

TOSCA Sábado 14 de Julio 2007-07-13

En la década de los ochenta, en mis tiempos de estudiante en Canada, uno de mis pasatiempos sabatinos favoritos era el de escuchar por la radio, a las 3pm, las transmisiones directas que hacía la TEXACO en vivo, desde los principales teatros de ópera en USA (MET, Opera lírica de Chicago y San Francisco). En el primer entreacto era costumbre reunir a un grupo de reconocidos conocedores de ópera y someterlos al famoso TEXACO Opera Quiz. Los radioescuchas enviaban preguntas al panel de expertos y éstos tenían que responder a las mismas. No todas las preguntas enviadas eran seleccionadas, sino únicamente aquellas que, a juicio de los productores, fuesen las más ingeniosas o interesantes. Recuerdo que yo envié una pregunta a uno de esos programas, la cuál fue seleccionada y llevada ante el panel. Aquella pregunta era mas bien una respuesta a mi sentimiento propio hacia la música y genio del gran Puccini: ¿Cuál sería su “tailor-made” ópera ideal? para mi en particular sería un ensamblaje Pucciniano con el Primer Acto de Turandot (perfectamente mágico), el segundo acto de Tosca (perfectamente poderoso y dramático), el tercer acto de La Boheme (perfectamente hermoso y conmovedor) y el cuarto acto de Manon Lescaut (perfectamente trágico). No recuerdo exactamente que respondieron aquellos famosos melómanos, pero si recuerdo que la mayoría compartía mi sentimiento por el segundo acto de Tosca: perfectamente poderoso, dramático, verista, teatral, angustiante y perversamente sombrío. Es mas, si me dieran a elegir un sólo acto, entre toda la obra verista de finales del siglo XIX y principios del XX, elegiría ese segundo de Tosca sin pensarlo dos veces. Una sola línea orquestal, que va de la mano con la línea dramática, fluctúa ininterrumpidamente entre una cantata clásica a la cuál se superpone el diálogo aterrador entre Scarpia y Tosca, hasta el climax final del gran momento melódico que representa a Tosca y a Roma: esa melodía de corte antiguo, noble, monumental que siempre ha sido para mi el símbolo musical de la vieja ciudad imperial. En ese acto también se resume todo el drama de la ópera como manifestación artística universal: las torturas físicas y psicológicas, el amor, la lealtad, la traición, un intento de violación, el chantaje y finalmente un asesinato. Tosca es un personaje extraño, aun para los melómanos actuales. No es la dulce y sufrida heroína que busca

la protección de su amado, sino más bien todo lo contrario. Ella sigue siendo la gran heroína, pero es una mujer de armas tomar, cien por ciento feminista si viviese en estos tiempos, que trata de proteger y salvar a su amado empujando el drama hasta sus últimas y trágicas consecuencias. A ratos el personaje deja de ser simpático a una audiencia machista acostumbrada a heroínas frágiles y más femeninas y no a esta suerte de Carlota Corday (o Nikita) romana. Creo que la fuerza y belleza de esta ópera es, en cierta medida, es el homenaje que hace Puccini a ese ideal “extraño” de mujer. De nuevo regresa a mi mente la melodía monumental que concluye el segundo acto y que para mí representa, como dije anteriormente, a Tosca y a Roma y que, posiblemente, para Puccini, representaba a ese ideal de mujer.

Visi d'arte, la famosa aria de Tosca, inmortalizada por María Callas, y que constituye la única interrupción al hilo dramático y musical de ese segundo gran acto, es, a mi juicio, el punto débil de la ópera. No quiero decir con esto que no considere que es una muy bella pieza de concierto, si lo es pero ese es su gran problema también. Visi d'arte es un extraño anticlímax completamente fuera de contexto, no sólo musical: ¿un aria perfectamente diferenciada de la línea netamente verista?, sino también psicológico: ¿por qué una mujer como Tosca tiene que, de repente, presentarse tan vulnerable y tan... femenina? Eso no es lo que habíamos visto de ella hasta ese momento y, ciertamente, no es lo que vamos a ver de ella poco después en el momento en que apuñala, sin ningún tipo de vacilación, al perverso malo más malo de todos los malos: el barón Scarpia. Pero quizás también este sea un recordatorio que nos hace Puccini de que Tosca es mujer.

