

Un drama con precisión de relojería

■ GLORIA STAFFIERI

LA ÓPERA DE LAS EMOCIONES

Con su estreno en el Teatro di San Carlo de Nápoles el día 28 de octubre de 1837, *Roberto Devereux* se ubica en un período en el que la actividad creativa de Donizetti estaba en una fase de plena expansión. Después del éxito logrado en Milán en 1830 con *Ana Bolena*, y aún más con el triunfo de *Lucia di Lammermoor* en 1835 en Nápoles, que había tenido resonancia en todos los teatros de la península, se podía considerar que su fama se había consolidado definitivamente. Su nombre no permanecía tampoco confinado a los escenarios italianos: todavía en 1835, Donizetti había recibido el encargo de componer una ópera para el Théâtre-Italien en París, que cumplió con *Marino Faliero*, lo que le abriría después las puertas del teatro más prestigioso de la *Ville lumière*, l'Opéra. Por otra parte, el ruidoso retiro de Rossini en 1829, y la muerte prematura de Bellini en 1835, facilitaban su rápido ascenso.

Sin embargo, aunque las circunstancias no podían parecer más favorables desde el punto de vista profesional, en lo personal el año 1837 se mostró como el más trágico de la vida del compositor. Habiendo perdido ya a sus dos primeros hijos, a las pocas horas de su alumbramiento murió también el tercero. Su joven esposa, Virginia Vasselli, debilitada por el parto y rodeada por una epidemia de cólera que justo en aquel momento alcanzaba su cénit, enfermó gravemente y murió a finales de julio. La profunda depresión en la que cayó Donizetti queda documentada en una serie de cartas dirigidas al hermano de Virginia: “¿Para qué trabajar... ? ¿Para qué... ? Estoy solo en el mundo... ¿podré vivir? ¡Y aún más de estas ideas me exasperan, querido Toto!”.

Este fue el ambiente de desesperanza extrema en que Donizetti se encontraba a la hora de componer y montar la ópera *Roberto Devereux*, encargada por el famoso empresario de los teatros reales de Nápoles, Domenico Barbaja, para la inminente

temporada de otoño de San Carlo. Sin embargo, el empeño de terminar el trabajo se convirtió para el compositor en una especie de “cámara de compensación” que le ayudaría a resistir tales adversidades y reaccionar al dolor.

Gracias a su correspondencia sabemos que la composición de la ópera empezó a principios del verano, cuando sentía “un cansancio por causa de la nueva ópera,” según declaró a un amigo el 28 de junio. En ese momento, tenía la previsión de estrenar “hacia finales de agosto o de setiembre”, y todavía el 5 de agosto lo confirmaba así en una carta al empresario Lanari de Venecia. Podemos suponer, pues, que el proceso creativo le ocuparía esencialmente los meses de junio y julio de 1837.

En cierto momento, quizá esperando que el cólera disminuyera su virulencia, se decidió aplazar el estreno hasta finales de setiembre, una vez terminada la novena de la fiesta de San Gennaro, que se celebra el día 19. El 4 de ese mes, el compositor se confiaba otra vez a su cuñado: “En unos días empezaré los ensayos. Ésta será para mí la ópera de las emociones, pero no quiero empezar [a contarte] los esfuerzos que en cada página...”. El destino de la ópera era todavía desconocido, y hubo otro aplazamiento. “Para más alegría, tendré que discutir con la empresa, porque iba a entregar mi ópera en agosto, ¡y resulta que me la pide para octubre!” se lamentaba Donizetti a su cuñado a finales de setiembre. La situación se desbloqueó a principios del mes siguiente: “Ayer se dió por fin la orden de entregar la ópera a los copistas, y pronto empezarán los ensayos”, anunciaba de nuevo a Vasselli el 5 de octubre.

Entre las razones de tantos retrasos estaba sin duda el hecho de que la aprobación por parte de la censura se hizo esperar hasta el 24 de octubre (o sea, apenas cuatro días antes del estreno), cuando por fin informó positivamente salvo por algunas modificaciones. Pero, a pesar estas circunstancias tan adversas,

■ **Roberto Devereux se ubica en un período en el que la actividad creativa de Donizetti estaba en una fase de plena expansión**



la ópera sería uno de los éxitos mayores de Donizetti. El compositor mismo se expresaba así a Tito Ricordi el 31 de octubre: “Anteayer dí mi ópera en el San Carlo. Ahora, no me corresponde a mi decirle cómo fue; soy más humilde que una p... y por esto me sonrojaré. Pero fue muy, muy bien”.

