

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 8. Año 2009 bianual

Los espacios de la música

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Director Científico

MANUEL LORENTE RIVAS

(Observatorio de Prospectiva Cultural. Univ. Granada - HUM 584)

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

(Universidad de Granada)

Consejo de Redacción

Ángel Medina (Universidad de Oviedo)

Josep Martí (Consell Superior d'Investigacions Científiques - Barcelona)

Manuel Martín Martín (Cátedra de flamencología de Cádiz)

Francisco Vargas (C. Educación y Ciencia de Andalucía - Málaga)

Alberto González Troyano (Universidad de Sevilla)

Juan Carlos Marset (Universidad de Sevilla)

Elsa Guggino (Universidad de Palermo - Italia)

Sergio Bonanzinga (Universidad de Palermo - Italia)

Marina Alonso (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología, INAH - México DF)

Frédéric Saumade (Universidad de Provence Aix-Marseille - Francia)

Samira Kadiri (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán - Marruecos)

Consejo Asesor

Carmelo Lisón Tolosana (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas - Madrid)

Mohamed Metalsi (Instituto del Mundo Árabe - París)

Bibiana Aído (Ministra de Igualdad - Madrid)

Olga de la Pascua (Directora del Centro Andaluz de Flamenco)

Enrique Moratalla (Director del Centro Cultural para la Memoria de Andalucía)

Juan Manuel Suárez Japón (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Manuel Ríos Ruiz (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

Tomás Marco (Academia de Bellas Artes de San Fernando - Madrid)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS

Edición

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95 • **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Colosalidad, ópera y espíritu del lugar: una impresión antropológica de la arena de Verona.

José Antonio González Alcantud

Antropólogo. Univ. de Granada

Resumen

Que los *genii loci*, o espíritus del lugar, no son sólo azarosas conjunciones de lugares arquitectónicos o paisajísticos con (figura 1), un destino prefijado nos lo puede mostrar la historia cultural de la “Arena” de Verona, antiguo anfiteatro romano, construido en el siglo I, cuya fábrica se conserva en extraordinarias condiciones en el día de hoy. La “Rena” es conocida mundialmente por ser el anfiteatro más grande después del Coliseo romano, y por su estado de conservación que ha permitido su uso continuado como albergue de espectáculos. Lo ha sido más aún desde 1913, en que se celebró una espectacular “Aida” con motivo del centenario del nacimiento de Verdi, manteniendo continuadamente una temporada veraniega de ópera, con un fuerte marchamo verdiano, que atrae a aficionados y turistas de toda procedencia. Esta imagen ha prosperado y ha producido la conjunción entre la colosalidad del anfiteatro y la grandiosidad de las óperas de Verdi, con el público de masas, dando lugar a un espectáculo cuanto menos singular.

Palabras clave: anfiteatro, ópera, etnografía histórica, espectáculo masas, patrimonio.

Colossality, Opera and Spirit of Place: an Anthropological View of the Arena of Verona

Abstract

The cultural history of the Arena of Verona demonstrates that the *genii loci*, or spirits of place, are not the result of a haphazard encounter of architecture or landscape with a predetermined destiny. Built in the first century and still in extraordinarily fine condition, the old Roman amphitheatre is world-renowned as the second largest after the Coliseum of Rome. Thanks to its state of preservation it has always been used as venue for different shows, especially since 1913, when it presented a spectacular ‘Aida’ for the centennial of Verdi’s birth. Since then it hosts a summer opera season with a strong Verdian imprint that attracts a global audience of music lovers and tourists. It is this synergy between the colossality of the amphitheatre, the grandiosity of Verdi’s operas and a massive audience which produces a unique and spectacular event.

Keywords: amphitheatre, opera, historical ethnography, mass spectacle, heritage.

Los románticos, tomándolo del mundo antiguo, fueron quienes dieron nuevas fuerzas a la idea de “espíritu del lugar”, asociándolo a ruinas y lugares evocadores de la memoria pretérita. La antropología y la crítica cultural actuales, naturalmente antirrománticas y básicamente desconstruccionistas, reducen el impacto del misterio, si bien dejan la puerta abierta a dejarse abandonar por el encantamiento, dado el papel que reservan en la inter-

pretación a lo irracional y a los sentimientos. El devenir de la “Arena” podía haber sido otro, sin lugar a dudas, pero ha sido así por la querencia y acción humanas, incluidas las pasiones más o menos desbordadas. Esa es la perspectiva que nos ofrece la antropología al estudio de los lugares. El destino armónico de un lugar exige que un “espíritu” lo encarne, pero este es una construcción sometida al genio humano, y a sus condicionantes sociales, y no tanto a los demonios lugareños, a los *jinn*.

Pero los “genios”, más que los hombres, son los que se imponen con las fantasmagorías de sus comienzos. En esa línea, durante la Edad Media la “Arena” veronesa fue considerada obra del diablo, ya que no era concebible que una “opera così gradiosa fosse dovuta agli uomini” (Lenotti, 1954:5). Según las tradiciones veronesas la Arena fue construida por la noche con la ayuda del diablo, trabajo que se interrumpía de día con el sonido del Ave María, en la hora nefasta en que el sol alcanzaba su cenit (Franzoni, 1972:67). Para contribuir a que esta imagen diabólica prosperase frecuentemente fue asociada la Arena a la idea del “laberinto”. Esta asociación está presente desde el poema anónimo *Versus de Verona*, escrito en el siglo VIII, hasta el *De laudibus Veronae* de Panfilo Sasso, de finales del XV. El laberinto estaría unido, pues, en las imaginaciones a lo diabólico. Otros autores, en especial en siglo XVI Torello Saraina, con un horizonte más racionalista asociaron los misterios subterráneos de Verona a los hombres antiguos, sin más:

“En las fosas que entonces se excavaban —escribe Saraina—, salían a la luz innumerables grutas y cavernas, como si aquella toba estuviera habitada en virtud de esta especie de barracas. Este acontecimiento ha superado mi capacidad de asombro, y me he convencido de que aquellas galerías subterráneas se construyeron cuando los hombres que vivían en los montes durante la Edad de Oro se hacían cabañas y se excavaban grutas” (Saraina, 2006, Libro II, 85).

Scipione Maffei en su tratado de la “Arena” de principios del siglo XVIII se para igualmente en el atractivo de los subterráneos, conjeturando racionalmente sobre sus funciones. Más adelante, a Goethe, en su viaje de 1786, también le llamaron la atención las galerías subterráneas de la Arena. Colosalidad y mundo subterráneo hicieron que en las mentalidades populares prosperase por mucho tiempo el fantasma del diablo como constructor, de ahí que durante toda la Edad Moderna se tiene noticia de que a la hora del *Angelus* se interrumpían las representaciones teatrales celebradas en la Arena, mientras los espectadores mirando hacia al oriente entonaban el Ave María, en recuerdo del hecho milagroso relatado más arriba. Sin lugar a dudas, lo diabólico, hasta la llegada del desvelamiento de lo maravilloso con la modernidad, ha tenido más cuarteles de credulidad que la hipótesis historicista, incluida la de la “edad de oro” de los primitivos hombres.

Debía tener fácil Dante esta asociación entre el anfiteatro veronés y lo diabólico, ya que se ha dicho, con fundamento, que la “Arena” le había servido para inspirarle la parte central del infierno de la “Divina Comedia”. Ciertamente Dante, expulsado de Florencia, se exilió efectivamente en Verona durante un tiempo, deviniendo veronés por elección (Scolari, 1823:71). Sabemos, incluso, que Dante estuvo al servicio de los Scala de Verona durante ciertas etapas de su exilio. Y allí, en Verona, aunque no haga alusión al anfiteatro de manera directa, cosa que llama la atención de los críticos, pudiera haber encontrado una fuente de inspiración para su obra maestra. Dante cantó, en concreto, su infierno en estos términos:

“Oscuro y hondo era, y nebuloso,
 tanto que, aunque miraba a lo profundo/
 nada distinguir pude en aquel foso/(...)
 Allí escuchar/
 Pude suspiros, pero no así llanto,
 Que a aquel eterno aire hacía temblar.”
 (Dante, *Divina Comedia*, canto IV:9-27)

La crítica ha hecho notar la exactitud con que Dante describe los lugares en los que transcurre su obra, y en especial el abismo infernal, y que su “Infierno tiene la forma de un gran cono invertido y hueco, cuyo vértice, en el que halla prisionero Lucifer, coincide con el centro de la tierra” (Crespo, In Alighieri, 2004:187). Es decir, la figura cónica de la “Arena”. Es más, se han llegado a hacer representaciones gráficas de esa visión del poeta (figura 2), poniendo el acento en la relación entre el carácter circular y concéntrico del infierno dantesco y la disposición de las gradas del anfiteatro que finalizan en la lejana arena. Debía tener, pues, Dante fácil la asociación, y, aunque no podamos demostrarla a plenitud, hemos de tener en seria consideración esta fuente de “inspiración” en el poeta.

La idea que vinculaba a Dante con la “Arena” prosperó. Sobre esta idea de unir el infierno de Dante a la Arena volvería el clérigo veronés Giuseppe Venturi en su “Paradiso”. En 1806, con motivo de la visita de Napoleón a Verona, camino de conquistar Venecia, el estudioso Gaetano da Vico dio una conferencia en este sentido en el Liceo en la que se preguntaba “¿Perchè Dante en la sua Commedia non ha fatto menzione dell’Arena?”. En la primera mitad del XIX, época de oro del romanticismo, se suele recordar esta asociación entre el Infierno dantesco y la Arena en estos términos:

“In un tempo in cui fannosi scoperte materiali sull’Anfiteatro, di cui la Relazione ch’ella diede nel 1818 fu con Lode a disteso inserita nei fogli letterari di Milano, che va ad esser seguita in breve da giunta importantissima con che ella illustra i pezzi preziosi che si trovarono nella cavea; in questo tempo, diceva, in cui a merito in gran parte de’ di lei eccitamenti sono così interessanti i Veronesi a vederlo avvicinato alla sua pompa primiera, mi si perdonerà un *Paradosso*, che à iscopo la gloria del venerando edificio. E non sarebbe infatti un vanto e una gloria dell’Anfiteatro di Verona se dir si potesse ch’egli fu il *Prototipo* dell’Inferno di Dante?” (Scolari, 1823:76).

La imagen se prodigó tanto que en la segunda mitad del siglo XIX el viajero francés Jean Jacques Ampère, que seguía un itinerario dantesco, dirá: “Si Dante ha contemplado (el anfiteatro) desde una extremidad, mientras la luna dejaba caer sus rayos proyectando una sombra gigantesca, y las luces servían para aumentar la profundidad, es probabilísimo que el espectáculo que le había sugerido su modelo interior es su infierno” (Lenotti, 1954:60).

