

ÓPERA

# LAS VOCES DEL ROMANTICISMO OLVIDADO

LA *GRAND OPÉRA* FRANCESA (1830-1849)

La Revolución de julio de 1830 convirtió a París en la capital del Romanticismo europeo. La monarquía parlamentaria de Luis Felipe de Orleans liquidaba de forma irreversible el Antiguo Régimen en Francia y hacía de su capital el refugio europeo de las libertades por cuyas calles y salones desfilaban artistas de todas las naciones como Delacroix o Daumier en la pintura, Stendhal, Hugo o Balzac en la literatura, y Liszt, Chopin o Bellini en la música. El presente artículo recoge el testigo de los ya publicados acerca de las tipologías vocales masculinas y femeninas del siglo XIX para acercarnos a ellas a través de este periodo fundamental.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

Este París bullicioso y de vida alegre —que Puccini idealizaría décadas después en su inmortal *La bohème*— pero desgarrado por el incremento de las desigualdades sociales derivadas de la industrialización, se convirtió en la capital del arte y en el centro operístico más influyente de Europa gracias a una variada oferta de géneros, seguida por un nutrido público hambriento de novedades y atento a las distintas modas y corrientes difundidas a través de una tupida red de teatros: por un lado estaba la *Opéra-Comique*, consagrada al género homónimo (en uno a tres actos y con diálogos intercalados), en la que reinaban los genios de Auber y Adam; por otro, el *Théâtre des Italiens*, consagrado a la ópera italiana y donde brillaban los astros de Bellini y Donizetti; y finalmente la *Académie Royale de Musique*, o simplemente Ópera de París, sede oficial del género más grandioso e influyente entre todos: la gran ópera en cuatro o cinco actos.

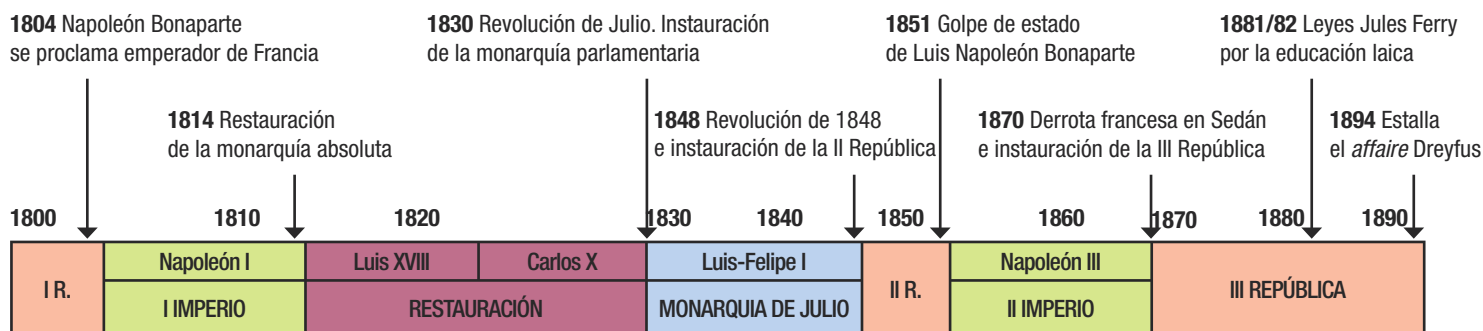
## DE LULLY A MEYERBEER

La gran ópera se originó a partir de los rescoldos de la tragedia lírica. De este vetusto género —fundado por Lully allá en la década de 1670, modernizado por Rameau en torno a 1730, reformado por Gluck hacia 1770, y restaurado momentáneamente por Spontini en el periodo napoleónico—, la gran ópera heredó el gran formato (en cuatro o, preferentemente, cinco actos), el asunto serio (mitológico en origen, histórico en los nuevos tiempos), la suntuosidad escenográfica, los ballets y las escenas corales. Prefigurado durante la década de 1820 por diversas obras rossinianas estrenadas en París (como *Le siège de Corinthe* de 1826 o *Moïse et Pharaon* de 1827, en realidad adaptaciones de obras italianas preexistentes), el género encontró su forma definitiva cuando logró aunar —en opinión de los coetáneos— lo mejor de los estilos italiano y alemán: la emoción y belleza del canto rossiniano, y la riqueza armónica y orques-

tal de *El cazador furtivo* weberiano, título admirado en 1824 por el público parisino en una curiosa adaptación titulada *Robin de los bosques*. Esta ansiada síntesis se alcanzó poco después con tres títulos que alcanzaron un éxito sin precedentes: *La mudi-ta de Portici* (1828) de Auber, *Guillermo Tell* (1829) de Rossini y *Roberto el diablo* (1831) de Meyerbeer.