Tosca obviamente es mucho más que ese maravilloso segundo acto: es la ópera de E Lucevan Le Stelle la segunda aria de tenor más famosa después de La Donna e mobile del Rigoletto de Verdi. Yo no soy particularmente dado a seguir las modas en materia de gustos y eso de: “Un millón de personas no pueden equivocarse...” no va generalmente conmigo. Sin embargo E Lucevan Le Stelle es una excepción a esta regla y estoy de acuerdo con la mayoría en pensar que esta hermosísima aria es una de las piezas más inspiradas en la historia de la música dramática. Es una pena que aparezca por primera y última vez en el tercer acto. Ese tercer acto que abre con un exquisito Intermezzo orquestal que trata, en un principio, con matices netamente impresionistas, de

relajar un poco la angustia que nos ha dejado el final del segundo acto. Allí el impresionismo, que como corriente artística apela a los sentidos, se mezcla con un estilo artístico enteramente antagónico, el naturalismo verista, con esa canción del partorcillo en dialecto del Lazio con cadencias propias de la música tradicional romana. Luego vienen las campanadas que anuncian el amanecer en la Ciudad Eterna: descripción e impresionismo musical cien por ciento, para luego recordarnos, con la antesala de E Lucevan Le Stelle, que el drama sigue y tiene que concluir.

Al igual que en mi opinión personal, Otello y Falstaff de Verdi son óperas veristas, mi opinión personal también es que Puccini, pese a ser el adalid del verismo italiano de finales del siglo XIX y principios del XX, es un impresionista de corazón, al mejor estilo francés, y contrario quizás a su propia voluntad. Mis primeros sentimientos inconscientes de que ésto era así datan de hace ya varios años (en los 70's), cuando tomaba clases de piano en la Escuela de Musica Juan Manuel Olivares. Recuerdo que a nivel de octavo año más o menos me tocó estudiar dos preludios de Debussy: La Niña de los cabellos de lino y La Catedral Sumergida. Debussy es el genio impresionista francés de principios del siglo XX miembro, según Dan Brown, de Le Prieuré de Sion. Al estudiar a fondo esos dos preludios, en una época en que yo estaba completa e increíblemente fanatizado por Madama Butterfly, recuerdo haber pensado, en algún momento, que en algunos pasajes de las piezas de Debussy había reminiscencias de la ópera de Puccini. Obviamente, en aquel entonces yo era demasiado niño como para establecer un vínculo consciente entre Puccini y Debussy, pero hoy día creo que ese vínculo, aunque extraño (ya que el naturalismo parece contradecir al impresionismo) existe realmente.

Lo escuchamos en Tosca en los primeros acordes violentos y disonantes que abren en forma magistral el primer acto, con el Cónsul Angelotti, fugitivo de la Justicia, entrando furtivamente a Santa Adrea Della Valle. Nuevamente la música reta a nuestros sentidos y sentimientos con la angustia y ansiedad que se crea en el segundo acto y, finalmente en el amanecer romano del tercer acto, yuxtapuesto al naturalismo de la canción del pastor.

La letra misma de E Lucevan Le Stelle apela al sentimiento impresionista con sus primeros versos que llevan a Cavaradossi hacia el recuerdo de su amada, mediante imágenes netamente sensoriales:

Brillaban las estrellas
La tierra estaba perfumada
Chirrió la puerta del huerto
Unos pasos se susurraron en la arena
Y entró ella imponente

Todos estos temas que he cernido aquí como ideas peregrinas sería interesante discutirlos mas a fondo el SÁBADO 14 DE JULIO cuando estaremos, una vez más, reunidos en mi casa para disfrutar, por primera vez desde que comenzamos estas veladas, de una ópera de Puccini. Los temas más interesantes son quizás el de el modelo de mujer y heroína de Tosca y el impresionismo en la obra de Puccini. Puedo imaginarme quienes serán los que pondrán su grano de arena en la discusión sobre uno y otro tema.

LA ÓPERA

Tosca está basada en el drama homónimo del escritor francés Victorien Sardou quien la estrenó en Paris en 1887 con la famosa Sarah Bernhardt en el papel principal. Poco después de su estreno en Francia, la obra se representó en Milán y Puccini, quien para esos momentos estaba componiendo su primera gran obra: Manon Lescaut, quedó prendado inmediatamente del tema presionando a su editor, Giulio Riccordi, para que comprara los derechos de autor a Sardou:

"vi sarebbe un dramma di Sardou, che, se io fossi ancora in carriera, musicherei con tutta l'anima, e sarebbe Tosca".

Ricordi finalmente los adquirió pero 6 años mas tarde del pedido expreso de Puccini, es decir en 1893. Lo mas extraño del asunto fue que, en vez de dar el encargo a Puccini de escribir una ópera sobre ese tema, le cedió los derechos a Alberto Franchetti, el mismo oscuro compositor italiano que tiempo después le pasó el libretto de Andrea Chenier a Umberto Giordano.

