

# El bicentenario de *L'italiana in Algeri*

por Carlos Fuentes y Espinosa



La perfección del género bufo.” Así se refirió, en su *Vida de Rossini*, el célebre e imponente escritor Stendhal a esta ópera de Gioachino Rossini, una composición que llevó el género a cumbres insospechadas en todo sentido. Stendhal, con su poderosa ironía fundada en su retórica y en su conocimiento práctico, refutaba la expresión de los rotativos sobre la obra de Rossini, que la calificaban de locura. Pero hacía más: definía con exactitud la realización del compositor italiano, que modificaría el estilo operístico, cerrando con aurífero broche toda una época musical, conformando la nueva estructura que habrían de consolidar sus sucesores.

Para marzo de 1813 Rossini ya había estrenado diez óperas, en un periodo de sólo dos años, con valiosos éxitos en teatros como La Scala o La Fenice, aunque con algunos reveses también. En La Fenice de Venecia, precisamente, había gozado de un éxito fulgurante con su *Tancredi*, que había repuesto en Ferrara. Era ya lo que se denominaba un “maestro de cartel”.

Un famoso teatro de la ciudad de la laguna, el teatro San Benedetto, entonces Teatro Gallo por el apellido de su nuevo dueño, Giovanni Gallo (que sería nominado Teatro Rossini en honor al gran músico, a su muerte, y terminaría siendo una sala de cine en el siglo XX), experimentaba problemas financieros al principio de la primavera de 1813 y había anunciado una pequeña temporada con la puesta de *La pietra del Paragone* de Rossini, el 19 de abril, y una ópera de Carlo Coccia, alumno del renombrado Giovanni Paisiello, con grandes intérpretes.

Insólitamente, *La pietra* no convenció y se reemplazó por *Ser Marcantonio* de Stefano Pavesi (que sería la base del *Don Pasquale* donizettiano) y la obra de Coccia, *La donna selvaggia*, se retrasó hasta finales de junio, acentuando las contrariedades de la empresa de Gallo, que, desesperadamente, llegó a dar funciones con un acto de la obra de Pavesi y otro de la de Rossini, esperando el estreno de Coccia. Gallo entonces pidió a Rossini una nueva ópera. Paolo Fabri, estudioso del Cisne que ha rescatado su música sacra temprana, ha sugerido que fue el propio Rossini quien ofreció la idea en aras de reivindicarse ante la admiración pública veneciana, después del descolorido recibimiento de su *Pietra*.

En todo caso, la propuesta fue tomada como agua de mayo y el maestro se dispuso a escribirla. En tales circunstancias, no sorprende que se buscara un libreto ya probado. Se escogió *La italiana en Argel*, del excelente argumentista, escritor, traductor y profesor Angelo Anelli (el libretista del mencionado *Ser Marcantonio*), a quien Rossini pudo conocer en Milán —e infructuosamente invitaría años después a colaborar con él— realizada para la muy gustada ópera de unos de los hermanos Mosca, Luigi, estrenada en La Scala cinco años antes. Las cuentas de los periódicos y de algunos biógrafos tienen bases discutibles pero, por cartas de Rossini y otros indicios, éste tardó unos 18 días en componerla (la gran velocidad en la composición, un conocido rasgo característico de Rossini).

Un detalle de sumo interés es observar las alteraciones al libreto original para la creación rossiniana: incontables añadiduras y sustracciones. Se da por bueno que fue el conocido Gaetano Rossi quien ajustó el libreto, pero las hipótesis de Giuseppe Foppa y el propio Anelli surgen plausiblemente. Muy significativo, sin embargo, es constatar que haya sido el propio Rossini quien delineó los cambios a practicarse para sus requerimientos, como detallaré más adelante, conducta muy comentada en la obra de Giuseppe Verdi, pero difícilmente sabida en el caso de Rossini, quien hasta el texto de una canción suya escribió.

Dado que la compañía contrató a la estupenda contralto Maria (Marietta) Marcolini, que sería la protagonista Isabella, la italiana, (cantante para la que Rossini había fabricado personajes y volvería a hacerlo, además de la composición para el Quinto Fabio de Domenico Puccini, un ancestro de Giacomo) y el más grande bajo de su tiempo, que encarnaría al bey Mustafà (y que visitaría México con su compañía décadas después), Filippo Galli, Rossini escribió sin obstáculos algunas de las páginas vocales más difíciles del repertorio.

