

**Un comentario sobre
Idomeneo, Rey de Creta
de Wolfgang Amadeus Mozart**

Mozart¹ aborda los temas de la antigüedad en una comedia temprana (que escribe a los once años)² *Apolo y Jacinto*, y más tarde compone *Mitrídates, rey de Ponto*. Encara la Ópera Seria que nos concierne, a fin de que sea estrenada durante el Carnaval de 1781 en la Corte del Príncipe Elector Carlos Teodoro en Munich: siguiendo la tradición de esas Cortes era habitual dar remate a las festividades carnalescas con una Ópera Seria³ en gran estilo.

El título ha estado de nuevo en la cartelera de la Ópera

¹ Wolfgang Amadeus no necesita presentación, recordar que nació en Salzburgo en 1756 y murió en Viena en 1791.

² Existe la suposición de que el padre de Mozart mentía sobre la fecha de nacimiento de su hijo prodigio, de todas maneras, cuando Mozart corrió a darle un beso a la emperatriz María Teresa, ella se hubiera dado cuenta si el niño en vez de cinco años hubiera tenido diez.

³ El término Ópera Seria se refiere al género típico del siglo XVIII, en el que predominaban los temas clásicos.

de Viena este año, con una reposición de la puesta de 1987⁴ -que se ha repetido ya en varias oportunidades-, la novedad introducida esta vez ha sido la presencia de Plácido Domingo estrenándose en el rol protagónico con inmenso éxito de público.

La figura de Idomeneo, rey de Creta, se basa en la de Aristi mencionado por Homero en *Iliada* (Canto XIII), como protegido de Poseidón, durante la batalla librada en el mar contra los troyanos. También se contaba entre los tripulantes del Caballo de Troya. El personaje vuelve a aparecer en *Odisea* (Canto III), volviendo a su patria. Virgilio lo incluye en *Eneida* donde lo descubre Serbio, el gramático romano del siglo IV, ya con el nombre de Idomeneo. Muy posteriormente, Fénelon recrea la leyenda en *Las Aventuras de Telémaco*⁵.

Si bien la elaboración de esta ópera está profusamente documentada en la correspondencia que Mozart, desde Munich, mantenía con su padre en Salzburgo -quien le hacía de intermediario con el libretista, el Abate Varesco- no se sabe quién eligió al personaje, ni al argumento.

Se tiene conocimiento de que durante el siglo XVIII *Las Aventuras de Telémaco* eran muy populares. Mozart había leído

⁴ La ópera se repuso varias veces en los últimos veinte años pero estuvo cuarenta años relegada desde que Richard Strauss la retomara en 1931. En otros teatros de Europa se la ha ofrecido de tanto en tanto en esta mitad del siglo.

⁵ Francois de Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715). *Las Aventuras de Telémaco* aparece en 1699.

una traducción (italiana) y un amigo de la familia, el filósofo Friedrich Grimm, habría recomendado la leyenda como material para una ópera⁶.

Es interesante recapitular cómo va evolucionando la historia hasta que el Abate Varesco le da forma definitiva. A partir de Fénelon la toma Prosper Jolyot Crébillon (1705) como argumento para una tragedia y luego el libretista Antoine Danchet, para una ópera homónima de André Campra (1712). Varesco elabora el tema a partir de estos autores y lo reelabora según las instrucciones que le hace llegar el músico.

El cuerpo principal de todas las versiones es el siguiente: a Idomeneo, rey de Creta, volviendo a su patria de la Guerra de Troya lo sorprende una tormenta aterradora. Presa del pánico promete a Neptuno que si se salva le ofrecerá como víctima el primer ser viviente que se le aparezca ante la vista cuando baje a tierra. Cuando renace la calma y por fin desembarca con sus hombres ¿a quién encuentra? ¡Oh dolor! No es el perro de Ulises el que viene a recibirlo sino su propio hijo, Idamante. El horror y la desesperación sobrecogen a Idomeneo y no responde al gesto de acercamiento. Por su lado, Idamante se sorprende y se aflige porque su padre lo rechaza.

A partir de esta situación dramática las versiones empiezan a diferir.