Efectivamente, como resulta también de las críticas de la época, la recepción por parte del público fue bastante favorable, tanto respecto a los intérpretes como respecto al compositor, e incluso al libretista, llamado excepcionalmente al proscenio para recibir su dosis de aplausos. Entre los primeros contamos a Giuseppina Ronzi de Begnis (Elisabetta), la principiante Almerinda Granchi (Sara), Giovanni Basadonna (Roberto), Paul Barroilhet (Nottingham), y respecto al último, recordamos que se trata del napolitano Salvatore Cammarano, el libretista preferido de Donizetti en estos tiempos (de *Lucia di Lammermoor* de 1835 a *Poliuto* de 1838, firmó los textos de todas sus óperas serias).

En los años siguientes, *Roberto Devereux* se asentaría en Nápoles, y entre 1837 y 1848 habría centenares de reposiciones en varios teatros italianos y extranjeros. El 27 de diciembre de 1838 fue representada en París, en el Théâtre-Italien y, con motivo de esta ocasión, el compositor reajustó algunos detalles de la partitura, también para adaptarla a un nuevo reparto vocal, que incluía ahora a la Grisi, Rubini y Tamburini en los papeles principales, y Emma Albertazzi en el de Sara. Algunos de estos movimientos, añadidos o modificaciones respecto al estreno entraron a formar

parte de la edición moderna de la partitura, como sucede por ejemplo con la Sinfonía introductoria, un movimiento de dimensiones amplias que incluye en el *largo* inicial la

cita de *God save the Queen*, y la nueva sección de la *cabaletta* ‘Nascondi, frena i palpiti’ del *duetto* de Roberto con Elisabetta en el primer acto (en la versión napolitana el tenor repite literalmente la parte de la reina, pero en esta versión parisina canta una melodía completamente distinta con un carácter contrastante).

Está fuera de toda duda que la contribución de Cammarano no fue ajena al éxito de esta ópera. El libretista descendía de una familia de hombres de arte y de teatro, e inauguró un estilo con un claro marchamo de romanticismo, un estilo fuertemente apasionado y fogoso, que al mismo tiempo mostraba ser elegantemente cultivado y nutrido de referencias literarias. Además, también estaba atento a los elementos expresivos y gestuales de la interpretación que imponía a los cantantes con sus *didascalias* o acotaciones escénicas, y que sembró abundantemente en sus textos.

Cammarano era, pues, el poeta ideal para dramatizar y versificar un argumento de alto contenido emocional como el escogido por Donizetti para su nueva ópera napolitana: de nuevo una historia de temática relacionada con la Inglaterra de finales del siglo XVI, y sobre el trágico amor de la reina Isabel hacia su favorito, el conde de Essex. Con ello, el compositor retrataba por tercera vez

■ “Esta será para mí la ópera de las emociones”

■ Mientras su apasionada historia con su joven protegido Devereux se alargaba, el fin del camino de la reina Isabel era cada vez más incierto.

© Heracles Kritikos / Shutterstock



■ Está fuera de toda duda que la contribución de Cammarano no fue ajena al éxito de esta ópera

la imagen de una soberana poderosa, ya fuera la protagonista de su *Castello di Kenilworth* de 1829 o personaje relevante en la más reciente *Maria Stuarda* de 1834.

Esta materia había constituido ya el centro de dos tragedias del *grand siècle*, que llevaban los dos el título *Le comte d'Essex*, la una debida a La Calprenède en 1639, y la otra a Thomas Corneille en 1678. Más recientemente, había sido retomada por Jacques Ancelot para otra tragedia, *Élisabeth d'Angleterre*, interpretada por primera vez en París el 4 de diciembre de 1829. Felice Romani extrajo rápidamente de ésta un libreto para Mercadante, titulado *Il conte d'Essex*, que se representó en La Scala el 10 de marzo de 1833. Es esta ópera la que llamó la atención de Donizetti que, el año siguiente, pensó en hacer su propia reelaboración para el San Carlo de Nápoles, planteando alguna posible modificación del libreto por Romani mismo o alguna reformulación de Jacopo Ferretti. Pero el proyecto no se llevó a cabo entonces porque en su lugar nació *Maria Stuarda*. Evidentemente, el compositor conservó el proyecto en su corazón, porque propuso el argumento otra vez en 1837. Además, el enfoque que le confería ahora el trabajo de Cammarano resultaba bastante más interesante.

