

La Cenerentola rosiniana

Un drama humano, en su bicentenario

por Carlos Fuentes y Espinosa

El barón Max Maria Von Weber, importante ingeniero alemán decimonónico, recuerda en la biografía que escribió sobre su notable padre, Carl Maria, que cierta noche del año 1822, el compositor, acompañado por amigos, asistió a una representación de una ópera compuesta por el “sol resplandeciente, que extinguía cualquiera otra luz, erigido en la forma de hijo de las Gracias, que es Rossini”, y que hipnotizaba a Viena con sus obras musicales, un compositor al que Weber tenía enormemente como poderoso rival, codiciando sus éxitos, pero desbordando admiración por su genialidad.

Después del dúo entre bajos del segundo acto, Weber se puso de pie y abandonó, presuroso, su palco, sin decir media palabra. Cuando le preguntaron a la mañana



Gioachino Rossini (1792-1868)

siguiente el porqué de tal actitud, respondió que si aún a él la obra le placía, “debía ser cosa del Diablo”. La obra era *La Cenerentola*.

En el final de su estancia en Roma, en 1816, donde había compuesto y estrenado su *Barbero de Sevilla* para el Teatro Argentina, Rossini concertó un acuerdo con el teatro rival, el Teatro Valle, para componer una obra a representarse el primer día hábil después de Navidad; es decir, el día de San Esteban. Retornó a Nápoles para continuar con sus actividades bajo la égida del avezado empresario, Domenico Barbaja que, director de los teatros reales napolitanos, hacía frente al incendio de uno de ellos, el San Carlo. Rossini, además, compuso en ese lapso lo que sería el “broche de oro” de la Escuela Napolitana, una genialidad para el celebrado Teatro de los Florentinos, *La gazzetta*.

Poco después compuso para el Teatro Del Fondo una adaptación del *Othello* shakesperiano, de la que Lord Byron dijo que era una crucifixión para el personaje, refiriéndose al texto, pero elogiando la música, que sería una de las obras más conocidas del Cisne de Pésaro en su siglo. Partió Rossini presto a Roma para cumplir su contrato, encontrando que la censura había rechazado el libreto de la comedia escogida previamente. En tales condiciones, Rossini, el empresario del teatro Pietro Cartoni, y el libretista Jacopo Ferretti, delante del censor eclesiástico, examinan decenas de libretos. Parece ser que a Rossini le pareció bien *Ninetta en las cortes* (base de *Francesca di Foix*, llevada a la escena en música por Gaetano Donizetti en 1831 y con un largo historial desde 1753 al menos, como argumento de óperas bufas, esencialmente francesas), a la que debieron modificar tanto que fue mejor rechazarla. Al final del día, excepto el censor, los tres dichos proseguían la búsqueda del libreto adecuado en casa de Cartoni. El organista Alberto Cametti, estudioso de la historiografía musical, publicó a finales del siglo XIX un documento con las reminiscencias de Ferretti sobre este momento:

“Mientras helados hasta la médula, bebiendo té, medio muertos de sueño, murmuré entre bostezos: *¿Cendrillon?*”

—*¿Tendrías tú el vigor de escribirme Cendrillon?* —me dijo Rossini alzándose abruptamente de la cama en la que se había recostado para concentrarse.

—*¿Tendrías el valor de ponerle música?* —respondí yo.

—*¿Y el boceto?, él.*

—A costa de mi sueño de esta noche, puedo esbozarlo y tenerlo por la mañana.

—¡Buenas noches!, contestó Rossini, rebujándose las extremidades con las mantas y cayendo en un sueño bendito como los dioses de Homero. Tomé mi té, estreché la mano a Cartoni y partí a casa de inmediato.”

Si bien Ferretti novela el momento honrando su oficio, evidentemente se aparta algo de la exactitud de los hechos, pero obtiene un vehículo propicio para favorecerse al otorgarse

el crédito de la ocurrencia de la obra, con la inclusión de una proeza muy conveniente para él: la de escribir el borrador de tal obra magnífica en una noche, mientras Rossini duerme. Empero, muestra un aspecto representativo, léase la atención inmediata que dispensa Rossini al tema, la unánime y pronta decisión con la elaboración subsecuente. En realidad, ambos artistas crearon con poderes vertiginosos.

