial y puntual en el instrumento del aragonés, pues el mismo día grabó, con la voz más caliente, la “Canción del contrabandista” para la película *Miguelón* en la que todo lo anterior se difumina volviendo a reinar un sonido fascinante.

Frente a la existencia de un cierto consenso tácito en un sector de la musicología en considerar al verismo como el virus que descompone la escuela italiana de canto, esta tesis patentiza que la denominada específicamente escuela fisiológica de canto italiana no sólo sobrevivió a la *giovane scuola* sino que se hizo más fuerte y sólida. La mayor parte de los tenores del periodo se apoyaron en una técnica que, lejos de deficitaria, y precisamente por esas tremendas exigencias que la nueva corriente imponía, sublimó la esencia subyacente en los postulados que desde Manuel García alumbraron esa escuela que a ellos les debe su momento de mayor gloria.

MAR AZNAR RECUENCO

LA FIGURA Y PATROCINIO ARTÍSTICO DEL INQUISIDOR Y ARZOBISPO DE ZARAGOZA ANDRÉS SANTOS (1529-1585): VÍNCULOS Y CONEXIONES CULTURALES EN LOS TERRITORIOS PENINSULARES EN EL SIGLO XVI

Enero de 2016 [Directores: Dra. Carmen Morte García
y Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. José Manuel García Iglesias (Universidad de Santiago de Compostela).*

Vocal: *Dr. Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Universidad de Valladolid).*

Secretaria: *Dra. Elena Barlés Báguena (Universidad de Zaragoza).*

La presente tesis doctoral realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tiene como objetivo principal el estudio de la figura y patrocinio artístico del inquisidor y arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585). Desde el conocimiento de otras tesis doctorales en las que se abordaba la semblanza y empresas artísticas de los prelados en Aragón, centramos nuestro interés en reconstruir la biografía y el patrimonio generado por una de las figuras de índole eclesiástica más desconocidas de la segunda mitad del siglo XVI.