

‘Di tanti palpiti’ El bicentenario de *Tancredi*

por Carlos Fuentes y Espinosa

Mientras un viajero —en el curso de 1813— sentía en el rostro la brisa del Gran Canal al recorrerlo en una góndola, podía escuchar al propio gondolero interpretar una hermosísima y contagiosa melodía con tintes de canción autóctona. Enseguida, se repetía la melodía en los organillos; los vendedores la tarareaban, los parvulillos la desentonaban, los mendigos la susurraban, los burócratas la silbaban, y también en los restaurantes y en la imponente plaza podía oírse: “Mi rivedrai, ti rivedró”. ¿Es que en Venecia no conocen otra canción?

El viajero asiste al teatro para ver la ópera del momento, muy prometedoramente y, de repente, la contralto travestida ¡interpreta la misma melodía! (Adelaide Malanotte —posteriormente Montessor— no se sintió complacida, sin embargo, con la cabaleta y pidió un aria alternativa al compositor de *Tancredi*, Gioachino Rossini, quien concedió el deseo de su protagonista y creó una exquisita aria con protagonismo de violín: ‘O, sospirato lido’. Posteriormente, la original fue restituida con las consecuencias conocidas.)

Nuestro viajero está perplejo. La belleza y expresividad de la música son inmensas y lo seducen hasta el paroxismo. Sin embargo, no puede creer que el compositor se haya atrevido a copiar la divulgada música. Se entera de que ha sucedido lo contrario. De esa ópera heroica proviene el canto que hipnotiza a toda la ciudad. Si supiera ese viajero que muchos años más tarde adquiriría en su nórdico país una cajita de música decorada, cuya primorosa melodía era ese ‘Di tanti palpiti...’, una de las composiciones más famosas del mundo, que fascinó al guitarrista Mauro Giuliani, como puede comprobarse en varias obras suyas y que sería presentada, más de medio siglo después, en la quinta escena del tercer acto de *Die Meistersinger von Nürnberg* por parte del coro de sastres, como un encomiable tributo, generalmente mal comprendido, de Richard Wagner al genial creador que había delineado el ulterior estilo operístico.

Rossini, el primerísimo compositor italiano, volvía a Venecia luego del mayúsculo éxito en La Scala de *La pietra del paragone* y retomaba el estilo de la farsa, en el que se había prodigado. Estrenó en noviembre *L'occasione fa il ladro*, una jocunda y estupenda obra de recursos sobrados y, en enero de 1813, *Il signor Bruschino*, farsa extraordinaria de inigualables facultades musicales y escénicas, que habían cosechado triunfos inmediatos y sonados, y ahora se dedicaba a cumplir el compromiso con el renombrado teatro La Fenice que lo había llamado para componer un drama serio de corte heroico. Se basaba en *Tancredi* de Voltaire, una derivación del mil veces utilizado poema “Gerusalemme liberata” de Torquato Tasso, inspirado en la figura histórica de Tancredo de Galilea, héroe de las Cruzadas.

El libreto, simplificador, era creación de Gaetano Rossi, si no muy hábil, sí fecundo libretista que ya había colaborado con Rossini en su primer estreno y volvería a hacerlo



Gioachino Rossini en los tiempos de *Tancredi*

bajo la vigilante supervisión del músico en *Semiramide*. Rossini, como era su costumbre, engendró la música en muy pocas semanas. (El maravilloso Henri Beyle, Stendhal, propagó una reveladora anécdota que retrata más de lo evidente a primera vista. Declaraba que Rossini había compuesto el mencionado ‘Di tanti palpiti’ en cinco minutos, en lo que esperaba la cocción de un plato de arroz, razón por la que la denomina “el aria del arroz”).

El logro de Rossini fue monumental, como pudo verse en el estreno del seis de febrero. Los públicos enloquecieron, apoderándose de la encantadora música y de su “aria del arroz”, como relataría con gracia Ramón De Mesonero Romanos. Rossini, otrora “nuevo Cimarosa” de las obras bufas, se conocía ahora como un egregio maestro de la ópera seria con un depuradísimo sentido musical para las formas, las líneas melódicas, la vocalidad y, como dice el experto Philip Gossett, editor crítico de la obra, “los efectos instrumentales que están calculados con exactitud” obteniendo un notabilísimo equilibrio impecable entre el *bel canto* y la expresión musical, a la que presta una atención total, con una sobresaliente elegancia reafirmada por la honesta sencillez en los procedimientos. El compositor de apenas 21 años fija un método conciso de desarrollo musical para la escena que adoptará, a su manera, la siguiente serie de creadores. Empero, Rossini exhibe en *Tancredi* un “candor virginal” a decir de Stendhal, que tan atractivo resulta y un embrión de lo que será su segunda etapa y que lo emplazará, sin su aprobación, claro está, en el artífice de la ópera romántica.

De cualquier forma, debo subrayar que Rossini, sin apartarse de las convenciones estructurales (pensemos, por ejemplo, en la designación de Tancredo a una contralto), las transforma al mismo tiempo que edifica un sistema; creyendo en el legado dieciochesco, se atiene a él, pero al hacerlo crea su estilo propio y ejemplar que diseña los modelos a evocar, la estética a establecer, las formaciones a degustar, las notas a reproducir en algunos casos y, en fin, un género de transición.