Las leyendas primitivas proponen dos tipos de desenlace: en algunas Idomeneo da muerte a su hijo en el acto, en otras es impedido de realizar ese propósito por el pueblo, luego sobre-

⁶ Posiblemente habría una saturación de piezas sobre los personajes principales y se trataba de rescatar los secundarios.

viene una peste -ciertamente, el castigo por no haber cumplido con el voto- y el rey es expulsado de la isla (estos hechos, sucesivamente, sin que se explicita la conexión).

En la versión de Fénelon hay un intento de llegar al compromiso que por último fracasa: el oráculo le propone a Idomeneo que, a cambio de la vida del hijo, le ofrezca a Neptuno cien bueyes blancos. Idamante, por su parte, generosamente se ofrece a aceptar el sacrificio. En representación de los dioses intervienen las Furias, apoderándose de Idomeneo, quien poseído de furor hunde la espada en el corazón de su hijo. El pueblo reacciona atacando al rey con palos y piedras, con tal fiereza, que a este último y a sus hombres no les queda más remedio que emprender la huida, retornar a sus barcos y abandonar para siempre la isla.

Los especialistas reconocen un toque cristianizante en esta reformulación de las leyendas primitivas⁷: se procura evitar el sacrificio del ser humano y si en definitiva se ejecuta, es porque una fuerza externa (¿diabólica?) se apodera del victimario. Idamante por su parte, prefiguraría a Cristo como hijo que se ofrece como víctima.

Crébillon le añade a la historia una trama amorosa que sirve muy bien a los fines de convertirla posteriormente en ópera: Introduce el personaje de Ilia, hija de Príamo, que ha sido conducida a Creta como prisionera. Ilia está enamorada de Idamante y sufre por el conflicto entre su amor y la lealtad a los suyos. Idamante le corresponde y como prueba de afecto la libera de sus cadenas lo mismo que a los otros troyanos.

⁷ No olvidar que Fénelon era clérigo.

Para completar el cuadro, se incluye a Electra que viene huyendo de la acusación de matricidio. Ella también ama al joven y está rabiosa de dolor y de celos. Su inclusión enriquece las situaciones del drama (y es sumamente conveniente para que alguien se haga cargo del "aria de furia" que era uno de los números previstos en la estructura normal de la Ópera Seria).

Tanto en Crébillon como en Danchet-Campra el final de la obra sigue las líneas de Fénelon, si bien en esta última versión el pobre Idamante muere sin saber la causa.

Por último interviene el abate Varesco. Varesco (Girolamo Giovanni Battista) era un sacerdote jesuita nacido en Trieste⁸, que estaba empleado como tal y como músico en la corte del Obispo Príncipe de Schattenbach en Salzburgo. Se lo contrata para escribir el libreto definitivo y debe proporcionarle al argumento un "lieto fine"⁹ porque por más ópera seria que fuera, no tenía que teñir de tragedia las celebraciones del Carnaval¹⁰.

¿Cómo se modifica la acción dramática? No se consulta al oráculo sino al confidente del rey (Arbaces). Él estima que hay que hacer desaparecer a Idamante de la isla con la excusa de que debe llevar a Electra de vuelta a Argos a reconquistar su

⁸ Recordar que la zona pertenecía a la corona austríaca.

⁹ Final feliz.

¹⁰ Se preguntará el lector cómo es que en el Carnaval no se representaba una ópera Buffa. Posiblemente fuera para introducir solemnemente la Cuaresma.

reino, guardando silencio sobre el verdadero motivo. La jesuítica solución no cuenta, sin embargo, con la anuencia de Neptuno, quien vuelve a alborotar las aguas del Mediterráneo. Además surge de ellas un horrible monstruo que empieza a hacer estragos en la población cretense. Recién en ese momento le confiesa Idomeneo a los sacerdotes y al pueblo la promesa hecha a los dioses en su momento de terror¹¹. Idamante se declara presto a aceptar el sacrificio, Iliá no puede tolerarlo y quiere morir en su lugar... los salva a todos la voz del oráculo:

Ha vinto amore...

No sin condiciones: se perdona a Idomeneo -la persona- pero no al Rey, quien deberá dejar su puesto al hijo y éste, desposar a la dulce Iliá. (Momento ideal para que Electra intervenga con su "aria de furia" y se retire de la escena, llena de odio y rencor).

Cierra la obra una pantomima de la coronación de Idamante, con acompañamiento de Coro. (Y un ballet, siguiendo con la tradición francesa).