La historia de *La Cenicienta* es una de las historias más ocupadas por autores a lo largo de los siglos. Se han identificado cientos de versiones en disímiles geografías, circunstancias disímbolas, épocas diversas, que presentan el arquetipo básico que conocemos y del que han gustado sociedades varias. En el siglo XVII, el académico francés Charles Perrault había trazado una exégesis del relato que fue bien difundida, proveniente en gran parte de la tradición oral, con los elementos mágicos específicos e ineludibles y abundante en alegorías, en buena medida de significados históricos y psicológicos de peso, que sirven asimismo para limar la crudeza del cuento. Lo que es más, nuestro tiempo ha abusado del tema en interminables adaptaciones televisivas e historietas rosas vulgarizadas. En todo caso, es una trama que ha llamado la atención socialmente dadas sus características, que reflejan realidades complejas en forma de metáforas o literalmente.

Para su escrito, Ferretti se atiene a la idea básica, observa la obra de Perrault, de la que se nutre indirectamente, mas dirige con mayor vehemencia la mirada a dos fuentes relacionadas entre sí: el libreto que realizara Charles G. Etienne para la ópera que unos años antes estrenase el maltés Nicolás Isouard, y el drama semiserio (propiedad muy importante como se verá después) de Stefano Pavesi, cuyo argumento fue escrito por un tal F. F., según la impresión del volumen que se conoce, lo que llevó a conjeturas erradas.

Se atribuyó (aún se hace) a Felice Romani; su propia esposa así lo menciona, pero se ha identificado al tenor Francesco Fiorini como el verdadero libretista. Ambas obras practican alteraciones en el género de algunos personajes y omiten otros, entre ellas comparten los nombres de los roles, y *La Cenicienta* en producción los usaría también (para el caso de ella, se agrega el nombre de Angelina, y para el padrastro, aludido como barón de Montefiascone, el divertidamente irónico nombre de Magnifico). Rossini debió escuchar el cuento de boca de su abuela paterna, Antonia, recientemente fallecida, y durante su paso por Milán en 1814, para dar a conocer algunas de sus óperas y particularmente, para estrenar su *Turco en Italia*, el Teatro alla Scala representaba la *Agatina* de Pavesi y, como sostiene Bruno Cagli, es altamente probable que Rossini la presenciara, simpatizando con el tema.

En tres semanas, la nueva *Cenicienta* estaba concluida. Era la vigésima ópera del compositor. Su estreno se verificó el sábado 25 de enero de 1817 en el Teatro Valle, en Roma, con un elenco extraordinario. Angelina fue encarnada por la contralto Geltrude Righetti (quien estrenara Rosina el año anterior), como Don Magnifico, Andrea Verni, bajo que dotara de vida en el estreno el mismo papel en la mencionada ópera *Agatina*, el bajo Giuseppe De Begnis personificó a Dandini (y sería un renombrado Magnifico en reposiciones ulteriores) y el bajo Zenobio Vitarelli (el primer don Basilio) cantó Alidoro, con el tenor contraltino Giacomo Guglielmi como Don Ramiro, el príncipe; Caterina Rossi, soprano, y Teresa Mariani, mezzosoprano, como Clorinda y Tisbe, respectivamente.

En la primera noche, la obra fue recibida sin alegría, caso con el que Rossini se había familiarizado ya: “Mis óperas se estrenan en la segunda función”. Pero desde un inicio, el Cisne había mostrado confianza en su novel hija, declarando que esa sería una ópera que en el correr de un año llegaría a latitudes lejanas en el gusto popular, y que empresarios y cantantes se disputarían la oportunidad de interpretarla. Así fue.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, *La Cenicienta* fue aun más conocida y querida que *El barbero de Sevilla*, pero los cambios en el orden del gran género en los periodos subsecuentes y el gusto por las músicas de moda dejaron el esplendor anterior casi pretérito, hasta la inteligente recuperación que comenzara en los años 20 del siglo XX y continuara en los años 50, consolidándose en tiempos modernos, y restituyendo esta obra al repertorio general para que su valor promoviera que su presencia fuese indispensable en los teatros y estudios discográficos del mundo entero.

Puede afirmarse que Rossini sentía una inclinación singular, nunca o muy pocas veces

advertida, por el drama tragicómico, presente como tal o como microtema en todas sus obras bufas, a veces en sus obras serias. Y en esta ópera, como en ninguna otra, se propuso explotar las cualidades de este subgénero que es, justamente, un reflejo de la vida misma, un complejo espectro de sentimientos de todo tipo.