El primero —cuyo argumento trata acerca de la sublevación napolitana contra la dominación española de 1647 liderada por el pescador Masaniello— fundió dos elementos hasta entonces insolubles: el final trágico propio de los asuntos elevados con un escenario histórico que permitía la identificación del público con personajes de diversa extracción social. Según las palabras de Edouard Monnier “con *La mudi-ta*, el drama se abrió a todo tipo de temas: grandes y pequeños, tristes y alegres, [...] con Masaniello, la gente común invadió un dominio antes reservado a pontífices y reyes, ninfas y princesas”. El impacto

## CRONOLOGÍA DE LA GRAND OPÉRA EN FRANCIA



### PRECURSORAS

**1807** – Spontini: *La Vestale*  
**1809** – Spontini: *Fernand Cortez*  
**1813** – Cherubini: *Les Abécérages*  
**1819** – Spontini: *Olimpie*  
**1826** – Rossini: *Le siège de Corinthe*  
**1827** – Chelard: *Macbeth*  
**1827** – Rossini: *Moïse et Pharaon*  
**1828** – Auber: *La muette de Portici*  
**1829** – Rossini: *Guillaume Tell*

### I EDAD DE ORO

**1831** – Meyerbeer: *Robert le diable*  
**1833** – Auber: *Gustave III*  
**1835** – Halévy: *La juive*  
**1836** – Meyerbeer: *Les huguenots*  
**1838** – Halévy: *Guido et Ginèvre*  
**1839** – Auber: *Le lac des Fées*  
**1840** – Donizetti: *Les martyrs*  
**1840** – Donizetti: *La Favorite*  
**1841** – Halévy: *La reine de Chypre*  
**1843** – Halévy: *Charles VI*  
**1843** – Donizetti: *Dom Sébastien*  
**1847** – Verdi: *Jérusalem*  
**1849** – Meyerbeer: *Le prophète*

### II EDAD DE ORO

**1850** – Auber: *L'enfant prodigue*  
**1851** – Gounod: *Sapho*  
**1852** – Halévy: *Le Juif errant*  
**1854** – Gounod: *La Nonne sanglante*  
**1855** – Verdi: *Les vêpres siciliennes*  
**1857** – Verdi: *Le trouvère*  
**1858** – Halévy: *La Magicienne*  
**1859** – David: *Herculanum*  
**1862** – Gounod: *La reine de Saba*  
**1865** – Meyerbeer: *L'Africaine*  
**1867** – Verdi: *Don Carlos*  
**1868** – Thomas: *Hamlet*  
**1869** – Gounod: *Faust*

### DECLIVE

**1877** – Massenet: *Le roi de Lahore*  
**1878** – Gounod: *Polyeucte*  
**1880** – Verdi: *Aïda*  
**1881** – Gounod: *Le tribut de Zamora*  
**1882** – Thomas: *Françoise de Rimini*  
**1883** – Saint-Saëns: *Henry VIII*  
**1884** – Reyer: *Sigurd*  
**1885** – Massenet: *Le Cid*  
**1886** – Paladilhe: *Patrie!*  
**1890** – Saint-Saëns: *Ascanio*  
**1893** – Massenet: *Thaïs*  
**1894** – Saint-Saëns: *Frédégonde*



Imagen del interior del Palais Garnier.

de esta ópera fue tal que Bélgica obtuvo su independencia del reino holandés a causa del desorden provocado en el Teatro de la Monnaie de Bruselas tras una acalorada interpretación del dueto “Amour sacré de la patrie”.