Al igual que en el caso de Andrea Chenier, el poeta y desorejado Illica escribió el libreto. En 1884 Illica, Franchetti, Ricordi y Verdi se reunieron con el mismo Sardou con el fin de presentarle un libreto preliminar. A Verdi le atraía enormemente este drama pero no le gustaba el final planteado por Sardou. Por otro lado, el fracasado Franchetti que por alguna extraña razón tenía el monopolio de todos los libretti de Illica, se auto declaró incapaz de componer una ópera sobre ese drama (lo mismo sucedió luego con el

libretto de Andrea Chenier). Ante esto Ricordi pasó el encargo a Puccini, pero éste estaba demasiado ofendido por la exclusión de la que había sido objeto así que Verdi tuvo que interceder para que dejara atrás sus resentimientos y pusiera manos a la obra. En esos momentos Puccini estaba inmerso en la composición de su otra gran ópera La Boheme. Mientras tanto Ricordi delegó a otro libretista, Giuseppe Giacosa, para que junto con Illica, le dieran los toques finales al libreto. Sin embargo Giocosa fue mas un dolor de cabeza que una ayuda ya que durante todo el tiempo que le tocó trabajar en el libretto de Tosca tuvo innumerables disputas con Illica, con Puccini y hasta con el mismo Sardou.

Puccini comenzó a componer Tosca en 1896 y ya para Octubre de 1899, después de tres años difíciles de cooperación, la ópera estaba lista para ser estrenada. Durante la composición de esta ópera Puccini visitó a Sardou dos veces en Paris, entre Abril 1898 y Enero 1899, con el fin de discutir la adaptación lírica de la misma.. Había algunas diferencias de criterios entre el dramaturgo y el compositor, entre ellos el himno patriótico que Cavaradossi debía cantar en el ultimo acto y que Puccini reemplazó por E Lucevan Le Stelle. Puccini quería también una muerte mas elaborada para Tosca que el abrupto y chocante finale en que la cantante se lanza al vacío pero en este punto Sardou no dio su brazo a torcer.

Debido a que la acción transcurre en Roma se decidió que la primera presentación de Tosca al público italiano tuviera lugar en el Teatro Costanzi de esa ciudad, el 14 de Enero de 1900. En la audiencia de esa memorable función se encontraba la Reina Marguerita (en honor a la cual se denomina Marguerita a la pizza básica de mozzarella y tomate), el primer ministro italiano y muchos compositores, entre ellos Mascagni, Franchetti y Cilea. El éxito fue completo aun cuando existe una diferencia abismal de atmósferas entre La Boheme y Tosca. En efecto, Tosca es el epítome de ópera dramática por excelencia. Puccini describe esta diferencia textualmente:

"Il colore non è più romantico e lirico, ma sensuale, appassionato e torbido. Non persone buone e amabili, ma individui loschi come Scarpia e Spoletta. E gli eroi non sono docili come Rodolfo e Mimì, ma attivi e coraggiosi".

El argumento de Tosca juega con pasiones y no con sentimientos. En La Boheme el villano es el destino, representado por la enfermedad de Mimi y el tenor (Rodolfo) tiene que aceptarlo mientras se están

moviendo juntos hacia un final inevitable. De esta forma hay mínima acción sobre el escenario. En Tosca héroes y villanos por igual son seres humanos y luchan entre sí sobre el escenario.

Puccini escoge unos acordes disonantes, impactantes y trágicos para abrir Tosca, mucho más oscura que las páginas iniciales de sus primeras óperas. Sin embargo el ambiente se relaja con el basso buffo del personaje del Sacristán cosa muy común en sus composiciones donde siempre se introducen personajes menores muy bien definidos. El aria más importante de este primer acto es Recondita armonia. Esta pieza requiere de un gran intensidad vocal por parte del tenor junto con cierta profundidad de interpretación enriquecida por la contra melodía más ligera del Sacristán. Cuando el cónsul Angelotti sale de su escondite la música se oscurece nuevamente. Sin embargo Tosca hace su entrada de diva y una nota ligera retorna al escenario con el dueto (netamente impresionista dado el color orquestal usado por Puccini) Non la sospiri la nostra caseta. Un interludio cómico sigue entre el Sacristán y un coro de niños. Cuando aparece Scarpia de nuevo la música pasa a ser profunda y trágica. Scarpia es uno de los villanos más interesantes. Lo malvado del carácter de Scarpia es solo comparable con el Iago del Othello de Verdi.

Las interrogaciones a las que es sujeto Cavaradossi en el primero y el segundo actos están compuestas en un estilo conversacional que contrasta con la Cantata en estilo barroco que canta Tosca al principio del segundo acto. Otro pasaje conversacional de Cavaradossi, en ese segundo acto, se corta con el grito en las notas más agudas del tenor, de Vittoria, vittoria ante las nuevas de que Napoleón ha resultado vencedor en Marengo. Los duetos entre Tosca y Scarpia son nerviosos y vehementes y van en un crescendo espiral que no se relaja sino hasta el final de ese acto. Únicamente hay una interrupción extraña desde los puntos de vista dramático y musical y es la difícil aria de la soprano Vissi d'arte que exige un muy buen leggato. En relación al tercer acto ya comenté acerca de la introducción en donde se contraponen los efectos impresionistas de la música de Puccini con el verismo. Este acto también incluye la famosa aria E lucevan le stelle, de allí en adelante la ópera se desboca hacia un final violento. En Tosca los enfrentamientos son siempre entre individuos. La historia, la política y los ideales quedan como un telón de fondo y algunas veces son una

