

LA PRIMA DONNA: *CONEXIONES SIMBÓLICAS ENTRE LA ÓPERA Y EL METAL SINFÓNICO*

The Prima Donna: Symbolic Connections between Opera and Symphonic Metal

Alicia CASTAÑO SÁNCHEZ 

Universidad de Salamanca

RESUMEN: Los conceptos de prima donna y diva han ido adoptando una valoración negativa hasta llegar a nuestros días la imagen de una cantante excéntrica y vanidosa. Parece ser que esta imagen trasciende los muros de la música clásica, siendo asumida en otros géneros como lo es el metal sinfónico. El objetivo principal de este trabajo es comparar musical, estética y culturalmente la prima donna de la ópera clásica con la cantante de metal sinfónico para averiguar si existen conexiones simbólicas entre ambas intérpretes. Para ello, se ha empleado el análisis de obras musicales, fotografías y entrevistas periodísticas donde hemos podido comprender una aproximación cultural bastante afín que nos muestra la cercanía entre la música clásica y las músicas populares urbanas a través de estas intérpretes.

Palabras clave: prima donna; diva; ópera; heavy metal; metal sinfónico.

ABSTRACT: The concepts of prima donna and opera diva have gradually adopted a negative evaluation until the image of an eccentric and vain singer has reached our days. It seems that this image transcends the walls of classical music, being assumed in other genres such as symphonic metal. Our main objective is to compare musically, aesthetically and culturally the classical opera prima donna and the symphonic metal singer to find out if there are symbolic connections between both performers. For this, has been used an analysis through musical works, photographs and interviews where we have been able to understand a quite similar cultural approach

that shows us the closeness between classical music and popular music through these performers.

Keywords: Prima Donna; Diva; Opera; Heavy Metal, Symphonic Metal.

1. INTRODUCCIÓN: LA PRIMA DONNA

La ópera es una obra teatral con texto parcial o totalmente cantado que cuenta con el acompañamiento de una orquesta. Es una combinación de drama y música y, por ello, el intérprete debe tener capacidades técnicas no solo para entonar hábilmente las frases musicales, sino para representar las emociones que el texto requiere.

Una de las figuras más emblemáticas en el mundo de la ópera es el de la prima donna. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, este término proviene del italiano y se refiere a la «protagonista femenina de la ópera» (Real Academia Española, s. f., prima donna). Esta condición jerárquica que se ubica aproximadamente a mitad del siglo XVII, se les daba a aquellas cantantes que interpretaban el mayor número de arias gracias a sus habilidades técnicas y a su capacidad de teatralidad y emoción, cuyo conjunto era visto como máxima del virtuosismo.

La primera acepción del *Oxford Learner's Dictionary* también describe así esta figura, pero encontramos una segunda de un carácter peyorativo: «Persona que piensa que es muy importante porque es buena en algo, y que se porta mal cuando no consigue lo que quiere» (*Oxford Learner's Dictionary*, s. f., prima donna).

Como bien explica Kotnit (2016), esta ambivalencia conceptual nace en el siglo XIX cuando las cantantes o cantatrices principales de la ópera comienzan a ser vistas como cortesanas y como mujeres excéntricas que buscan únicamente la riqueza y la fama. De esta manera, el término de prima donna deja a un lado la cuestión estrictamente musical para abrir paso a un estereotipo cultural que perdura en los siglos venideros hasta llegar a la correlación de esta figura vocal con la de una mujer codiciosa y engreída en el siglo XX (Christiansen, 1984). Este concepto se asimila al de *diva* hasta el punto de ser empleados como sinónimos, como podemos contrastar en la segunda acepción de este término: «Una persona que es difícil de complacer y exige mucha atención» (*Oxford Learner's Dictionary*, s. f., diva).

Por otra parte, el término para referirse al primer cantante masculino es el de primo uomo, que se corresponde con la primera acepción de prima donna en cuanto a la condición jerárquica del cantante, pero no encontramos ninguna acepción negativa como sí ocurre con la prima donna. Además, y aunque es menos

frecuente, también se emplea el término divo cuyo significado es: «Dicho de un artista del mundo del espectáculo, y en especial de un cantante de ópera: Que goza de fama superlativa» (RAE, s. f., divo, va). El término comparte la primera acepción con su respectivo femenino, pero únicamente diva adquiere una segunda acepción negativa. Creemos que esta diferencia lingüística está relacionada con la imagen de la mujer en los siglos XIX y XX y nos resulta de interés analizarla para poder compararla con otras cantantes.