Por su parte, el *Guillermo* rossiniano y el *Roberto* meyerbeeriano elevaron la sustancia musical y orquestal del nuevo género (Berlioz calificará a la primera como “sublime”, mientras verá en la segunda “el ejemplo más asombroso del poder de la orquestación aplicada a la música dramática”) y, pese a que ambas renunciaron al final trágico, incidieron en temas que serán fundamentales en la gran ópera madura: el político en *Guillermo Tell*—en este caso, abordando la leyenda del famoso líder independentista suizo del siglo XIV—, y el religioso en *Roberto el diablo*—con su temática demoníaca y su, para entonces, escandaloso ballet de monjas en el cementerio. El entusiasmo despertado por la obra de este judío alemán radicado recientemente en París desbordó todo lo conocido hasta la fecha, hasta el extremo de precipitar la retirada de los escenarios musicales de Rossini en el cenit de su carrera y sin haber cumplido siquiera los cuarenta años de edad.

## ARTE E INDUSTRIA DEL ESPECTÁCULO

El verdadero despegue de la gran ópera tuvo lugar después de 1830, cuando el nuevo gobierno decidió privatizar la Ópera de París y adjudicarla a Louis-Désiré Veron, quien reformó la institución al gusto de las nuevas clases burguesas emergentes. Veron abrió una brillante etapa caracterizada por la libertad artística (gracias también a la supresión de la censura estatal) y la modernización del teatro en todos los niveles, desde la gestión empresarial y la mercadotecnia (coronada por un *star system* de cantantes cuyas principales figuras repasamos aparte) hasta la pura tecnología del sonido, mediante la adopción de los avances técnicos que desde 1820 venían transformando los procesos de construcción de numerosos instrumentos musicales y ampliando sus posibilidades (recordemos que el famoso constructor de instrumentos de viento belga Adolphe Sax se estableció en París en 1841): fue en la Ópera de París donde debutaron en la orquesta sinfónica instrumentos tales como la caja baja (*La vestal* de Spontini, 1807), el oficleido (*Olimpia*

de Spontini, 1819), la campana (*Guillermo Tell*, 1829), el gong (*Roberto el diablo*, 1831) la trompeta con pistones, el yunque y el órgano (*La judía*, 1835), el clarinete bajo y la viola *d’amore* (*Los hugonotes* de Meyerbeer, 1836) o la saxtuba (*El judío errante* de Halévy, 1852), entre otros. El desarrollo del arte de la orquestación en la Ópera de París proporcionó a Berlioz la base sobre la cual revolucionar este arte, como lo demuestra la importante representación que encuentra Meyerbeer (*Roberto el diablo* y *Los hugonotes*) en su pionero e influyente *Tratado de orquestación* (1844). Como contrapartida a la posición vanguardista lograda en el apartado orquestal, el teatro acabó por quedar secuestrado por las frivolidades y el conservadurismo de un público para el cual la ópera era ante todo un lujoso evento social. Para triunfar en tan exclusivo coliseo los compositores debían plegarse a un sinnúmero de convenciones, además de tejer una tupida red de influencias con gestores y críticos musicales, además de la siempre temida claque.

## LOS MIEDOS DE UNA ÉPOCA

La mercantilización de la gran ópera durante este periodo no le impidió desarrollar un fuerte contenido político, completamente ajeno hasta entonces tanto en el teatro musical italiano (donde los trasfondos históricos apenas servían de decorado para el desenvolvimiento de reiterativos triángulos amorosos) como en el alemán (si exceptuamos el *Fidelio* del ya entonces fallecido Beethoven). Las óperas centrales del nuevo estilo, *La judía* (1835) de Halévy y *Los hugonotes* (1836) de Meyerbeer, sumaron a su acervo dramático los rasgos más definitorios del género: el conflicto político/religioso y las escenas de masas, y si el primero conectaba con las aspiraciones laicas de la nueva sociedad, unánime en la condena tanto del fanatismo religioso como de los abusos de poder cometidos en nombre de la religión de estado (pero ciega en relación con los abusos del recién estrenado libre mercado), las segundas traducían de la forma más plástica posible los temores más profundamente enraizados en el subconsciente de las nuevas clases privilegiadas. En ellas, el coro adquiere con frecuencia un rol inquietantemente amenazador; lejos de representar al comentarista abstracto de la ópera de gran espectáculo dieciochesca, ni siquiera se conforman con