suerte de pretexto. Sin embargo las motivaciones reales son estrictamente personales. La acción está compuesta sobre una cadena de dúos. En el primer acto Cavaradossi, el sacristán, Scarpia y Angelotti aparecen siempre en pares. En el segundo acto es más obvio que, en todo momento, tanto libretista como compositor, enfocan su arte en delinear la psicología de cada uno de los personajes. Tosca es una historia de traiciones y dudas. Nada parece ser honesto y directo, incluso el amor entre Tosca y Cavaradossi está plagado de celos y desconfianzas. Algunos ejemplos: La escena de celos de Tosca en el primer acto basada en la imagen que Cavaradossi pinta de la Madona en Santa Andrea Della Valle; es Tosca quien confiesa en el segundo acto el paradero de Angelotti y no Mario quien es el que realmente está siendo torturado. Scarpia es asesinado con un cuchillo de mesa por “manos dulces e inocentes” que no tienen nada de dulce ni de inocente. Angelotti es la figura más idealizada de la ópera sin embargo el héroe de la República Romana escapa cobardemente disfrazado de mujer. El uso inapropiado de objetos y situaciones crea una atmósfera sofocante de duda y sospecha. Incluso algo tan definitivo como la muerte de Mario Cavaradossi en el acto final es una “simulación” no simulada.

Puccini busca lograr en Tosca una perfecta correspondencia entre la acción dramática y la realidad histórica. Para La Bohème necesitó ubicar la acción en el pasado en busca de realismo. En Tosca, con sus fugas, torturas y ejecuciones se requería de una definición exacta de los tiempos históricos para así concentrarse en los dramas individuales de los diferentes personajes.

En Tosca se mencionan también figuras históricas como el General Melas y la batalla de Marengo. Además de las precisiones mencionadas anteriormente en relación al Te Deum y a las campanas del amanecer romano, la investigación de Puccini continuó en lo referente al vestuario, especialmente en las vestimentas sacras del primer acto las cuales, para la función del estreno, estaban basadas en una minuciosa investigación histórica hecha por el mismo compositor. Los diseños de escena para esa función inaugural estaban a cargo del director artístico de la casa Ricordi Adolfo Hohenstein quien diseñaba las escenografías de todos los grandes estrenos de la época tales como Falstaff y Madama Butterfly. En esta precisión histórica de Tosca destaca la de los escenarios. Cada acto se

desarrolla en un sitio histórico de interés en la Ciudad Eterna: la Iglesia de Santa Andrea Della Valle cercana a la Piazza Navona para el primer acto, el Palazzo Farnese cede actual de la Embajada de Francia para el segundo acto y, finalmente, el emblemático Castel Sant'Angelo cercano al Vaticano para el tercer acto. Las escenografías de Hohenstein se basaron fielmente en las fotos de estos sitios históricos que le proporcionó el mismo Puccini. En la versión que veremos este sábado, realizada a modo de película, los escenarios en donde se desarrolla cada acto son, exactamente, estos escenarios reales. Entre los cantantes destacan Plácido Domingo en uno de sus mejores momentos, en el papel de Cavaradossi, la poderosa soprano rusa Raina Kabaivanska con una magnífica presencia en escena de “real bitch” (es así como yo me imagino a la verdadera Tosca) en el papel de Tosca y el legendario barítono gringo Sherrill Milnes como el villano Scarpia.

DONDE SE CUENTA LA INCREIBLE PERO CIERTA RELACIÓN ENTRE EL MENÚ DEL SÁBADO 14 Y EL MARCO HISTÓRICO DEL DRAMA DE TOSCA

El sábado 14 no podrá faltar en la cena que sigue a la presentación de la ópera, el famosísimo Pollo a la Marengo que comió Napoleón Bonaparte después de su gran victoria en la Batalla del mismo nombre, librada en el Piamonte de la Italia septentrional, al sur de la ciudad de Torino, en Junio de 1800. Aun hoy día, en la mayoría de los restaurantes de esa región, es muy común encontrar, en todo restaurante, este extraño platillo que consiste en dados de pollo, dorados en aceite de oliva, que luego se cocinan, muy lentamente, en una salsa de tomates, ajo machacado, perejil, vino blanco o cognac y champiñones (algunas variantes añaden aceitunas y cilantro al guiso, sin embargo esto no entra en la definición más ortodoxa de la receta). Este plato es acompañado por huevos fritos, crotones de pan viejo y camarones. Actualmente muchos chefs lo preparan sin los camarones, pero en el Piamonte italiano la mayoría de los restaurantes los incluyen por razones más históricas que gastronómicas. Aparentemente Napoleón tenía el hábito de ayunar antes de cada batalla y después de sus victorias, hambriento, pedía que se le sirviera inmediatamente un buen plato de lo que hubiese a disposición. La leyenda cuenta que el chef personal de Bonaparte: un tal Dunand, desesperado por servir rápidamente algo de comer a su jefe después del éxito rotundo de Marengo,