Más allá de la música clásica y del mundo de la ópera, pueden apreciarse similitudes en la concepción de cantantes femeninas en otros géneros musicales. Concretamente, nos parece representativa la cantante del metal sinfónico ya que partimos de la hipótesis de que se identifica con unos atributos culturales y musicales muy parecidos a los de la prima donna operística. En el siguiente capítulo vamos a definir cuáles son dichos atributos.

2. ANÁLISIS DE LA PRIMA DONNA

Tras definir los términos de prima donna y diva, nos parece necesario analizar dos vertientes subyacentes: por una parte, la concepción y el estereotipo cultural que se ha creado alrededor de estas mujeres y, por otra, la cuestión puramente musical a través de las características vocales de estas cantatrices.

2.1. *El estereotipo cultural*

En el siglo XIX, la representación de la *femme fatale* impera en el arte. Si analizamos las obras de la Hermandad Prerrafaelita, los personajes que predominan son mujeres mitológicas o literarias que se agrupan bajo este paraguas conceptual. Un claro ejemplo es *Lady Lilith* (1866-1873), de Dante Gabriel Rossetti (1830-1894). En esta obra se representa a Lilith que, en el folklore medieval judío, se relaciona con la primera esposa de Adán antes de la creación de Eva. Lilith habría nacido en igualdad de condiciones que el primer hombre y, en contra de la obediencia y la sumisión a este, decide escapar del paraíso y aliarse con el demonio.



Figura 1. *Lady Lilith* (1866-1873), Dante Gabriel Rossetti.
Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337500>

Richard Westall (1765-1836) representa también a este personaje en su cuadro *Fausto y Lilith* (1831), donde podemos ver dos temas claves del siglo XIX: el mito faustiano y el concepto de *femme fatale*. A partir de aquí, se configura el arquetipo de mujer fatal a través de los atributos de la libertad, la sexualidad, la lujuria, la belleza, e incluso la brujería o el misticismo, siendo representado en diversas manifestaciones artísticas desde la literatura, la pintura o la música con gran peso en la producción operística.

Ortega (2021) analiza las características de la *femme fatale* en el arte del siglo XIX: son mujeres que se oponen al enamoramiento para mantener su libertad, no se permiten a sí mismas demostrar sus sentimientos y toman decisiones por el deseo y la razón. Destacan como un personaje inteligente, capaz de elaborar planes complejos, por lo que se nos muestran como mujeres astutas, frías y calculadoras que controlan a los demás. Así mismo, suelen ser mujeres extrovertidas que dan el primer paso en la seducción, lo que era un escándalo en la época, y su móvil puede variar en ambiciones económicas, carnales o de autorrealización, pero siempre motivadas por su propio deseo.

Además, el autor señala dos características más que no se dan en la ópera: la ambivalencia del personaje y el uso de una máscara para esconderse. Si nos fijamos en los personajes operísticos, no hay ambivalencia ya que prácticamente siempre está claro cuál es el deseo de la protagonista y se muestran tal y como son, no esconden su personalidad tras una máscara. El público de la ópera conoce en seguida cómo es este personaje y cuál es su intención.

Por otra parte, encontramos que la evolución de estos personajes es muy parecida a lo largo de las distintas obras: se advierte que estas *femmes fatales* tienen un

poder frente a los personajes masculinos, como lo puede ser la libertad de Carmen frente al sentido del deber de Don José, pero también mantiene un pasado que la atormenta. Cuando la protagonista está a punto de llegar al culmen de su vida, de conseguir su propósito, su pasado regresa para hacerla caer en la perdición.

En este punto, es habitual encontrarnos dos tipos de personajes: por una parte, la mujer que al final de la historia pide la expiación por sus pecados y, por otra, aquella que es consciente de su fatalidad desde el principio, mostrándonos dos planteamientos que desembocan en el mismo destino por haber sucumbido al pecado: la muerte.

Ortega (2021) analiza la figura de *Carmen* contrastando la novela de Mérimée con la ópera de Bizet. Mientras que en la primera se profundiza en la libertad de la *femme fatale*, en la segunda se plantea la consciencia del personaje en cuanto a su capacidad de seducción, de su fatalidad, creando un aura aún más engreída que, paradigmáticamente, influye en la percepción que se tiene de la cantante. En cierto modo, esta relación puede recordarnos a lo que ocurre cuando el público actual coge manía a un actor o actriz por desempeñar el papel de villano en la ficción.