DEL TEATRO HABLADO AL TEATRO LÍRICO

La tragedia de Ancelot sigue el hilo de las acusaciones de traición que promovieron los Lores contra el conde de Essex, favorito de la reina. Al serle solicitado su consentimiento para la sentencia,

la soberana descubre una traición aún mayor hacia ella: el amor del conde por otra mujer. Esta *pièce* gira así en torno al personaje de Elisabetta, desgarrada entre los deberes reales que la obligan a ocuparse de los asuntos de Estado, y las pulsiones de una mujer enamorada que sufre porque es traicionada por su voluble amante. Por lo tanto, la fuerza vectorial del drama radica en el amor ofendido de la soberana, no en la rebelión y las intrigas políticas de Essex, y es esta fuerza lo que crea la tensión en la trama y la conduce a la catástrofe.

El papel implementado por la otra mujer, la duquesa de Nottingham, amante secreta de Essex e igualmente lacerada por un conflicto amoroso, es también importante para el desarrollo de la acción; su rol consiste en debatirse entre su pasión por el conde y el deber conyugal hacia su marido que, particularmente amoroso en comparación con ella, es además el mejor amigo de su amante. Sin embargo, el interés principal de la obra dramática en la que se basaría la ópera no reside en la intriga amorosa y en sus perspectivas triangulares, sino en el apasionante ritmo dramático que mantiene vivo el interés del espectador a lo largo de los cinco actos.

Este ritmo es el resultado de un procedimiento doble. Por un lado, en el texto se desparraman algunos elementos destinados a provocar bien calibrados golpes de efecto, nutridos con el intercambio de los dos objetos simbólicos de la *pièce*: el anillo-salvaguardia regalado por la reina a Essex, y que él ofrece a la duquesa, y el pañuelo que ella regala a su amante. Por otro lado, el texto juega también con una esmerada dialéctica entre la aceleración y la ralentización del tiempo dramático.

■ En el lugar donde estaba la *Essex House*, domicilio de los Devereux, se encuentra actualmente el barrio Temple, y el escudo que se distingue sobre la entrada del pub que lleva su nombre reproduce la parte principal de su emblema heráldico.
■ Pub Devereux en la calle Essex de Londres © Bosiljka Zutich / Alamy





Giuseppina Ronzi de Begnis fue la primera intérprete de grandes papeles del belcanto, en particular de los que Donizetti compuso especialmente para ella en sus óperas *Fausta*, *Sanzia di Castiglia*, *Maria Stuarda*, *Gemma di Vergy*, y *Roberto Devereux*.

Retrato de Giuseppina Ronzi de Begnis (1800-1853)
© Kari Briullov



Efectivamente, en los tres primeros actos, el veredicto y luego la ejecución de la sentencia de Essex, acusado de entenderse con los rebeldes irlandeses, vienen sucesivamente propiciados o retenidos según el estado de ánimo de la reina, que vacila entre la venganza cuando descubre que el conde tiene una amante, y el perdón. Sin embargo, a partir del cuarto acto, la voluntad de la poderosa soberana queda neutralizada por una insoslayable “fuerza del destino” que se pone en marcha ciegamente y arrastra hacia la perdición a todos los participantes en los acontecimientos.

La acción se vuelve *in pressing* especialmente cuando Essex, condenado ya y encarcelado en la Torre de Londres, hace llegar un mensaje a la duquesa: si quiere salvarle, debe devolver inmediatamente el anillo que la reina le había dado tiempo atrás como garantía de su seguridad; pero la duquesa no consigue leer la nota por la llegada imprevista de Elisabetta. Luego, una vez leída, no consigue ejecutar lo escrito porque se junta Nottingham que, mientras tanto, ha descubierto la infidelidad de su mujer, entreteniéndola para vengarse. Este *stop and go* agudiza la tensión por la suerte del conde: ¿lograrán los dos protagonistas salvar la vida de su amado? El tiempo continúa corriendo implacable, y Elisabetta espera en vano la petición de gracia por parte de Essex. Cuando por fin la duquesa entrega el fatídico anillo, es ya demasiado tarde y el hacha ha cortado la cabeza del disputado amante.

