

Con la CRUZ * en la frente

Perspectivas y reflexiones
LGTBIQ+ desde las artes
y la educación

CON LA CRUZ EN LA FRENTE

Perspectivas y reflexiones LGTBIQ+ desde las
artes y la educación

Edición y coordinación:

Jesús Caballero Caballero

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Los autores
Madrid 2023

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91544 28 46 – (+34) 91544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1170-800-5

Preimpresión realizada por los autores

ÍNDICE

PRÓLOGO. <i>Jorge M. Pérez García.</i> <i>Presidente Asociación Pasaje Begoña</i>	7
BLOQUE I ROMPIENDO BARRERAS	
TODAS NOS LLAMAMOS MANOLITA. UNA HISTORIA DE GÉNEROS, O LA AUTOCREACIÓN DE UN PERSONAJE REAL. <i>María Isabel Moreno Montoro</i>	11
COMLOT A LO (HETERO)FÓNICO Y MANIFIESTO POR UNA ESCUCHA DIVERSA. <i>Pedro Ernesto Moreno García</i>	19
TRAZANDO IDENTIDADES: EL AUTORRETRATO Y LA CARICATURA DIGITAL EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA PARA LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA. <i>Juan Manuel Martín Sánchez</i>	29
PROFESORADO LGBTIQ+ EN EL AULA: VULNERABILIDAD Y ESTRATEGIAS RESILIENTES MEDIANTE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS. <i>Manuela Acereda Cobo, Tatiana Casado de Staritzky</i>	49
¿EN COMÚN FRENTE AL OLVIDO?: ARCHIVOS Y MEMORIAS KUIR PARA REPENSAR LO EFÍMERO. <i>Marta Candeias Luna, Jesús Marín Torres, Víctor Vaz-Romero Redondo</i>	67
CIENCIA DIVERSA: UNA APROXIMACIÓN AUDIOVISUAL E INCLUSIVA A LA DIVERSIDAD AFECTIVA, SEXUAL Y DE GÉNERO EN EL ÁMBITO DE LA INVESTIGACIÓN, LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA <i>Diego Ortega-Alonso</i>	87

BLOQUE II

ROMPIENDO FRONTERAS Y ESQUEMAS

ENCUENTROS DISIDENTES: LA CUESTIÓN QUEER Y DE GÉNERO EN EL FRANQUISMO A TRAVÉS DEL JAZZ Y LAS VARIEDADES. 105
Cristina López Hidalgo

TRIANGULANDO LA DIVERSIDAD SEXO-GENÉRICA, EL PAISAJE CULTURAL RURAL Y LAS RELACIONES INTERGENERACIONALES: APUNTES ETNOGRÁFICOS DEL 7º FESTIVAL AGROCUIR DA ULLOA (GALICIA). 117
Violeta Martínez-Barella, María del Carmen Sánchez-Miranda, Antonia García-Luque

TRAVESTISMO EN LA ÓPERA: PROPUESTA ESCÉNICA DEL *APOLLO ET HYACINTHUS* DE MOZART. 133
Coral Morales-Villar

DISCURSOS DESDE LA MEDICINA Y LA PSIQUIATRÍA QUE REFORZARON LA CREACIÓN DE ESTEREOTIPOS DE MASCULINIDAD HEGEMÓNICA, Y ESTIGMATIZARON LA HOMOSEXUALIDAD MASCULINA EN EUROPA, DURANTE EL PERIODO 1850-1960. 145
Ayoze Esver Ramos Velázquez

DESAFÍOS DE PROTECCIÓN PARA LA COMUNIDAD LGTBIQ+ EN LOS FLUJOS MIGRATORIOS A ESCALA INTERNACIONAL. 157
Rubén Gregorio Pérez-García, Miguel Ángel Del Olmo-Morales, María del Carmen Sánchez-Miranda

VISIBILIDAD DEL COLECTIVO LGTBIQ+ A TRAVÉS DE PERSONAJES TELEVISIVOS ESPAÑOLES. “AQUÍ NO HAY QUIEN VIVA” COMO ESTUDIO DE CASO. 167
Vicente Monleón Oliva

BLOQUE III

FICCIONES Y REALIDADES

DECONSTRUCCIÓN DE LAS FEMINIDADES NORMATIVAS A TRAVÉS DE PERSONAJES DE ANIMACIÓN CONTEMPORÁNEOS. EL CASO DE LA DESTIMIFICACIÓN DE LA “BRUJA” COMO PERSONAJE PERVERSO Y LA ETIQUETA DE ESTA COMO HEROÍNA EN “MARY Y LA FLOR DE LA BRUJA” . 191
Vicente Monleón Oliva

ARTE COMO TESTIMONIO. LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA PARA INDAGAR SOBRE EL PAPEL FUNDAMENTAL DE LAS MUJERES EN APROSOJA. 209
María Lorena Cueva Ramírez