Para este tipo de papeles, eran necesarias cantantes con gran capacidad dramática e interpretativa, que no solo fueran capaces de entonar las melodías, sino de dar una imagen a estas *femmes fatales*. No es de extrañar, por tanto, que la prima donna que interpreta papeles de este tipo como *Medea* (1797) de Cherubini o *Carmen* (1875) de Bizet y que van haciéndose más intensos en el siglo XX como en las producciones *Salomé* (1905) y *Electra* (1909) de Strauss, unido a la posición jerárquica como primera solista y la relativa libertad económica que adquiere, formen una serie de estereotipos que desvían el concepto virtuosístico de estas cantatrices a la condición de mujeres egocéntricas y codiciosas.

Señalaba Koskoff (2014) que los cambios en el estatus económico y político de algunas mujeres han derivado en nuevas oportunidades para otras mujeres en la música clásica occidental. La figura de la prima donna es, sin duda, un ejemplo de mujeres que consiguieron libertad económica a través de su labor musical, pero debemos tener en cuenta que en el contexto en el que vivieron la autonomía y la independencia económica no eran habituales en las mujeres, siendo mal visto en la sociedad hasta el punto de ser relacionadas con cortesanas.

Además de estas cuestiones, la rivalidad entre las cantantes solía causar división entre los aficionados a la ópera, que admiraban a una o a otra y pretendían que consiguieran el papel de soprano principal para cada representación. Una de las rivalidades más famosas fue, sin duda, la de Lotte Lehman (1888-1976) y Maria Jeritsa (1887-1982) en el siglo XX, pues ambas eran las predilectas de Richard Strauss (1864-1949).



Figura 2. Lotte Lehman como Elizabeth (Tannhäuser)
Fuente: <https://lottelehmannleague.org/wp-content/uploads/2011/05/Elisabeth-Famous-Photo-e1305305834256.jpg>



Figura 3. Maria Jeritza
Fuente: <https://lcn.loc.gov/2014714321>

Este asunto estaba a la orden del día y fue plasmado en novelas como en *El fantasma de la Ópera* (1910) de Gastón Leroux (1868-1927) a través de los personajes de La Carlota y Christine Daaé.

Sin duda, la descripción que se hace de La Carlota encaja con el ideal que se tenía de la prima donna durante esta época: una mujer que, a pesar de ser la soprano principal gracias a sus habilidades de canto, en la novela destaca por ser arrogante, consentida y egocéntrica. Además, La Carlota es española y se representa con un temperamento fuerte, haciendo alusión a la idea que se tenía del carácter mediterráneo como ocurre con el personaje de Carmen de Bizet.

Este pensamiento decimonónico fue consolidándose hasta llegar a la imagen de una prima donna endiosada por el ego, de una diva operística con un carácter excéntrico que prefiere la fama a la música en sí misma. El periodista Juan José Freijo introduce el concepto de diva en su entrevista con Federica Von Stade:

En el mundo de la lírica abundan los grandes egos y las personalidades narcisistas, no en vano en este entorno artístico se creó el término «diva». (Freijo, 2019: s. p.)

De tal forma, podemos ver que este estereotipo influye en la concepción de cantantes actuales, ya sea de ópera clásica o contemporánea o de otros géneros musicales. Como señalábamos en el anterior capítulo, nos parece representativo el análisis de la cantante de metal sinfónico ya que, a priori, parece que adopta elementos estéticos y musicales de esta figura operística.

2.2. *La voz de la prima donna*

Hemos analizado los factores históricos y culturales que rodean a la figura de la prima donna. Nos interesa ahora analizar las cuestiones musicales que caracterizan a estas cantatrices para poder compararlas después con cantantes posteriores como veníamos relatando en el anterior capítulo.

El rango vocal más habitual de la prima donna es el de soprano, concretamente el de soprano lírica, aunque en ocasiones la clasificación es complicada. María Callas (1923-1977), por ejemplo, abarcaba tres octavas y era capaz de entonar notas sobreagudas variando su clasificación entre soprano y soprano ligera. En este último ámbito, destacó Adelina Patti (1843-1919) con un ámbito de do4 a fa6. Por otra parte, también podemos encontrar *mezzosopranos* como Isabella Colbran (1784-1845), la musa de Rossini, aunque en ocasiones se ha puesto en duda de si en realidad fue una soprano *sfogato*.