La carrera contra el tiempo se convierte, pues, en una parte activa de los acontecimientos. La presión ejercida por los eventos sobre los protagonistas es un factor todavía más sofocante a causa de la claustrofóbica ambientación escogida por Ancelot, que hace que sus personajes actúen siempre dentro de lugares cerrados (una sala en el palacio de Westminster, una habitación privada de Sara, el gabinete de Estado de la reina, una sala del palacio y una habitación de Elisabetta).

A este respecto, es interesante fijarse en el valor simbólico del último cambio de escena: Elisabetta, dejando atrás los lugares oficiales del poder, está en su habitación, como para significar que la reina ha dejado ya paso a la mujer, y así ha terminado su trayectoria interior. Esto se confirma cuando oye la noticia de la muerte de Essex en los últimos pasajes del drama, en los que asistimos realmente a lo que no puede ser denominado sino su capitulación: ‘Tutto e finito... non ho piu sudditi’ (‘Todo ha terminado... ya no tengo súbditos’) y, apuntando a las almohadas sobre las que está sentada, dice: ‘Ecco qui il mio trono, termina qui il mio regno’ (‘He aquí mi trono, aquí termina mi reino’).

Ancelot logra proponer así en su drama teatral una síntesis de diversas formas de espectáculo: contamina la tragedia del *grand*

siècle (enfocada en personajes de alto rango, la colisión dialéctica y la indagación de las pasiones) con un tipo de teatralidad decididamente más burgués y *boulevardienne* mediante un juego con el *suspense*, los malentendidos y los golpes de efecto. Esta es una mezcla característica del nuevo teatro romántico francés de los años veinte y treinta, que hallaría posteriormente su exponente mayor en Victor Hugo.

En la siguiente versión de la historia de los desventurados amantes, Felice Romani efectuó un proceso de reducción y condensación de la *pièce* francesa con el fin de adaptarla al tamaño necesariamente más reducido de un texto destinado a la música. El resultado fue la ópera en tres actos *Il conte d'Essex* compuesta por Mercadante en 1833. En líneas generales, Romani conservó los nudos esenciales de la *pièce*, pero deslizó el punto de equilibrio dramático desde el personaje de Elisabetta, que aparece atrapada en su elevado rango, a la duquesa de Nottingham, que adquiere una agilidad interior bastante más destacada que la asignada por Ancelot. De hecho, la duquesa tiene más números a solo, aparte de participar en *duettos* y *ensembles* (quizá la cantante Adelaide Tosi solicitó este perfil, y terminó convenciendo más que Matilde Palazzesi). Los dos personajes masculinos, Essex y Nottingham, interpretados los dos por los tenores Francesco Pedrazzi y Domenico Reina, resultan más compensados, en el plano musical al menos, al serles destinadas un aria y tres dúos a cada uno.

■ La fuerza vectorial del drama radica en el amor ofendido de la soberana, no en la rebelión y las intrigas políticas

■ El perfil psicológico de Elisabetta vacila entre la furia real y los descuidos nostálgicos

Sin embargo, lo que llama la atención en la reelaboración de Romani es la ausencia casi total de tensión dramática. En el segundo acto, por ejemplo, para lograr el *crescendo* sonoro típico del *finale* intermedio, introduce dos escenas que no tienen paralelo en la *pièce* y que tampoco contribuyen a hacer progresar la acción de los personajes (la reina y las damas de honor vienen en ayuda de Sara, presa de un desvanecimiento tras recibir la noticia de la inminente condena de Essex; más tarde, cuando se anuncia que el conde está ya preso en la Torre de Londres esperando la condena, Sara, Nottingham y las damas imploran a la inflexible reina que sea clemente con el reo). Es evidente que en esos pasajes las exigencias musicales ganaron a la lógica dramática.

Todavía más interesante es el tercer acto del libreto de Romani, que condensa los tres últimos actos de la obra de Ancelot: la acción pierde la pudorosa coherencia del modelo original, fragmentándose en tres mutaciones o cambios de escena. En el primer cuadro, en una habitación privada de la reina, hay un dúo entre Elisabetta y Nottingham en el que la reina muestra el pañuelo que Essex custodiaba celosamente en el momento de su arresto (un descubrimiento que pone en marcha la vengativa reacción de Nottingham hacia su mujer infiel). En el segundo cuadro, en un vestíbulo de la Torre, Romani inserta una escena para Essex que no estaba en el original: encerrado en su celda, el conde se entera de que Elisabetta ha firmado su condena a muerte, y decide escribir una nota a Sara para que entregue a la reina el anillo-salvaguardia. En el tercer cuadro, en una sala del palacio de Westminster, el enfoque dramático está basado casi exclusivamente en la reacción angustiada de Sara y en su desesperada tentativa de salvar a Essex, mientras los últimos compases de la ópera están reservados a la reina: Elisabetta, lejos de dejar el trono, menosprecia a Nottingham y a su mujer, que son considerados como los únicos culpables de la muerte del conde.