Toda genialidad debía tener algo de diabólico para los románticos y posrománticos, y las ruinas estaban connotadas de este diabolismo (Praz, 1969). Es el último estertor de un mundo premoderno que se niega a desaparecer empujado por las luces de la razón. A pesar de estos inicios “diabólicos” hay que hacer notar que la Arena no tuvo, en tanto que anfiteatro, las connotaciones, por ejemplo, del Coliseum de Roma, donde habían sufrido martirio los cristianos. El anfiteatro en general estaba unido en las mentalidades populares

a la persecución sufrida por los cristianos, y en menor medida por la oposición de estos a la celebración de espectáculos en los que hubiese habido víctimas humanas. Según Scipione Maffei el martirio de los santos Fermo y Rústico tuvo lugar en la Arena veronesa en el año 304. También habla del martirio de San Pascolo, cuarto obispo de Verona. Pero poco más. De esta manera, se minimizó un tema concreto, el martirio cristiano, que hubiese sido recordado de manera permanente, haciendo del lugar un espacio sacralizado, como ocurre con el Coliseum romano, que está presidido hoy día por una gran cruz, y donde anualmente acude el papa por Pascua, para recordar a los mártires.

Prolongando el secretismo, más o menos diabólico, la Verona romana ha sido objeto de explicaciones simbólicas esotéricas sobre su fundación. Contemporáneamente el erudito Umberto Grancelli intentó encontrar una disposición cosmológica que explicara el plano de la fundación romana. Habló de *la città segreta*, encontrando el primer indicio en el empleo del palmo como medida, y en la combinación del triángulo de 3, 4 y 5 medidas en el plano fundacional, lo que sería para él reflejo claro de una intencionalidad de construir el “connubio perfetto, ossia la congiunzione cósmica, perché la Osma dei quadrati dei cateti (3.4) ci dà il 25 come la dà il quadrato dell’ipotenusa” (Grancelli, 2006:33). La vertiente esotérica o secretista seguirá teniendo, seguramente, sus adeptos para explicar el urbanismo veronés, incluido el anfiteatro.

Yendo al encuentro directo de la “Arena”, cabe interrogarse sobre la relación de esta con la colosalidad, contemplada desde el punto de vista funcional, abandonando todo secretismo esotérico, al cual es reluctante la antropología y la historia¹. Lenotti en su texto contesta a la interrogante sobre las dimensiones del anfiteatro: “Pero limitando la capacidad (de la “Arena”) a cerca de veinte mil espectadores, se presenta la pregunta: ¿Cómo los romanos construyeron un edificio tan grandioso para una ciudad que no podía contar con más de diez mil habitantes?”.

La respuesta que se da reza: “Evidentemente los espectáculos que se daban en la “Arena” debían ser tan atractivos, que venía gente de la provincia y de ciudades vecinas”. Similar pregunta cabe imaginar para el anfiteatro de la bética Itálica. García Bellido, el arqueólogo que la excavó, se cuestionaba su funcionalidad, lo mismo que Lenotti ante la “Arena”, ya

1. Sobre la erudición contemporánea de la Arena, baste esta anécdota. En una librería de lance con solera, muy cercana a la Arena, ante nuestra demanda de textos que hablasen del coliseo veronés se nos contestó: “No hay ningún libro que cuente la historia de la Arena y su conservación. Hubo un terremoto en el ochocientos y se derrumbó parte del graderío. Luego se restauró. Ocurrió igual durante la última guerra. Se derrumbó el Ala (el trozo externo que queda del perímetro de la arena) y en el año 1956 se recuperó. Todo es algo inventado”. El caso es que, como pudimos comprobar al poco, esta idea sobre la ignorancia de todo lo concerniente a la Arena se contraponen con la realidad, ya que la revista *Vita Veronese* le prestó tanta atención, por ejemplo, que después de publicarlo como largo artículo en sus páginas, en 1954 editó como un suelto el librito de Lenotti, y en 1972 el Ente Autónomo Arena de Verona había publicado un libro bastante enjundioso al menos en cuatro lenguas –italiano, francés, inglés y alemán– debido a la pluma del conocido arqueólogo Filippo Coarelli y del erudito Lanfranco Franzoni. Los dos beben en gran medida de otros estudiosos anteriores, entre los que destacamos a Scipione Maffei (1731) y a Antonio Pompei (1877). Pero no es esto lo que interesa al gran público, incluso al más cultivado, que acude a la Arena. En las tiendas oficiales de *souvenirs* de la Arena los vídeos, libretos, programas y libros de fotografía son habituales, no así un texto nuevo de reflexión.

que no le cuadraba la magnitud del anfiteatro de la ciudad andaluza, ya que quintuplicaba en capacidad al número de ciudadanos (García Bellido, 1985). Los anfiteatros de Arlés, Nîmes, en Francia, o “El Jem”, en Túnez, nos hacen plantearnos la misma pregunta. Además, como recordaba Scipione Maffei, es un error suponer que todas las ciudades romanas poseyeran coliseos. El régimen de la colosalidad estaba establecido, por consiguiente, desde el inicio de los anfiteatros, y este era un privilegio para hacer atractiva la ciudad afortunada. Pero sólo Roma parece estar a la altura de su propio Coliseo, con suficiente población para poderlo abastecer fácilmente de público. En términos coloquiales, únicamente a Roma no le venía grande su anfiteatro. Para las demás ciudades era un privilegio.

Los orígenes históricos, sin intervención de diablos ni de alquimistas, de la “Arena” veronesa también fueron objeto de reflexiones. La leyenda histórica gótica adjudicó la construcción del anfiteatro al rey godo Teodórico, disputándole el honor a Roma. Leyenda que prosperó y llegó hasta el siglo XVI. Es en esta época cuando los eruditos se proponen averiguar la antigüedad real del coliseo. Un contertuliano de los diálogos de Torello Sarania, erudito de aquel siglo, le dice que no ha “podido obtener ninguna noticia fiable” a este respecto, y que por lo que él cree “esta obra ingente fue construida por un ciudadano muy poderoso o por un emperador romano”. Discute Torello Sarania con sus contertulios si fue un ciudadano rico o un emperador quienes encargaron el coliseo. Torello se inclina por la hipótesis del emperador, pero su contertuliano le añade la tesis autóctona, lo que le daría más valor patrio: “Ya que no está claro que los vénetos hubieran sido sometidos nunca por los romanos, sino que estaban unidos con éstos en alianza (...), yo me inclino a creer sin reparos que la invicta Verona, dada su enorme importancia, erigió este gran anfiteatro por mor de los juegos” (Sarania, 2006, libro II, 400-405). Incluso Torello viene a proponer, basado en “algunas crónicas”, que “fue construido en el 42 del imperio de Augusto”. Aún a mitad del siglo XVIII se seguía discutiendo quién había sido el iniciador de la obra del coliseo veronés, si Augusto o Máximo (Maffei, 1731:156).

Del Renacimiento son igualmente los intentos racionalistas por conocer no sólo la antigüedad del edificio, para liberarlo de las fantasías históricas, sino igualmente sus verdaderas dimensiones. El diálogo de Sarania y sus contertulios se interrumpe cuando ven al pintor Carotto con una pértiga en mitad de la Arena, y le preguntan qué hace, y este contesta: “Ayer por la noche tuve la idea de pintar en su totalidad en un grabado la mole, digna de admiración, de este anfiteatro, y decidí averiguar en persona qué cantidad de hombres albergaba”. Una vez hechas las mediciones les dice que “propiamente en las gradas, estoy seguro de que hubiera podido ser reunida una holgada multitud de 23.184 personas sentadas, dando a cada una un espacio de un pie y medio”. Carotto se prodigó en grabados de la Arena (figura 3).

Pero existe otra imagen igualmente del anfiteatro veronés, que se vehicula a través de la persona del ingeniero romano Vitruvio, coetáneo a la construcción de la Arena, y que tanta influencia ejerció en el Renacimiento. En este sentido hemos de subrayar lo que el profesor Juan Calatrava ha dicho sobre el ingeniero romano: que, de una parte, está el hombre inserto en el mundo antiguo, y de otra, “la recepción, interpretación, manipulación e influencia de su texto y del mito de su figura sobre el desarrollo de la cultura arquitectónica moderna

de los siglos XV y XIX” (Calatrava, 2005:30). Efectivamente el mito vitruviano opera a plenitud para explicar, más o menos racionalmente, el mundo de los coliseos, incluida la Arena. Aún hoy, algunos veroneses nos aseveran que “en Vitruvio está todo”.

Vitruvio ya había reflexionado en el siglo I en relación con los lugares saludables que había que escoger para ubicar teatros y anfiteatros. Sus recomendaciones siguen los criterios hipocráticos sobre la relación entre los lugares y su salubridad, en relación con las aguas y los vientos sobre todo:

“Establecido el foro, se debe también elegir el lugar más sano para el teatro en que se celebran los espectáculos los días festivos de los Dioses inmortales, siguiendo las reglas de salubridad que para la fundación de ciudades dimos en el Lib. I. La causa es, porque los espectadores con sus hijos y mujeres, estando sentados y sin movimiento por el gusto que les da la representación, tienen a causa de su quietud y deleite abiertos los poros del cuerpo, por donde se penetra el aire; y si este fuere paludoso, ó en qualquiera manera viciado, introducirá consigo en los cuerpos efluvios dañosos. Eligiendo, pues, con atención el sitio para el teatro, se evitarán estos inconvenientes. Se tendrá también cuidado de abrigarle de vientos meridionales: porque llegando el sol al medio de su círculo por aquella parte, y no pudiendo el aire cerrado en su cavidad dialogar libremente, revolviéndose consigo mismo, se calienta y enardece, y con este calor abrasa, recuece y chupa el jugo de los cuerpos. Por estas causas, pues, se deben huir mucho para semejantes edificios los sitios viciados, y elegir los saludables” (Vitruvio, 1787:112).

Pero, además de estas directrices generales, un tema interesante para nosotros, recogido por Vitruvio, es el de la armonía musical, y el uso que de ella ha de hacerse para que el teatro tenga buena acústica.