Además del rango vocal, destacan el timbre y el estilo. *Carmen* (1875) de Bizet suele ser representada por una *mezzosoprano* y debe ser cantada con fuerza dramática, haciendo alusión también a la condición mediterránea del personaje, mientras que *Norma* (1831) de Bellini es una obra dedicada a la técnica del bel canto.

La figura de Carmen es la de una mujer libre, sensual, con una fuerza inquebrantable que no le permite rendir sumisión a nadie, una *femme fatale* de principio a fin. Por otra parte, Norma aparece representada como una suma sacerdotisa celta que se enamora del procónsul romano Polión y, siendo consciente de que ha traicionado a su pueblo, se plantea asesinar a los hijos que comparte con Polión cuando este la traiciona a ella. Pero a contrario que *Medea* (1797) de Cherubini, Norma renuncia a tal sentimiento de venganza. Señalábamos en el primer capítulo la posibilidad de estos dos tipos de moralidad. Aunque la fatalidad y el dramatismo aparecen en ambas obras y ambos personajes han pecado, cada una tiene una consciencia diferente que requiere no solo un rango vocal, sino un timbre y un estilo que refleje la personalidad de cada mujer.

Vistas las cuestiones estéticas, culturales y musicales que configuran la figura de la prima donna, cabe preguntarnos si ese personaje se ha asumido en los nuevos paradigmas de la ópera contemporánea o si, tal vez, ha traspasado la frontera de la música clásica.

3. EL METAL SINFÓNICO: ¿UN NUEVO ESCENARIO?

Los teatros de ópera continúan programando y representando óperas clásicas donde encontramos protagonistas femeninas como Lucía en *Lucia di Lammermoore* (1835) de Donizetti; Desdémona en *Otelo* (1887) de Verdi, o Cio-Cio San, conocida también como Madama Butterfly, en la homónima *Madame Butterfly* (1904) de Puccini. En este sentido, podríamos preguntarnos si la figura de la cantante principal de ópera pasa a resignificarse, si tal vez estas cantantes ya no se identifican con el concepto de diva operística, o si, por el contrario, continúan reflejándose bajo esta imagen.

Algunas de las sopranos más famosas como Elisabete Matos (1970) interpretan los roles femeninos en óperas como *Don Giovanni* (1787) de Mozart o *Turandot* (1926) de Puccini, así como Carmen Romeu (1984) participa como protagonista en producciones como *La Traviata* (1856) de Verdi o *La Dama del Lago* (1819) de Rossini, por lo que comparten los papeles protagonistas que sus antecesoras.

Si analizamos cómo se presentan estas cantantes en la actualidad y las comparamos con sus antecesoras, encontraremos que tienen en común muchas características. Partimos de que interpretan los mismos roles dramáticos y que la educación musical y vocal es la misma o similar a través de registros de soprano o *mezzosoprano* necesarios para interpretar dichos roles. La cuestión, entonces, es cómo se identifican cultural y estéticamente en la actualidad y para ello debemos acudir a las entrevistas periodísticas, a la puesta en escena y a las fotografías.



Figura 4. Portada de *Pro Ópera* (nov.-dic., 2013)

Fuente: <https://proopera.org.mx/revista/2013/noviembre-diciembre-2013/>

La portada de *Pro Ópera* (ver Figura 5) nos presenta a una mujer empoderada con un elegante vestido rojo que nos recuerda a siglos pasados. Se trata de Joyce DiDonato, una *mezzosoprano* estadounidense que ha interpretado los papeles protagonistas de óperas como *Maria Stuarda* (1835) de Donizetti. Observamos que la cantante tiene una postura erguida y refinada mirando al cielo, lo que le da un aire solemne casi divino. Esta iconografía remata con el titular de su entrevista: «Joyce DiDonato, la reina del bel canto». En esta entrevista, la periodista Ingrid Haas hace una pequeña alusión a la figura de la diva operística al comparar a otras cantatrices con Joyce DiDonato como podemos leer en el siguiente fragmento.

