

El bicentenario de *Aureliano in Palmira*

por Carlos Fuentes y Espinosa



Gioachino Rossini



El castrato Giambattista Velluti, el primer Arsace

El viejo dueño del verdoso terreno de la campiña italiana observaba cómo sus trabajadores implementaban novedades agrícolas que había comprado recientemente, mas a su mente acudieron antiguas imágenes evocadoras de un canto inmaculado que hacía vibrar audiencias, las conmovía, las excitaba. Recordó los triunfos en La Scala, en tantos lugares, los interminables “líos de faldas internacionales”. El anciano sonrió. Ahí era el patrón, de la rara voz, con muchas medallas y curiosidades, que había tenido una vida intrincada. Y el angélico sonido que había embelesado al público era su voz, pues en otro tiempo se le conocía como Giambattista Velluti (1780-1861), el último gran castrado.

Se desconoce la verdadera causa de la resección gonadal de Velluti, para quien el padre había destinado la carrera militar. Se afirma que se produjo a causa de atribuciones médicas precipitadas o indebidas, pero, de cualquier modo, fue algo imprevisto, que dejó dos opciones al niño: la vida eclesiástica o el canto. Decidida la última, se sabe que cantó frente al cardenal Luigi Chiaramonti, más delante, el Papa Pío VII, impresionándolo gratamente. Nacido en Corridonia, antes Pausola y en su tiempo Montolmo, Giovanni Battista Stracciavelluti encarnaba el esplendor tardío, moribundo, de esas curiosas atracciones deificadas, causadas por una salvaje mutilación a la que dio lugar una absurda prohibición eclesiástica.

Ingresó a la celeberrima Academia de Boloña y estudió en principio con Stanislao Mattei (1750-1825), maestro también de Gioachino Rossini y Gaetano Donizetti, entre otros. En 1800 debutó y de inmediato se lo acogió como un gran cantante. El estupendo compositor Giuseppe Nicolini creó personajes para él y a Velluti le agradaban tanto que, con el tiempo, prácticamente, sólo aceptaba cantar composiciones de él, como la ópera *La selvaggia nel Messico* (*La salvaje en México*), de 1803.

Napoleón Bonaparte lo escuchó y expresó un elogio de carácter ambivalente que, al parecer, ofendió al soprano, que cosechaba triunfos cada vez más sonados. Se convertía, pues, en la admiración del momento y, lógicamente, tendría que darse un encuentro con la otra gran admiración, causante de furor, que estaba conquistando Europa y el mundo: Gioachino Rossini.

Después del éxito de *L'italiana in Algeri*, Rossini había entrado en un lapso de escasa composición, pero supervisaba estrenos de sus óperas en distintos lugares. Justamente, Milán inauguraba un teatro en diciembre de 1813, el Re, y lo inauguró el *Tancredi* rossiniano. El Teatro alla Scala, donde Rossini había estrenado con una gran victoria *La pietra del paragone* un año antes, comisionó entonces al maestro para componer un melodrama, puesto en música por Pasquale Anfossi décadas antes, sobre la figura del emperador romano Aureliano, que recuperó territorios y, en general, ordenó y reformó el imperio en muchos aspectos en el siglo tercero de nuestra era.

El nombre del libretista ha sido motivo de intensas controversias por mucho tiempo. Dado que las primeras impresiones marcaban las iniciales G. F. R., biógrafos y estudiosos se confundieron y han señalado alternativamente a Luigi Romanelli (1751-1839), autor del libreto de *La pietra del paragone* (1812), y a Giuseppe Felice Romani (1788-1865), autor del libreto de *Il turco in Italia* (1814), llegando a suponerse una combinación de ambos nombres. En la actualidad se acepta a Romani, famoso y prolífico autor, profesor de mitología que se designó libretista del aclamado teatro milanés a finales de 1813.

Rossini se dedicó a la creación de una obra singular. Después del logro monumental de *Tancredi* y a pesar de que no es, en absoluto, una conducta infrecuente de Rossini, no deja de sorprender el giro drástico, sin duda premeditado y, digo yo, muy plausible, que la música rossiniana hace, alejándose de la majestuosidad suntuosa y de la colorida exuberancia musical de la obra seria precedente, de los procedimientos y resultados.

La nueva ópera mantiene un estilo más cercano al camerístico, con una belleza realmente notable, a ratos serena, muy cuidada, a veces melancólica, hasta conmovedora, siempre encantadora, jamás desbordada en esta música, innegablemente, menos progresista, con interesantes jueguitos orquestales estimulantes que, “muy rossinianamente”, describen la situación escénica, no sin recurrir a la práctica de fórmulas comunes aún vivas en aquellos años, pero en todo momento con el instinto espléndido de la inspiración de maestro.