“Sobre estas leyes —escribe Vitruvio— se hacen matemáticamente los vasos de bronce, proporcionados a la grandeza del teatro, y acordados entre sí en tono de quarta, quinta, y por orden hasta las dos octavas. Colocándose después en razón musical en unas celdillas particulares debajo de las gradas del teatro, sin que por ninguna parte toquen pared, teniendo encima y alrededor espacio vacío. Poniéndose inversos; y hacia la parte de la escena tendrán unos fulcros o sostenes debajo, altos no menos de medio pie (...) Para determinar el sitio se hará de esta manera: no siendo el teatro muy grande, a la mitad de la gradería se dejarán en doce espacios iguales trece celdillas de la bóveda (...) De este modo la voz que sale de la escena como del centro, y se difunde por todas partes, al herir en lo cóncavo de cada vaso, tomará un incremento de la claridad (...) Pero si el teatro fuese grande, se dividirá la altura de la gradería en cuatro partes, para distribuir en los tres espacios de la división tres órdenes de celdillas, una para el armónico, otra para el cromático, y otra para el diatónico” (Vitruvio, 1787:117-118).

Consciente Vitruvio de que los teatros de madera de la Roma de su tiempo no eran necesarios para concretar esa teoría ya que los sonidos retumbaban con sus maderas, haciendo más audibles a actores y cantantes, añade:

“Si todavía alguno preguntare en qué teatro se practican dichas reglas, diré que en Roma no le puedo señalar; pero sí en muchas ciudades de Italia y Grecia”. Pone el ejemplo del antiguo teatro de Corinto cuyos vasos fueron llevados a Roma, y que “muchos arquitectos

inteligentes que construyeron teatros en ciudades pequeñas, por los cortos haberes, eligieron vasos de tierra cocida, acordes según lo dicho, y colocándolos en la expresada conformidad, lograron muy buen efecto”.

El comentarista del siglo XVIII apostilla, no obstante:

“Ignoramos la figura de estos vasos. Cada comentador se los ha dibujado a su gusto. Galiani asegura eran semejantes a campanas, y así los dibuja, como antes hicieron otros. No faltó quien creyese que estos vasos se tocaban con martillos, al modo de instrumentos músicos, por ministerio de hilos ocultos que iban desde la escena a los vasos (...) Sin embargo, con buena paz y venia de los Griegos, y de Vitruvio mismo, sospecho que debía ser muy poca la utilidad de estos vasos aun en el canto”.

Si la autoridad de Vitruvio aún es invocada como una suerte de abracadabra para interpretar el anfiteatro de Verona, tal como dijimos, es por la racionalización que de los conocimientos de su época hizo. Su leyenda, por consiguiente, puede seguir prodigándose y su figura ser invocada como fuente de autoridad.

El horizonte clásico volverá con extraordinaria fuerza a la región véneta, bien es conocido, de la mano de Andrea Palladio, en pleno Renacimiento tardío. Los proyectos arquitectónicos de Palladio responden sobre todo a los deseos de distinción cultural de los notables de localidades de la región como Vicenza, Padua o Verona, que se encontraban sometidas económica y políticamente a Venecia.

En ese universo los espacios escénicos para la música y el teatro tendrán un alto protagonismo. El destino en este sentido de la Academia Olímpica de Vicenza, propiciada por la clase dominante de la ciudad, será confirmado en 1561, cuando se le haga el encargo a Palladio, de “un ‘teatro en madera parecido a los de los antiguos romanos’, destinado a ser montado en la gran sala del siglo XV del palacio della Ragione” (Rigon, 2004:24). Este Teatro Olímpico de Verona imitará a los teatros romanos con su anfiteatro semicircular (figura 4).

La magnificencia y la armonía conseguida por Palladio en el Teatro Olímpico tenía “la función no de crear sino sólo de recitar esos valores heroicos que en su época sólo eran posibles en el reino del poema caballeresco, del teatro y, por qué no, en la escenografía urbana y la cultura del territorio” (Battisti, 1993:167).

Tampoco a Palladio, como a Vitruvio, le pasó desapercibida la armonía musical en estos proyectos arquitectónicos. Al categorizar la armonía en relación con la arquitectura estableció unas normas calculatorias, si bien en la práctica siempre las incumplía, según los críticos. De un lado estaba constreñido por las teorías más reaccionarias, y por el otro por los imperativos prácticos. Esta contradicción ha sido interpretada así: “Esta enorme lista de proporciones irracionales no anula, sin embargo, la relación con la música y su teoría e incluso, finalmente, la materializa: en efecto, los más interesantes músicos de la época estaban introduciendo alteraciones con el fin de lograr un diverso grado de expresividad” (Battisti, 1993:155). Se trata de experimentar, tanto desde la música como desde la arquitectura. Más, la relación entre música y lugar ya figuraba en los planteamientos del arquitecto renacentista más ligado a la recuperación las proporciones clásicas, y por ende heroicas, tal como los notables locales le exigían.

Andrea Palladio también había proyectado sus sueños arquitectónicos sobre el teatro romano de Verona, donde, como en otros proyectos suyos, intenta alcanzar el ideal armónico sobre el territorio. Se trataba sobre todo que desde el teatro, desde galerías superiores que excavadas en la roca asomaban sobre el mismo, orientadas hacia el inmediato río Adigio, se pudiesen contemplar la naumaquias que los jóvenes de la notabilidad veronesa celebraban en el propio río. Su preocupación en este, como en otros teatros de origen romano, consistía en no hacer concesiones a la fantasía, por lo que le daba mucha importancia a “l’assetto planimetrico e l’altimetria del prospetto” (Puppi, 1973;184). Finalmente, el teatro romano de Verona tuvo un triste destino cuando hubo de demolerse una gran parte de él después de que se viniese abajo parte de su fábrica matando a cuarenta personas en vivían en edificaciones adjuntas. Con lo cual la “Arena” ya no tenía rival en Verona en el terreno dramático. A partir de 1834 se comenzaron a recuperar las ruinas gracias al interés de un prohombre de Verona, y sólo recientemente se le ha recuperado como espacio escénico para celebrar espectáculos teatrales.

Evidentemente, y a pesar de la pronta conciencia de que el anfiteatro veronés era un edificio tan singular que había que conservarlo, aunque hubiese sido obra del diablo, el espacio sufrió importantes deterioros a lo largo del tiempo, fuese por causas humanas o naturales. Se cuenta que el problema de la defensa de Verona, en una encrucijada de caminos, estuvo siempre presente, y que el emperador Gallienus, en el 265, adoptó medidas para unir el anfiteatro a la muralla que la circundaba con el fin de aumentar su seguridad. En épocas de inestabilidad, para hacer frente a las invasiones, por ejemplo, el propio anfiteatro fue empleado como fortificación, como castillo. Hemos de tener presente asimismo que esto era posible en la medida en que Verona en la alta Edad Media no debía poseer más de quince mil habitantes, que a un mal venir podían encontrar refugio en la “Arena”.

En cualquier caso, en ciertos momentos estuvo presente la posibilidad de demolerla para emplear sus sillares en obras públicas necesarias, y en particular en el amurallamiento de la ciudad. Incluso en épocas avanzadas, como el siglo XV, bajo los Scala, se volvió sobre esta idea, dada la inestabilidad política y los siempre vivos imperativos de la defensa. En el terreno de las catástrofes naturales, las periódicas inundaciones del Adigio llegaron a anegar las partes bajas de la Arena. Los incendios urbanos, como uno ocurrido en 1172, llegaron a amenazar su estructura. Lo mismo ocurrió con los terremotos. Así llegamos a la situación que Panfilo Sasso, un poeta veronés del siglo XV, describía llamando a la “Arena”: “gradibus vacua”, para enfatizar su relativo abandono (Lenotti, 1954:55). Pero ante todo la “Arena” será, entre los siglos XIV y XVI, Il Castello d’Amore, el lugar donde la prostitución reglamentada por la ciudad se ejercía. Se tiene constancia, por S. Maffei, que a partir del año 1400 las meretrices pagaban sus impuestos al municipio. Como una suerte de metáfora de este destino en 1382 se celebró una función en la Arena bajo el título de “Il Castello d’Amore”, en la que hubo una batalla floral que devino batalla real entre los participantes.

Cuando en junio de 1405 Verona se incorporó a la República veneciana, acabándose el señorío de los Visconti, que a su vez habían sustituido a los Scaglieri, el coliseo veronés, que todavía serviría por largo tiempo de hogar a la prostitución, será definido como edificium

memoriale et honorificum civitati. En aquel tiempo igualmente la literatura humanística, como la del mencionado Panfilo Sasso, comenzará a exaltar hiperbólicamente la “Arena”, cual resto notable de la Antigüedad (Franzoni, 1972:80-82).

Scipione Maffei recuerda que los primeros estatutos municipales que hacían alusión a la conservación de la “Arena”, fueron dados en las tempranas fechas de 1228, 1376 y 1475. Empero, los planteamientos más serios de restauración y conservación de la “Rena”, como es denominada localmente, son plenamente renacentistas. Para ratificar esta preocupación conservadora, desde el siglo XVI se nombraron conservadores de la “Arena”, dependientes del sindaco o alcalde de la ciudad. Más en particular, la redención de la Arena comienza con la distinción entre su interior y su exterior como si se tratase de dos edificios diferentes, con problemáticas y destinos igualmente diferenciados. El exterior sigue en manos de comerciantes y prostitutas, que viven en las mezzacavalla, los arcos a ras de la calle, mientras el interior recibe un tratamiento monumental, vinculado a los espectáculos de cada época. El consejo municipal va adoptando acuerdos respecto a la conservación interior como la no introducción de materiales extraños en él. En este sentido podemos encontrar acuerdos municipales en 1537, 1568, 1569 y 1575. En el exterior se acometieron igualmente restauraciones en las puertas y en la colindante plaza Bra. Sólo desastres, como la peste que azotó la ciudad en 1575, lograron interrumpir los ya normales trabajos de restauración (Franzoni, 1972:85-86). En 1580 el escritor francés Michel de Montaigne, de viaje por Italia, describirá con palabras elogiosas la Arena, dejando testimonio de los trabajos de restauración en curso. Pero tan importante como los trabajos de restauración propiamente dichos fue el nombramiento, con nueva fuerza a partir de 1588, del cargo de superintendente de la Arena, con el fin de garantizar la vigilancia sobre todo interior del anfiteatro. La conciencia entre los veroneses del valor singular de su “Rena” era tal que la Università dei cittadini llegó a protestar contra ciertas reglamentaciones sobre el anfiteatro hechas por los venecianos, durante el dominio de la Serenísima.