Mientras existen otras divas que reciben elogios desmedidos y una excesiva publicidad, alejándolas de sus fans y poniéndolas como figuras casi inaccesibles, DiDonato ha sabido mantener el equilibrio perfecto entre ser una figura importante en el mundo de la ópera y estar con los pies en la tierra, llevando su fama y su éxito con humildad y siempre con el ánimo de compartir su arte. (Ingrid Haas en *Pro Ópera*, 2013)¹

Como podemos ver, se emplea el término diva para hablar de cantantes principales de ópera y se sobreentiende la relación de esta figura con la de mujeres orgullosas y vanidosas, alejadas del público por la fama. Esta conceptualización se plasma en diversas portadas y entrevistas de revistas como *Ópera Actual*, *Scherzo*

1 Ingrid Haas (01/11/2013). Joyce DiDonato: La reina del bel canto. *Pro Ópera*, 6. Recuperado de: <https://proopera.org.mx/revista/2013/noviembre-diciembre-2013/>

o la ya mencionada *Pro Ópera*, así como en las propias portadas de los discos donde no prima el compositor, sino el cantante, como elemento significativo en cada interpretación. Esto último no solo es aplicable al mundo de la ópera, sino también a la música clásica en general, donde vemos que el protagonista es el músico o el director.

En la ópera contemporánea no encontramos, de manera tan evidente, la figura de la prima donna que nos describe Montemorra (2012) como sí lo hacemos en la ópera clásica. Sin embargo, esta aparente carencia no implica que la diva haya quedado relegada al mundo clásico, pues podemos encontrarla en otros géneros musicales como el metal sinfónico, un género que nos resulta muy representativo.

3.1. La música metal

Desde su nacimiento en los años setenta (Cope, 2010; Rubio, 2011)², el *heavy metal*, así como sus respectivas variantes, han sido vistos de manera despectiva en el mundo de la música tanto por cuestiones puramente musicales (atonalidad, voces guturales, ritmos apabullantes) como estéticos y culturales. Se trata de un género musical poco estudiado a pesar de las investigaciones que se han ido realizando desde finales del siglo XX. Destacan *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* de Robert Walser (1993) y *Heavy Metal: The Music and Its Culture* de Deena Weinstein (2000) como dos de las primeras publicaciones académicas más completas sobre el *heavy metal*. Así mismo, el primer libro que analizó específicamente la armonía de este género fue escrito por Esa Lilja en 2009 bajo el título *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Armony*.

La pérdida de transgresión del *heavy metal* como consecuencia de la popularización de estas músicas con el *lite* o *glam metal* (grupos como Europe, Motley Crue, Cinderella) a través de estéticas afeminadas y de las primeras negociaciones de la masculinidad en el metal (Calvo, 2020) hizo necesaria una reinención a través de nuevos subgéneros musicales cada vez más extremos (*death metal*, *thrash metal*, *black metal*) que podemos denominar géneros englobados para diferenciarlos de sus respectivos subgéneros que serían, partiendo del *heavy metal*, subgéneros de subgéneros.

Estas reinenciones parecen no tener fin y derivan en nuevas producciones estilísticas y fusiones (*stoner metal*, *nu metal*, *death melódico*), lo cual complica el análisis y el estudio musical y estilístico. Podemos considerar estos dos motivos la razón por la que el *heavy metal* está tan poco estudiado en la musicología.

2 Aunque hay diferentes opiniones, se suele ubicar el nacimiento del *heavy metal* en la década de los setenta a través del grupo Black Sabbath (Cope, 2010)

Dentro de este gran abanico de subgéneros se encuentra el *metal* sinfónico como una fusión entre el *heavy metal* clásico y la música clásica o académica a través de la combinación de instrumentos como la guitarra y el bajo eléctrico, sintetizadores o batería con una orquestación clásica y voces líricas. Este subgénero nació a través de la iniciativa de grupos de *metal* gótico o *death metal* de incorporar elementos sinfónicos en sus producciones, donde destaca *Theli* (1996), quinto álbum de la banda Therion, por ser uno de los primeros discos en incorporar una orquesta y al que le sucedieron grupos como Haggard, agrupación alemana de *metal* neoclásico o sinfónico que cuenta con orquesta propia.

En cuanto a los temas empleados en este tipo de música, suelen ser temas frecuentados en la producción operística, como la mitología o la literatura, con un gran peso en la doncella medieval o la mujer del folklore, con la consiguiente necesidad de cantantes femeninas líricas que representen a los respectivos personajes. Además de estas características, cada agrupación tiende a congregarse con elementos de otros estilos, como Nightwish o Within Temptation, que adoptan elementos del *metal* gótico o del *power metal*.