encarnar la agresividad “justiciera” que a veces encontramos en el primer Verdi, sino que van aún más lejos al encarnar una violencia irracional y sanguinaria que se dirige directamente contra los protagonistas del drama. Estos devaneos con la mala conciencia social de su público constituyeron, sin duda, un decisivo acicate para el monumental éxito obtenido por la obra meyerbeeriana, pese a las frecuentes prohibiciones y censuras que sufrió fuera de la liberal Francia. Con estos ingredientes, según Anselm Gerhard (*The Urbanization of Opera*, 1998), la gran ópera “anticipa al cine, sus grandes contrastes se corresponden con los de la ciudad moderna; sus ambigüedades son el resultado de tensiones culturales que aún podemos identificar hoy día. Al incluir incluso la violencia terrorista, el coro de ópera alegoriza a veces concentraciones populares capaces de condicionar cambios políticos”.

Pese a todo, no debemos olvidar que en la gran ópera todo elemento político estuvo ligado indisoluble y (casi siempre) frívolamente con el elemento melodramático (en *Los hugonotes* se llega a explicar la histórica masacre de San Bartolomé a partir de un simple desengaño amoroso). No nos debe extrañar, por tanto, que este delicado equilibrio entre entretenimiento, arte y negocio que fue la gran ópera viera mermada su vigencia al cambiar las tornas políticas y hacerse visibles sus costuras y apaños: el estallido de la revolución de 1848 y la reimplantación de la censura en 1852 por parte de Napoleón III pusieron fin a este primer periodo de libertad y esplendor, de modo que cuando en 1849 Meyerbeer estrenó, tras largos años de gestación, *El profeta*—la que es quizá su ópera maestra, además de la más morbosamente interesante—, sus sofisticados cálculos resultaron más visibles que nunca a las mentes despiertas, levantando ampollas entre sus colegas más comprometidos. Además del archiconocido panfleto wagneriano *Del judaísmo en la música* (1850), dirigido expresamente contra él, Berlioz le dedicó amargos reproches en privado (carta a su hermana Nanci del 25 de abril de 1849): “¡Vaya reto constituye hoy en día estrenar una ópera con éxito! ¡Cuántas intrigas son necesarias! ¡Cuántos halagos, cuánto dinero, cuántas invitaciones a cenar!... Me pone enfermo. Ha sido Meyerbeer quien ha traído todo esto, y en el camino se ha llevado por delante a Rossini”.

## EL SALTO INTERNACIONAL

Tras casi un siglo de esplendor, los principales títulos de la gran ópera francesa desaparecieron del repertorio durante el periodo europeo de entreguerras del siglo XX en medio de un descrédito casi total, alimentado en parte por el antisemitismo reinante, hacia sus dos protagonistas: Meyerbeer y Halévy. De ello ha resultado la paradoja de que hoy en día conozcamos el género sobre todo a través de adaptaciones foráneas mientras sus obras fundacionales se han sumido en el olvido. Los títulos más asentados en el repertorio actual son, como es bien sabido, italianos: *Don Carlo* (1867) y *Aida* (1871) de Verdi y, a cierta distancia, *La Gioconda* (1876) de Ponchielli. Todos ellos conservan los rasgos prototípicos del teatro meyerbeeriano (religión, poder, melodrama, coros, ballet, etc.), pero están servidas, al menos en el caso de Verdi, con mayor autenticidad y talento musical.

Más llamativo e inesperado es el renacimiento meyerbeeriano que constituye la obra escénica de Musorgsky, cuyo *Boris Godunov* (1869/1872) encuentra en *El profeta* los precedentes dramaturgicos de sus celebradas escenas “revolucionaria” (Acto III, 1) y “de la coronación” (Acto IV, 2); pero también se inspira en su protagonista (el falso profeta) para la caracterización vocal del falso zarévich Grigori (tenor como su antecedente holandés y que, como aquél, realiza su presentación mediante la narración de un sueño premonitorio); o realiza en la pareja de monjes Varlaam y Misail una versión ortodoxa del trío de anabaptistas meyerbeeriano, tan granujas y peligrosos como aquéllos, y aficionados igualmente a cantar sus himnos en octavas paralelas.