envió a sus sirvientes a buscar en los alrededores algunos ingredientes que le permitiesen ensamblar un platillo decente para el hambriento General. Éstos regresaron con un pollo flaco, cuatro tomates, tres huevos, unos dientes de ajo y unos cuantos camarones. Sin muchos utensilios de cocina a su disposición, se cuenta que Dunand cortó el pollo con un sable y lo doró en el poco aceite de oliva de que disponía. Para hacer el guiso más apetitoso utilizó algo de coñac tomado de la cantina personal de Napoleón junto con un poco de pan sobrante. Una prueba clara de la desesperación de Dunand es la extraña combinación de pollo con camarones y huevos que indican que el pobre chef debió de estar realmente desesperado al juntar todos esos sabores en principio irreconciliables. Posteriormente Dunand trató de modificar su receta añadiendo hongos y eliminando los camarones, sin embargo Napoleón se dio cuenta de los cambios y pidió que la receta se restaurara a su forma original. Ésto no era por razones gastronómicas sino por pura superstición del gran General.

Es extraño que José Carreras, es su libro de Gastronomía Operística, no incluya el Pollo a la Marengo en el menú de Tosca ya que el drama de esta ópera se sitúa entre el Miércoles 17 de Junio de 1800 y el amanecer del día siguiente. Menos de 24 horas de acción que transcurren entre las noticias confusas que llegan de Marengo, después de la célebre batalla en la que Napoleón, a punto de ser vencido en la mañana, termina victorioso sobre los ejércitos de Austria en la tarde.

En la mayoría de los cuentos, basados en acontecimientos reales de las conquistas napoleónicas en Europa, el General y sus ejércitos aparecen como los grandes villanos de la historia. Sin embargo, en el drama de Tosca los villanos son los austríacos, opuestos a Napoleón, cosa por demás muy explicable en la Italia que surge unificada al liberarse del yugo austríaco, borbónico y papal, poco después de la primera mitad del siglo XIX, y en donde Verdi, por cierto, jugó un papel fundamental.

La historia previa al drama de Tosca se remonta quizás a Febrero de 1798 en que Louis Alexandre Berthier, un general de Napoleón, ocupa el Estado Vaticano, regido por el Papa Pío IV, y proclama una de las tantas republiquillas títeres de Napoleón en Europa (República Cliente o República Hermana): la Primera República Romana del XIX con los colores negro, blanco y rojo en un tricolor vertical que recuerda tanto la bandera francesa como la actual bandera italiana.

Angelotti, uno de los personajes de la ópera de Puccini, fue en la vida real uno de los Cónsules de esa fallida República (gobernada, como en la antigua Roma, por un grupo de Cónsules). A raíz de la invasión francesa, el Papa tuvo que huir a Toscana y Fernando IV de Borbón, Rey de Nápoles, intentó rescatarlo pero fue derrotado por los franceses. Posteriormente Pio IV muere en Francia, prisionero de Napoleón. Después de estos acontecimientos otra República Napoleónica, la Napolitana o Parthenopea, es proclamada en Enero de 1799 enriqueciendo aún más el ambiente político en la península itálica. Es interesante hacer notar que, durante la ocupación Napoleónica en Europa se establecieron muchas de estas Repúblicas Clientes de Francia la cuál apoyaba abierta y descaradamente la proliferación de pseudo micro estados con el pretexto oficial de fomentar el variopinto nacionalismo europeo. Sin embargo, la verdadera razón era la de controlar los territorios ocupados a través de un sistema mixto de gobierno directo desde París y de gobiernos locales. Estas minúsculas Repúblicas basaban su existencia en la presencia constante de un destacamento del ejército francés de ocupación. Por otro lado, la administración francesa regía en ellas con el único propósito de obtener la mayor cantidad de recursos (alimentos, soldados y dinero) para las siguientes campañas militares de General. Pese a la no muy noble causa francesa, esas fueron también las células motoras del sentimiento nacionalista que tuvo importantes repercusiones históricas a posteriori, incluyendo el Risorgimento Italiano de la primera mitad del siglo XIX y la anexión de algunos cantones franceses a la Confederación Helvética. En cierta medida algo similar a lo sucedido en las colonias españolas durante la invasión napoleónica en España en 1810.