ROMEO. BAILAR COMO ACTO PURO. <i>Haku Guerrero Álvarez, Francisco Rafael Nevado Moreno</i>	227
TRADUCIENDO LA IDENTIDAD SEXUAL EN CHINA: UN ANÁLISIS LGTBIQ+ A LO LARGO DE SU HISTORIA. <i>Rui Ma</i>	237
DIVERSIDAD SEXOGENÉRICA EN ZONAS RURALES DE ANDALUCÍA. <i>Paulino Ramos-Ballesteros</i>	247
BLOQUE IV	
UTOPIÁS, DISTOPÍAS Y REALIDADES	
EL NUEVO SER HUMANO: UN EXPERIMENTO MENTAL CINEMATOGRAFICO A PARTIR DE LA PELÍCULA "TITANE" PARA CRUZAR LA DELGADA LÍNEA ROJA DEL GÉNERO. <i>Estrella Soto Moreno, Elvira Soto Moreno</i>	267
EL PODER DE LAS IMÁGENES: REPRESENTACIÓN DE LA DISIDENCIA SEXO-AFECTIVA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. <i>Juan-Ramón Barbancho</i>	277
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA SOCIEDAD PERFORMATIVA. LA RELACIÓN ENTRE LA OBRA Y EL PÚBLICO EN EL CONTEXTO DEL ARTE. <i>Marc Montijano Cañellas</i>	297
GRINDR COMO EXPERIENCIA DE INMERSIÓN A TRAVÉS DE CÓDIGOS VISUALES. <i>Jesús Caballero Caballero</i>	315

TRAVESTISMO EN LA ÓPERA: PROPUESTA ESCÉNICA DEL *APOLLO ET HYACINTHUS* DE MOZART

Coral Morales-Villar¹

INTRODUCCIÓN

La ópera constituye un género esencialmente libre, donde el artista puede desplegar toda su creatividad y el oyente su imaginación. En este sentido, esta manifestación musical permite considerar la naturaleza socialmente construida y performativa propia del género. La historia de la ópera ha evidenciado que la forma artística ha desafiado repetidamente las nociones recibidas de "masculinidad" y "feminidad", especialmente a través de tipos de personajes como el papel de travesti (Wilson, 2015).

Como afirma Sutherland (2023), los códigos de conducta heterosocial que puedan existir fuera del teatro de la ópera se descartan en muchos sentidos en un lugar donde un nexo de belleza y patetismo forma mundos imaginarios de sensibilidad exacerbada. Estos mundos están habitados por personas disfrazadas y maquilladas, muchas de las cuales, en algunos casos, se las arreglan para luchar contra situaciones de opresión y, en otros, para subvertir el *statu quo*. El recurso del disfraz para cambiar o transformar la identidad del personaje ha sido muy empleado en el teatro y la ópera. Para Delgado (2009), el disfraz es especialmente interesante cuando la conquista amorosa conduce al cambio de sexo, destacando la ambigüedad de la situación y el juego de tesituras vocales.

La voz cantada permite una gran variedad de registros. Lo determinante es la voz con respecto al cuerpo que la produce (el cuerpo del cantante), al personaje (la construcción del papel, la visualidad del papel representado) y al oyente (la voz que resuena en el cuerpo que escucha, la respuesta visceral (Grover-Friedlander, 2015). En la ópera, se han determinado estereotipos físicos y su correpondencia con los distintos tipos vocales masculinos y femeninos. No obstante, el registro de la voz y el papel no están determinados biológicamente: el castrato es aquí el caso paradigmático, pero el travestismo y la preferencia general por las voces altas dan fe de este fenómeno. La voz operística ha ocupado un lugar principal en la teoría musicológica queer porque permite reimaginar, transgredir y traspasar los vínculos entre cuerpo, sexo, voz, tono y timbre, y expresar así el conflicto, la paradoja y el exceso (Grover-Friedlander, 2015).

Durante los siglos XVII y XVIII, en la ópera era frecuente que cantantes femeninas interpretaran papeles escritos originalmente para *castrati*, especialmente cuando fue disminuyendo el gusto por estas voces. De hecho, tras la desaparición de las voces de los *castrati*, esta tradición persiste en la actualidad, ya que suelen ser mujeres, generalmente mezosopranos, contraltos o en su caso contratenores los que cantan estos roles.

En la ópera italiana de la primera mitad del siglo XIX, era habitual que una cantante, por lo general una mezzosoprano o contralto, asumiera el papel de un joven héroe masculino, lo que se denominaba con el término "en travesti". Sin embargo, en la ópera francesa se rechazaba el uso del héroe travestido (Gossett, 2006).

¹. Profesora Titular en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada (España).

Las mujeres que realizaban estos roles presentaban al público un espectáculo de género en transición, en el que la confusión y las posibilidades argumentales eran amplias. Los personajes travesti de las óperas románticas y cómicas son consideradas figuras de deseo sexual y el género fluido contribuye a su atractivo (Warwick, 2023).