Por su parte, *Khovanshchina* (1880) actualiza el espíritu de *Los hugonotes* al emplear igualmente como telón de fondo el genocidio de una minoría religiosa (en este caso, los denominados “viejos creyentes”) para desarrollar sobre ella una historia de calado político mucho más profundo que el de la ópera francesa, pero cuyo hilo melodramático, protagonizado por la pareja Andrei y Marfa, presenta llamativos elementos en común con la formada por Raoul y Valentine.

Muy discutida ha sido también la influencia de la gran ópera en la obra de Richard Wagner. Siendo Meyerbeer ↪

## DISCOGRAFÍA BÁSICA

La discografía de la *Grand Opéra* es flagrantemente exigua. Baste decir que no existen grabaciones de estudio de títulos tan indispensables como *Robert le diable* o *L'Africaine* y que de la mayor parte de los títulos de Auber, Halévy o Gounod ni siquiera se han comercializado en versiones piratas.

De entre las siguientes grabaciones, las de estudio tienen la ventaja de tener mejor sonido, presentar menos cortes e incluir los libretos (difíciles de encontrar incluso en Internet), pero no siempre resultan adecuadas estilística o vocalmente (*Le Prophète*, CBS).

Pese a todos estos inconvenientes, la discografía meyerbeeriana tiene la enorme fortuna de contar con dos registros piratas protagonizados por Nicolai Gedda absolutamente imprescindibles, en los que el tenor sueco hace justicia como nadie a las extraordinarias proezas vocales que exigen los roles de Raoul de Nangis de *Les Huguenots* (en una edición severamente cortada) y, más aún, de Jean de Leyde de *Le Prophète* en una retransmisión radiofónica turinesa de excelente sonido y generosa extensión.



### MEYERBEER LES HUGUENOTS

Leech, Raphanel, Pollet, Borst, Ghiuselev. Orquesta Filarmónica de Montpellier. Cyril Diederich, director.  
ERATO 2292-45027-2 4 CD 1990



### HALÉVY LA JUIVE

Carreras, Varady, Furlanetto, González, Anderson. Philharmonia Orchestra. Antonio de Almeida, director.  
PHILIPS 420 190-2 3 CD 1989



### MEYERBEER LE PROPHÈTE

McCracken, Horne, Scotto, Hines. Royal Philharmonic Orchestra. Henry Lewis, director.  
CBS M3K 79400 3 CD 1976



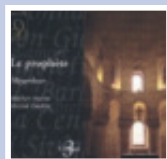
### HALÉVY LA JUIVE

Tucker, Hayashi, Gwynne, Sabate, Le Bris. New Philharmonia Orchestra. Anton Guadagno, director.  
MYTO 003222 2 CD 1973



### MEYERBEER LES HUGUENOTS

Gedda, Shane, Tarrés, Scovotti, Díaz. Orquesta de la Radio Austríaca. Ernst Märzendorfer, director.  
MYTO 961141 2 CD 1971



### MEYERBEER LE PROPHÈTE

Gedda, Horne, Rinaldi, El Hage. Orquesta Sinfónica de la RAI de Turín. Henry Lewis, director.  
OPERA D'ORO 1245 3 CD 1970

EN LA GRAN ÓPERA, EL CORO ENCARNA EN OCASIONES UNA VIOLENCIA IRRACIONAL Y SANGUINARIA QUE SE DIRIGE CONTRA LOS PROPIOS PROTAGONISTAS DEL DRAMA

una de las bestias pardas del sajón, sobre cuya música había escrito en su ensayo *Ópera y drama* (1851) que reflejaba “una vaciedad, una superficialidad y nulidad artística que sitúa su capacidad musical totalmente bajo cero”, no debería extrañar que su efecto en la obra wagneriana se sitúe más en la esfera dramática que en la musical, especialmente en *Los maestros cantores*, cuyo Acto II reelabora diversos elementos presentes en el Acto III de *Los hugonotes* (algarabía urbana, toque del sereno, dúo “nocturno” y pelea callejera “fugada”).

