

# ‘Ma per soave incanto / La sorte mia cangiò’: predicción y utopía en *La cenerentola*

○ SABINE HENZE-DÖHRING

En la historia del teatro lírico, para las obras de principios del siglo XIX llama mucho la atención el hecho de que existen muy escasos documentos —en el caso de que los haya— que proporcionen datos fehacientes sobre la colaboración entre libretista y compositor o, más en general, sobre sus consideraciones dramáticas y compositivas; faltan, por ejemplo, documentos sobre el proceso de selección de los temas de las óperas, o sobre la forma en que los autores tomaban en consideración, o no, las versiones anteriores del mismo tema, y sobre el desarrollo del proceso creativo, en general. El caso concreto del *dramma giocoso La cenerentola, ossia La bontà in trionfo*, que Jacopo Ferretti y Gioachino Rossini estrenaron en el Teatro Valle de Roma en 1817, es un caso extremo. Para esta obra, los comentaristas se suelen servir normalmente del relato que Ferretti redactó unos trece años más tarde en tono sensacionalista, y que el musicógrafo Alberto Cametti publicaría en 1896 en su libro *Un poeta melodrammatico romano: Appunti e notizie*, que trata sobre el libretista y su entorno.

Pero el único documento que se puede considerar “auténtico” sobre la génesis de esta ópera, en el sentido de que fue escrito y publicado por el libretista en la época del estreno (de hecho, lo hizo precisamente con ocasión del estreno), es el prefacio al libreto, que lleva el curioso título de “Ai miei cortesi fratelli drammatici” (“A mis amables hermanos del teatro”). Ferretti declara en su prefacio que había desterrado de su obra magos fantasmagóricos y gatos parlantes, y hasta había prescindido del zapato de la protagonista, justificando estas supresiones como una concesión a las necesidades del Teatro Valle y al refinado gusto de su público. Ese prefacio hizo calar la idea de que Ferretti habría prescindido en su

● **Cendrillon tenía asignadas canciones de una factura sencilla, mientras que sus antagonistas cantan arias vocalmente muy exigentes; en cambio, en la ópera de Rossini, el centro de atención era la contralto en el papel de Cenerentola**

texto de todo elemento característico de los cuentos de hadas, alejándose al máximo, por tanto, de su fuente de inspiración, *Cendrillon, ou La petite pantoufle de verre*, de Charles Perrault, que éste había incluido en su colección de cuentos *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*, de 1697. Esta fuente tiene relación a su vez con una serie de recopilaciones anteriores: está inspirada en *Gatta cenerentola*, la cual formaba parte de la colección de *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattenimento de peccerile* de Giambattista Basile, que se había venido difundiendo en dialecto napolitano desde 1636. Ferretti hace también una referencia oblicua a Madame d’Aulnoy, que había publicado sus *Contes nouveaux, ou Les fées à la mode* un año después de Perrault, incluyendo el cuento *Finette Cendron* entre ellos. La decisión por parte de Ferretti de evitar los elementos propios del universo mágico y fantástico que se encuentran en esas obras precedentes contaba, al parecer, con el apoyo incondicional de Rossini según se desprende de una carta

dirigida por éste al conde Carlo Donà en 1853. En ella, el compositor se declara gran amante de situaciones teatrales naturales y espontáneas, y le recomienda que, si quiere ser libretista, se mantenga siempre dentro de la naturaleza real, en lugar de adentrarse en el mundo de las “stravaganze” (“extravagancias”) y “diavolerie” (“diabluras”).

En la literatura musicológica, algunos autores han llamado la atención al hecho de que el prefacio de Ferretti contiene varias imprecisiones. De hecho, él no habría sido el primero en eludir los elementos fantásticos del cuento de la Cenicienta, puesto que las desviaciones cruciales respecto a las versiones de Perrault y d’Aulnoy ya figuraban en los anteriores libretos de Charles-Guillaume Étienne



y de Francesco Fiorini para la *opéra féerie Cendrillon* de Nicolas Isouard, estrenada en París en 1810, y el *dramma semiserio Agatina, o La virtù premiata*, en Milán en 1814, respectivamente. Y no cabe duda de que estos dos libretos sirvieron como modelos directos a Ferretti, a pesar de que no los menciona en su prefacio. Por otra parte, hay que excluir como fuente otra adaptación del cuento de Perrault a los escenarios del teatro musical: la de Louis Anseaume, puesta en música por Jean-Louis Laruette y estrenada en 1759 en París, que fue la primera.