Como se puede ver, en el libreto de Romani la secuencia de mutaciones escénicas del tercer acto está presentada exactamente al revés de la empleada por Ancelot, que hace corresponder la habitación privada de Elisabetta con el final de la trayectoria de la reina: fiel a una planificación más clasicista del drama, Romani consideraba probablemente inadecuado “infracategorizar” el rango de Elisabetta, como si el paso desde reina a mujer la degradara. Esto explicaría que en su versión falte la indagación de sus penas e indecisiones. Se puede adivinar así el motivo que llevó al libretista a cambiar el título, puesto que el poco perfilado conde de Essex de Ancelot se convierte en este nuevo contexto, si no en el protagonista, por lo menos en la víctima injustamente perseguida por la envidia hostil de los cortesanos. O alternatively se puede plantear la hipótesis de que, con la referencia a Essex, Romani intentara conectar idealmente con los dos tragedias del *grand siècle*.

EL FOGOSO DRAMA DE CAMMARANO Y DONIZETTI

A la hora de reelaborar este argumento para la nueva ópera de Donizetti en 1837, parece seguro que Cammarano tuvo presente el libreto de Romani, pues utilizó el mismo título por lo menos, durante la fase de gestión del trabajo (lo cambió sólo en el último momento de *Il conte d'Essex* a *Roberto Devereux*), mantuvo el nombre de Sara para la duquesa de Nottingham y, en un indicio aún más relevante, utilizó la escena de la Torre de Londres en el tercer acto.

Aún así, el libretista napolitano se remite sobre todo a la *pièce* de Ancelot, como declaró expresamente en los ejemplares impresos para el público de Nápoles: “Este drama desarrolla un acontecimiento tomado de la historia, pero no debería silenciarse, sin embargo, que está hecho en parte a imitación de la tragedia de Ancelot”. En efecto, muchas características de la tragedia francesa original se vieron renovadas: en primer lugar, la centralidad de Elisabetta en la constelación de los personajes, y más en concreto, la tensión dramática que habíamos identificado como elemento característico de la *pièce* de Ancelot. Sin embargo, Cammarano descarnaría la trama al reducir los acontecimientos dinástico-amorosos de su modelo a una historia de pasiones ambrumadoras (una opción que, como deseaba Donizetti, favorecía la rapidez de la acción). Por otra parte, de las nuevas escenas que inventó Cammarano se puede concluir que no tenía la intención de seguir servilmente a Ancelot: como ya anticipaba la nota en el libreto impreso, su texto imitaba la tragedia francesa, pero sólo parcialmente.

La ópera estaba concebida inicialmente en dos actos, según se desprende del resumen autógrafo de Cammarano de la acción teatral (la “selva” que, antes de empezar el trabajo de versificación, sintetizaba los puntos principales de los acontecimientos con indicación de los correspondientes números musicales) y también de la partitura autógrafa de Donizetti, conservados ambos en el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles. Pero, una vez puesta la obra en música, el primer acto resultaba demasiado largo en comparación con el segundo, y se dividió en dos; el nuevo segundo acto empieza con la mutación indicada por Cammarano, e incluye sólo el coro y *finale*. Llama la atención en este resumen que la ópera está muy concentrada, porque el libretista propone sólo nueve números musicales, que el compositor reduce a sólo ocho.

Repasamos ahora algunos detalles de los tres actos de la ópera de Cammarano y Donizetti. Si la escena inicial del primer acto, en que las damas de honor interrogan a Sara sobre las causas de su tristeza, corresponde *grosso modo* tanto a la parte introductoria de la *pièce* de Ancelot como al libreto de Romani, ya en el segundo número creado *ex novo* por Cammarano se puede notar una tendencia hacia una expresividad mayor y una pérdida de equilibrio hacia la exasperación de los conflictos: después de su entrada real, en su diálogo con Sara, Elisabetta entra directamente *in medias res*, anticipando así los principales focos conflictivos de la ópera (o sea, la acusación dirigida contra Roberto, la preocupación por su condena, y el miedo de que el