No obstante, y pese a lo morbosos que resulte rastrear estas puntuales influencias del anatemizado compositor en su más implacable inquisidor, lo cierto es que fue Halévy entre los franceses quien ejerció en Wagner la fascinación más duradera, tal como ha documentado el especialista Walter Keller (*Richard Wagner und Jacques Fromental Halévy*, 1994), matizando de paso ciertos malentendidos relativos al antisemitismo del alemán. En efecto, Wagner fue hasta el final de su vida un sincero y devoto admirador de Halévy, de cuya *La judía* escribió que reunía “el

encanto de la escuela francesa y la huella del espíritu de Beethoven” y sobre la cual declaró, sólo unos meses antes del estreno de *Parsifal*, que “en ella se encontraba la mejor manifestación de la esencia judía”. No en vano, Wagner homenajeó (siempre según Keller) al malogrado compositor francés en el preludio del Acto III de esta ópera, cuyo inicio parafrasea la obertura de *La reina de Chipre*. Según Wagner, Halévy habría sido una víctima más de los hilos urdidos por Meyerbeer en su ascenso parisino.

### RAZONES PARA RECORDAR

La gran ópera no sólo desapareció de las temporadas de ópera durante la primera mitad del siglo XX, sino que además fue despedazada por una historiografía musical fuertemente ideologizada que se ocupó de borrar su importantísima huella alegando la “vaciedad” de su música, como si la trascendencia histórica de una obra de arte se midiera a partir de la subjetividad de su valía artística, y no a partir de su impacto objetivo en el desarrollo del arte y la cultura de su tiempo. Se ha caído

en la trampa de comparar a Meyerbeer con Berlioz, Verdi o Wagner, cuando lo justo sería partir del carácter pionero de su obra, instigadora de los progresos realizados ulteriormente por estos reconocidos innovadores. En justicia, si tuviéramos que hacer comparaciones tomando como criterio el natalicio del compositor, habría que medir a Meyerbeer con Rossini o a Halévy con Donizetti, y es en este punto obvio que los compositores judíos miraban al futuro de modo mucho más decidido que los italianos, pese a lo cual las tres o cuatro obras fundamentales de los primeros reciben menos atención que el vigésimo quinto o trigésimo sexto título desconocido de los segundos (o que la vigésima quinta o trigésima sexta grabación del mismo título de Verdi o Wagner). En cualquier caso, la posición intermedia ocupada por Meyerbeer y Halévy entre la escuela belcantista y los más fornidos estilos de canto auspiciados por Verdi y Wagner plantea uno de los problemas más perentorios en relación con su rehabilitación en los modernos teatros: las voces. En efecto, las exigencias de algunos roles les hacen casi irrecuperables, al exigir de los cantantes a la vez unos agudos (y una coloratura, en el caso de las sopranos) belcantista, una calidad verdiana y una resistencia wagneriana. Es el caso de roles de tenor casi imposibles, como el Raoul de Nangis de *Los hugonotes* y, más aún, el Jean de Leyde de *El profeta*.

Si es asumible que, en última instancia, una gran ópera de Meyerbeer no tiene por qué gustar más a nadie por muchos argumentos que pongan sobre la mesa, sí cabe exigir a los historiadores que practiquen el rigor necesario para distinguir entre su enorme significación histórica y sus siempre negociables méritos artísticos. Quizá entonces podamos explicar el olvido del que ha sido objeto este compositor a otras causas, como el hecho de que, a diferencia de Donizetti, Weber o el mismo Berlioz, su carácter apátrida haya propiciado que ni su país de origen (Alemania) ni su país adoptivo (Francia) hayan asumido la responsabilidad de promover su obra dentro de lo exigible. Llegados aquí, no queda sino preguntarse por los complejos colectivos que han impelido a alemanes y franceses a evitar verse reflejados en la obra de Meyerbeer convirtiéndole de este modo en el auténtico judío errante de la música del XIX. ❧



Arriba: vista exterior del Palais Garnier sede de la Ópera de París. Junto a estas líneas: corte transversal en una maqueta del Palais Garnier.

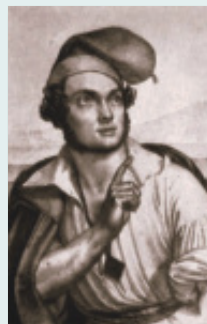
# GRANDES VOCES DE LA ÓPERA DE PARÍS



## Nicolas Levasseur (1791-1871)

Levasseur conoció a Meyerbeer en Milán en 1820. Tras asentarse en la capital francesa participó en los estrenos parisinos de varios títulos rossinianos hasta convertirse en *primo basso* de la Ópera de París (1827-1853).