Como vemos, se trata de un género musical que aúna elementos clásicos y populares, haciendo de él un espacio digno de análisis estético, cultural y musical. En este artículo, como veníamos relatando en los anteriores capítulos, nos interesa analizar a la cantante principal de estas músicas para averiguar si hay conexiones simbólicas (Martínez, 2003) y musicales con la diva operística.

3.2 La diva del metal sinfónico

A las cantantes del *metal* sinfónico se les suele denominar *front woman* en calidad de cantante principal sean o no las propietarias del grupo. Lo habitual es que este término haga referencia al líder de la banda, pero encontramos casos en los que se habla de grupos con una *front woman* cuando la cantante principal es una mujer, pero el líder es otro miembro. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de Nightwish, que siempre se identifica por sus voces femeninas, aunque el líder de la banda es el compositor y teclista Tuomas Holopainen (1976). En realidad, lo que el público describe es la presencia de una protagonista, de una cantante principal que nos recuerda en presencia, teatralidad e interpretación vocal al concepto de diva operística.

Si comenzamos analizando las cuestiones puramente musicales, encontraremos que las cantantes de este género tienen una educación musical académica y un rango vocal de cantante lírica. Tarja Turunen (1977), excantante de Nightwish, se educó en piano y canto clásico y tiene un rango vocal de tres octavas. Destaca, por ejemplo, el ámbito vocal de la canción «My Winter Sun» (2007), homónima de un álbum personal ajeno a Nightwish, que llega de fa3 a re6. En cuanto a su

timbre y estilo, cabe destacar un registro oscuro con tendencia al grave que le ha valido para clasificarse como soprano lírico-spinto y que le ha permitido jugar en las composiciones de Nightwish. Adopta un estilo elegante y dramático que plasma en diversas interpretaciones, como en la versión del musical *The Phantom of the Opera* (1986) de Andrew Lloyd Webber, donde se muestra musical y estéticamente como una cantante de ópera.

Por otra parte, Simone Simons (1985) inició sus andaduras en el grupo Epica con tan solo 17 años. Aunque se debate entre el registro de *mezzosoprano* y soprano, su ámbito llega desde sol3 hasta lab5 y su característico estilo de canto le ha condecorado en numerosas ocasiones como la reina del *metal* sinfónico, lo que nos recuerda al titular de la revista *Pro Ópera* (véase Figura 5). Es necesario mencionar a otras cantantes como Sharon den Adel (1974), de Within Temptation; la soprano dramática Dianne van Giersbergen (1985), de Xandria, o Floor Jansen (1981), actual cantante de Nightwish.

Ahora bien, si analizamos cuál es el concepto que se tiene de la cantante principal en el *metal* sinfónico encontraremos elementos muy parecidos al de la prima donna operística. Es interesante analizar la carta de despido que escribió Nightwish tras la salida de Tarja Turunen:

Somos una banda que siempre ha hecho música desde el corazón, por la amistad y la propia música. ¡La satisfacción mental debería ser siempre más importante que el dinero! Nightwish es una banda, es una emoción. Para ti, desafortunadamente, negocio, dinero y las cosas que no tienen nada que ver con esas emociones se han vuelto mucho más importantes [...] De alguna manera, Marco te ha cambiado de la chica encantadora que eras a una diva, que no piensa ni actúa como antes. Estás demasiado segura de tu insustituibilidad y de tu estatus. (Tuomas Holopainen, 21/11/2005)³

Esta declaración abierta hacia la personalidad de Tarja Turunen, su supuesta predilección por el dinero y la fama, así como la directa acusación de diva como un término negativo, nos permite reiterar la comparación entre la prima donna operística con la cantante principal del *metal* sinfónico. En este sentido, se nos muestra a una mujer libre y empoderada, a una *femme fatale*.

Continuando con el análisis estético, la puesta en escena es un elemento clave a la hora de asociar ambos mundos. Señalábamos en el anterior capítulo ciertos atributos que adopta la cantante de ópera, desde la postura erguida y solemne hasta la ropa elegida para presentarse al mundo. En el *metal* sinfónico, Sharon den

3 Holopainen, T. (21/11/2005). Carta abierta a Tarja Turunen. *Mariskal Rock*. Recuperado de: <https://mariskalrock.com/actualidad/17-anos-de-durisima-carta-con-la-que-nightwish-ex-pulso-a-tarja-turunen-para-ti-el-dinero-se-ha-vuelto-mucho-mas-importante/>

Adel es un claro ejemplo de la conexión estética con el mundo operístico como podemos observar en la Figura 6.