La cantidad de fuentes y versiones previas a *La cenerentola* es, pues, considerable, y dibuja una compleja historia que conviene conocer mejor para valorar la génesis de la ópera de Ferretti y Rossini, y sus rasgos distintivos. La popularidad del cuento *Cendrillon* de Perrault desde finales del siglo XVII hizo que se convirtiera en el modelo ejemplar de la *opéra féerie*, o sea, la ópera fantástica, un subgénero de la *opéra comique* muy de moda en su época a principios del siglo XIX. Ferretti, desde luego, estaba familiarizado con las tendencias de su época, como veremos, porque utilizó un elemento músico-dramatúrgico de gran importancia por entonces: una amalgama de la concepción implícita en el cuento con la técnica de la cita musical. En general, esta técnica utilizaba o bien una melodía que aparecía en varios momentos de la ópera, o bien un motivo musical característico más breve, que se introducía por primera vez en un momento crucial de la trama para volver más tarde como cita. Esa técnica de componer con “motivos reminiscentes” como “indicaciones orientativas” musicales para poder seguir las principales etapas de la narración, que estaba ya muy extendida en la *opéra comique*, se haría muy conocida durante el siglo XIX también en otros géneros musicales. En Francia, pero también en Alemania (desde que Weber la aplicó en su *Dialogoper Der Freischütz* como código simbólico cifrado para avisar de la presencia del diabólico Samiel), esa técnica se desarrollaría de manera muy diferenciada y, en último término, su uso resultaría en un “tejido poético-motívico”. Unas décadas más tarde, de hecho, Richard Wagner derivó su famosa técnica del *Leitmotiv* a partir de esa idea fundamental que establece una relación concordante y directa entre la acción dramática y la música, con sus citas reminiscentes de unos motivos relacionados con personajes, ambientes o situaciones narrativas. Para los oyentes o espectadores de una ópera como *Cendrillon* o *La cenerentola*, el uso de esa técnica haría posible entender la trama narrativa y dramatúrgica por medio únicamente de la música, dándoles a entender, ya antes de llegar a la



---

¿Quién iba a decir que la más humilde sería la elegida? El cuento de Perrault se hace eco de la promesa bíblica “los que se humillan serán exaltados”. Al eliminar los aspectos mágicos y fantásticos en la ópera, Rossini y Ferretti hacen más evidente en su ópera esa lección moral.

© Chippix / Shutterstock

La *opéra féerie*, con su fantasía y vistosidad escénica, es un tipo de espectáculo de larga tradición en el teatro europeo y, por eso, se sobrevivió a sí misma a través de la presencia de sus elementos visuales en otras artes, como el cine en sus primeros tiempos.

Fotograma de la película de G. Méliès *La fée libellule*, de 1908.  
© Photos 12 / Alamy



conclusión, que en esas obras todo terminaría bien (como sucedía también en el cuento de hadas).

Volviendo a la génesis del libreto de *La cenerentola*, recordemos que varias de las innovaciones respecto al cuento de Perrault que Ferretti introduciría en su libreto de 1817 para Rossini se basan en ideas que ya había presentado Étienne en el suyo de 1810 para Isouard: para Étienne y Ferretti, Montefiascone es un padrastro duro de corazón, no un padre sumiso como en Perrault. Hay algunos otros elementos más que aparecen tanto en el libreto de Étienne como en el de Ferretti y que, en cambio, no figuran en el cuento de hadas de Perrault: el personaje del sabio Alidor / Alidoro que guía al Príncipe hacia la felicidad, las razones relativas a la sucesión dinástica que obligan al Príncipe a emprender su búsqueda, el intercambio de

identidades entre el Príncipe y su criado Dandini, el sueño de Don Magnifico, su nombramiento como bodeguero del Príncipe, y la quiebra de las finanzas familiares del barón como razón de sus intentos de matrimonio ventajoso para sus hijas carnales. Además, Étienne y Ferretti renuncian los dos en sus libretos a las transformaciones por arte de magia que ocurren tan a menudo en los cuentos de Perrault. Eso sí, con alguna excepción: en el

libreto de Étienne, Cendrillon sí que llega por medios mágicos al palacio del Príncipe mientras duerme, y despierta allí vestida de manera elegante y rodeada por seres fantásticos; Alidor también le entrega una rosa mágica, que le ayuda a adquirir las buenas maneras necesarias en la corte para que nadie la reconozca como Cendrillon; por fin, Cendrillon pierde en el baile su famosa "pantoufle" que luego ayuda

al Príncipe a identificarla como la bella que desea desposar desde que la vio en su fiesta.

Fiorini, por su parte, volvería a introducir elementos mágicos en su libreto para Pavesi de 1814, siguiendo el modelo de Perrault y en clara discrepancia con Étienne, aunque copió de él aspectos como la constelación de los personajes, la idea de la escena del sueño que lleva mágicamente a Agatina hasta el palacio del Príncipe, y la rosa que efectúa también mágicamente la transformación de la protagonista. Al final del primer acto, después del *ensemble*, ocurren además otros acontecimientos mágicos: llega el séquito del Príncipe, con el carruaje real a su cabeza; Dandini, disfrazado de príncipe, estrecha la mano de Clorinda y Tisbe y sube al carruaje junto con el Príncipe, a su vez disfrazado de criado; siguen los guardias y los donceles, y al final aparecen los cazadores que repiten los últimos compases del *ensemble* anterior. Mientras tanto, Agatina se ha inclinado sobre una roca cubierta de pequeños arbustos y, sin que ella se dé cuenta, Alidoro la toca con una varita mágica, con lo que al instante su pobre vestimenta se convierte en ropa de lo más suntuosa; cuando Alidoro toca la roca con su varita, se convierte también en una carroza con un tiro de dos dragones que llevará a Agatina y Alidoro.