Tal como Cesare Sterbini un año antes a propósito del *Barbero*, Ferretti superó por mucho los trabajos precedentes en los que se basó, dibujando con exactitud los personajes, las escenas que desarrolla, suprime, acorta o redistribuye en aras de una pieza muy bien proyectada, agregando comicidad y amplitud y, sin embargo, lo que nadie sospecharía es que, en parte, detrás de esto maquina el propio Rossini. No es casualidad ni mucho menos que Rossini comprendiera de inmediato la sugerencia de Richard Wagner, medio siglo más tarde, sobre la necesidad del compositor de tener el control de la acción, de la palabra.

Verdi y Puccini no aceptaban los trabajos de sus libretistas hasta que se sentían satisfechos. En el caso de Rossini, que pocas veces gozó de libretos a su altura, puede aducirse que su mano intervenía en el trabajo retórico. De esta manera, Rossini desproveyó deliberadamente su *Cenicienta* de la escasa magia que quedaba en los modelos que seguían. No hay varitas de virtud, ni prosopopeya: sólo hay pasiones humanas entretejidas en situaciones dadas, a pesar de que Ferretti sólo lo atribuya a las condiciones del teatro (si bien debió ser un alivio en ese tenor) y al gusto romano, en



Charles Perrault (1628-1703), inspiración del libretista Jacopo Ferretti

la advertencia que como apología introduce hábilmente, intentando distraer la atención del escucha de los verdaderos motivos, esperando que “el Prometeo de la armonía (Rossini) pueda infundir calor con el fuego solar a sus versos”.

La verdadera magia, en cambio, es el milagro rossiniano que produce esta ópera con una cohesión logradísima de una música infinitamente expresiva en un engranaje milimétrico de acciones musicales escenificadas en depurado equilibrio que conquistan mente y corazón.

Costumbre regular del tiempo, Rossini debió contratar un músico local, el romano Luca Agolini, “Lucchetto, el cojo”, para la hechura de los recitativos y algunos números musicales menores. Compuso Lucchetto un aria para Alidoro, ‘Vasto teatro e’ il gran mondo’ (¡que usa unos compases de un aria de *La italiana en Argel!*), el coro ‘Questa bella incognita’ del primer acto, y un aria *di sorbetto* para Clorinda, en el segundo acto. Cuando en 1818, se presentó la obra en el Teatro Apollo de Roma, se insertó un aria sustituta para Alidoro, ‘Fa silenzio’, de autor desconocido, lo que fue provechoso, pues para una nueva puesta de *La Cenicienta* en ese teatro, en 1821, Rossini escribió ‘Là del ciel’, para el excelente bajo Gioacchino Moncada, que es una magnífica aria con final de bravura (con texto *ex profeso* de Ferretti). Con el tiempo, se suprimieron las intervenciones de Agolini, y ahora la partitura autógrafa se encuentra en la Academia Filarmónica de Bolonia y la edición crítica realizada es la de Alberto Zedda.



Geltrude Righetti (1793-1862),
la primera Angelina

La Cenicienta se inicia con una gran obertura bipartita [Maestoso/Allegro] con la acostumbrada repetición, concebida originalmente para *La gazetta*, pero mejor arraigada aquí. Siempre pieza de concierto, es un despliegue sinfónico del maestro con un hermoso *crescendo* que será el motivo del estrepitoso final del primer acto.

El comienzo de la obra, con figuras repetidas por las cuerdas descendiendo presenta simétricamente los cantos afectados de la narcisistas hermanastras, Clorinda y Tisbe, delineando sus personalidades, en contraste con el canto en modo menor de Angelina, que describe una situación paralela a la trama de la ópera con un *pathos* eficaz que se rompe con la cruel comicidad de las imitaciones de las presuntuosas hermanastras, condición que describe la obra entera.

Interrumpe todo la entrada de Alidoro disfrazado de mendigo, y la belleza prístina del *pizzicato* con que acompaña Rossini la caridad de Angelina es tan sugerente como intencionada. Los coros rossinianos son émulos de los antiguos griegos que fungían como un personaje en sí y aquí, donde aparecen a manera de pajes que extienden la invitación al palacio del príncipe con el fin de la selección de una prometida, se regodean en cantos fragorosos.

El aria inicial de Don Magnifico, en la que describe magistralmente el sueño del que lo han despertado y su esperanzador significado, confirma majestuosamente la inmensa capacidad rossiniana para hacer hablar a los instrumentos, con sus alteraciones estupendas que dejan sin aliento al intérprete, pero avivan la gracia del personaje.