El argumento del *Tancredi*, no exento de marañas, se inicia cuando los acontecimientos ya lo habían hecho. En la Siracusa de principios del siglo XI, dos familias principales se enfrentan constantemente. Al ganar una, la de Orbazzano (bajo), Amenaide (soprano), la esposa e hija de Argirio (tenor), son exiliadas al imperio bizantino, donde el gobernante Solamir intenta seducir a Amenaide. Mas ella se enamora de su compatriota también exiliado, Tancredi (contralto), que la corresponde. La amenaza de Solamir y su poderío, y la mala conducción militar de Orbazzano, propician un cambio de jefes, colocando ahora a Argirio a la cabeza del ejército, promoviendo la reconciliación de las familias rivales en defensa de su pueblo, concediendo Argirio la mano a Orbazzano de su hija Amenaide, en una clásica señal de fraternidad. Es aquí donde comienza la ópera, cuando se festeja tal unión. Amenaide, reluciente ante el matrimonio, escribe una carta a Tancredi instándolo a retornar y fugarse con ella, pero es interceptada por Orbazzano que, sin destinatario escrito, podrá proclamar como enviada a Solamir. En tanto, Tancredi, que ya había regresado a su país anónimamente para defenderlo y sin haber recibido la carta, se reúne con su amada. Ésta, temiendo por su vida, lo exhorta a huir. Al negarse Amenaide a ser desposada por Orbazzano, es acusada por él de alta traición y muestra la epístola secuestrada, con los resultados esperados. La dama es repudiada por su propio padre y sentenciada a muerte. Tancredi también la cree infiel, pero acepta defenderla en un duelo contra Orbazzano al que vence y mata. No obstante, en su despecho y desesperación, conduce la armada buscando la muerte, pero halla la victoria. Solamir antes de morir ha ratificado la inocencia de Amenaide y el desenlace es la unión de los amantes, rodeados de loores y exultación general.

A diferencia del original, se trazó un final feliz que complació al público enormemente,



Adelaide Malanotte, la contralto que estrenó el rol de *Tancredi*

como previeron bien Rossini y Rossi. Se planeó un estreno en Ferrara para el siguiente marzo. Rossini entonces fue acompañado por el conde Luigi Lecchi, originario de Brescia. Este personaje distinguido, involucrado sentimentalmente con la Malanotte, culto escritor, neoclásico, de convicciones liberales, regente de su tierra, amigo de Manzoni, eventual senador y de inspiración más fina, fue comisionado para reelaborar el final, restableciendo la situación trágica del drama volteriano: Tancredi es herido en la batalla y muere en brazos de Amenaide. Rossini creó, por tanto, una estructura verdaderamente conmovedora y —podríamos decir— bastante progresista. Un coro en La menor, sombrío y breve, casi patético, que nos recuerda el coro griego de la antigüedad, anuncia el incidente del héroe y lo transporta a expirar en el escenario, junto a Amenaide. Viene ahora la muerte, que se da con el acompañamiento de rotos acentos de cuerdas que, calladamente, escoltan las últimas frases de Tancredi, su último aliento, detalle tan cautivador como singular.

El especialista Bruno Cagli lo ha definido con excelente precisión como un mármolo bajorrelieve, una despedida sosegada. Es, sin lugar a dudas, una faceta admirable y escasamente conocida de Rossini. Resulta satisfactorio descubrir cómo el maestro plasma con tal naturalidad la muerte, el íntimo pensamiento del moribundo, y lo realiza con lo que Stendhal —que consideraba esta obra como “el bello ideal actual de la música italiana”— le alababa con razón: el arte de hacer decir a los instrumentos los sentimientos.

En todo caso, el público no estaba preparado, según su gusto e intereses, para un trabajo así, de manera que Rossini retiró el final alternativo y repuso el primero, además de revertir los cambios de Ferrara tales como inserciones de arias, desplazamientos de números, etcétera. Por fortuna para nuestro tiempo, hace unas décadas fue encontrado el extraviado autógrafa rossiniano del final sustituto en los archivos de Lecchi. Richard Osborne, el gran biógrafo del Cisne, se pregunta con suficiente perspicacia qué habría sucedido si Lecchi hubiera reestructurado la obra completa y Rossini hubiera compuesto de nuevo la música en ese contexto. No exagera al afirmar que habría cambiado mucho más radicalmente el curso de la ópera de lo que fue la realidad.

Examinemos, por caso, el dúo entre Tancredo y Amenaide: ‘L’aura che intorno spiri’ de discurso eficaz con sus voces en terceras y sextas, modulaciones declarativas y, particularmente, un reflejo instantáneo de las tensiones dramáticas. El segundo dueto de los amantes, ‘Lasciami, non t’ascolto’, causa sensaciones más profundas, con sus enternecedores momentos que tienden al canon y esa belleza prístina con la que Rossini solía describir los encuentros amorosos, sin que falten florituras y ornamentos de la

mayor simpatía. Es llamativa la reducción de recitativos secos (que se hará más notoria en la puesta de Ferrara). Los coros son significativos y Rossini les confiere un papel mucho más importante que el de meros decidores: se unen al propósito orquestal, pero no sólo con música, sino con el recurso del canto: palabras en música.

Como sabemos, esta ópera fue el terreno de explotación ideal de las divas decimonónicas y se representaba aún en los años 60 de ese siglo. Como en el caso de sus hermanas y ante el surgimiento de “la música del futuro”, la incomprensión y desconocimiento del estilo y la obra rossinianos, la omnipresencia del Barbero sevillano y los consabidos problemas, *Tancredi* salió del repertorio. Fue a mediados del siglo XX, con el primer gran rescate de la obra rossiniana, que *Tancredi* conquista de nuevo al público, con la ventajosa existencia del registro sonoro. Al aparecer, en el panorama mundial, con súper cantantes que podían abordar estos personajes de dificultad vocal superlativa, de enorme resistencia y musicalidad en desuso, las óperas rossinianas reanudan su embrujo sobre los espíritus humanos.

Podemos festejar este bicentenario con una pléyade de representaciones de la obra en una discografía considerable que agrupa todas las variantes dichas y lo mejor, la reintegración al repertorio de esta magnífica, compleja obra, regalo a la humanidad. ●