La República Romana no vivió una larga vida. En Abril de 1799 mientras Napoleón estaba inmerso en su campaña en Egipto, un ejército Austro Ruso al mando del General Suvorov cruzó los Alpes en el norte de Italia y derrotó a las Repúblicas francesas en Italia reinstaurándolas a sus antiguos dueños. En Junio de ese año el Cardenal Ruffo ocupa Nápoles en nombre del Rey Fernando y en Septiembre las tropas Borbónicas entran en Roma. Debido a que para ese momento ya el Papa Pio IV había muerto, Maria Carolina de Austria, esposa de Fernando y hermana de Maria Antonieta asume la Regencia de los estados papales y despliega una terrible purga política en contra de los republicanos,

liberales o simplemente personas que habían tenido alguna participación activa en el manejo de la República. Obviamente que María Carolina debía sentir un especial odio hacia estas ideas francesas que habían acabado con la vida de su hermana años atrás. El resultado de esos días terribles fue la matanza de miles de romanos entre los que figuraban muchos artistas, científicos e intelectuales. Aunque el personaje de Cavaradossi es ficticio alguien como él bien pudo haber sido una de las tantas víctimas de ese régimen de terror.

En la Primavera siguiente Napoleón cruza los Alpes con un pequeño ejército y se encuentra con los austríacos, comandados por el General Méleas, en Marengo. El ejército austríaco mucho mayor en número que el francés, después de combatir ferozmente, toma el control de la localidad en la mañana del 14 de Junio de 1800 (3 días antes del inicio de la acción de Tosca). En un principio la batalla parece perdida para los franceses y es por eso que, en el primer acto de Tosca, en Santa Andrea Della Valle, se anuncia la victoria del ejército austríaco y Tosca se ve comprometida a cantar esa noche en las celebraciones en el Palazzo Farnese. Ese sería el inicio del segundo acto ambientado precisamente en el Palazzo Farnese, comando de la Regencia del Estado provisional de María Carolina y hoy en día sede de la Embajada Francesa en Roma.. Es a mitad de ese acto, durante la tortura de Cavaradossi, que llegan noticias de que la victoria austríaca se ha revertido y que es ahora Napoleón, el verdadero vencedor de esa batalla. En efecto, aunque en un principio los franceses habían sido tomados por sorpresa por el ejército de Meléas, el curso de la batalla cambia radicalmente a raíz del regreso (en respuesta a un llamado urgente de Bonaparte) de unas pequeñas fuerzas, separadas del grueso del ejército de Napoleón, bajo el mando del General Desaix. Este General, después de asediar al ejército austríaco con la artillería en un breve ataque, hace que los ejércitos austríacos tomen la retirada. La caballería del ejército Napoleónico completa la victoria. Las pérdidas del lado austríaco ascienden a 9.500 soldados aproximadamente mientras que las bajas en el ejército francés, aunque incluyen al mismo Desaix, son menores. A Meléas no le queda otra salida que negociar con Napoleón evacuando todo el noroeste de Italia hasta Ticino y suspendiendo toda acción militar a futuro en la Península. Pese al trágico final de Tosca, en el tercero y último acto, en donde Cavaradossi muere fusilado y Tosca y

Angelotti se suicidan, siempre queda la idea en mente de que esas muertes no fueron en vano y que tendrán su venganza póstuma en el futuro cercano con la restauración de la República Romana después de la victoria de Marengo. Desafortunadamente Tosca es mucho más trágica de lo que aparece en el escenario. Napoleón al final prefirió llegar a un acuerdo con la monarquía española al sur de la Península Itálica que asegurara la supervivencia, tanto de los Borbones en Nápoles como del Papa en Roma. De esta forma, en Julio de 1800, el nuevo Papa Pío VI entra a Roma y es proclamado cabeza del estado del Vaticano. Ese es el fin de la Primera República Romana del XIX.

Uno de los personajes más fascinantes de esta ópera es el villano Barón Scarpia, Jefe de la Policía de María Carolina de Austria. ¿Realmente existió alguien como Scarpia? La historia nos dice que el Jefe Romano de la Policía, para Junio de 1800, era un tal Trojano Marulli, Duque de Ascoli, un aristócrata que no tuvo mucho que ver con el Scarpia de Puccini. La figura que realmente inspiró el personaje fue quizás un oficial Borbónico conocido como el Barón Sciarpa y el cambio de posición de la i en este nombre, pudo haber sido intencional para darle más fuerza dramática al nombre del villano.