Figura 5. Vestuario de Sharon del Adel

Fuente: <https://thedarkstyle.wordpress.com/2008/09/23/the-incredible-dresses-of-sharon-den-adel/>

En cada una de ellas se nos presenta una cantante empoderada con una vestimenta que recuerda a la moda decimonónica: por una parte, el cuerpo del vestido que cubre el busto, pero deja un escote abierto, y, por otra, la cintura ceñida. En la primera imagen, la falda es de gran volumen y parece que la cantante porta lo que podría ser una crinolina moderna mientras que en las otras dos fotografías la caída de la falda es cerrada. En cuanto a los adornos, vemos que Sharon den Adel lleva colgantes grandes y llamativos que recuerdan a los broche-joyas habituales del siglo XIX. La diferencia principal podría ser el cabello suelto, que simbólicamente podría representar la libertad de la cantante.

Es notable la reivindicación del misticismo, especialmente en la segunda y tercera foto, tal y como señalábamos en anteriores capítulos cuando hablábamos de estatus «divino» o «mágico» de la prima donna operística. Kotnik (2016) señalaba que la voz operística cantada debía tener encanto, poder, temperamento, teatralidad, seducción y misterio, ya que el estatus de diva tenía cierto carácter divino. Dichas características se plasman en la estética de las cantantes y esta es una representación, como vemos, del conjunto musical, estético y cultural de una prima donna.

Otro factor que mencionábamos cuando describíamos a la cantatriz de ópera era la rivalidad entre protagonistas. Sin duda, esta cuestión también se da dentro de los aficionados al *metal* sinfónico y debemos volver a poner de ejemplo a Nightwish, ya que por el micrófono de esta agrupación han pasado tres cantantes femeninas: Tarja Turunen (1996-2005), Anette Olzon (2007-2012) y Floor Jansen (2013-actualidad), siendo tema de discusión constante quién desempeñaba mejor su papel de solista. En cierta manera, este tipo de agrupaciones y sus contratos musicales funcionan de una manera similar al de algunas compañías de ópera salvo que no se firman por temporadas, sino por años. Aunque las tres cantantes poseen un amplio rango vocal y son capaces de entonar y dramatizar las canciones, cada una de ellas lo hace con un estilo distinto ganándose el favor de un público o de otro, lo que ocurriría con las cantantes de ópera.

Finalmente, debemos señalar que esta aproximación entre la música clásica y la música popular va más allá del ámbito vocal y podemos relacionarla con otras figuras como el guitarrista de heavy metal y de subgéneros más extremos con el *thrash* o *death metal*, pues una de las búsquedas sonoras de dicha música es la rapidez de interpretación, lo que en el siglo XIX se investigó en términos de virtuosismo. Esta característica musical, unida al misticismo y la estética de personajes como Paganini (al que de manera jocosa se denomina popularmente el primer metalero de la historia) o Liszt recuerdan a la de estos instrumentistas, donde cabe destacar al guitarrista Chuck Schuldiner (1967-2001).

4. CONCLUSIONES

Nuestro objetivo principal en este artículo era comparar la prima donna operística con la cantante del *metal* sinfónico para averiguar si existen conexiones simbólicas y musicales entre ambas intérpretes. Tras analizar las cuestiones musicales a través del rango vocal, la educación musical y los temas compositivos, así como las estéticas a través del vestuario, la puesta en escena y las descripciones que se hacen sobre estas cantantes, podemos concluir con una aproximación bastante afín entre ambas vocalistas.

Por una parte, las principales diferencias entre la prima donna operística y la cantante del metal sinfónico son el contexto histórico y el género musical en el que participan. Sin embargo, la educación musical de estas cantantes líricas, así como el repertorio inicial de las clases de canto, es similar e incluso idéntico. En el caso de la mayoría de las cantantes no solo tienen formación vocal, sino también instrumental, como veíamos en el caso de Tarja Turunen o de Floor Jansen, que tocan el piano, así como una educación humanística y artística que permite el conocimiento de personajes literarios y mitológicos comunes que influyen en el tema de las canciones que se escriben y se interpretan.

Por otra parte, la estética que adoptan es bastante análoga como veíamos en el ejemplo de la cantante Sharon den Adel, pero adaptada a un nuevo contexto, pues las cantantes de *metal* sinfónico están influenciadas por las cantatrices de ópera, así como por la temática literaria y mitológica como consecuencia de su educación musical y humanística.