El dúo entre Angelina y Ramiro, disfrazado de camarero, podría pertenecer a cualquiera ópera seria del maestro y ha sido comparado con el arrullo del viento con su belleza hipnótica, pero nuevamente, cuando comienza a conmovier, Rossini introduce la confusión de Angelina y los llamados de las hermanastras que provocan un movimiento intenso.

La entrada de Dandini, simulando ser el príncipe, es una ingeniosa parodia de la ópera heroica en la que han llegado a ver una caricatura de las arias románticas posteriores al propio Rossini.

El ruego de Angelina al padrastro para asistir al baile empieza un clímax de emociones en las actuaciones de cada uno, vitalidad y silencios, tan elocuente una como los otros. El director escénico, Jean Pierre Ponnelle, logró una comprensión tal que pudo transmitir en su versión de la ópera un altísimo trabajo actoral, siempre sostenido por cada acento musical y convirtiendo a Alidoro en un “hado padrino” de lujo, la estatua de Rossini que cobra vida y consuela.

Mucho interés despierta la segunda aria, coral, de don Magnifico. Una exultación báquica que manifiesta su *ethos* brillantemente, un ensayo de deliciosa pedertería abusiva con lo que podría calificarse como el famoso “pequeño poder”, sin perder jamás el encanto.

Un cuarteto concertante presente en las veladas musicales que al final de su vida presentaba Rossini en su casa es el celebrado ‘Zitti, zitti, piano, piano’, con modulaciones permanentes y melodías atractivas que confieren elegancia y luminosidad en recursos.

Una de las características únicas de Rossini es lo que podemos denominar la petrificación, que consiste en la saturación dramática de los enredos al punto en que los personajes se pasman, cuyo aturdimiento Rossini se encarga de plasmar en las volutas musicales recurrentes de tresillos expresivos que anteceden la *stretta* concluyente. Esta obra presenta la mayor cantidad de estos momentos. Hacia el final del acto, desde el arribo de Angelina al palacio, se imbrican.

El lucimiento de Don Magnifico como la personificación del arribismo y otros “pecadillos” alcanza una efervescencia inolvidable en el aria que inicia el segundo acto, ‘Sia qualunque delle figlie’, prolepsis genial. Rossini parece aludir a las notas de don Pipo, personaje de *La oca del Cairo*, ópera inconclusa de su amado Mozart, al enunciar las palabras ‘Siano pronti alle gran nozze?’ (¿Están listos para la gran boda?), en las primeras notas del aria, y da rienda suelta a sus más vivaces aptitudes con la trepidante

lista en trabalenguas que concluye en corvetas de ebullición sorprendente.

Prueba de fuego para todo tenor, el aria coral del príncipe sigue el modelo de tres movimientos, es el claro ejemplo de la dinámica de sentimientos, de actitudes y pensamientos.

El desengaño para el barón, el dúo ante el que Weber sucumbiera, combina de nuevo la hilaridad con el desánimo; exhibe musicalmente la misma melodía tocada de forma diferente, según la necesidad anímica, con el final sonorísimo esperado.

Otro momento único es el sexteto 'Questo è un nodo' donde Rossini juega contrapuntísticamente a voluntad con los confundidos personajes, poseyendo al personaje de Dandini para controlar los hilos, el logos, y verter consideraciones de apariencia filosófica sobre las circunstancias, caso común en el universo rossiniano.

No falta el temporal, que refuerza la impresión de evocaciones musicales de cuanto puede ser descrito.

A diferencia del *Barbero*, esta *Cenicienta* no se apresura en concluir, no se adelgaza, tampoco se retrasa en recitativos, sino que sella su grandeza con un rondó, que perteneciera al conde Almaviva en la segunda parte del 'Cessa di più resistere' (y después, con notorias variaciones, en el aria de Ceres de la cantata *Las bodas de Tetis y Peleo*), probablemente a petición de la cantante Righetti. En todo caso, es un acto revelador, que parecería temerario en vista de ser tan reciente, pero que explica bien el comportamiento de las audiencias para las que Rossini trabajaba. Representa una especie de panegírico a la figura de la protagonista, al alcanzar sus ideales, la consumación de la felicidad, el grito del triunfador, que culmina este portento de ópera que es un espejo precioso del drama humano. ◦



Cartel de la representación de *La Cenerentola*, con parte del elenco original

pro ópera

NUESTRA MISIÓN

PROMOVER la afición y lograr
que haya **ópera de calidad** en México

Te invitamos a formar parte de **nuestro patronato** como:

Benefactor • Patrocinador
Contribuyente • Amigo • Donador • Aficionado