Acompañando a las reclamaciones se solicitaba una verdadera política de conservación, que evitase la degradación de un edificio que la ciudadanía de Verona tenía por único. Un documento, de mitad del siglo XVI, dirigido a la Señoría veneciana, manifestando el sentir de los veroneses, reza:

“Serenissimo principe et illustrissima signoria (...) li citadini de quella Università deliberorno proveder a quelli tali inconvenienti, e restituir in parte quello loco, et conservarlo che per l’avenir non andasse più in ruina. Onde con le borse sue propie e’ particolari, havendo anche da ogni altro cittadino qualche aiuto secondo le forze sue, fecero portar via tutte le inmodi (ti) e, che fuorono più de carra 5000, dove sepulti trovarono molti corpi humani” (Varinini, 1986:47).

Además, en este mismo documento se pide la retirada de las inmundicias, que se acumulaban en el interior de la “Arena”, y que en consonancia con esto se evite la presencia de grandes bestias en ella, y que se guarden sus puertas de acceso. Todo con el fin de conservar lo que para los veroneses era un edificio distintivo de la ciudad.

Para sufragar los gastos derivados de estas actuaciones, la ciudad de Verona consiguió, de los regidores de Venecia, que se arbitrara que una parte de las multas por delitos fuesen

destinadas a la restauración del anfiteatro. Lo cierto es que el nombramiento de superintendentes y la dotación de fondos para la restauración fueron capitales. En contraste con este movimiento restauracionista, los contratos para el uso de los arcos exteriores, por parte de comerciantes de diferentes ramos, fueron renovados, sin lograrse desalojarlos hasta dos centurias después. También, hay que anotar una vez más en el desfavor de la conservación que, por necesidades imperativas, como la peste de 1630 que acabó con casi dos tercios de la población de la ciudad, o las catastróficas inundaciones de finales del siglo XVII, los fondos destinados a la restauración fueron desviados a atender otras necesidades, tales como la reconstrucción de los puentes sobre el Adigio. Igualmente, en un sentido más crítico, los restauradores de la segunda mitad del siglo XIX, como Antonio Pompei, sostuvieron que las restauraciones realizadas en época de la dominación veneciana fueron hechas sin mucho criterio. Se ha argüido que fueron “reconstrucciones arbitrarias, porque no se tenían en consideración la disposiciones que daban los antiguos a los anfiteatros” (Lenotti, 1954:12).

Más adelante, a finales del siglo XVII, se instituyó una verdadera saga familiar de “custodios” del anfiteatro: los Masieri. Estos, principiando por Francesco, que dejó muy buenos grabados del monumento, tuvieron además la exclusiva sobre los espectáculos celebrados en el coliseo (figura 5). En cierta forma estaban patrimonializando para ellos el uso y beneficios del anfiteatro. Cuando en 1755, al morir Francesco, su hermano Gaetano quiere hacerse con la continuidad en el cargo, es tal su sentido de la “propiedad” sobre el coliseo, que el consejo municipal le debe recordar que la ciudad es la auténtica propietaria de éste y no él (Franzoni, 1972:103). Al oponerse a un claro intento de patrimonialización de la “Arena” por parte de los Masieri, la ciudad hace valer sus derechos históricos, lo que a mitad del siglo XVIII supone la renovación de la conciencia cívica del valor del coliseo para Verona, como su mayor signo de identidad colectiva. Los ciudadanos llaman a la “Rena” “maraviglioso Edifizio”, que desafiando el tiempo y las calamidades, ha llegado hasta ellos, cumpliendo por demás funciones prácticas.

En las crónicas de aquel tiempo pueden leerse descripciones conscientes y plenas de orgullo cívico: “Dentro vi ha gran parte de’ gradi , i quali si vanno tutt’ora ristorando, e di presente vi possono capire comodamente più di sedimila persone: I nostri Cittadini sene servono per la giostre e per altri ejercizi di cavalleria” (Zagata, 1749:311-312).

El gran defensor moderno de la restauración de la Arena será Scipione Maffei. En la segunda mitad del siglo XVIII éste inicia una corriente conservacionista a la vez que crítica, marcada por el carácter ilustrado, y por ende de curiosidad erudita e investigadora, de una época que ya no se conforma con las leyendas, incluidas las históricas, más o menos afortunadas. Maffei en su tratado “Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese” (figuras 6 y 7) sostiene que la decadencia de la Arena sobrevino por el abandono de los espectáculos romanos: “L’esserfi non dopo aboliti i gladiatorii spettacoli avrà grandemente contribuito alla ruina degli Anfiteatri; perchè cessatone il principal uso, si levo mano dal ristaurargli di tempo in tempo, com’era necessario per la conservazion loro” (Maffei, 1731:156).

Más adelante, y en consonancia con su destino lúdico, la “Arena” fue empleada para ejecutar los juegos ecuestres nobiliarios que, al decir de Maffei, evitaban la “effeminatezza e mollizie”,

que tanto mal y decadencia harían en el espíritu de su tiempo. Ello supuso la aparición de un interés por realizar excavaciones arqueológicas en el recinto, especialmente en la propia arena que se encontraba cubierta por una gruesa capa de sedimentos. Hacia el fin de su existencia Maffei fue premiado por sus desvelos con el puesto de “superintendente” de la “Arena”, desplazando a los Masieri. Pero, por lo que a nosotros interesa, hay que destacar que Scipione Maffei era escritor y autor de obras teatrales, normalmente estrenadas en Venecia. Su obra más conocida “Merote”, fue representada en el teatrino de legno de la “Arena” en julio de 1713 (Franzoni, 1972:108).

Quizás sea la primera vez en que se reúnan en una misma persona las condiciones de erudito, restaurador y autor teatral en relación directa con los destinos de la “Arena”. Ni que decir tiene que en la obra sobre los anfiteatros de Scipione Maffei, extensa, documentada y crítica, ha inspirado a los autores de nuestro siglo que se han ocupado de la Arena, extrayendo de ella parte de su anecdotario.

Respecto a los destinos que tuvo la “Arena” desde la Edad Media, estos estuvieron ligados casi siempre a la evolución social y cultural de los espectáculos públicos, función básica para la que había sido construida por los romanos. Olvidadas y aborrecidas, por mandato católico, las luchas entre gladiadores y fieras, o entre gladiadores mismos, algunos de los espectáculos celebrados en la “Arena” en el período medieval que no anduvieron muy lejos de la concepción romana de este, con sus crueldades y derramamientos de sangre, fueron los juicios de Dios. Documentados desde el siglo XII, en los juicios de Dios se disputaba un asunto jurídico a la luz de las espadas con el beneplácito eclesial. Su similitud con los antiguos espectáculos paganos no le impidieron subsistir. Para completar el cuadro, se conoce que en el siglo XIII algunos herejes fueron ajusticiados en la “Arena”. Parece ser que el espectáculo más impresionante de estas hogueras antiheréticas se celebró en 1278.

La metaforización de la violencia, y la subsiguiente evolución de los espectáculos basados en el agonismo, llevó a la irrupción de otros juegos más caballerescos y menos cruentos. La relación entre juego y sociedad en época moderna es cosa conocida (G.Alcantud, 1993), y la “Arena” era un espacio que propendía naturalmente a darle continuidad a esa relación. Se trata de que la cultura nobiliaria del caballo, que se extiende desde finales de la Edad Media hasta mitad del siglo XVIII, vehicule a través de torneos, giostra y juegos del anillo su agonismo. Existen algunos relatos de los juegos ecuestres celebrados en el siglo XVII en la Arena. Por ejemplo, el llevado a cabo en 1600, del cual se conserva una detallada relación de participantes y circunstancias. Existe otro relato de los juegos de 1654. La última giostra de la que tenemos noticia se celebró en 1739. En la “Arena” se fue pasando de los juegos agonísticos o de agon, que incluían en época romana competencias físicas entre hombres y animales y de hombres entre sí (los gladiadores), a una prolongación “educada” (eutropélica, en la terminología de la época) del agonismo a través de los juegos caballerescos de giostra, anillo y torneos. Estos manteniendo el agon elevaban el juego por encima de los bajos instintos de la Antigüedad y la Alta Edad Media.

Con el paso del tiempo, la comedia fue ganando terreno, en la “Arena” veronesa, a los juegos caballerescos. “Le migliori compagnie d’Italia vengono alternativamente ad esercitarvi i loro talenti”, escribía el comediógrafo Carlo Goldoni de los espectáculos de la “Arena”. Se trató

de una evolución que podríamos catalogar de “epistémica” hacia los juegos de simulacro o mimicry, presididos por el teatro, los cuales producen la aparición del “doble” mediante la representación (Caillouis, 1986:104). Y ello conllevaba el abandono del agon, que fue desplazándose hacia los deportes. El teatro dieciochesco no aprovechaba, sin embargo, totalmente las posibilidades del anfiteatro, ya que estaba confinado al centro del mismo. Algunos viajeros hicieron constar el contraste entre la inmensidad del graderío y el teatrino di marionette o di legno levantado en el centro de la “Arena”. En el setecientos, con la dominación francesa, se seguían dando espectáculos en la Arena, algunos de temática tan propagandística como “Bonaparte in Egitto contro il Mammalucchi”. El poeta Henri Heine asistió en 1828 a una comedia que según él “si rappresentava per l'appunto una commedia”, la cual “stata elevata nel mezzo una baracca di legno, su cui si dava una farsa italiana, e gli spettatori erano seduti all'aperto”. No existía, pues, coincidencia entre la colosalidad de la “Arena” y el teatro representado en ella, probablemente porque aún no habían irrumpido las masas en la historia europea.

Otros espectáculos, más o menos extravagantes o exóticos, que suscitaban la curiosidad del público —recordemos que una de las fenomenologías de la modernidad es la curiosidad— se celebraron desde principios del siglo XVIII hasta finales del XIX. En esta línea en 1751 se había mostrado allí un rinoceronte a la población. Más cerca de nuestra época comenzaron a aparecer los circos que vehiculaban todas estas extraordinarias extrañezas animales y humanas.

En 1860 un circo mostró raros saltos ecuestres, otro, en 1873, exhibió un gran elefante y dio números humorísticos. También se dieron espectáculos deportivos nuevos como un juego de pelota, contemplado por Goethe en su estancia, o el globo aerostático elevado en 1803. En 1876 hubo tiro de pichón y cuatro años después carreras ciclistas. En el 1883 se organizó una caza de la liebre, y un año antes una carrera entre un hombre a caballo y un sujeto ultraveloz que corría a pie, llamado *uomo locomotiva*. También se realizaron espectáculos gimnásticos en aquellos mismos años. A veces algunos de estos espectáculos tenían intencionalidad benéfica, para socorrer al hospicio local u otros fines caritativos. Pero en general, podemos afirmar, el devenir de la “Arena” no estaba unido a los espectáculos deportivos o circenses, que se anclaron finalmente a otros escenarios.

Más interesante, pues es signo de los tiempos, marcados por la irrupción de las masas en la historia, fue la celebración de actos de significación “política” a los largo de la centuria decimonona. Por ejemplo, sirvió para que el papa Pío VI, en 1800, impartiese su bendición a los veroneses, cuando marchaba a su vergonzante exilio veneciano, expulsado por las tropas francesas.

También Napoleón I visitó la “Rena” en tiempos de la ocupación francesa, en junio de 1805, cuando los franceses acechaban Venecia, donde entrarían al año siguiente. Allí asistió a una caza de toros con perros (figura 8), en la que se entusiasmó mucho, gritando y jaleando el espectáculo. Las cazas de toros no eran exactamente una corrida a la manera española sino que consistían en un espectáculo con perros, en los que estos debían doblegar al toro. Eran ayudados por hombres. “Con semejantes espectáculos —cuenta Lenotti— los gentilhombres del setecientos querían emular los juegos de los antiguos romanos”. Quizás

quepa recordar aquí como todos los napoleónidas, desde el primero al tercero, fueron muy partidarios de las corridas de toros españolas. Pero estos espectáculos taurinos tampoco prosperaron. Como consecuencia de esta visita, Napoleón entregó una subvención de treinta mil liras para la restauración de la “Arena”, trabajo cuya supervisión encargó a la Academia de Agricultura local.

Otro acto político trascendente ocurrió el 19 de noviembre de 1866 cuando una masa enorme se reunió en la “Arena” para aclamar a Vittorio Emanuele II, y celebrar el fin del dominio de Austria. Luego, a lo largo de la historia ha servido para otros actos sindicales y políticos, sin mayor trascendencia para su destino.

Probablemente el año más favorable para la “Arena”, en tiempos contemporáneos, desde el punto de vista de la conservación, fuese 1820, fecha en la cual la municipalidad consiguió desalojar una buena parte de los negocios, dedicados a carpinterías, carbonerías, herrerías, etc., que ocupaban secularmente los arcos del monumento. Los comerciantes presentaron una gran oposición a estos desalojos (Franzoni, 1972:116).

De 1821 es el proyecto del arquitecto Giuseppe Barbieri para quitarle a la “Arena” los edificios que la asfixiaban. Más, los proyectos de dignificación también incluían la destrucción del popular teatrino di legno, destinado a acoger a las compañías teatrales. En 1836 se aprobó demolerlo, acordándose a la vez la construcción de un nuevo teatro, que diese satisfacción a las demandas locales, en otro lugar de la ciudad, en la piazza Navona o en la Cittadella. Pero con lo que este nuevo teatro no podría competir era con los bajos precios de la “Arena”, por el inmenso aforo de esta. “El teatro era pequeño —escribe Lenotti—, pero la capacidad de la cavea es inmensa, lo que permitía una gran modestia en los precios de las entradas y consecuentemente una notable afluencia de espectadores” (Lenotti, 1954:35). Finalmente, en 1855, el teatrino de la “Arena” se incendió durante una escenificación de la batalla de Sebastopol. No obstante, nada podía sustituir la adecuación al teatro, y la popularidad por ende, de la “Arena”. De hecho durante un tiempo las compañías dramáticas y de opereta sólo daban sus espectáculos en los teatros de la ciudad en sesiones nocturnas, mientras reservaban las funciones diurnas, más baratas y populares, para la “Arena”.

Las masas, como sostuvimos, acabarán imponiendo sus leyes y estilos en la sociedad contemporánea. En las Exposiciones Universales, sobre todo las parisinas, tendrán su gloria y consagración. La Exposición londinense de 1851, dio lugar a la inauguración del “Crystal Palace”, donde se ubicó una sala de conciertos, que era capaz de albergar a cuatro mil músicos, y que poseía un órgano de cuatro mil quinientos tubos. Los espectáculos que imponía la sociedad de masas debían ser colosales. En 1882 uno de los festivales “Haendel” allí celebrado, que iba dirigido al gran público, consiguió reunir a varios miles de espectadores.

Hasta el incendio en 1936 del “Crystal Palace” este espacio funcionó como lugar de macroconciertos al aire libre. En 1871 se inauguró también en Londres en “Royal Albert Hall”, con una acústica mejor que la del “Crystal Palace”, y con una forma elíptica, imitando precisamente un anfiteatro romano. El “Royal Albert Hall”, un espacio diez veces mayor que cualquier otro teatro operístico de Europa, culminó su “carrera” de masas con el concierto “Titanic”, el 24 de marzo de 1912: “La asistencia estaba emocionada hasta

las lágrimas porque la música era de la gran tradición romántica: los grandes órganos de Willis transmitían la voz de Júpiter, con la orquesta y el coro, todo amplificado por el eco y fuerte reverberación que producía la resonancia. Este tipo de música es la más apta para despertar la emoción en el público en este edificio” (Forsyth, 1985:157-168). Por supuesto, es fácil colegir las influencias sobre la “Arena” y la concepción de espectáculo de masas que tuvieron que tener estos acontecimientos.

La llamada de la “Arena” a contener grandes masas se la otorgaron de natura los propios romanos. Esta relación, dilatada en parte en el período medieval, y retomada en el moderno, alcanza su nuevo cenit en la Edad Contemporánea: “La ‘Arena’ –se enfatiza– ha servido, ahora y antes, para reunir grandes masas para las más variadas y singulares ocasiones, en el género festivo y celebrativo” (Pasini, 1995). Este colosalismo social marca a la “Arena” como un continuum en todo tiempo y lugar. No ha habido, como en otros monumentos de la Antigüedad una reutilización para otras funciones, si exceptuamos los comercios de su exterior.

Entre los espectáculos de la “Arena” pronto destacaran a lo largo del siglo XIX los conciertos. Si a las justas y torneos medieval-renacentistas le habían seguido las comedias dieciochescas, ahora le llegaba la hora a la música sinfónica. Sabemos que en enero de 1806 hubo un concierto con orquesta y coros en la “Arena” en honor del virrey Eugenio de Beauharnais y la princesa Augusta Amalia de Baviera. Pero este tipo de actos alcanzaron su máximo en 1822 con motivo del Congreso de Verona, cónclave en el que la Santa Alianza de los monarcas y príncipes reaccionarios intentaba contener la ola revolucionaria europea. Con este motivo le fue encargado a Rossini, por parte del príncipe Metternich, que preparase una ópera en la “Arena”. El libreto correría a cargo de un veronés, Gaetano Rossi, que hubo de hacer malabarismos para evitar ofender con el argumento a alguno de los soberanos de la Santa Alianza presentes.

Se hizo una lotería para distribuir gratuitamente las entradas. Entre los espectadores que acudieron, Lenotti cita al emperador Francisco I de Austria, al zar Alejandro de Rusia, al rey de Prusia Federico Guillermo, al rey de Cerdeña Carlo Felice, al rey de las Dos Sicilias y a otros muchos soberanos italianos, además de al Duque de Wellington, plenipotenciario de Inglaterra, y al vizconde de Chateaubriand, representante, a su vez, de Francia. Todos ellos presididos por el árbitro de la conferencia, el príncipe Metternich (Lenotti, 1954:42-43). No era ajenos a la “Arena”, por consiguiente, los grandes espectáculos musicales cuando asomaba el siglo XX.

Los comienzos, marcados oficialmente, de las representaciones líricas en la “Arena” han sido relatados en muy diversas ocasiones. Constituyen toda una leyenda contemporánea de fundación. En síntesis, todas las versiones coinciden en lo siguiente: el tenor Giovanni Zenatello (figura 9), que había hecho su carrera artística en América, su mujer, y un grupo de amigos de la ciudad, se reunieron para discutir cómo celebrar el centenario del nacimiento del héroe musical, condición que unía a la de héroe nacional, Giuseppe Verdi. Se propuso una gran espectáculo musical en la “Arena”, pero se dudaba de las condiciones acústicas de esta. Entonces los contertulios para salir de dudas acordaron irrumpir en la Arena con el fin de hacer una prueba.

“Quien escribe –comenta un directivo actual de la “Arena”– lo había sentido contar a Cesare Marchi. Me dice que un día, antes de la gran guerra, un tenor veronés (...) de nombre Giovanni Zenatello volvió después de una afortunada carrera por América. Entró en la “Arena”, fuese por curiosidad, fuese por sugerencia del hado quería probar la acústica e hizo algo que sólo hace un cantante: entonó “Celeste Aida”. El resultado fue bueno, hasta óptimo. Con curiosidad probó entonces un acorde de violín. En la extremidad del solemne edificio la nota se oía, era límpida. Así este lugar de los milagros se convirtió en un santuario” (Bergna, 1999:41).

La “Arena” de Verona constituye uno de los lugares más significativos del mundo para la ópera concebida como gran espectáculo. Desde 1913, en que comenzaron las representaciones operísticas, con la “Aida verdiana” (figura 10), la fama de la “Rena” como lugar de peregrinación verdiana cada estío no ha hecho más que aumentar. Obras con gran despliegue de masas corales y escenografía grandiosa han encajado “naturalmente” en este espacio escénico. En particular, destaca la puesta en escena de “Aida”, el 10 de agosto de 1913, con motivo del referido centenario verdiano. Su escenografía ha sido repetida en varias ocasiones posteriormente, como homenaje y recordatorio a aquel momento fundacional. A deducir por las informaciones que dieron los periódicos locales “L’Arena” y “Adige” el éxito del espectáculo de 1913 fue total, la masa se agolpaba en las entradas del anfiteatro. Los diplomáticos extranjeros y los invitados de la prensa respondieron con entusiasmo a la iniciativa (Bosio, 1982:22). Se dice que entre el público anónimo de aquella primera función de la temporada operística se encontraba el escritor Franz Kafka.

Sólo durante las guerras mundiales los espectáculos se vieron alterados e incluso no llegaron a celebrarse. El número de óperas celebradas entre 1913 y 1954, antes del despegue definitivo de la temporada de la “Arena”, fue, según Lenotti, de ochenta y cinco. Entre ellas destacan ocho “Aida”, seguidas de cinco “Mefistófeles” y otras tantas “Il Trovatore”. Es decir, que, aunque “Aida” fuese la más representada, y la que inauguró la temporada, no llegaba a ocupar ni el diez por ciento de las representaciones. Sin embargo, hoy se la considera la “reina de la ‘Arena’”, hasta el punto que en las últimas décadas no falta a la cita anual nunca.