Por tanto, se empiezan a componer papeles masculinos ideados para ser interpretados por mujeres, los llamados “pants roles”, “trousers roles” (roles de pantalón) o “breeches roles” (roles de calzones). Algunos de estos personajes más conocidos son Cherubino de *Le nozze di Figaro* (1786) de Mozart, Romeo de *I Capuleti e i Montecchi* (1830) de Bellini, Oscar de *Un ballo in maschera* (1859) de Verdi o el Octavian de *Der Rosenkavalier* (1911) de Strauss. Todos estos roles masculinos eran cantados por mezzosopranos o contraltos caracterizadas como adolescentes, ya que se entiende que las voces agudas transmiten juventud y corporalmente aún no presentan rasgos convencionalmente masculinos. Los héroes travestidos y los papeles de pajes abrieron nuevas oportunidades en la caracterización de la heroínas femeninas que interpretaban las *prime donne* en la primera mitad del siglo XIX (André, 2006).

En el repertorio lírico español, los papeles travestidos también formaban parte del catálogo de composiciones más conocidas. Al igual que en la ópera, en la zarzuela era la voz de mezzosoprano o contralto la que se encargaba de interpretar este tipo de roles. Como afirma Blanco-Álvarez (2022), una de las razones del empleo del travestismo en escena podía deberse a “diferenciar vocalmente la tesitura de un adolescente respecto a las voces graves de otros personajes masculinos de más edad y otras veces, se justificaba directamente en escena al hacer la artista en realidad el papel de una mujer que se disfrazaba de hombre en ciertos momentos de la obra” (p. 120). Un caso destacado es el de la mezzosoprano Lucrecia Arana (1867-1927), quien interpretó a lo largo de su carrera numerosos roles travestidos, destacando el estreno de la zarzuela *La Viejecita* (1897) de Fernández Caballero, en la que canta el papel de Carlos, oficial del ejército, que a su vez y a lo largo de la trama se disfraza de viejecita. Es lo que se denomina “travestismo doppio” o en palabras de Blanco-Álvarez (2022), “el travesti travestido”.

Durante el Romanticismo, las prácticas tradicionales dieron paso al desarrollo de una nueva estética en el mundo de la ópera, el ascenso del tenor se impuso a la caída de los *castrati*, y lo heroico, lo masculino y lo femenino se reconfiguraron profundamente. De esta forma, las intérpretes líricas que antes cantaban travestidas de hombre, asumieron el rol de secundarias en la escena (André, 2006).

OBJETIVOS

El objetivo de este estudio es mostrar la relevante y natural presencia del travestismo en la ópera, a partir de la descripción y análisis de una propuesta escénica actual de la obra *Apollo et Hyacinthus* de W. A. Mozart. La contextualización de esta composición en su estreno en Salzburgo, su carácter universitario, así como los jóvenes cantantes para los que fue ideado, permite entender mejor las actuales propuestas escénicas. En especial, la investigación se va a centrar en la caracterización y el trabajo actoral e identificativo de los tres personajes travestidos de esta ópera de Mozart.

METODOLOGÍA

La metodología empleada en esta investigación se basa en la revisión bibliográfica y análisis documental de fuentes documentales sobre el travestismo en la historia de la ópera.

El estudio se ha completado con la presentación y análisis de la puesta en escena en 2017 de la ópera *Apollo et Hyacinthus* de W. A. Mozart en el aula Magna de la Universidad de Jaén. En concreto, se ha centrado en el tratamiento escénico de tres personajes masculinos caracterizados como tales, pero interpretados por voces femeninas. Para el enfoque cualitativo, ha sido esencial contar con la visión del director de escena de esta producción operística, que a través de una entrevista semiestructurada de preguntas abiertas ofrece una interesante reflexión al respecto.

APOLLO ET HYACINTHUS DE MOZART: DE LA PARTITURA A LA ESCENA

Desde los orígenes de la ópera, los compositores han recurrido a libretos basados en mitos y relatos de la Antigua Grecia, caracterizados por la expresividad de sus tragedias. En las primeras óperas destacan los prólogos cantados por dioses como Apolo (*Arianna*, 1608), poetas como Ovidio (*Dafne*, 1598), Ariosto (*L'isola di Alcina*, 1626), las personificaciones de la tragedia (*Euridice*, 1600) y la música (*Orfeo*, 1607), cuya función es explicar la ocasión de la representación (Senici, 2015).

En los inicios del género, además de la mitología, el poeta Rinuccini (1562-1621) introdujo la épica y la historia, aumentando las posibilidades de experimentar con las discrepancias temporales y de género (Heller, 2015). En ellos está presente la temática queer y como señala Sutherland (2023), estas historias no solo incluyen contenido homosexual evidente, sino que son de utilidad cuando las convenciones y leyes sociales niegan la expresión abierta de la homosexualidad.

La literatura y el arte en la antigua Grecia han proporcionado un panteón de héroes, un catálogo de imágenes y referencias mediante las que el deseo del mismo sexo se podían codificar en sus propias representaciones e interpretaciones (Summers, 2004). El mito de Apolo y el bello joven espartano Jacinto es muestra de ello.