Finalmente, hemos podido identificar la connotación negativa del personaje de la diva en ambas músicas a través de la entrevista realizada a Joyce DiDonato en *Pro Ópera* y la carta abierta que Tuomas Holopainen redactó ante la salida de Tarja Turunen de Nightwish. Estos dos ejemplos nos indican que los conceptos de diva y prima donna mantienen una valoración peyorativa que influye en la imagen de estas cantantes y son un indicador más de la conexión existente entre ambas cantantes y ambas músicas.

Parece ser que las conexiones simbólicas entre ambos mundos son más habituales y cercanas de lo que se podría pensar. Es necesario reflexionar sobre ellas y comprender cómo la educación musical y humanística, así como el folklore, influyen en la adopción de elementos culturales y musicales aproximando la música popular y la música clásica hasta el punto de producir géneros musicales que podríamos considerar mixtos

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calvo Belén, M. (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, 6, s. p. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/160/1601000005/>
- Cheng, T., & Tsai, C. (2016). Female Listeners' Autonomic Responses to Dramatic Shifts Between Loud and Soft Music/Sound Passages: A Study of Heavy Metal Songs. *Frontiers in Psychology*, 7(182), s. p. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00182>
- Christiansen, R. (1984). *Prima Donna: A history*. Ed. Bodley Head.
- Cope, L. A. (2012). Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. *Contracultures*, 9(2), 206-208. <https://journals.openedition.org/volume/3334>
- Cowgill, R., & Poriss, H. (2016). The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century. *Victorian Studies*, 58(4), 768-771. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.58.4.30>
- Freijo, J. J. (2019). Frederica Von Stade: «La ópera necesita superestrellas». *Platea Magazine*, 11. <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/6851-frederica-von-stade-la-opera-necesita-superestrellas>
- González Jurado, D. (2022). Divas de los siglos XX y XXI o la manifestación del feminismo natural... ¿O feminismo popular? *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, 4(1), 31-45. <https://doi.org/10.14201/pmrt.29349>
- Haas, I. (2013) Joyce DiDonato: La reina del bel canto en *Pro Ópera*, 6, 30-35. <https://proopera.org.mx/revista/2013/noviembre-diciembre-2013/>

- Holopainen, T. (21/11/2005). Carta abierta a Tarja Turunen. *Mariskal Rock*. Recuperado de: <https://mariskalrock.com/actualidad/17-anos-de-durisima-carta-con-la-que-nightwish-expulso-a-tarja-turunen-para-ti-el-dinero-se-ha-vuelto-mucho-mas-importante/>
- Koskoff, E. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. University of Illinois Press.
- Kotnik, V. (2016). The Idea of Prima Donna: The History of a Very Special Opera's Institution. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(2), 237-287. <https://www.jstor.org/stable/44234972>
- Lilja, E. (2009). *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. The Finnish Music Library Association (IAML).
- Martínez i García, S. (1997). Músicas populares y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 241-257. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61268>
- Martínez i García, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal. *Dossiers Feministes*, 7, 101-117. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102472>
- Martínez i García, S. (2007). La música moderna en la enseñanza superior de los conservatorios: el caso de la ESMUC. *Eufonía: Didáctica de la Música*, 40, 79-86. <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/195368>
- Montemorra, R. (2012). *Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London*. Cowgill.
- Morris, M. (2014). Negative dialectics in music: Adorno and heavy metal, *European Journal of Cultural Studies*, 17(5), 549-566. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549413515257>
- Ortega Mantecón, A. (2021). Expiación, libertad y poder: la mujer fatal en la ópera. En S. Anchondo Pavón, A. Ortega Mantecón, & B. E. Solano Flores (Eds.), *Voces al margen. Mujeres en la filosofía, cultura y arte* (pp. 355-384). Editorial NUN.
- Oxford Learner's Dictionary. (s. f.). Prima Donna. En *Oxford Learner's Dictionary*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/prima-donna?q=prima+onna>
- Real Academia Española. (s. f.). Prima Donna. En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.6 en línea] <https://dle.rae.es/prima%20onna>
- Rubio, S (2011). *Metal Extremo*. Editorial Milenio.
- Sansaloni Gimeno, M. C. (2014). Presencia de estereotipos de género en la elección de especialidad musical profesional. *Quadrivium*, 5. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6487167>
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (2009). *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Da Capo Press Wise.