Uno de los problemas históricos de los espectáculos de la “Arena” era la iluminación adecuada de un lugar tan colosal. Recordemos que la mayor parte de los espectáculos, antes de la aparición de la iluminación eléctrica, se tenían que hacer de día. “L’illuminazioni a torce, a olio o a gas non se prestava a spettacoli serali”, escribe Lenotti. Algunas décadas antes, el 18 de octubre de 1880, acuciado por estas dificultades de iluminación, parte del público acudió a una *soirée* nocturna provisto de cirios y velas. Cuando iba a comenzar la función descendieron del graderío con ellas encendidas hasta los pies del escenario para iluminarlo con su resplandor. El efecto logrado tuvo algo de mágico, con lo que se descubrió una fórmula que habría de perdurar: “Se observo, el efecto verdaderamente nuevo y pintoresco de aquellas luces, el consejo de la sociedad no tardó en hacerlo argumento de la nueva fiesta (operística); y teniendo la admiración total y la aprobación general de los espectadores, se acordó repetirla” (Lenotti, 1954:52).

Aún hoy día un pequeño ritual cada año rememora aquella fecha, de 1880, en la que la

falta de luminotecnia obligó a los espectadores a acudir con velas a la representación para iluminarla. El *molcoletto*, ceremonia reservada sólo para los espectáculos líricos, supone la participación del público activamente, cada uno con su velita encendida, en el momento de comenzar la obra, mientras las luces del anfiteatro se apagan (figura 11). Cuando termina, el primer aplauso se lo otorga el público a sí mismo, por el efecto mágico conseguido (Bosio, 1982:23). El tenor Plácido Domingo confiesa que la primera vez que vio iluminada así la “Arena” le impresionó vivamente, en tanto que actor.

Una pastelería veronesa, fundada en 1905, Vicenzi, mantiene la tradición hoy día al ofrecer al público unas candelas, junto a un texto explicativo, que constituyen en cierta medida una de las partes más emotivas del ritual de “Aida”. “Quasi dimenticato nel corso degli anni, lo storico rito fu ripristinato all’inizio degli anni Ottanta, grazie all’attuale Presidente Giuseppe Vicenzi che decise di offrire una candelina ad ogni spettatore delle gradinate. Da allora, Vicenzi contribuisce a ricreare, ogni sera, quella magica atmosfera”. Se añade en el prospecto que se entrega con la velita: “Accendi la tu candelina prima dello spettacolo, sarà il segno della tua presenza a un evento unico al mondo”.

Una de las preocupaciones más importantes de la sociología de finales del siglo XIX fue la irrupción de las masas en la cotidianeidad. Gustave Le Bon, uno de sus más destacados analistas, argüía tajantemente que “por el solo hecho de que el individuo está en masa, su nivel intelectual baja considerablemente”. Las masas se contagiarían más fácilmente que los sujetos, por esta y otras razones, de las pasiones. Asimismo la moralidad de los hombres constituidos en masa bascularía entre el heroísmo más sublime y los más bajos instintos, según Le Bon. Estos últimos podrían, no obstante, ser corregidos, al igual que las pasiones, al decir del sociólogo finisecular: “Desde el punto de vista de los sentimientos y de los actos que estos sentimientos provocan, (la masa) puede, según sean las circunstancias, ser mejorada o empeorada. Todo depende de cómo se la ha gestionado” (Le Bon, 1998:15). Por aquella época los poderes públicos, emanados de un siglo de luchas sociales y revoluciones políticas, en el que las masas han tenido el protagonismo, tratan de modificar sus sentimientos, ya que las temen, aunque las hayan utilizado cínicamente, procurando encerrarlas en espacios controlados moral y políticamente, a la vez que las dulcificaban mediante el uso de instrumentos “espirituales” como la música (G.Alcantud, 1999). La “Arena” de Verona, al no estar plenamente connotada de los “crímenes del paganismo” contra la Cristiandad mártir, como vimos, estaba en condiciones para convertirse, a través del teatro y la música, en un lugar donde transmitir enseñanzas y valores morales. La culminación de esa moralización acabó siendo la del triunfo de la ópera.

Un signo significativo de moralización ejemplificadora que se espera de la ópera es que el público tradicional de la “Arena” se subleva contra toda violencia no sólo del libreto original sino también de la concepción moral del espectáculo. Así ha ocurrido en algunas representaciones recientes, en que, por ejemplo, la protagonista femenina de la “Carmen” de Bizet acaba representando a una prostituta. Estas alteraciones suelen ser sancionadas severamente por la crítica.

El lugar, definido en relación a la colosalidad monumental y las masas de espectadores, ha

impuesto la idea de que existe de un tipo de ópera “areniana”, que lleva asociada un tipo voces también llamadas “arenianas”. Se recuerda a este tenor, en tono exaltado, que la “coincidencia de la acción con el mar de piedra que la circunda, la fusión perfecta de la fábula que se desarrolla en la escena y el mundo real del público que se incumbe desde cada ángulo” tuvo su concreción perfecta en la “Aida” verdiana.

Lo “areniano” es símil de lo colosal y lo masivo, fondo donde el héroe musical se destaca. La colosalidad atraería a un público local, italiano, que acudiría cada año a tener la experiencia de la espectacularidad que no podía ofrecerle un teatro lírico normal (Pasini & Schiavo, 1995:28). Los divos deberían ser cantantes con cualidades vocales fuera de lo normal. Un amigo, el profesor Francisco Márquez Villanueva, de Harvard, me hace el siguiente comentario global sobre la ópera, el cual viene en este punto a pelo: “Es un espectáculo que roza lo inhumano. Si actuar es difícil, actuar y cantar con acompañamiento orquestal, me parece ya titánico”. Podemos imaginarnos lo que esto significa en un espacio escénico como la “Arena”, donde la acústica, por mucho que lo pretendiese el tenor Giovanni Zenatello, debilita las voces hasta hacerlas inaudibles. En ciertas ocasiones el espectáculo con sus escuchas de lejanos acordes, desde el graderío, se convierte en una auténtica experiencia minimal, que sólo remonta porque los espectadores ya tienen en su memoria sonora grabados los pasajes que siguen en la lejanía, sugestionados por el lugar y la escenografía puesta en escena. La actuación de las masas corales es el hiato entre tantos lejanos rumores. Pero, esto no es óbice para que se produzca, la “comunidad” escénica entre masas y música, en torno a un evento que en la segunda mitad del siglo XX ha asumido las connotaciones wagnerianas de lo que debe ser un “espectáculo total”.

Estas ideas se consolidaron, según Pasini y Schiavo, con la llegada de la moda cinematográfica de la colosalidad, procedente del cine norteamericano, y sobre todo de filmes como “¿Quo Vadis?” y “Cabiria”, algunos de los cuales tuvieron precisamente como marco de rodaje la “Arena”. No obstante, existieron disconformidades, y así desde los años cuarenta la crítica comenzó a exigir que los espectáculos de la “Arena” debían tener una “dignidad”. Se enfatizaba en aquel tiempo, tensionado entre la nueva sociedad de masas y el viejo elitismo, que la temporada de la “Arena” tenía “una funzione educativa e culturale”, dirigida a atraer al pueblo y de paso a los forasteros. Y se apelaba a la generosidad dineraria de las instituciones, en una época difícil desde este punto de vista, para mantener esa “dignidad”: “L’Arena deve essere sostenuta con spese rilavanti pur di portarla alla funzione che le spetta, non nella città, ma nel mondo”².

Diez años después, en plena recuperación económica, el turismo ya comenzaba a ser planeado como un asunto nodal que concernía directamente a una ciudad histórica como Verona. En los años cincuenta, sin embargo, aún no existe una plena conciencia de que la “stazione lirica” es una parte fundamental del atractivo de Verona, y la principal preocupación para quienes proponen singularizar la provincia veronesa es que la “Arena” se asocie con Verona en el subconsciente colectivo a la relación monumental existente entre Roma y su Coliseo.

2. Frisara, Ferdinando. “Il tema di Arena”. In: *Vita Veronese*, nº10, 1949:27.

Además, se quiere explotar las relación entre Verona y el lago di Garda en verano, e incluso los Prealpes para el turismo invernal³.

A pesar de estas debilidades y desconciertos, consecuencia aún de la reciente guerra mundial, la temporada lírica de 1953 atrajo a más de doscientos mil turistas a Verona (Lenotti, 1954:70). Incluso, en las ciudades cercanas surgieron espectáculos que emulando la temporada de la ópera veronesa, daban sesiones de teatro y música. Así el “Teatro Olímpico” de Vicenza comenzó por aquellos años a promocionar una temporada de teatro clásico y ballet, bajo el marchamo del encanto palladiano. Evidentemente, se trataba de espectáculos de culto, limitados por las reducidas dimensiones del teatro palladiano.

Para finalizar, la tensión entre elitismo y cultura de masas se vivió plenamente en esos años de recuperación económica de Italia. Alguna prensa criticó por entonces que la “Arena” quiso atraerse a un público de “estadio”, en su afán de popularizarse. Todavía hoy día se viven los ecos de aquellas polémicas. Sin ir más lejos los actuales veroneses consideran que los espectáculos de la Arena están más degradados por el tipo de público de aluvión que asiste a ellos: “En ocasiones incluso se pone alguno del público a cantar a la vez que los cantantes. Es lamentable”, nos comenta un veronés.

A partir de finales de los años sesenta la participación sostenida, año tras año, de divos de la lírica como Renata Scotto, Franco Corelli, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti y Plácido Domingo, hicieron de esa época una auténtica edad de oro de la “Arena”. Al carisma de los grandes divos, que se veían allí catapultados mucho más lejos que en los reducidos aforos de los teatros tradicionales, se unía la colosalidad del lugar, y probablemente el impacto en los medios de comunicación. Especialmente interesante es el caso de Plácido Domingo, cuya carrera “areniana” va desde su debut en “Aida”, en 1974, hasta el “Otello” verdiano en 1994, para luego convertirse en director de la orquesta en la propia “Arena” en los años siguientes.

Su ascenso y fama fue in crescendo. La simbiosis entre masas y divo era total. El público electrizado le regaló veinte años después, tras sus múltiples actuaciones y éxitos, no sólo aplausos interminables sino “olas”, como las que las masas de hinchas enfervorizados hacen en el graderío de los estadios de fútbol. Para justificar este calor humano se han adjudicado a Plácido Domingo calificativos tales como deportividad y carisma. La consagración internacional de “l’Arena” como “La Scala al aire libre” fue en aumento con el divismo. Y ello tuvo a su vez repercusiones sobre el público, cada vez más diversificado y llegado desde más lejos. Mientras redacto este artículo soy sorprendido por un anuncio de la temporada de la “Arena” en un canal de televisión estadounidense. Está clara la dimensión planetaria de la fama de su stazione lirica.