Estrenos: *Margherita d'Anjou*, *Il viaggio a Reims*, *Moïse et Pharaon*, *Guillaume Tell*, *Robert le diable*, *La juive*, *Les Huguenots*, *La favorita*, *Dom Sébastien* y *Le prophète*.



## Gilbert Duprez (1806-1896)

Tras iniciar una carrera como tenor *contraltino* en Italia, Duprez ganó fama universal al cantar por primera vez en 1831 el "Do de pecho" en el *Guglielmo Tell*. Sucedió a Nourrit como *primo tenore* en la Ópera de París en 1836.

Estrenos: *Benvenuto Cellini* de Berlioz, *Guido et Ginevra*, *La Favorite*, *Les Martyrs*, *La Reine de Chypre* y *Charles VI*, *Dom Sébastien* y *Jérusalem*.



## Laure Cinti-Damoreau (1801-1863)

Debutó en 1816 en *Una cosa rara* de Martín y Soler. Fue *prima donna* de la Ópera de París entre 1825 y 1835 y de la *Opéra-Comique* entre 1836 y 1841.

Estrenos: *Il viaggio a Reims* (Folleville), *Le siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon*, *Le comte Ory*, *Guillaume Tell*, *La muette de Portici*, *Robert le diable* (Isabelle) y *Ali Baba* de Cherubini.



## Marie-Cornélie Falcon (1812-1897)

Legendaria cantante francesa que sobreexpuso su voz y desarrolló una carrera vocal de apenas seis años de duración. Destacó en la interpretación de roles como Giulia (*La Vestale*) y Donna Anna (*Don Giovanni*). Su peculiar voz de soprano dramática dio nombre al tipo vocal llamado Falcon.

Estrenos: *Les Huguenots* (Valentin), *La juive* (Rachel) y *Stradella* de Niedermeyer.



## Adolphe Nourrit (1802-1839)

Primer tenor de la Ópera de París entre 1826 y 1836. Convenció a Halévy de que escribiera el rol de Eléazar de *La Juive* para tenor, en vez de para bajo. Tras perder la voz en 1836 cayó en una depresión que le llevó al suicidio unos años después.

Estrenos: *Le siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon*, *Le comte Ory*, *La muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *Robert le diable*, *La Juive* y *Les Huguenots*.



## Gustave-Hippolyte Roger (1815-1879)

Tenor de voz ligera que inició su carrera en la ópera cómica. Tras realizar una gira internacional con Jenny Lind, se asentó en París donde sucedió a Duprez como *primo tenore* de la Ópera de París en 1849. Perdió un brazo en una cacería en 1859 y se retiró de los escenarios.

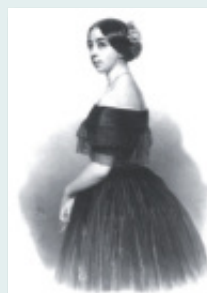
Estrenos: *La damnation de Faust* de Berlioz, *Haydée* de Auber, *Le Prophète*, *L'enfant prodigue* y *Le juif errant*.



## Julie Dorus-Gras (1805-1896)

Compartió velada con Nourrit en la función que inició la revolución independentista belga en 1830. Estrenó roles secundarios en la Ópera de París hasta que sucedió a Cinti-Damoreau como *prima donna*.

Estrenos: *Robert le diable* (Alice), *Gustave III* (Oscar), *La Juive* (Eudoxie), *Les Huguenots* (Marguerite), *Benvenuto Cellini* de Berlioz, *Les Martyrs* y *Charles VI*.



## Pauline Viardot-García (1821-1910)

Esta mezzosoprano de origen español protagonizó el reestreno moderno de *Orphée* de Gluck en 1859 dirigido por Berlioz. Berlioz y Saint-Saëns escribieron para ella los roles de Dido (*Les Troyens*) y Dalila (*Sanzon et Dalila*), aunque al final no los cantó.

Estrenos: *Le Prophète* (Fidés), *Sapho* y la *Rapsodia para contralto* de Brahms.

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid.