

El bicentenario del *Moisés*

Gioachino Rossini (1792-1868)



por Carlos Fuentes y Espinosa



El empresario del Teatro San Carlo de Nápoles, Domenico Barbaia



Versión para el estreno en el Théâtre Italien de París
Octubre 20, 1822

Hacia el final de la película del director italiano Mario Monicelli, *Rossini!, Rossini!*, de 1991, ante las remembranzas de Gioachino Rossini, el barón Rothschild se alza y con toda emoción entona con una voz trémula de bajo una plegaria sentida y hermosa a la que va uniéndose cada uno de los invitados a la casa del compositor, hasta formar un coro emotivo. Rossini, interpretado por Philippe Noiret, se sorprende y pregunta al barón si conoce la obra. “Soy hebreo, maestro”, contesta el anciano con notoria agitación. Pocos espectadores se habrán percatado de que el actor que daba vida al barón era Feodor Chaliapin Jr., el segundo hijo del legendario bajo ruso, que habría interpretado esa pieza y la obra completa de manera inolvidable.

El bello ruego es el clamor del patriarca Moisés y su pueblo a su deidad en el momento de urgencia apremiante. Es un momento musical de primera magnitud, que corona la maravillosa obra del Cisne, *Mosè in Egitto*, y que escapó del limbo al que se arrinconó la mayor parte de la genial obra de Rossini en los años veristas, en que los bajos reproducidos por los resonantes gramófonos se oían cantándolo de vez en vez. Sin embargo, este canto enternecedor y glorioso no fue concebido para su estreno hace 200 años: el 5 de marzo de 1818.

Contratado desde unos años antes por el incomparablemente audaz administrador teatral en Nápoles, Domenico Barbaia, Rossini había destinado a este compromiso algunos portentos serios, y también lo que podría considerarse el “broche de oro” de la Escuela napolitana, *La gazetta*.

Con una gama notabilísima de cantantes a su disposición, Rossini, que con sus primeras obras había detenido un tanto el reloj de la historia musical con su clasicismo elegante y de fulgor, revertía su andar y adelantaba dicho reloj vertiginosamente hacia un proto-romanticismo realmente sobresaliente. Después de estrenar *Adelaide di Borgogna* en el Teatro Argentina en diciembre de 1817, y de supervisar estrenos locales en su ciudad natal ese invierno, Rossini se sumergía en el encargo del tiempo de la Cuaresma, en donde se exigía algún drama de tema sacro. El resultado fue el Éxodo judío al mando de Moisés.

El libretista oficial del Teatro San Carlo, Andrea Leone Tottola, acometería la tarea de suministrar el libreto, basándose en el relato bíblico y en una pieza para Padua del monje olivetano Francesco Ulisse Ringhieri: *L'Osiride* (1760). Una acción trágico-sacra de tres actos llegó al escenario del San Carlo el jueves 5 de marzo de 1818, con el bajo Michele Benedetti como Moisés, cuyo atuendo, se dice, estaba copiado de una famosa escultura imponente. La consolidada soprano Isabella Colbran como Elcía; el magnífico tenor Andrea Nozzari como Osiride, hijo del faraón; y el bajo Raniero Remorini como Faraón.

La audiencia estuvo atenta y entregada, mas al final de la obra, cuando los esclavizados judíos corren a la libertad, perseguidos, y están por avanzar hacia el Mar Rojo en el milagroso cruce, la solución escénica rompió el encanto por su burdo y torpe movimiento. Todo se descontroló. Sonoras carcajadas sustituyeron el estado anterior. El telón cayó entre burlas y gracejadas del público divertido y ruidoso.

De cualquier forma, Rossini había delineado una verdadera dramaturgia musical que, más allá del tema religioso, del momento específico, establecía una directriz sabia, la expresividad real, ora serena, ora sobrecogedora, lúgubre a ratos, melancólica y soñadora, siempre honesta, siempre descriptiva, siempre seria, siempre real.

El excepcional Stendhal se regodeó en explicar el milagro de esta obra al referir que, al comenzar, ante la vista de una serie de melindrosos moviéndose sin ton ni son, no pudo más que reír. Pero escuchando los primeros compases de la música, su sensación anterior se tornó en conmiseración profunda y comprensión de un sufrimiento en una población afligida, tal era el poder de esa música de intensa fuerza.

Y es verdad. No existe obertura, sino tres atronadores acordes en Do mayor que dan paso a modulaciones engañosamente calmas, que desembocan en una figura inquietante de desolación que acicatea el coro a gemir. Así describe el maestro la oscuridad en la que Egipto se encuentra sumido como castigo ante la reluctancia del faraón para liberar a los judíos cautivos. La atmósfera angustiosa retratada por la música sería evidente y eficazmente emulada por los sucesores románticos y posteriores.

La entrada del patriarca en escena (acompañado de su hermano Aarón) se consolida con un soberbio 'Eterno, inmenso, incomprensible Dio!', donde Rossini, venerador mozartiano, evoca la frase del bajo en 'Tuba mirum' del *Requiem* del genio salzburgués, y restituye la luz inundando de notas esperanzadoras, con la elegancia de la sencillez, con la potestad de la inventiva ilimitada, deslizándose en entreverados musicales del mayor interés. La manifestación del asombro general en breves interjecciones es reveladora.