Mozart tenía once años cuando compuso la ópera *Apollo et Hyacinthus*, K38. En realidad se trataba de un intermedio musical en tres actos, que formaba parte de la Tragedia Latina en cinco actos *Clementia Croesi*, estrenada el 13 de mayo de 1767. Este *Schuldramen* (drama escolar) era un encargo de la Universidad Benedictina de Salzburgo, fundada en 1622, para ser representado por los alumnos de la escuela universitaria de gramática de dicha institución, con libreto en latín escrito por el monje Rufinus Widl.

Esta ópera suponía la introducción de Mozart en el mundo escénico y constituye una de las primeras composiciones de Mozart para voces específicas. El reparto de la obra estaba formado por escolares y coralistas locales (Mueller, 2021). Los estudiantes de la Universidad Benedictina de Salzburgo tenían la posibilidad de cantar y actuar en dos agrupaciones profesionales que viajaban por Europa llevando a la escena adaptaciones y parodias de obras teatrales de adultos. Una estaba destinada al repertorio sagrado, generalmente en latín, y la otra al profano y competían entre sí, aunque como afirma Mueller (2021), con frecuencia los repertorios de ambas instituciones se solapaban, de forma que las pantominas de la *Commedia dell'Arte* compartían escenario con las tragedias latinas. No obstante, la instrucción moral siempre estaba presente en estas obras teatrales y musicales.

Los personajes principales son Oebalus (rey de Lacedemonia, tenor), Melia (hija de Oebalus, niño soprano), Hyacinthus (hijo de Oebalus, niño soprano), el dios Apollo (niño alto) y Zephyrus (amigo de Hyacinthus, niño alto). Los solistas que se encargaron del estreno tenían entre 12 y 23 años y aunque su tipología vocal podía llevarnos a pensar en una vocalidad simple y pueril, nada más lejos de la realidad, ya que cada uno de los personajes posee una extensa aria de carácter complejo y en ocasiones virtuosístico, además de los dúos y un terceto.

Es probable que Mozart al componer la ópera, conociera las voces de estos jóvenes cantantes y su trayectoria teatral y musical (Mueller, 2021). El personaje de Oebalus fue interpretado por el tenor y violinista Mathias Stadler, de 23 años, estudiante de la universidad y el mayor del reparto. Joseph Vonderthon, alto y músico de 17 años de edad, cantó el papel de Zephyrus. Apollo, compuesto para la tipología vocal de alto más agudo, de cierta complejidad técnica y pasajes de coloratura fue cantado por Johann Ernst, con tan solo 12 años. Christian Enziger, de 12 años de edad, fue Hyacinthus. El rol de Melia, el único personaje femenino de la ópera, fue encomendado al joven de 15 años Felix Fuchs (Mueller, 2021, p. 84). No todos tenían la misma experiencia vocal y escénica, lo que resulta evidente por la disparidad de edades.

La obertura de un solo movimiento y el coro de apertura da comienzo a una obra elaborada musical y vocalmente que recuerda al estilo barroco tardío. En los tres actos que integran esta obra se distribuyen arias, recitativos, duos y un terceto (véase Figura 1).

Prologus (Acto I)

Intrada

Recitativo: “Amice! Jam parata sunt”

Nº 1. Chorus: “Numen o Latonium”

Recitativo: “Heu me! Periimus!”

Nº 2. Aria: “Saepe terrent Numina”

Recitativo: “Ah nate! Vera loqueris”

Nº 3. Aria: “Jam pastor Apollo”

Chorus I (Acto II)ⁱ

Recitativo: “Amare numquid fili”

Nº 4. Aria: “Laetari, iocari”

Recitativo: “Rex! De salute fili”

Nº 5. Aria: “En! Duos conspicias”

Recitativo: “Heu! Numen! Ecce!”

Nº 6. Duetto: “Discede crudelis!”

Chorus II (Acto III)

Recitativo: “Non est... -Quis ergo”

Nº 7. Aria: “Ut navis in aequore luxuriante”

Recitativo: “Quocumque me converto”

Nº 8. Duetto: “Natus cadit, atque Deus”

Recitativo: “Rex! Me redire cogit”

Nº 9. Terzetto: “Tandem post turbida fulmina”

Figura 1. Partes musicales de la ópera *Apollo et Hyacinthus* de Mozart
Fuente : Programa de mano de la producción de la Universidad de Jaén, 2017.

El libreto de Widl es una adaptación de las Metamorfosis del poeta Ovidio y narra la siguiente historia conforme a las convenciones morales de la época: «Hyacinthus, hijo del Oebalus, rey de Lacedemonia, es asesinado por Zephyrus para incriminar a Apollo, su rival por el amor de Melia, hija de Oebalus. Ella denuncia a Apollo, pero el moribundo Hyacinthus, en un conmovedor recitativo, le revela la verdad. Zephyrus es desterrado, Apollo y Melia se casan y el dios convierte a Hyacinthus en la flor que lleva su nombre» (Rushton, 1992, vol. 1, p. 152).

Este texto ofrece una relectura del trágico mito de Apollo y Hyacinthus, dejando a un lado el amor entre ambos, evitando cualquier referencia a su relación homosexual e incorporando a Zephyrus, dios del viento. Para ello Widl, en el contexto de la moral dieciochesca, suaviza los tintes homoeróticos. Cambia la relación de Apollo y Hyacinthus, otorgándoles un carácter platónico e incluye en el relato a Melia, único personaje femenino de carácter secundario, y a su padre el rey Oebalus, que a su vez son hermana y padre de Hyacinthus.

De esta forma el foco amoroso se transforma y se centra en el amor entre Apollo y Melia. Sin embargo y a pesar de que en esta versión Zephyrus aparece como rival de Apollo por el amor de Melia, como afirma Mueller (2021), el libretista Wild le lleva a expresar una pasión por Hyacinthus cercana a la idolatría, insinuando el homoerotismo del mito original.

En la actualidad, los papeles masculinos de Apollo, Zephyrus y Hyacinthus son interpretados por cantantes femeninas, teniendo en cuenta la tesitura y vocalidad para la que fueron escritos. Los dos primeros requieren de una tesitura de contralto o mezzosoprano, mientras que la juventud adolescente de Hyacinthus es representada por una soprano, otorgándole así un carácter más desenfadado y vital. De nuevo, un ejemplo del travestismo en la ópera como forma de diluir, aunar e integrar las voces masculinas y femeninas.

Entre las escasas y recientes versiones escénicas de la ópera *Apollo et Hyacinthus*, destaca la producción de John Dew para el Festival de Salzburgo en 2006, con destacados solistas como Christiane Karg (Melia), Jekaterina Tretjakova (Hyacinthus) y Astrid Monika Hofer (Zephyrus). La escenografía, caracterización y vestuario de corte barroco transporta al mundo mitológico. Dew utiliza en la puesta en escena con elegancia las asociaciones homoeróticas (Reininghaus, 2006). La Orquesta del Mozarteum de Salzburgo es dirigida por Josef Wallning. La casa discográfica Deutsche Grammophon grabó y editó esta producción en 2006 y se comercializó en un doble CD junto al Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebots, KV35* (1767).

PRODUCCIÓN ESCÉNICA DE LA ÓPERA APOLLO ET HYACINTHUS DE MOZART (UNIVERSIDAD DE JAÉN, 2017)

El 12 de mayo de 2017 tuvo lugar la puesta en escena de la ópera *Apollo et Hyacinthus* de Mozart en el Aula Magna de la Universidad de Jaén, justo 250 años después de su estreno en la Universidad Benedictina de Salzburgo. La Universidad de Jaén celebraba la efeméride del poeta romano Ovidio, bajo el título « Ovidio, 2000 años en 7 días », recordando sus obras e ideario a través de conferencias, recitales poéticos y un ciclo cinematográfico, entre otras actividades culturales. Era una ocasión perfecta para recuperar una ópera apenas programada en los principales teatros de ópera y festivales internacionales de música, pero de reconocida calidad vocal y compositiva (véase Figura 2).

Se trataba de una producción propia de la Universidad de Jaén dentro del Proyecto Atalaya (Proyecto de trabajo en red de las Universidades Andaluzas en materia de Extensión Universitaria) y por tanto, el trabajo de la dirección artística y musical fue

original en su totalidad. La Orquesta de la Universidad de Jaén, dirigida por Ignacio Ábalos, el Coro de la Universidad de Jaén, bajo la dirección de Mercedes Castillo y Coral Morales y jóvenes solistas de carrera internacional dieron vida a la partitura de Mozart. El tenor Román Barceló (Oebalus), las sopranos Caridad Cordero (Melia) y Rocío Faus (Hyacinthus) y las mezzosopranos Anna Gomà (Apollo) y Carolina Gilabert (Zephyrus) protagonizaron este trágico mito, con gran éxito de crítica. Coral Morales se encargó de la dirección artística.

Pese a que la representación estaba prevista en un espacio en forma de anfiteatro griego denominado la Plaza de los Pueblos de la Universidad de Jaén y allí tuvieron lugar los ensayos, la meteorología hizo que finalmente se tuviera que interpretar en el Aula Magna de esta institución. La puesta en escena contó con sobretítulos al castellano. La traducción del texto en latín fue realizada de forma expresa para esta puesta en escena por el profesor Raúl Manchón, especialista en Filología Latina.

La producción fue grabada en directo por Uja Cultura junto al Proyecto Atalaya y está en abierto en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=xHXuAQWAJmw>

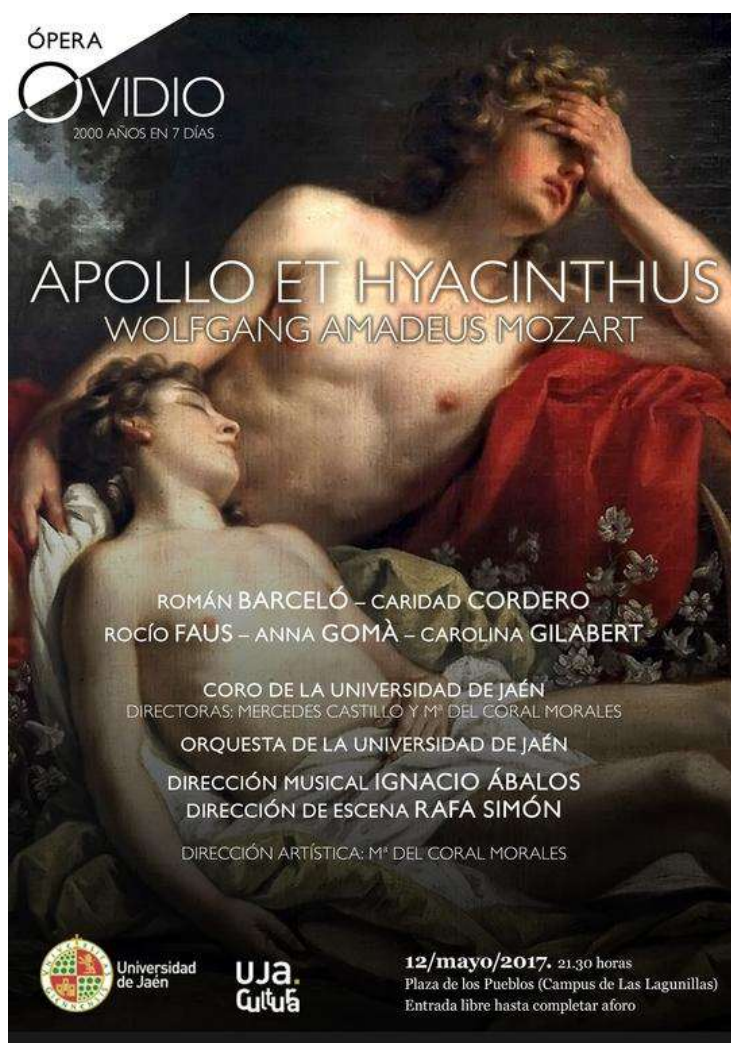


Figura 2. Cartel de la ópera *Apollo et Hyacinthus*. Universidad de Jaén, 2017.
Fuente : Uja Cultura, 2017.

El director de escena Rafa Simón concretó el tipo de vestuario que había ideado, de corte clásico y ambientado en la Antigua Grecia, creado por el equipo del diseñador Juan Prohibido. En relación al vestuario, Simón expone que « las pautas que dio al diseñador para elaboración de los figurines de la ópera es que había que tener en cuenta que dos de los protagonistas eran personajes divinos con atributos masculinos, pero que iban a ser interpretados por mujeres y en ese sentido el vestuario era un reto ». Para el director de escena, « la mejor inspiración que se podía encontrar residía en la escultura clásica, y de hecho el diseñador trató el vestuario como piezas de escultura, con volúmenes sin un género determinado, bebiendo de las propias fuentes de la historia del mito de Apollo y Hyacinthus ». Tan solo, el atuendo de Melia, único personaje femenino, se ideó como una túnica griega más elaborada, con un tejido y tonalidad más delicada, marcando la figura de la cantante y peinada con el pelo largo y parcialmente recogido, para así destacar sus atributos femeninos.

La caracterización y maquillaje de los roles travestidos fue esencial para dotarlos de cierta masculinidad según los cánones tradicionales, sin perder su esencia divina en el caso de Apollo y Zephyrus. Sin embargo, para el joven Hyacinthus se utilizaron rasgos más suaves y pueriles, sin llegar a definirse por completo, ya que se trataba de un adolescente.

Respecto a la interpretación, Simón describe el trabajo actoral con las cantantes encargadas de los roles masculinos de la siguiente forma: « intentaba que sus movimientos no fueran lo que hoy entendemos por movimientos femeninos, pero tampoco pretendiendo que fueran masculinos, porque al final es difícil concretarlos en algo definitivo. Así que lo que trabajé con ellas fue un cierto estatismo, una estilización basada de nuevo en la geometría clásica. Había un hieratismo o dignidad que favorecía a la partitura, como reflejo de la personalidad de los dioses, que están en un plano superior. Este recurso, me servía para que los movimientos no se concretasen en ningún género ». Entre estos tres personajes « el papel de Hyacinthus fue tratado de una forma especial, para reflejar en sus movimientos la vitalidad del joven y su carácter alegre y desenfadado ».

La producción de *Apollo et Hyacinthus* de 2017 sigue una estética historicista, minimalista, de líneas simples, jugando con elementos y objetos decorativos concretos, como un altar o el disco con el que juegan Apollo y el bello Hyacinthus en el patio de butacas de la sala. La iluminación que ambienta los diferentes espacios escénicos fue minuciosamente estudiada por el director para generar una ambientación sugerente y ayudar en la caracterización de los diferentes roles a través del juego de sombras. En ocasiones, los personajes salen del escenario y se mueven por el patio de butacas, integrando al público como parte de la historia. En este sentido, la crítica especializada afirmó que la dirección escénica de Rafa Simón « no se redujo a dar vida a los espacios a través de un acertado juego de luces y movimientos escénicos de los cantantes, sino que fue capaz de extraer la esencia de cada rol, concretando sus características psicológicas para catalizar la acción, algo que no siempre es sencillo hacer en obras de pequeño formato » (Villalba, 2017).