Cuando el Cardenal Ruffo huye hacia Calabria para organizar un ejército contra la República Romana, se alía con algunos grupos disidentes que permanecían aun activos. El brigadier más famoso de estos grupos era Michele Pezza conocido como Fra Diavolo. Sin embargo, el más poderoso era un soldado mercenario de nombre Gherardo Curci, y apodado Sciarpa. Este señor había sido el jefe de la guardia del Palacio del Rey de Nápoles. Después de haberse dado de alta en el Palacio de los Borbones, Sciarpa organiza su propio ejército de mercenarios ofreciendo sus servicios al ejército francés. Éstos se rehúsan a dar cabida en su nómina a este bribón, y es así como Sciarpa y sus acólitos comienzan a saquear toda la región de Salerno, al sur de Italia, en nombre del Rey Fernando de Nápoles. Al final Sciarpa resulta ser el aliado ideal de Ruffo y va a tener un papel protagónico también en la destrucción de la República Parthenopea.

Cuando Fernando IV es restaurado en el trono de Nápoles éste decide premiar a aquellos que, de una forma u otra, contribuyeron a su causa. Así es como los jefes de las bandas mercenarias son elevados al grado de coroneles y a otros bribones, como el mismo Sciarpa, se le dan cargos oficiales y títulos

nobiliarios de poca monta como el de Baron, tierras y alguna participación en el botín de guerra.

Inmediatamente después de la restauración del Reino de Nápoles, el Baron Sciarpa, junto a Fra Diavolo y con el ejército Borbónico, se une a un ataque contra la República Romana. No se sabe que sucedió con este Sciarpa después de que los franceses evacuaran Roma en 1800 a raíz de las traicioneras negociaciones de Napoleón con los Borbones, los austríacos y el Papa, que siguen a su victoria en Marengo. Posiblemente fue exilado, junto al Cardenal Ruffo, por el mismo Fernando, a quien no le gustaba mucho la gente demasiado eficiente.

En cuanto a la estrella de la ópera, la cantante célebre Floria Tosca, hay una inexactitud o anacronismo garrafal en la obra de Puccini. Es bien sabido que para principios del siglo XIX estaba prohibido, en los Estados Papales, que las mujeres cantaran en iglesias y teatros. Las voces blancas y agudas estaban siempre a cargo de los infortunados castrati. Incluso en 1900, cuando se estrena Tosca en el Teatro Costanzi de Roma, había un castrato de nombre Domenico Mustafà que servía como director musical de la Capilla Vaticana. Sin embargo estamos hablando de Italia y de italianos, y es de suponer que esta restricción papal era muy libremente cumplida. En realidad era cumplida a cabalidad únicamente en el caso de las Iglesias. La restricción se levantaba completamente para los días del largo Carnaval Romano (el cuál duraba más de los cuatro días que dura todo carnaval) y en donde podían aparecer, previo permiso eclesiástico, mujeres cantando en los escenarios teatrales. En los tiempos de Rossini (primera mitad del XIX) el problema había desaparecido, aparentemente, por completo pero, aun así, había una censura estricta en cuestiones tales como que en su famosa ópera Cenerentolla (La Cenicienta) estaba prohibido mostrar el pie descalzo de la heroína..

Volviendo al tema de Tosca, en la ópera está claro que ella canta en un escenario privado en el Palazzo Farnese para celebrar un acontecimiento público que es la supuesta victoria austríaca en Marengo. En todo momento se nos recuerda que ella únicamente reza en las Iglesias, nunca canta ni lleva a cabo ninguna otra labor pecaminosa en la Casa de Dios.

De esta forma vemos que los personajes de Tosca, la ópera, son mas o menos reales: Cavaradossi es un símbolo de la intelectualidad perseguida por el régimen de terror de María Carolina de Austria (así como lo es Andrea Chenier es el perseguido político de

los jacobinos en la ópera de Giordano), Angelotti es un personaje cien por ciento real, Scarpia es el mismo Baron Sciarpa de la historia italiana el cual nunca fue jefe de la policía romana ni tampoco fue apuñalado por una cantante, pero que si fue un mal elemento. Finalmente Tosca es una cantante famosa que hace gala de su arte, únicamente en espectáculos privados (algo así como una bailarina exótica pero cantante). Sin embargo, de todos estos personajes, el más real de todos es el Pollo Marengo que aun hoy día se sirve en el Piamonte italiano y que incluye su pan viejo, sus camarones y sus huevos fritos. Tal como lo degustó Napoleón hace exactamente 207 años atrás después de su victoria sobre el ejército austríaco.

ANÉCDOTAS DE TOSCA

Beatriz gentilmente ha prestado, para la velada del próximo sábado 14, un video de los mejores momentos de la Callas en donde se presenta el Acto II de Tosca.

Ese segundo acto del cual les hablé en alguno de mis correos previos. Así que tendremos oportunidad de ver y escuchar, después del intermedio y de la merienda, algunos pasajes de esa versión. A pesar de que la película es en blanco y negro y que el sonido es monofónico, aun hoy día la Callas impacta. No en balde esta mujer ha sido catalogada como una de las mas grandes sopranos operísticas de todos los tiempos. A muchos incluso les cuesta disociar la imagen de Floria Tosca de la imagen de Maria Callas en ese segundo acto en donde canta la famosa aria *Visi d'arte* y luego asesina a Scarpia (en este caso representado por el barítono italiano Tito Gobbi).