El personaje principal, Aureliano, escrito para el renombrado tenor napolitano Giovanni David, no gozó de semejante intérprete por una afección laríngea, pero que cantaría en la siguiente obra rossiniana y en muchas otras, sino que contó con Luigi Mari, y si hemos de creer algunas críticas de la época, nasalizaba y su actuación era floja. Zenobia fue cantada por una gran soprano malagueña (aunque se ha dicho que provenía de Lisboa), Lorenza (Núñez) Corrà, de quien sabemos que poseía una dulce y agilísima voz, ideal para este personaje. Fue el príncipe persa al mando de los ejércitos de Zenobia el personaje escrito para el glorioso Velluti, que cantó para Rossini por vez primera cuando, a raíz de esta obra, se conocieron, con gran disfrute del músico. Rossini aprovechó la presencia de este cantante, de cuya tesitura declararí­a que “la pureza, ductilidad y penetrante acento no olvidaré jamás”, y dotó de movimientos que exhibían sus capacidades y cualidades.

El 26 de diciembre se llevó a cabo el estreno en el que uno de los mentores del virtuoso Niccolò Paganini, Alessandro Rolla, dirigió una importante orquesta en la puesta en escena que presentaba los decorados del genial arquitecto Alessandro Sanquirico. La respuesta milanesa no fue estrepitosa y, a mi parecer, es evidente que el público no estaba preparado para una obra así, si bien sumó alrededor de 15 representaciones. Velluti, sin embargo, volvió a cantarla muchas otras veces en el correr de esa y la siguiente década.

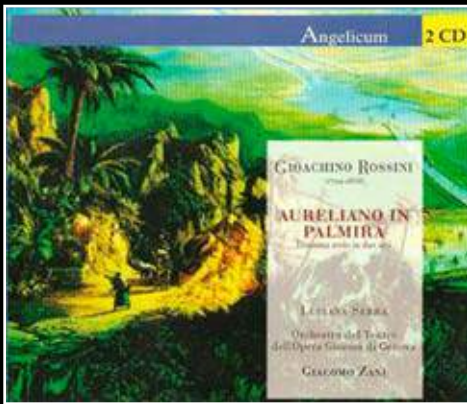
A lo largo de los años se ha difundido que Velluti adornaba excesivamente el papel, enfureciendo a Rossini, de lo que se trasluce las costumbres de los cantantes, por un lado, y la meticulosidad del compositor por las notas que escribía, por otro. El musicólogo Rodolfo Celletti ha demostrado que es una exageración, en todo caso. Como sabemos, Aureliano hizo la guerra a la reina Zenobia y a otros, cuyos territorios reintegró al poderoso imperio, haciéndolos desfilar como reos en Roma y colmándose por ello de gloria. Se supone que otorgó una villa a Zenobia, donde vivió cómodamente. Empero, como era y es costumbre, el libreto desoye, trastoca y obvia los hechos históricos, creando una ficción muy armada para que simpatizara.

En la obertura que compuso Rossini surge una figura repetida de cinco notas tomada del pregón de los vendedores de pescado italianos y sería utilizada nuevamente en *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, que compusiera el maestro para Nápoles, con la mezzosoprano madrileña Isabella Colbran. Pero se volvería música inmortal cuando Rossini optó por ella para abrir *Il barbero di Siviglia*.

Al izarse el telón, el coro de sacerdotes en Palmira se encuentra haciendo ofrendas a su divinidad con una música candorosa que se transformaría, un par de años después, en el inicio de ‘Ecco ridente in ciel’, el aria primera de Almaviva en el *Barbero*, y donde el Sumo Sacerdote, con voz apabullante, apela al poder de Isis. Allí Zenobia exhorta a su pueblo al valor y se da un tiernísimo dúo con su amado, Arsace, con acompañamiento de *pizzicato* y otros recursos rossinianos para arrobar, dando paso al fragor que anuncia la victoria de Aureliano sobre la ciudad. La reina Zenobia es también la reina de las florituras y lo entendemos desde ahí. El Sumo Sacerdote, el bajo, dedica un bello panegírico a Arsace con un aria de dignidad característica. La entrada triunfal de Aureliano, precedida de un coro militar elogioso, manifiesta claramente la arrogancia del vencedor imperial, que aclama las glorias de su ejército y, sobre todo, de Roma y su paz, reclamando laureles para su cabellera, en un aria con sonoridad y abundancia de agudos.