La caracterización es esencial en el contexto teatral y operístico. Está unida al lenguaje estético y a la comunicación no verbal. Además, « ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador, [...] es en resumen fuente de información y significación » (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p. 88).

Dentro de la caracterización se incluye el maquillaje y el vestuario y de ella dependerá en gran medida la personificación masculina, femenina o asexuada del artista, su transformación o la exposición de una nueva realidad. Se trata de un aspecto definidor y estético en la ópera fundamental en la lectura escénica de los roles escritos para

cantantes travestidos. En ocasiones, se emplearán elementos iconográficos que simbolicen, concreten e identifiquen a cada uno de los personajes .

A continuación, se presenta una descripción y análisis de la caracterización y vestuario de los tres personajes masculinos de la ópera de Mozart interpretados por cantantes femeninas. Estos roles travestidos se ilustran con imágenes en primer plano de las intérpretes de la producción *Apollo et Hyacinthus* (Universidad de Jaén, 2017), que permiten apreciar su gestualidad y el trabajo corporal en escena.

PERSONAJE : Apollo (Anna Gomà, mezzosoprano).

Apollo es el dios del sol, las artes y la belleza. Enamorado de Hyacinthus, cree haberlo matado con el disco mientras jugaban a lanzarlo. El papel está escrito para una contralto aguda con coloratura.

El atuendo se proyectó como una túnica blanca sujeta en el hombro izquierdo, con amplios volúmenes simulando los pliegues de las esculturas clásicas. La cantante fue caracterizada con un maquillaje que endurecía sus facciones, masculinizando su rostro y otorgándole una apariencia de autoridad y poder divino, sin perder su aspecto humano (véase Figura 3).



Figura 3. Apollo (Anna Gomà, mezzosoprano). *Apollo et Hyacinthus*, 2017.
Fuente : Uja Cultura, 2017.

PERSONAJE : Zephyrus (Carolina Gilabert, mezzosoprano).

Zephyrus es el dios de viento. A él se le atribuye la muerte de Hyacinthus, ya que movido por los celos, su soplo hizo que el disco lanzado por Apollo golpeará la cabeza del joven. La tesitura de este personaje corresponde a la voz de mezzosoprano. Su vestuario se basó en las esculturas griegas, con una túnica de tela voluminosa y ligera en color blanco que envuelve su cuerpo. Para la caracterización se marcaron los pómulos y las cejas, dándole rasgos de dureza a su rostro (véase Figura 4).

PERSONAJE : Hyacinthus (Rocío Faus, soprano)

Hyacinthus es un joven príncipe espartano de enorme belleza. El dios Apollo se enamoró de él y cuando le estaba enseñando a lanzar el disco, el soplo de Zephyrus cambió su dirección golpeando la cabeza del joven. Antes de morir, Apollo hizo brotar una flor de su sangre derramada, a la que le puso el nombre de jacinto. La tesitura de Hyacinthus es más aguda y en esta producción fue interpretado por una soprano.

La caracterización de este personaje era muy sutil y natural, sin marcar en exceso sus rasgos, para darle una apariencia adolescente, aún sin definir. La indumentaria era sencilla, una túnica de líneas rectas en blanco, sobre la que se colocó una clámide o pieza sin costuras en color azul, sobre el hombro derecho (véase figura 5).



Figura 4. Zephyrus (Carolina Gilabert, mezzosoprano). *Apollo et Hyacinthus*, 2017. Fuente : Uja Cultura, 2017



Figura 5. Hyacinthus (Rocío Faus, soprano). *Apollo et Hyacinthus*, 2017.
Fuente: Uja Cultura, 2017



Figura 6. Escena final de la ópera *Apollo et Hyacinthus* (2017).
Fuente: Uja Cultura, 2017

La muerte y transformación de Hyacinthus es una de las escenas más destacada de la ópera. A pesar de la relectura del mito realizada por el libretista de Mozart, el director de escena de la producción de 2017 puso de manifiesto en este momento (véase Figura 6) el amor que Apolo sentía por el joven.

Esta producción del *Apollo et Hyacinthus* de Mozart se volvió a representar en versión concierto semiescenificado en la iglesia de la Anunciación de Sevilla, dentro del citado Proyecto Atalaya y CICUS (Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla), el 2 de marzo de 2018.

CONCLUSIONES

Los papeles travestidos forman parte de la propia naturaleza de la ópera. La historia de la música escénica ha puesto de manifiesto que los géneros no siempre están vinculados a la tipología vocal, hay líneas que se diluyen. La tesitura de las voces femeninas, en su mayoría mezzosopranos y contraltos, en muchas ocasiones va a ser un recurso ideal para representar a jóvenes muchachos y adolescentes que se inician en el amor. Además, la propia configuración corporal de estas intérpretes permite representar mejor la constitución física de los jóvenes en desarrollo. En este contexto, los compositores y libretistas idean los llamados roles de pantalón, “trousers roles” o “pants roles”, con los que se identificaban vocalmente a los personajes masculinos interpretados por cantantes femeninas. Este repertorio específico constituye un género en sí mismo y será ejecutado por las grandes artistas líricas del momento, que lo convierten en un recurso muy usual en la escena. En algunos casos, el travestismo será doble (“double-crossing”), donde cantantes femeninas que interpretan roles masculinos, en determinadas escenas de la ópera, se vestirán con atuendos de mujer.