El drama da paso a un nodo amoroso, anunciado ya por Tottola en su comentario al lector en el libreto impreso, cuya intención es darle sazón a la composición: Elcia, judía, y Osiride, primogénito egipcio, se aman y están por separarse, dada la liberación del pueblo hebreo por el faraón, con un dúo de hermosura sensual, jamás agobiante, que define con perfección subyugante los sentimientos humanos y los plasma en música. Al son de los pífanos alejándose que anuncian la partida, los amantes han de despedirse en una disyuntiva entre querer y deber. El Faraón culmina su revocación, una vez convencido por su desesperado hijo, con un aria, 'A rispettarmi aprenda', para la que Rossini nuevamente comisionaba a uno de sus mejores amigos, el príncipe napolitano, Michele Enrico Carafa di Colobrano, compositor a su vez (¡que puso en música *I due Figaro!*). La pieza, netamente rossiniana, es larga y emocionante, aunque Rossini la sustituiría, en una conducta característica, por su propio escrito, más breve, 'Cade del ciel', en una puesta superior. El cariz célico que el maestro concede a esta obra se nutre hábilmente del arpa y el pizzicato en una combinación virtuosa.

El final del primer acto avanza en un ensayo polifónico efervescente, cuyas depresiones son concatenaciones de explosiones instrumentales que portan a los solistas y a los coros a una declamación teatral inmejorable, cuyo efecto es admirable. Los cambios de humor y decisiones del faraón recargan ineludiblemente la trama, pero no la fatigan, gracias al desenvolvimiento que Rossini logra en el correr de los sucesos, edificando una psicología musical para cada personaje, incluyendo el coro.

Dadas las presencias de la Colbran y Nozzari, Rossini dedicó atención particular a sus cantos, como el fascinante dúo del segundo acto, 'Qual assalto, qual cimento', que demuestra —al igual que 'Porgi la destra amata', revestida de *bel canto*, con el siguiente desenlace repentino en la persona de Moisés en tanto arquetipo del "padre" junguiano, y las lamentaciones del faraón por su primogénito fulminado— un instante de íntimo dolor, de inesperada crudeza en quienes consideraron a Rossini un compositor de música ligera.

La precisión de los sonidos es abrumadora, con los cambios de humor que exige la acción, no por ello menos solemnes ni bellos. Para la reposición de marzo del siguiente año, Rossini replanteó la ópera, retirando el aria de Amaltea, 'La mia pace smarrita', adaptada de su previo y magistral *Ciro in Babilonia*, y reestructurando el tercer acto. Esperaban los espectadores el momento del cruce por el mar para mofarse ampliamente. Muchos habían ido con esa sola finalidad, cuando descubrieron la plegaria en Sol menor, con sus maravillosos tratamientos tonales, que provocó los saludos más efusivos y conquistó la eternidad, entre vítores inolvidables.

Pronto, la obra recorría toda Europa. Johann N. Hummel la dirigió en Weimar. Estados Unidos la conoció en 1835. Rossini dejó Italia y se estableció en Francia durante los años 20 del siglo XIX, dando obras nuevas y anteriores al público local, adaptando su caudal al estilo del lugar. El Moisés, previsiblemente, sufrió una revisión profunda por su autor —nueva música, cambios escénicos, recortes, alteraciones musicales, etcétera—, generando una nueva ópera en francés, mucho más larga, grandilocuente y pomposa, *Moïse et Pharaon* que, traducida después al italiano, fue dejando atrás la intención primaria.

Si con el tiempo el excelso compositor de óperas bufas opacaría en cierto sentido al excelso compositor de óperas serias, *Moisés* y *el faraón* rápidamente sería la versión, pongámoslo así, más observada. Y aquel fastuoso origen sería restituido hasta hace medio siglo. Muchos debates de los eruditos rossinianos sobre cuál de las dos versiones debe prevalecer nos deja claro que cada uno tiene su valor intrínseco e irremplazable y reúne condiciones muy específicas. En todo caso, *Mosè in Egitto* es una obra fecunda y sin ataduras a estilos, geografías o gustos circunscritos, equilibrada, conmovedora y justa.

Unas dos décadas más tarde, el gran representante de la novela decimonónica, Honoré de Balzac, publicó un relato, *Massimilla Doni*, ambientado en Venecia, donde se asiste a una representación de *Mosè in Egitto*, con alusiones a grandes genios de la música, con un detallado análisis de la ópera, exaltando su capacidad para dibujar las situaciones específicas mediante el trazo armónico, las melodías exactas, la meticulosa instrumentación, los alternados recitativos, las tonalidades sabiamente construidas y la cohesión creativa: la unidad, agradeciendo al Cisne una pieza que supere las glorias de los germanos, alternando las pasiones humanas en un vehemente cortejo, "el arcoiris de la paz desciende sobre nosotros".

Al echar un vistazo a esta obra, que interesó a Johann von Goethe y George Sand, entre muchos más, es evidente y considerable su influjo en Wagner, que la sabía de memoria, y en Verdi, especialmente, y se encuentra en ella frecuentemente cuerpos musicales que Jacques Offenbach y otros repetirían sesenta años después en sus obras.

La obra se integra al repertorio, se difunde en registros anteriores y algunos nuevos, en vivo o en estudio, destacándose las interpretaciones de Christoff, Ghiaurov y Raimondi, como ejemplos. La nueva generación de cantantes la asimila ya, afrontándola en sus posibilidades exploradas y por explorar que hacen que de esta creación Balzac anotara en el mencionado relato: "Mañana en la noche escucharemos el *Moisés*, la más grandiosa ópera, producida por el más grande genio de Italia". ●