Este final profundiza la "cristianización" del argumento: el oráculo trae la voz de un dios bueno que perdona, no sin dejar de establecer un principio de justicia.

El enfoque de Mozart se revela, por supuesto, en la música y en las diversas modificaciones que le va haciendo sufrir al libreto para que se acomode a su concepción dramática. A los veinticuatro años ya tenía Mozart una concepción

¹¹ Además del conflicto de tener que ofrecer a su hijo de víctima, el rey quería ocultar su promesa por habérsela inspirado el miedo: un héroe de Troya no podía mostrarse cobarde.

madura y certera de lo que una pieza teatral debía o debería ser, según está documentado en la correspondencia con su padre. Puede decirse sintéticamente, en palabras de la *Crónica de la música en Austria*¹², que quería textos más cortos, una diferenciación menos marcada entre recitativos y arias¹³, escenas más prolongadas, deseaba que se mantuviera la tensión dramática¹⁴ y sobre todo exigía "verosimilitud"¹⁵.

En la correspondencia de su padre, Mozart insiste mucho en que *no suena natural* que el personaje tal diga tal cosa, o que *es más razonable* que se exprese de tal manera en tal o cual situación. Cabe agregar que no se impuso sin esfuerzo: además de las discusiones con el padre y el Abate, se las tenía que ver con los asesores musicales del Príncipe y con los divos del momento: *su molto amato castrato del Prato*¹⁶, por ejemplo,

¹² *Musik in Bsterreich* varios autores, editado por Gottfried Kraus.

¹³ El recitativo es el parlamento cantado con que se va desarrollando la acción; el aria es un trozo cantado que explicita el sentimiento. En el siglo XVIII, las óperas eran más que nada sucesiones de recitativo más aria.

¹⁴ Y que no fuera interrumpida porque "tocaba" incluir tal o cual parte para el lucimiento del solista. También se las arregla al final de las arias para no dejarle tiempo al público de que prorrumiera en aplausos.

¹⁵ El encomillado corre a cargo de esta autora. La "verosimilitud" entendida como consistencia interna de los personajes; nadie esperaba verosimilitud histórica.

¹⁶ Mozart había estudiado en Italia y hablaba corrientemente el italiano. El *castrato* se llamaba Vincenzo del Prato.

responsable por el papel de Idamante, parece que no sólo tenía sus caprichos sino que era muy mal actor, para gran desesperación del joven músico. *¡No tiene ni un céntimo de método!*, le escribía a su padre.

Según el especialista Attila Csampai¹⁷, en sus innovaciones dramático-musicales, Mozart le imprime a esta ópera en particular y por extensión al género Serio, la impronta de las ideas de la Ilustración. Por una parte, por su inclusión del pueblo como personaje importante en la trama (hay nueve intervenciones del Coro en la acción, impensable en la estructura tradicional de la Ópera Seria)¹⁸ y por otra en los matices musicales que emplea para que sus personajes expresen sus sentimientos como seres humanos y por lo tanto contradictorios: *En mi corazón habitan muchos verdugos implacables* canta Ilia y Mozart hace "oír" en su música la mezcla de sentimientos de venganza, odio y amor debidos a su condición de esclava y enamorada. Csampai encuentra que *Con Ilia e Idamante Mozart crea musicalmente a la nueva pareja humana cuyas acciones y sentimientos no están determinados por su origen ni por la acción de fuerzas sobrenaturales, sino por la libertad de elección de individuos autónomos*. Es así que interpreta la decisión de los

¹⁷ Attila Csampai, *Doce variaciones sobre el Idomeneo de Mozart*, en la recopilación de RICORDI.

¹⁸ Por ejemplo argumenta que no es "natural" que Idomeneo llegue a la playa de Creta él solo y que lo más "razonable" es que lo haga acompañado de los demás tripulantes de su barco. La tradición exigía una escena individual en que el personaje explicara la situación y se retirara.

jóvenes de amarse a pesar de haber estado en los bandos contrarios de la guerra y el intento de ambos de ofrecerse como víctimas del sacrificio: como actos voluntariamente elegidos y no predeterminados por fuerzas externas.

Idomeneo y Electra mantienen en cambio las características de prototipo esperadas en el género: el primero de "héroe trágico" y ella de "amante desdeñada" si bien tiene momentos en que se muestra ambivalente, y canta llena de ternura por su elegido.