Existen factores aleatorios que han contribuido a éxito de la “Arena”. Por la época en que se celebran las representaciones, las tormentas vespertinas, formadas entre los Alpes y la llanura véneta, suelen ser frecuentes, casi previsibles. Con harta frecuencia acaban integradas en el espectáculo, contribuyendo a su grandiosidad. Este alea le hacía recordar a Pavarotti la emoción que había sentido cantando a capella, con un paraguas en la mano, bajo una tromba

3. Bastiani, Enzo. “Verona e il turismo”. In: *Vita Veronese*, nº1, 1949: 9-ss.

de agua que había obligado a huir despavorida a la orquesta. Sin lugar a dudas, oír los coros verdianos con acompañamiento de rayos y truenos al natural no deja de ser inolvidable. Incluso la aleatoridad, pendiente del hilo, de que todo el espectáculo se vea interrumpido por un diluvio acompañado de rayos y truenos.

En esa línea, de bien consolidada fama de espectáculo colosal, la guía europea de festivales señaló en su momento el ambiente popular que acompañaba a la “Arena”: “El festival de Verona es la verdadera fiesta popular de la ópera”, y ha relatado su carácter de rito popular con elocuentes palabras:

“Los espectadores del graderío no numerado hacen cola durante horas para coger los mejores lugares (...) Ritual... Al término de una carrera desenfrenada, se instala y se saca la salchicha seca y el vino tinto. Después el público de las plazas de la orquesta numeradas hace su aparición en vestido de fiesta, y los espectadores aplauden los más bellos vestidos de “los de abajo”... Algunos instantes antes de la que representación comience, los proyectores se apagan y el público del graderío enciende entonces las tradicionales pequeñas bugías, esta vez, los espectadores de la orquesta aplauden “a los de arriba” (...) Ritual” (Pfeffer, 1988:341-342).

Lo que percibe el relator como ritual quizás no cumpla desde el punto de vista etnográfico todos los requisitos para serlo, y sólo podemos calificarlo generosamente de *petite cérémonie*, pero lo cierto es que con el empleo del término “ritual” quiere enfatizarse la dimensión de eficacia extraempírica que toma el espectáculo operístico de masas en un medio marcado por la colosalidad. Y sin embargo, los elementos propios de un espectáculo de estadio deportivo están presentes, como el contrapunto de lo colosal: la venta de refrescos y helados y de cojines, voceados, las velas citadas, etc.

Pero, los “de abajo”, con sus trajes de noche y sus caros asientos de poltronísima, acomodados por un educado personal, se encargan de transmitirle al público del graderío que se hallan ante un verdadero ambiente de ópera, con unas distinciones sociales bien marcadas, que la distancia espacial viene a recordar. No obstante, la componente local no decae, y tiene la *dernier mot*, aunque los turistas cada año sean legión; los veroneses se tienen adjudicado el espacio del experto que por su seguimiento continuado tiene la posibilidad de comparar y de opinar en base a esa comparación. El público de Verona se considera “tradicional”, como en toda ciudad de clases medias provincianas, y en consecuencia es poco amante de las innovaciones escénicas. Es, en definitiva, el coro crítico que enjuicia las variaciones modernizantes en el decorado y la coreografía. Sobre todo desde que el acento en la ópera, en estos últimos años, se ha desplazado del divismo, aceptado por todos, a la escenografía, que provoca muchas menos unanimidades.

Lógicamente, los nuevos usos de masas, así como las necesidades escenográficas de las óperas, han obligado a una llevar a cabo una renovada reflexión en términos de restauración y conservación, para intentar compatibilizar el uso moderno con las necesidades patrimoniales. Los objetivos trazados veinte años atrás por las autoridades, sobre todo a raíz del incendio del 12 de agosto de 1962, que destruyó los decorados de “Un ballo in maschera”, y que obligó a una gran intervención restauradora en el podio y el graderío afectados, se ha dirigido en varias direcciones: primero, buscar unas oficinas externas, pero

cercanas a la “Arena”, para albergar el Ente o Fondazione; segundo, adecuar los servicios públicos, camerinos, etc. a las necesidades de público y artistas; y tercero, tener en consideración factores agresivos sobre el monumento, derivados de la temporada lírica, como las imprescindibles torres de iluminación (Cavaliere, 1998:11).

La impresión que se tiene hoy sobre el vínculo entre lugar y espíritu del mismo, por parte de los rectores de la “Arena”, la resume uno de ellos:

“La ‘Arena’ estaba allí, desde hacía siglos. Una imponente masa de piedra, un contenedor de recuerdos. Una concha o caso una copa de mármol en la que podemos oír resonar las espadas de los gladiadores y las pisadas de los caballos de turno, bromas de máscaras y mugidos de toros muriendo. A todo ello era posible añadir los gritos de los herejes que la justicia terrenal había quemado vivos. Un lugar que no conocía la armonía, construido para los gritos, para dar espectáculo a los bajos instintos. Luego, un milagro” (Bergna, 1999:41).

La “Arena”, oficialmente desde 1913, pero con toda probabilidad desde un siglo antes, desde el concierto de Rossini de 1822, a propósito del Congreso de Verona, ha ido acuñando, hasta alcanzar su plenitud en los setenta del siglo XX, con la concurrencia del divismo lírico, un modelo singular e intransferible de escenario y música.

En otras ciudades de Italia o del resto de Europa se han organizado eventos teatrales, líricos o sencillamente juegos agonísticos, en antiguas ruinas romanas. Entre los europeos podemos citar las temporadas veraniegas de teatro clásico de Epidauro, en Grecia, o de Mérida, en España; en el ámbito italiano recordemos la temporada lírica de las termas de Caracalla en Roma. El sur de Francia ha reservado sus anfiteatros romanos de Arlés y Nîmes para las corridas de toros principalmente, que se han naturalizado igualmente en ellos, posiblemente por la coincidencia de intereses del regionalismo provenzal con el espíritu republicano francés (Saumade, 2003). El recordatorio del antiguo paganismo quizás haya sostenido esta dimensión de los anfiteatros del Midi. Este es otro complejo asunto que debemos aquí pasar por alto.

En el norte de África ningún monumento romano, que sepamos, ha sido empleado aún sistemáticamente en tareas musicales. Resulta difícil pensar en el festival de música sacra de Fez celebrándose en las ruinas romanas de la cercana Volubilis, en lugar de en la medina de esta ciudad. El “espíritu del lugar” exige coherencia y congruencia entre espacio, patrimonio, tiempo histórico y representación. Por eso no funcionan ciertas emulaciones de la “Arena”, sobre todo los espectáculos propiamente de “estadio”, que en los últimos años se han producido puntualmente, por ejemplo, en París en el “Stadium de France”, dándose producciones operísticas ad hoc, las cuales no llegan ni por asomo, a pesar de los recursos técnicos empleados, a cubrir lo que ya podríamos catalogar de “espíritu musical del lugar”.

A pesar de ello, de esta incardinación entre lugar y “espíritu” musical, presente en la “Arena”, la experiencia concreta, en los años en los que asistí a sus espectáculos –1984 y 2007–, desde el graderío sin numerar, es ambigua: de una parte, se tiene una visión emotiva del anfiteatro, marcada por la colosalidad, lleno de miles de personas; de otra, no se consigue ver adecuadamente a los actores dada la lejanía, y lo mismo ocurre con la acústica que

excepto en los grandiosos coros de las óperas más grandilocuentes, no deja de ser un rumor lejanísimo. Ni aún teniendo los llamados “vasos vitruvianos”, instrumento enigmático que se aplicaba en tiempos de Roma a la amplificación de las voces en los teatros y anfiteatros, ni los libretos para seguir el argumento, que sustituyen a las pantallas de subtítulos utilizadas hoy día en toda ópera que se precie celebrada en recinto cerrado, nos evitaríamos esa sensación de lejanía. Pero también es cierto que la experiencia total de la performance sobrepasa lo puramente musical, y consigue mantener completamente la expectación, a pesar de los defectos aludidos.

El debate sobre los espacios operísticos está abierto. Al tiempo de redactar este trabajo, la prensa española publicó el artículo de un conocido musical en el que este reflexionaba sobre las necesidades de la nueva ópera. Allí se decían cosas tales como que “la ópera tiene que estar al alcance de todos, pero sin demagogias”, facilitando el acceso de las masas, “pero sin desvirtuar contenidos”, es decir sin rebajar la calidad.

Estas condiciones, masas y calidad, hacen que “los espacios tienen una importancia cada vez mayor en el mundo de la ópera”, a juicio del crítico⁴. Opina el crítico en particular: “Se tiende hoy a arquitecturas modulares, capaces de adaptarse a las características de cada espectáculo (...) En paralelo, se han potenciado en los últimos años los espacios naturales e históricos como marco de representaciones operísticas. En ellos, el espacio juega como elemento escenográfico e impulsor de atmósferas”. Para finalizar, el crítico, atento a la evolución de públicos y de los edificios, concluye: “La ópera transmite emociones. No hay que darle más vueltas”. Sin lugar a dudas, la “Arena” cumple estos requisitos con creces: colosalidad, espectáculo de masas y emoción dramático-musical.

Lo que está puesto en el centro del debate, en definitiva, es la concepción contemporánea de espectáculo, y este se define en relación a lo social y sus marcos de representación y expresión. El mayor crítico y analista contemporáneo de la noción de mundo-espectáculo, Guy Débord, sostuvo en los años sesenta, cuando irrumpía la versión más reciente de la “sociedad del espectáculo”, lo siguiente:

“El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida (...) En el espectáculo, una parte del mundo *se* representa ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo. El espectáculo es sólo el lenguaje común de esa separación. Lo que une a los espectáculos no es más que su relación irreversible con el centro que mantiene su aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en cuanto separado” (Débord, 1999:49).

Si pensamos en el auge de la ópera, en la “Arena” veronesa, en los nuevos espacios escénicos o incluso en los espectáculos operísticos de estadio, el dispositivo común a todos ellos es el intento de religar un espectáculo surgido para minorías que ocupaban reducidos espacios escénicos, como la “Ópera Garnier”, la “Scala” o la “Ópera de Viena”, engrandeciéndolos y sofisticándolos –véase la ópera “Bastille”– tanto en el aforo como en la tramoya, con el fin de atrayendo a nuevos públicos reunir lo “separado” en cuanto separado, como sostiene Débord.