En un gesto usual del tiempo, mas no del agrado rossiniano, el maestro comisionó a otro compositor para elaborar los recitativos y el aria de *sorbetto*. Puesto que no existe la página autógrafa de la segunda aria del tenor ‘O, come il cor di giubilo’, y el compositor escribiría para el nuevo Teatro Re de Milán en una reposición



*L'italiana* es la décimoprimer ópera de Gioachino Rossini

ulterior el aria sustituta y más elaborada ‘Concedi, amor pietoso’, se ha cuestionado la autoría rossiniana de la primera, con la oposición del musicólogo Fedele D’Amico. Desafortunadamente, desconocemos la identidad del ayudante.

De cualquier modo, el sábado 22 de mayo de ese año (día en que en Leipzig nacía Richard Wagner) llegó esta undécima ópera de Rossini al escenario, contando con el bufo Paolo Rosich como Taddeo; Serafino Gentil, tenor, como Lindoro; Luttgart Anibaldi, soprano, como Elvira; como Haly, capitán de los corsarios, originalmente tenor, Giuseppe Spirito; y Anunziata Berni como Zulma. El público enloqueció. Sabemos por los reportes periodísticos locales que la gran mayoría de los números musicales debió repetirse, las ovaciones fueron de pie; el furor causado, inimaginable. Rossini se había tomado en serio su ópera cómica, con una música que justifica que el filósofo alemán Arthur Schopenhauer dijera que Rossini representaba la alegría de vivir.

La Marcolini estuvo indispuesta hasta fin de mes, posponiendo la siguiente representación. Para entonces las reseñas de los diarios y diletantes habían creado unas expectativas y un interés tales que en la segunda función el clamor de la audiencia fue aún más efusivo, con programas de mano volando por los aires y lluvias de flores.



Marietta Marcolini, la contralto que cantó la primera Isabella, el cuarto rol que estrenó del Cisne de Pesaro

Rossini comentaría: “Estoy tranquilo, los venecianos están más locos que yo”.

Es esta ópera monumental un sueño rossiniano. Prácticamente libre de autopréstamos, este tesoro de pirotecnia musical es el resultado de la gran inventiva y el extraordinario genio del llamado Cisne de Pésaro en desarrollar un lenguaje musical personal, elegante, muy expresivo, claro, de altísimo preciosismo y consistencia inusualmente grandiosa.

La homónima ópera de Mosca ofrece linda melodía, desenvolvimiento volátil, llamativa orquestación y ágil movimiento, pero siempre dependiente de formulismo musical programado (asunto que criticaría Wagner en su revolución estilística), predecible, por momentos algo laxa y endeble y quizá con cierto efectismo rítmico disimulado. Vislumbra ciertas posibilidades, pero no las desarrolla. La de Rossini, en cambio, se regodea en florecer estructuras músico-teatrales de hermosura incansable, mediante procedimientos muy depurados de composición, con las notas exactas cuyo valor es individual, logrando la cohesión orgánica en la proporción de la obra pensada minuciosamente, pero con el sello rossiniano de la aparente espontaneidad fresca; si bien Rossini se ciñe hasta cierto punto a la fórmula, lo hace siempre en su propio terreno, rompiendo el molde con su originalidad y ejemplificando el “lenguaje propio que ejerce todo su efecto, sin necesidad de palabras cuando se ejecuta con instrumentos”, según Shopenhauer.

Justamente, una de las inclusiones al libreto de Anelli, la *stretta*, es la quintaesencia rossiniana, la perfecta muestra de la capacidad del Cisne para “componer música con la lista de la lavandería”. Al final del acto primero, cuando la situación teatral alcanza una cresta en el enredo, Rossini se nos presenta en toda su amplitud con la explosión escénica de la catarsis de cada personaje,

exhibida con onomatopeyas que en otro caso podrían parecer, cuando menos, ramplonas. Pero en este universo rossiniano son “la locura organizada” que en opinión de Gaetano Cesari “resurge el espíritu mimético de los madrigalistas italianos del siglo XVI”. Indudablemente, es un momento inolvidable y representativo de pureza expresiva, de comunicación sonora primitiva en su máxima evolución, que nos deja perplejos y complacidos en superlativa euforia.