conde pudiera amar a otra mujer hacia la que la reina podría desencadenar de manera implacable su venganza). Luego, sin saber que su rival es la propia duquesa, le confía sus penas de amor. Con esto, el perfil psicológico de Elisabetta, que vacila entre la furia real y los descuidos nostálgicos, está ya definido. El dúo siguiente con el recién llegado Roberto sólo subrayará el carácter impulsivo de la reina: siendo amante apasionada del conde, se convierte en soberana inflexible y vengativa cuando entiende que él no siente ya nada por ella. Cammarano apunta en su “selva”: “mientras sus mejillas (de él) se tiñen de rojo, y las de Elisabetta arden con todo el fuego de la furia”. Con la *cavatina* de Nottingham, que en realidad es un diálogo entre éste y Roberto, se inserta otra escena *ex novo*, que sirve una vez más para anticipar el curso de los acontecimientos: las frases de amistad de Nottingham en su confrontación con el conde son un añadido a las informaciones que el duque da al conde (y a los espectadores) sobre la infelicidad de su mujer. Este dúo es un reflejo, pues, del anterior: Nottingham confía en su propio rival, al que tiene por su mejor amigo. La mutación lleva al fogoso encuentro de Sara y Roberto en el que se produce el fatídico intercambio de objetos simbólicos, el anillo-salvaguardia contra el pañuelo como señal de amor (hay que apuntar que por razones de censura, Cammarano minimiza el papel activo de Sara en el adulterio, presentándola como víctima de circunstancias adversas, mientras que Ancelot la calificaba directamente como *épouse coupable*).

El segundo acto de Cammarano, que corresponde con el tercero de Ancelot, es esencialmente el antiguo *finale* primero desmembrado y, en consecuencia, organizado en un solo arco dramático subdividido en varias secciones. Para este número de amplias dimensiones, Cammarano prepara una secuencia con un gran impacto emotivo, por estar construida sobre una acumulación progresiva de tensiones: toda la corte está reunida en torno a Elisabetta, cuando se anuncia la condena a muerte que ella misma deberá firmar para hacerla operativa (coro); la información de Raleigh sobre el hecho de que Roberto fuera descubierto en posesión de un pañuelo revela inequívocamente a la soberana la infidelidad de su amado (recitativo); llega Nottingham para defender todavía la causa de Essex, pero Elisabetta se muestra ya inamovible (*duettino*). Con la llegada de Essex y el pañuelo lanzado como prueba de su traición se produce el punto dramático culminante de la ópera y la decisión de Elisabetta de firmar la condena de Roberto (*terzetto*). La llegada de Essex, que tanto en el modelo francés de Ancelot como en el paralelo italiano de Romani se hallaba ausente, conduce, pues, a una incandescencia en la que la reina, que cree dominar los eventos, es en realidad la única que permanece en la oscuridad respecto a la identidad de su rival. A primera vista, el último acto con sus tres mutaciones parece bastante similar al de Romani. Pero también en este caso las

■ Elisabetta debe aparecer absorta y aterrorizada, con los ojos abiertos en el vacío como si contemplara una visión horrible

■ Isabel I de Inglaterra impedía el dominio de Felipe II sobre Inglaterra, por lo que, en respuesta, el rey español envió su Armada Invencible. Uno de los participantes en las campañas navales fue Francis Drake, que encargó una de las tres versiones del retrato de la reina conocido como “Armada Portrait”.

Uno de los “Armada portraits”, de artista desconocido (ca. 1588)



■ Concluir la composición con una *scena e aria* para la protagonista permitía a las *primadonnas* exhibir todas sus dotes dramáticas y vocales

diferencias son abismales: no sólo las pasiones de los personajes individuales aparecen amplificadas y se ve reforzada la sensación del paso inexorable del tiempo, sino que la última escena de la reina, ambientada en su gabinete privado como en la tragedia de Ancelot, adquiere un nuevo peso dramático. En su “selva”, Cammarano destinaba las siguientes palabras a Elisabetta: “Creía ser una reina, pero ¡no soy más que una mujer!”, palabras que resumen el núcleo de la parábola existencial de esta soberana culminada, también como en el original de Ancelot, con la renuncia al trono. La espera angustiada de Elisabetta, la carrera contra el tiempo, la llegada de Sara, el descubrimiento atroz de la identidad de su rival, son micro-acontecimientos que se producen uno tras otro en un *tempo* frenético hasta el terrible disparo del cañón que anuncia la muerte de Essex. Así la describe Cammarano: “¡un grito espantoso resuena en la sala, seguido por el silencio de la muerte!”. Como señala el libreto impreso, las extensas *didascalias* finales transfieren las reacciones de Elisabetta a un plano gestual y escénico más que verbal: Elisabetta debe

aparecer absorta y aterrorizada, con los ojos abiertos en el vacío como si contemplara una visión horrible, y luego se deja caer sobre un sofá besando el anillo que pertenecía a Essex. La estética romántica celebra aquí su triunfo.