El Dr. Georg Titscher ensaya una interpretación de corte psicoanalítico del argumento: Apunta que en el fondo del conflicto podría suponerse un deseo inconsciente de Idomeneo de eliminar a su hijo. El joven es, naturalmente, su rival por el trono en la isla. Para mayor abundamiento -y esto Mozart y Varesco lo eliminan de la trama por razones quizá técnicas pero que no van a engañar a ningún especialista de la psicología profunda- en la versión de Crébillon el argumento se complica con el detalle de que Idomeneo está también enamorado de Ilia. Su decisión de hacer desaparecer a Idamante de la isla le conviene por tanto desde ambos puntos de vista.

También comenta el especialista la coincidencia entre la resolución del conflicto teatral que pasa por la reafirmación de la personalidad del hijo con el giro que toma la vida del músico en esa época: fijar temporariamente su residencia en Munich para luego instalarse definitivamente en Viena con lo cual, además de independizarse de su padre se independiza de otra figura paterna: el Obispo Colloredo a cuyo servicio estaba trabajando. Otra muestra de independencia es la determinación con que Mozart impone su criterio en la elaboración de la obra,

en contradicción con las propuestas de su papá.

Conclusión

El especialista alemán Kurt Kramer¹⁹ define a Idomeneo como *un héroe que aparece como figura trágica, pero que nunca llamó la atención de los autores de tragedia*; tampoco aparece en las artes plásticas, ni en la poesía ni en la música. Lo atribuye a que su leyenda se forja recién en la época de la colonización del sur de la península itálica y por ende, carece de suficiente decantación como tienen, por ejemplo, las de Ifigenia y Alcestes, mucho más antiguas.

Esta característica permite, por otra parte, que a la ópera se la pueda abordar desde varios ángulos, poniendo el acento sobre uno u otro aspecto de acuerdo con la concepción de la dupla director de orquesta y *régisiseur*. De ahí por ejemplo que en los años '30, Richard Strauss²⁰ retomará los textos, tanto el literario como el musical para una nueva puesta. En su intento de hacer la ópera más consonante con el mundo de sonidos al que estaba expuesto el escucha en aquel momento, de gran creatividad en la escena musical, impuso al original una serie de cortes y agregó trozos de su propia invención, con lo que consiguió un *pasticcio* que no fue del agrado de la crítica y el público. Defendía su posición diciendo que no se iba a

¹⁹ Kurt Kramer, *El libreto de Idomeneo de Mozart*, en la recopilación de RICORDI.

²⁰ Exactamente en 1931. En el mismo año Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), encara la misma tarea para la ópera de Munich.

dejar dominar por un *imberbe de dieciséis años*²¹ y como lo acusaron de sacrílego, agregaba que de esa acusación, él se defendería con Mozart más tarde en el más allá.

Hoy en día se reconoce y se acepta que hay que adherirse al original mozartiano, porque si un personaje de tan poca monta y una historia como la que se resume más arriba, pueden todavía excitar la pasión creadora de directores de orquesta y de escena y convocar a miles de espectadores, se explica solamente por la seducción que le confiere esa estructura musical que tramara a partir de ellos el maravilloso genio de Salzburgo, Wolfgang Amadeus.

...de quien Rosenthal y Warrack²² -por decir algún autor, pero sin duda es la opinión de muchos otros- no vacilan en afirmar que, como caso único en la historia de la música, *compuso todos los géneros alcanzando la perfección en cada uno de ellos.*

Bibliografía

HEADINGTON, Christopher (1977), *A History of Western Music*, Suffolk, Paladin Books.

KRAUSS, Gottfried Ed. (1989), "Musik in OÖsterreich" en *Enciclopedia de la Música de Austria*, Viena, Editorial Christian Brandstatter.

²¹ Error de Strauss, porque Mozart ya tenía veinticinco cuando compone *Idomeneo*.

²² *Guide de l'Opera*.

ROSENTHAL, Harold & WARWICK, John (1995), *Guide de l'Opera*, en la edición francesa de Roland Mancini y J.J. Rovoux, París, Fayard.

ROWOLT & RICORDI Ed. (1988), *Idomeneo*.

VERLAG, Rowolt Taschenbuch, (1986), *Rororo Musikhandbuch*, Hamburg.