En la actualidad, la libertad creativa de la dirección escénica en la ópera ha posibilitado que aún se suavicen más los límites entre el género, la tipología vocal y el repertorio. Los papeles travestidos o *cross-dresser* han constituido un recurso muy utilizado desde los orígenes del género lírico. Los compositores crearán roles específicos para cantantes concretas y el público espera verlas en escena y escuchar las voces de las *prime donne* del momento.

La caracterización teatral, que incluye el maquillaje y el vestuario, es un elemento esencial en los roles travestidos y permite a los personajes adoptar una apariencia concreta, suavizando los límites entre la femineidad y la masculinidad, en función de la lectura de cada director artístico.

Cuando Mozart escribió la ópera *Apollo et Hyacinthus* tenía 11 años y se presentaba al mundo como compositor teatral. Aunque la obra está destinada a voces muy jóvenes, en algunos casos aún niños, la partitura contiene dificultades técnicas e interpretativas que requieren de una vocalidad formada para poder desarrollar los pasajes de agilidad y las coloraturas ideadas por el joven compositor.

Tradicionalmente y en la actualidad, las escasas versiones plantean tres roles travestidos en los personajes de Apolo (contralto o mezzosoprano), Zephyrus (contralto o mezzosoprano) y Hyacinthus (soprano).

La producción propia de la ópera *Apollo et Hyacinthus* de la Universidad de Jaén en 2017 conmemoraba los 250 años de su estreno en la Universidad Benedictina de Salzburgo. Poder escenificarla en una Universidad suponía volver a contextualizarla en su origen. En ella, estos personajes maculinos también fueron representados por cantantes femeninas, que desplegaron en el escenario un lenguaje gestual cercano a las esculturas clásicas de la Antigua Grecia. El análisis de la caracterización y trabajo actoral de estos roles permite visualizar el amor homosexual entre ellos, que queda censurado en el libreto original por el conservadurismo de la época. En este sentido, la visión aportada por el director de escena de la producción es esencial.

Travestismo y ópera son dos caras de una misma moneda. La temática queer presente en el repertorio lírico rompió desde muy temprano con las convenciones sociales y retó los cánones femeninos y masculinos establecidos.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉ, N. (2006). *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Indiana University Press.
- BLANCO ÁLVAREZ, N. (2022). Lucrecia Arana, la musa de Manuel Fernández Caballero. *Berceo*, 183, pp. 11-130.
- DELGADO CABRERA, A. (2009). El travestismo en la ópera o la extrema ambigüedad de las tesituras vocales. En J. I. Gutiérrez (ed.). *Identidad y simulación: Ficciones, performances, estrategias culturales* (35-71). Aduana.
- GOSSETT, P. (2006). *Divas ans Scholars. Performing Italian Opera*. The University Chicago Press.
- GROVER-FRIEDLANDER, M. (2015). Voice. En H. M. Grrenwald (ed.). *The Oxford Handbook of Opera* (1-17). Oxford. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.012
- HELLER, W. (2015). Opera between tne Ancients and the Moderns. En H. M. Grrenwald (ed.). *The Oxford Handbook of Opera* (1-25). Oxford. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.012
- HOCH, M. (2016). *A Dictionary of Modern Singer*. Rowman & Littelfield.
- MUELLER, A. (2021). Mozart and the Mediation of Chilhood. The University of Chicago Press.
- REININGHAUS, F. (2006). Worldliness in the Salzkammergut. En *Apollo et Hyacinthus. Wolfgang Amadeus Mozart*. Deutsche Grammophon, 6-7.
- RUSHTON, J. (1992). Apollo et Hyacinthus. En S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 1 (152). Macmillan Press
- SENICI, E. (2015). Genre. En H. M. Grrenwald (ed.). *The Oxford Handbook of Opera* (1-25). Oxford. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.002
- SUMMERS, C, J. (2004). *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*. Cleis Press.
- SUTHERLAND, A. (2023). *Queer Opera*. Lexington Books.
- TRASTOY, B. y ZAYAS DE LIMA, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros.
- VILLALBA, J. (2017). Apollo et Hyacinthus: Mozart y Ovidio en la Universidad de Jaén. *Opera World*.
<https://www.operaworld.es/apollo-et-hyacinthus-mozart-ovidio-la-universidad-jaen/>
- WARWICK, J. (2023). *Music, Gender, and Sexuality Studies. A Teacher's Guide*. Routledge.
- WILSON, A. (2015). Gender. *The Oxford Handbook of Opera* (1-25). Oxford. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.035