Donizetti puede considerarse a todos efectos un músico-dramaturgo. No sólo eligió el argumento de sus óperas en la mayoría de los casos, sino que colaboró estrechamente con los libretistas para obtener la planificación estructural que le parecía más adecuada para corresponder con su música. Por lo tanto, podríamos asegurar que esta acción tan enfocada y la tremenda velocidad dramática de *Roberto Devereux* estaban pactadas con Cammarano, e incluso que serían requeridas por el propio Donizetti. De hecho, la estructura musical que preparó el compositor es de un ritmo igualmente veloz. Esto se percibe claramente desde el principio de la ópera (dejando aparte la Sinfonía de introducción que fue añadida más tarde, como hemos visto): unos pocos compases de la orquesta bastan para introducir el coro de las damas de honor “concentradas en varias labores femeninas” según Cammarano, que carece de la habitual repetición y sobre el cual se injerta la romanza de Sara, también relativamente breve y en un único movimiento. Los otros números mantienen el formato tradicional en varias partes que suponía la subdivisión interna del número en varios movimientos: normalmente cuatro para los números a solo (*scena - cantabile - tempo di mezzo - cabaletta*), y cinco para los dúos y *ensembles* (*scena - tempo d'attacco - cantabile - tempo di mezzo - cabaletta o stretta*), haciendo alternar los movimientos que siguen las partes dinámicas del drama, en los que la acción avanza de manera rápida, y los que siguen las partes más estáticas, enfocados sobre la retirada hacia la interioridad de los personajes.

Sin embargo, para hacer el ritmo dramático aún más apremiante, Donizetti tiende a eliminar o acortar algunas secciones de los números. Por ejemplo, el *tempo d'attacco* falta por completo en el dúo de Elisabetta y Roberto en el primer acto, o está muy reducido en el de Sara y Roberto. Aún más interesante es el dúo entre Sara y Nottingham del tercer acto, que incorpora en un solo *tempo d'attacco* sus vehementes diálogos, mientras que el habitual movimiento estático está ocupado, sorprendentemente, por la “marcha lúgubre” fuera del escenario que acompaña a Roberto en su camino al patíbulo. Esta visión sombría no hace sino aumentar la angustia de la duquesa y su carrera contra el tiempo, impedida todavía por su marido: el encuentro violento entre los dos queda reflejado en la vigorosa *cabaletta* que sigue, en la que Nottingham y su mujer cantan los dos una melodía

■ Michael Curtiz llevó la historia de Isabel y Devereux al cine en 1939, sobre un guión basado en dos conocidas obras de teatro de esos años, una de Lytton Strachey (1928), y otra de Maxwell Anderson (1930).

Foto fija de la película *The private lives of Elizabeth and Essex* de Michael Curtiz (1939), con Bette Davis y Errol Flynn

© INTERFOTO / Alamy





diferente que corresponde a la infranqueable discrepancia que se ha elevado entre ellos (además, en la repetición del pasaje regresa sólo la melodía de Nottingham, para subrayar que la ira furibunda de éste domina e impide todas las posibilidades de intervención de Sara).

Por último, son frecuentes los casos en los que Donizetti somete las habituales estructuras musicales a las exigencias del drama. Un ejemplo elocuente es el del segundo acto, que ocupa, como hemos visto, el lugar del *finale* primero original. Aquí, el compositor decide eliminar el habitual *concertato di stupore* de tipo rossiniano, y prefiere una secuencia más acuciante, que incluye, después del coro y el recitativo iniciales, un *duettino* y un *terzetto* con una eficacia dramática que hemos señalado ya. Además de todo esto, sin el gran *finale* intermedio, la ópera adquiere direccionalidad al apuntar directamente a su objetivo con el gran *Rondò finale* de Elisabetta, que representa el punto culminante del drama y de su tensión constructiva.