Menciono que turnando recitativos secos y acompañados, Rossini enriquece y delinea la acción, según sus necesidades. Encadenado, Arsace es llevado ante Aureliano que le recrimina que, por amor a Zenobia, haya dado la espalda a Roma y lo conmina a reivindicarse en un dúo cristalino y sugestivo. Después de mensajes y exclamaciones de los personajes para la paz, Zenobia y Aureliano se reúnen, ella le pide la libertad de los prisioneros y de Arsace, ofrece rescate, amenaza, y Aureliano la presiona con la vista y los ruegos de los cautivos.





Zenobia solicita, entonces, que al menos le permita ver los encarcelados. Aureliano lo autoriza con la petulancia esperada y ella entona un canto ardiente contra los romanos y al mismo tiempo, consolador con los suyos, con el mayor uso de la coloratura.

Después de agitaciones de Aureliano y Publia, que ama en secreto a Arsace, vemos a éste derrotado, descrito por Rossini como “un tierno mancebo, de temperamento dulce y un tanto afeminado”, llorando su desgracia cuando Zenobia lo visita y, pronosticable, interpretan un dúo de cambios de humor musical que conserva la atención viva de la audiencia.



Lorenza Corrà, la primera Zoraida

Se presenta Aureliano y concede el perdón a Arsace, pero exigiendo que deje a la reina con él. El príncipe se niega. El romano clama venganza en un terceto enternecedor, con preciosas líneas melódicas entreveradas, expresividad especial en Rossini, que desencadenan la *stretta* final del primer acto, que se trata de un bullicio contenido, donde los amantes declaran su adiós y cada quien su fuego interno, con ecos de la vigorosa obertura.

El segundo acto comienza con un coro de palmiranos que se lamenta de su suerte con muy efusiva música, antes que la propia Zenobia haga lo mismo. Entra Aureliano y continúan las variaciones anímicas que aparecen en toda la obra. La hermosura de este encuentro alcanzada por Rossini es extraordinaria. Anuncian a Aureliano que Arsace ha escapado y aquél asegura que sabrá castigarlo, con una típica melodía rossiniana de final agitado.

Un coro bucólico con discurso de libertad es utilizado por Rossini para causar conmoción en el espíritu, con participación de violín solista, dinámicas y patetismo sin par. Presenciamos ahora el primer movimiento de la obertura a manera de interludio en el monólogo reflexivo de Arsace a la orilla del Eúfrates y los rudimentos del *leitmotiv*, popular ulteriormente. Los pastores se compadecen del muchacho y descubren que es Arsace en persona al que se le informa que Zenobia es prisionera de Aureliano y, como Manrico en *Il trovatore* verdiano, vocifera que la salvará. Es aquí donde se escucha originalmente la famosa melodía de la segunda parte de ‘Una voce poco fa’ de Rosina en el *Barbero*, con notorias diferencias y propia para el instante dado. Fracasa y cae prisionero de nuevo. Aureliano vuelve a suplicar, amenazar y a mudar su ánimo en vista de las negativas de Zenobia, que con su llanto lo ablanda, en tanto los conflictos internos lo carcomen. Vuelven a encontrarse los amantes y proclamarse amor, reminiscencias y demás. Aureliano los increpa y condena, pero prefiere dejarlos vivir en deshonra, y resalto que, a pesar de la repetición de situaciones y concurrencia de humores, la música de Rossini evita que la obra flaquee o canse.

Finalmente, Publia, la hija de cierto militar romano, decide rogar a Aureliano por la vida de Arsace y con inteligentes palabras, apela a su heroísmo, a su cuna y lo convence de indultarlos. Él hace más: los junta y ofrece el gobierno de nuevo y se interpreta un final inolvidable: “Que se cubra de olvido cualquier error”, con una capacidad para mezclar las diferentes voces soberbia.

Es una exquisita obra de pasiones muy humanas dibujadas a través de la música de alta elocuencia sentimental, que después de las presentaciones de Velluti en Inglaterra, se hundió en preterición y tuvo que transcurrir siglo y medio para que fuera rescatada y montada, por fortuna grabada. Aun así, no nutre el repertorio corriente, en parte por la rutilancia de sus hermanas, en parte por la dificultad de su interpretación. Pero ahora, en su bicentenario, podemos conocerla en varias versiones y, lo mejor, disfrutarla. En mi caso, me siento agradecido de que en nuestro tiempo sea esto posible. ●