Se ha dicho que la trama, de tema oriental que procede del gusto dieciochesco, está basada en la leyenda de Roxelana, odalisca y después esposa del sultán Solimán el Magnífico. No obstante, se ha relacionado con cierto suceso del principio del *ottocento*, donde la milanese Frapolli fue secuestrada por corsarios que la llevaron con el bey argelino Mustafà Ibn Ibrahim. Sea como fuere, Anelli supo dibujar una notable comedia, llena de artificios que se descubren herederos de la *commedia dell'arte*, muy eficientes, por cierto.

La obra se inicia con la sinfonía acostumbrada, que recapitula la primera exposición en juegos tonales con una prodigiosa orquestación. Desde los primeros compases la imaginación del oyente vuela debido a la transmisión musical de ideas: se ha declarado un sinfín de explicaciones simpáticas para la expresiva música, con su esperado *crescendo* especialmente sonoro. La introducción, en el palacio de Mustafà (bajo), bey de Argel, con coro de eunucos que nos recuerda la usanza griega, permite a la esposa del bey, Elvira (soprano), su queja amarga, con dolorosas notas por el abandono de su esposo.

Haly (bajo), el jefe de los corsarios, anuncia la entrada de Mustafà quien a través de la floritura vocal de la mayor dificultad, es caricaturizado en la personificación de la fanfarronería pedante, el machismo despiadado, y cuyo hartazgo, clásico de quien lo tiene todo, lo deja insatisfecho. Elvira busca la atención de Mustafà, pero con sus llantos y gesticulaciones lo encoleriza por “romperle el tímpano”, y ordena a Haly que le consiga una mujer italiana, el tipo de mujer que podría seducirlo, y que dé a Elvira por esposa a su esclavo Lindoro (tenor), un italiano que había caído en su poder recientemente.

El tenor languidece por su adorada Isabella, en una preciosa aria con corno en la que, como diría Peter Conrad, “Rossini mima rítmicamente los latidos del corazón”. Mustafà ofrece a Lindoro que tome a Elvira como esposa en un dúo chispeante, bufo, inigualable. Rossini se vale de modulaciones tonales constantes y formaciones armónicas deliberadas para hacernos vívidas las escenas. Un barco encalla en la costa y es rescatada la italiana Isabella, que está en busca de su amante. El coro se regocija con un movimiento musical exquisito entre tenores y bajos. Hace su entrada, lamentándose en un aria fascinante, cuyo sesgo sexual, como bien demuestra Reto Müller, es indiscutible y provocó cambios en la letra en reposiciones de la obra. Taddeo (bajo bufo), un viejo pusilánime y enamorado de Isabella, ha sido salvado en el mismo barco y al hallar a Isabella se suscita un altercado entre los dos, con la elocuencia musical de Rossini.

Ahí encontramos otro cambio. Se elimina el aria de Taddeo para dar fluidez a Isabella. Al comprender que la unión los haría menos vulnerables, Isabella y Taddeo se reconcilian y entonan discursos con sus propias aprehensiones en una preciosa barahúnda con tendencias militares, muy contrastante con el equivalente de

Mosca. Mustafà es informado del arribo de los naufragos y de la italiana y dice a Lindoro que puede regresar a Italia si se lleva a Elvira. El bey se siente ansioso por sus nuevas aventuras amorosas y canta el aria ‘Già d’insolito ardore’, frecuentemente evitada por los bajos, vista su dificultad extrema (¡con vertiginosa coloratura repetida en el pase de la voz!) de cuya parte final la verdiana Norma Espinosa declara que “puede oírse a las cuerdas nombrar a Rossini”. El coro que loa a Mustafà es una bromita de la mayor gracia por parte de Rossini: mientras Mustafà atraviesa la sala y los primeros tenores cantan ‘Viva el flagelo de las mujeres’, la melodía se transforma, como involuntariamente, en inconfundible eco del ‘Non più andrai’ de *Le nozze di Figaro* de Mozart, donde el propio Figaro anuncia el final de sus aventuras amorosas a Cherubino, en efecto, la situación del propio Mustafà.

Entra la italiana y se petrifica con el aspecto de Mustafà, pero entiende perfectamente que podrá manejar la situación a su antojo al ver que Mustafà se transforma en la criatura más dócil, aunque intente disimularlo. El dúo con adornos en canon es de una gran hilaridad. La entrada de Taddeo aprovecha la teatralidad cómica. En el proscenio están ahora Lindoro, Elvira y Zulma que se despiden. Al reconocerse los amantes, convertirse “de león en asno” Mustafà y la incomprensión general, Rossini emplea sus grandes capacidades para transformar las sensaciones a través de los sonidos y estalla la *stretta* onomatopéyica como fin de acto. Cada quien describe los ruidos que retintinean en su cabeza: léase din, din: tac, tac: crac, crac; bum, bum...