Concluir la composición con una *scena e aria* para la protagonista, conocida como “el rondó”, fue una de las convenciones más arraigadas de la ópera italiana de los años veinte y treinta del siglo XIX, ya que permitía a las *primadonnas* exhibir todas sus dotes dramáticas y vocales. Donizetti conocía bastante bien las cualidades de Ronzi de Begnis, una cantante con mucho temperamento, por haber sido la protagonista de óperas suyas anteriores como *Fausta*, *Sancia di Castiglia*, *Maria Stuarda* y *Gemma di Vergy*, y por ser considerada la mejor intérprete de la *Norma* de Bellini después de Giuditta Pasta. Para ella, el compositor concibió un *Rondò finale* de factura extraordinaria, en el que llega a su madurez definitiva la trayectoria psicológica de Elisabetta. El breve preludio orquestal, especialmente expresivo y caracterizado por cierta ambigüedad tonal, ya nos introduce en el sombrío y desolado ambiente en que yace la reina. En el recitativo, la rápida alternancia de sus estados de ánimo viene subrayada por una serie de cambios de *tempo* musical: después de un exordio bastante agitado en que solicita noticias a Sara, el *tempo* se ralentiza hasta un *largo* para subrayar las palabras más significativas de su condición actual: ‘lo sono donna alfine. Il foco è spento del mio furor’ (‘Soy mujer después de todo. El fuego de mi ira se ha apagado’) interrumpido por un breve interludio coral de las damas de honor que comentan aterrorizadas la inquietud de la reina. Pero el *tempo* acelera otra vez más hasta un *allegretto* cuando la reina se da cuenta de que la solicitud de clemencia del conde se hace esperar. Aquí se encuentra el inicio del *cantabile* en que Elisabetta se muestra dispuesta a conceder el indulto: las frases melódicas, en lugar de cerrarse en sí mismas, revelan un carácter expansivo, una tendencia al desarrollo continuo, con una melodía vocal que se detiene con sinceridad en las palabras más importantes del texto. En el *tempo di mezzo*, con la llegada de Sara, el descubrimiento de la traición y la última tentativa de salvación, la acción vuelve a correr y el *tempo* acelera nuevamente desde *moderato* a

allegro y a *più allegro*, hasta que la salva del cañón anuncia la muerte del conde en un *largo*, después del cual se invierte la ira desbordante de Elisabetta. Llegamos así a la terrible *cabaletta* en un *tempo maestoso*, en la que Donizetti recurre una vez más a una estructura anómala. Para este momento, de especial importancia dramática, Cammarano había insertado dos bloques de versos formados cada uno por ocho *senari doppi*: en el primero, la reina condena a los reos a la tortura, y en el segundo, se entrega delirante a una serie de truculentas imágenes; pues bien, contrariamente a la regla, la repetición melódica típica de la *cabaletta* sucede en este caso no con el mismo texto, aunque sí sobre el segundo bloque de versos, es decir, sobre un material verbal completamente distinto. Y no sólo esto: Donizetti utiliza aquí un tipo de construcción melódica basado en un doble *crescendo*, una técnica empleada habitualmente en el *largo concertato* de un *finale* primero que tiene el objetivo de aumentar el nivel emocional de la situación.

La verdad es que un movimiento de este tipo tumbó a los críticos de la época: consideraron la *cabaletta* demasiado larga, “con una repetición no bien razonada para la situación”, y criticaron el alto número de *senari doppi*, que es la razón por la que “permanece un vacío en la parte musical, puesto que el maestro no pudo repetir la melodía según lo habitual”. Pero Donizetti tenía una idea completamente contraria: el 12 de mayo escribe a un amigo florentino que “el *finale* de Roberto vale por cuatro de los del *Faliero*, de la Parisina, etc”. El compositor era entonces muy consciente de sus medios y de los fines dramáticos que tenía delante: retratar el epílogo desesperado de una figura de complejidad extraordinaria, soberbia pero muy humana, que en su grandeza trágica podía competir sin duda alguna con la Norma de Bellini.



GLORIA STAFFIERI

Especialista en ópera de los siglos XVII al XIX y en las relaciones entre ópera francesa e italiana, ha sido profesora de Historia de la música y Dramaturgia musical en el Conservatorio de Florencia y la Universidad La Sapienza de Roma. Actualmente está preparando un libro sobre Verdi y la *grand opéra*.