4. J.A.Vela del Campo, “Ópera de siempre, ópera de hoy”. *El País*, 25 de agosto de 2008: 29.

La pérdida de unidad del mundo, y el desencantamiento de lo maravilloso, signos de la modernidad, exigen a la ópera una puesta en escena sublime. Esto lo había intuido Wagner con su intento parsifaliano de ópera-rito, pero sin desembarazarse del lastre del exclusivismo elitista. Ahora, la colosalidad y el divismo, entre otros instrumentos de acción, pretender volver a la idea de espectáculo total para las masas de la clase media. Y esa sublimidad ya no puede obtenerse en pequeños espacios reservados a minorías. La crisis de los espacios escénicos destinados a la ópera, por inadecuación “técnica” a las exigencias del tiempo presente, esconde las demandas implícitas del espectáculo de masas y de las coreografías dramaturgias y acústicas que les son anexas.

La “Arena” de Verona, así pues, no ha entrado en crisis, si bien la época en que divismo y colosalidad, que le dio su edad de oro, hayan pasado, ya que este espacio está históricamente adaptado a la realidad de masas y ha naturalizado su imagen con la vinculada a ciertos espectáculos más “arenianos”, enfatizando sobre todo su compromiso verdiano, y en particular aidiano. Recordemos, para finalizar lo que sostenía Débord, y que la experiencia corrobora: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (Débord, 1999:38).

El espectáculo musical operístico lo es con más razón, ya que desde sus inicios fue un rito dramático-musical, para un público afectado por la fractura de la conciencia moderna. Público que de una selecta minoría ha acabado por ser masa, pero que en ambos casos celebra la “comunidad” en el arte, de una unidad ficticia, que sutura las fracturas abiertas por la realidad. Un rito de nuestro tiempo que exige sus espacios, siempre que estos no desentonen con el legado de la *performance*. Se impone una urgente antropología de los mismos (Pasqualino, e.p.).

Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *Obras completas*. Madrid, Águilar, 2004. Edición de Ángel Crespo.
- BATTISTI, Eugenio. “Un intento de análisis estructural de Palladio a través de las teorías musicales del Cinquecento y el empleo de figuras retóricas” *En lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*. Madrid, Akal, 1993. Traducción. Juan A. Calatrava.
- BERGNA, Paolo & BASSOTTO, Enzo & Raffaelo. *E luceau le stelle. Cinquant'anni di opera in Arena*. Milán, D.Motta ed, 1999.
- BOSIO, Gianfranco de. *Aida 1913,1982. Diario per una regia all'Arena*. Milán, Il Saggiatore, 1982.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México, FCE, 1986.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan. “Vitruvio: el mito de un arquitecto y la teoría de la arquitectura”. In. Calatrava, Juan. *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Universidad de Granada, 2005:19-60.
- CAVALIERI MANASSE, Giuliana & MODENA, Claudio “Il progetto generale di restauro”. In: *Architetti Verona*, 1998, n° 41:11.

- COARELLI, Filippo & FRANZONI, Lanfranco. *The Verona Arena. Twenty Centuries of History*. Verona, Ente Autonomo Arena di Verona, 1972.
- DÉBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 1999.
- FORSYTH, Michael. *Architecture et Musique. L'architecte, le musicien et l'auditeur du 17^e siècle à nos jours*. Burxelles, Pierre Mardaga ed., 1985.
- GARCÍA BELLIDO, Antonio. *Andalucía monumental: Itálica*. Granada, BCA, 1985.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *Tractatus Ludorum. Una antropológica del juego*. Barcelona, Anthropos, 1993. "La máquina esencial: música, entusiasmo y política". En: *Música Oral del Sur*, nº 4, 1999: 163-172.
- GRANCELLI, Umberto. *Il piano di fondazione di Verona romana*. Verona, Vita Nova, 2006.
- LE BON, Gustave. *Psychologie des foules* (1895). París, PUF, 1999.
- LENOTTI, Tulio. *L'Arena di Verona*. Verona, Edizioni di 'Vita Veronese', 1954.
- PASINI, Roberto & SCHIAVO, Remo. *L'Arena de Verona. Il più grande teatro lirico del mondo*. Fotografías Gianfranco Fainello. Venecia, Arsenale Editrice, 1995.
- MAFFEI, Scipione. *Verona Illustrata. Parte Quarta. Degli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*. Verona, Per Jacobo Vllarsi e Preantonio Berno, 1731.
- MOSCARDO, Lodovico di. *Historia di Verona*. In Verona, Per Andrea Roffi, 1668.
- PFEFFER, Frédéric & HÉRAUD, Joëlle (eds.) *Hauts lieux musicaux d'Europe*. París, Eds. Autrement, 1988.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- PASQUALINO, Caterina. "Antropología e performance". In: Buttita, Ignazio (ed.) *Riti Mediterranei*. Fondazione Ignacio Buttita, Palermo, en prensa.
- POMPEI, Antonio. *Studi intorno all'Anfiteatro di Verona*. Verona, 1877.
- PUPPI, Lionello. *Andrea Palladio. Opera completa*. Roma, Electa, 1973.
- RIGON, Fernando. *Le Théâtre Olympique de Vicence*. Milán, Electa, 2004.
- SARAINA, Torello. *Origen y engrandecimiento de la ciudad de Verona (1540)*. Ed. CSIC, Alcañíz-Madrid, 2006. Edición de José Miguel Domínguez Leal.
- SAUMADE, Frédéric. "Las plazas de toros de la Camarga: estado, etnología y política local". In: González Alcantud, J.A. (ed.) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en Antropología patrimonial*. Granada, Diputación, 2003: 459-482.
- SCOLARI, Filippo. *Della piena e giusta intelligenza della Divina Comedia. Ragionamiento*. Padova, Dalla Tipografia della Minerva, 1823.
- SIENA, Silvia & FIANELLO, Gianfranco. *Plácido Domingo. La mia voce sotto le stelle. Trent'anni all'Arena di Verona*. Verona, Fondazione Arena de Verona, 1999.
- VARANINI, Gian Maria. "Le condizini dell'Arena di Verona alla metà dil Quinquecento: un nuovo documento". In: *Civiltà Veronese*, nº4, 1986: 45-48.
- VITRUVIO POLIÓN, M. *Los diez libros de arquitectura*. Traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. Madrid, Imprenta Real, 1787. Edición Facsímil Alta Fulla, 1987.
- ZAGATA, Pier. *Supplementi alla cronica (de Verona)*. Verona, 1749, Volume II de la Seconda Parte.



Figura 1.
L'Arena, escena, 2007

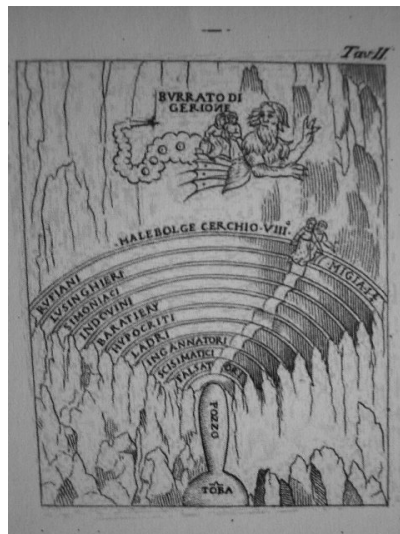


Figura 2.
El Infierno de Dante y el anfiteatro de Verona
según Ph.Scolari, 1823

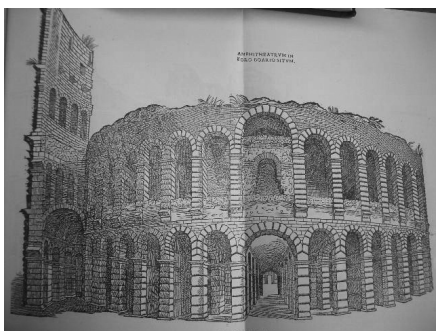


Figura 3.
L'Arena por G.Carotto, 1540

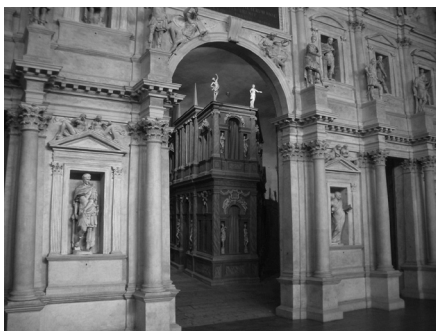


Figura 4.
Teatro Olímpico de Palladio, escena



Figura 5.
Caza de toros en la Arena. Detalle.

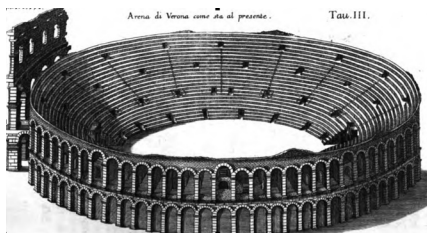
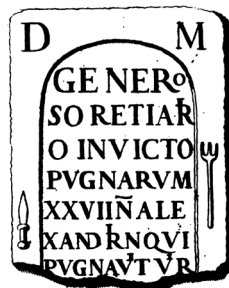


Figura 6.
El Anfiteatro según Maffei

ARMIL GLI COLLOTO.



Rarissimi sono si fatti monumenti, nè
fatti di pietra, ma di metallo.

Figura 7.
Inscripción anfiteatro. S. Maffei

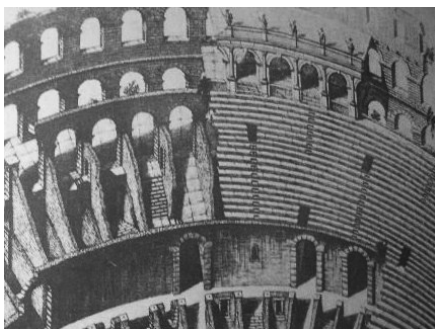


Figura 8.
Detalle de dibujo de F.Masieri



Figura 9.
El tenor Giovanni Zenatello



Figura 10.
El público agolpado en el entreda de la Arena
en 1913

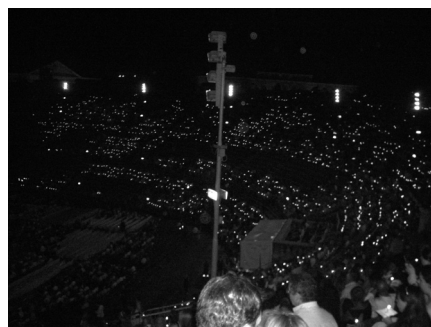


Figura 11.
Las velas y graderío, 2007