Hay muchas anécdotas alrededor del par Callas/Gobbi. En sus memorias, Tito Gobbi cuenta que en 1964, durante la presentación de Tosca en el Royal Opera House de Londres, la Callas se acercó demasiado a las velas del escritorio de Scarpia y su peluca comenzó a arder. Gobbi inmediatamente improvisó un movimiento de escena en el que saltaba sobre Tosca y la abrazaba con el fin real de apagar el fuego. La Callas hizo un ademán de rechazo mezclado con la perplejidad del momento, ya que ese movimiento no había sido ensayado previamente, al final se dió cuenta de la razón detrás del movimiento de escena y, antes de apuñalar a Scarpia, le susurró al oído unas palabras de agradecimiento.

Tito Gobbi cuenta también que la furia dramática con la que arremetía Maria Callas en ese segundo acto era tal que muchas veces el temió por su propia integridad

física. En efecto, en una ocasión el cuchillo retractable de utilería falló en el momento en que Tosca clava el puñal en el pecho de Scarpia. Tito Gobbi terminó con una herida leve pero el susto fue muy grande y, en ese momento, en vez de recitar su parte del libreto, exclamó asombrado: Mio Dio!!!. Otra de las historias narra que, aparentemente, Maria Callas tenía una miopía severa y, cuando salía al escenario estaba prácticamente ciega ya que no toleraba ningún tipo de lentes de contacto. Tito Gobbi dice en su libro que, en una ocasión, al final de ese segundo acto, el yacía, ya “muerto” en el suelo, y se dió cuenta de que Maria Callas estaba tratando desesperadamente de hacer mutis. El intentó señalarle discretamente la salida pero no pudo contener la risa y tanto sus ademanes como su risa estruendosa fueron notados por el público. Al día siguiente los periódicos reseñaron la excelente actuación de Gobbi al introducir esos dramáticos estertores agónicos en su personificación de Scarpia.

Hay otras muchas anécdotas que tienen directamente que ver con la representación de esta ópera. La mas famosa es quizás aquella que sucedió en la Opera Lírica de Chicago en donde, Eva Turner, una famosa soprano británica, en la escena final en la que se lanza al vacío desde la terraza mas alta del Castel Sant’Angelo, rebotó varias veces en un trampolín que le habían puesto del otro lado de la empalizada para amortiguar su caída, reapareciendo por detrás del muro después de cada rebote. Hay quienes piensan que el reemplazo de un colchón por un trampolín fue simplemente un acto de venganza llevado a cabo por algún utilero en retaliación por el mal carácter de la diva.

Durante el Festival de verano de Macerata, el 30 de Julio de 1995, el tenor Fabio Armiliato fue herido en la escena del fusilamiento de Cavaradossi, en el último acto. En esa escena final en la que Cavaradossi yace muerto en el suelo y se le acerca Tosca a “revivirlo”, la soprano Raina Kabaivanska (a quien oiremos el sábado en el papel principal), cuenta que lo único que oyó fue un susurro muy débil de Armiliato pidiéndole desesperadamente que llamara una ambulancia. Sin embargo la soprano, al ver sangre real, se desmayó sobre el cuerpo del tenor. El accidente ocurrió debido a que a alguien se le olvidó dentro del cañón de uno de los rifles, la bayeta utilizada para cargarlos con blancos de utilería. Con el disparo ésta salió y se clavó en la pierna de

Cavaradossi. Después de una larga cirugía Armiliato declaró a la prensa que había sido muy afortunado de haberle tocado un mal extra que nunca apuntó a su pecho sino hacia la pierna. Al cabo de algunos días regresó a sus ensayos sosteniéndose con un par de muletas, con tan mala suerte que, nuevamente en esa escena del fusilamiento resbaló con una de las muletas y tuvo múltiples fracturas en la otra pierna.

El anecdotario de Tosca se remonta también a los tiempos de Puccini. Puccini era un fanático de la precisión en los detalles. Para la procesión del Te Deum que cierra el primer acto en Santa Andre della Valle, envió a una persona a Roma para que recopilara cualquier material disponible sobre esta liturgia celebrado en el Vaticano. Después de recorrer librerías y museos recibió de un viejo fraile el dibujo exacto de el papel de cada participante en este acto litúrgico en 18 tablillas de madera pintadas a mano. Para el Intermezzo orquestal del tercer acto, Puccini le pidió a un fraile amigo suyo que le descifrara el tono preciso de las campanas de Castel Sant'Angelo y el de las campanas cercanas de la Basílica de San Pedro. De esta forma fue capaz de reproducir a la perfección en el teatro la imagen musical del amanecer romano en las inmediaciones del Castel Sant'Angelo.