En el inicio del segundo acto, los atónitos argelinos comentan el cambio operado en Mustafà. Isabella confronta a Lindoro, recriminándole su infidelidad al desposar a Elvira. Pero él le aclara la situación. Rossini elimina aquí el dúo de amor. Y aunque se ha subrayado que a Rossini le disgustaban estos dúos, la soprano Giuseppina Strepponi, eventualmente esposa de Giuseppe Verdi, que había cantado algunos papeles de Rossini, criticaba “esa falta de corazón” del maestro. Se puede argüir que Rossini lo decide para no afectar la fluidez.

En su lugar, el tenor entona su segunda aria. Sigue el ordenamiento de Taddeo como “Kaimakán”, protector de los musulmanes, una estratagema de Mustafà para que el “tío” se convierta en su Celestina. Se produce un aria del bufo con el coro verdaderamente centelleante. Ofendida por la sumisión de Elvira, Isabella le infunde valor y engalanándose simula que busca la aprobación de Mustafà que espía, al igual que Lindoro y Taddeo, y los lógicos nudos del tejido dramático fomentan que, de acuerdo con el excelso director escénico Jean Pierre Ponelle, “la realidad de la música se convierte en la realidad del teatro”.

Después, Haly se divierte resaltando las cualidades de las italianas en el arte de amar y Mustafà, enfadado, reclama a Taddeo su ineficiencia, pero éste responde que todo está listo, que será nombrado “Pappataci”. Lindoro y Taddeo le detallan a Mustafà que un Pappataci sólo come, bebe y calla, con el correspondiente júbilo del ingenuo bey. Y ahí Rossini prescinde del efecto cómico que sitúa Mosca, haciendo preguntar a Mustafà “¿Babbastraci?”, con la doble corrección de los presentes. Huelga decir por qué ha sido una de las piezas más emblemáticas de la ópera.

‘Pensa alla Patria’ es el aria coral de Isabella, arropada con coloraturas, furor patriótico (que le acarreó una prohibición en Nápoles en 1815) y escalas vertiginosas en la que se insta a



Filippo Galli, el primer Mustafà

los italianos a seguir el plan trazado para huir. La escena de la iniciación de Mustafà como Pappataci es una apoteosis general. Siempre me pregunto qué maravilla habría sido que Rossini compusiera música para el “hipocondríaco” Molière. Allí es más que evidente que Rossini, premeditadamente, repite las primeras notas de los números correspondientes de Mosca en su obra y realiza su propia creación de muy superior calidad, forzándonos así a notarlo ineludiblemente. El bey cae en la trampa, come y calla mientras los italianos huyen, mas al verse burlado renuncia a la italiana que probó su pericia en Argel.

El final encierra la facilidad jocunda típica de los finales bufos rossinianos. Como podía preverse, *L’italiana in Algeri* ocupó la escena de todos los teatros italianos primero; de Europa, rápidamente; y del mundo, en poco tiempo. Pero sufriendo hacia el final del siglo la suerte de todas las composiciones del maestro —excepto *Il barbiere di Siviglia*— con el advenimiento de “la música del porvenir”.

Enfriada la moda de la música agria, después de la Gran Guerra, sobreviene una atención al conjunto de la obra rossiniana, montándose de nuevo esta ópera que iría reconquistando al público hasta recuperar su glorioso puesto original. Como puede verse, la representación de la obra rossiniana depende fundamentalmente de la existencia de cantantes capaces de interpretar la música de Rossini, de manera que el siglo XX aporta artistas como Marilyn Horne, Samuel Ramey, Francisco Araiza y muchos otros que abordan este repertorio con solvencia técnica y facultades rebosantes.

El invaluable esfuerzo de instituciones como la Fundación Rossini de Pésaro que estudia, difunde y coordina la música del compositor —pensemos en la edición crítica de *L’italiana in Algeri* realizada por Azio Corghi a instancias de tal asociación— y los trabajos de tantos eruditos a favor de la recuperación de la herencia rossiniana al mundo han conseguido que nuestras generaciones tengan el privilegio de disfrutar esta obra, tan grabada y presente, a 200 años de su creación. Quisiera decirle a Rossini: “Gracias, maestro, que no sólo los venecianos; existimos muchos otros *locos* más”. ●