El libreto de Ferretti está claramente más cerca de la versión de Étienne que de la de Fiorini y, debido a la erradicación completa de todos los elementos fantásticos que en el modelo francés ya se habían visto reducidos a su mínimo básico, casi podría ser su continuación. Por consiguiente, al preguntarnos por la relación de *La cenerentola* de Rossini con el género fantástico, sería sin duda un craso error fijarnos en la magia del hada buena, o sea, en los elementos típicos del género narrativo del cuento de hadas. La influencia del

● Fue idea de Rossini perfilar el papel de Cenerentola, y también el del Príncipe, de tal manera que la dramaturgia específica del libreto quedara traducida en música



género fantástico sobre el libreto de Ferretti habría que buscarla en algún otro de sus elementos.

A Perrault le importaba mucho que los cuentos incluyeran un razonable contenido moral que el lector debería percibir más o menos claramente según sus capacidades intelectuales, como declara en la dedicatoria de su colección a la princesa Charlotte d'Orléans, y como se puede deducir ya de su subtítulo "avec des moralitez" (o sea, "con lección moral"). Visto dentro de su contexto literario (el cuento de hadas culto de finales del siglo XVII en Francia), se constata que un cierto carácter utópico era uno de los rasgos destacados de ese tipo de relatos. También parece esencial su estructura narrativa: en una primera etapa, una transformación de la despreciada sirvienta en belleza del baile en la corte, para, en una segunda etapa, convertirse en esposa del príncipe, todo lo cual se plantea como una promesa cumplida paso a paso con la ayuda de un ser sobrenatural (el hada buena). Esa técnica narrativa típica del cuento de hadas junto con su visión moral (en este caso, el triunfo de la compasión bondadosa sobre la ceguera moral y el cálculo interesado), fueron los elementos que determinarían la esencia de *La cenerentola* de Rossini a través de Étienne, y no de Fiorini. Ya Étienne había obtenido una idea dramática del hecho de que en el cuento de hadas se verifica paso a paso una promesa. En la ópera de Isouard, esta promesa se realiza de la manera siguiente: al final de la Introduction, Alidor (que aparece aquí también disfrazado de mendigo, como en la ópera de Rossini) profetiza a Cendrillon, atormentada por sus hermanastras: 'Ma chère enfant, soyez tranquille; / Restez en paix dans cet azile, / Vous avez un bon coeur, / Tout vous réussira, / Le ciel vous récompensera'. ('Hija querida, estate tranquila; / Quédate en paz en esta demora, / Tienes un buen corazón, / Todo te saldrá bien, / El cielo te recompensará'). Esta es la frase musical que, pronosticando el cambio del destino de Cenerentola, volverá a aparecer siempre como cita textual y musical cuando se trate de ese augurio de manera significativa; y cada vez con el matiz correspondiente, además. Así, en la última parte del Finale del primer acto, cuando el Príncipe y Dandini, acompañados por Montefiascone y sus hijas carnales, marchan al palacio y Cendrillon queda atrás, sola, suena como consuelo; al principio del segundo acto, cuando Cendrillon se despierta en el palacio y no logra entender la situación en la que se encuentra, lo hace como forma de darle ánimo; y por fin, al final de la ópera, después de que el Príncipe haya impuesto la diadema real sobre la cabeza de Cendrillon, de que ella haya perdonado a sus malvadas hermanastras, y de que el Príncipe se muestre agradecido con Alidoro, como confirmación de tal vaticinio.

Para la ópera de Rossini, Ferretti se adueñaría de esa idea dramática de Étienne (que desde finales del siglo XVIII se había probado ya alguna vez en la *opéra comique* francesa pero no en el *dramma giocoso* italiano) de una

manera curiosa: también él (y además, igualmente en la introducción) presenta la profecía de Alidoro a Cenerentola sobre un cambio de su vida a mejor, cuando le hace decir 'Forse il Cielo il guiderdone / pri di notte vi darà' ('Quizás el cielo os dé la recompensa / antes de que llegue la

noche'). Sin embargo, Rossini compuso para esta profecía una frase musical intrascendente, y no la volvió a citar más en el transcurso de la ópera. Sería sólo más tarde, en la reposición de la ópera para el Teatro Apollo de Roma en 1821, cuando Rossini mejoraría y aumentaría el papel de Alidoro, sustituyendo el aria 'Vasto teatro è il mondo' que su amanuense Luca Agolini había compuesto para el estreno absoluto de 1817, por la nueva aria 'Là del ciel nell'arcano profondo', que subraya la idea de la justicia divina.

Sin embargo la idea decisiva de Ferretti a la hora de adoptar el ingenio de Étienne fue otra: sustituyó la canción de Cendrillon sobre el cazador que intenta matar a una perdiz por una romanza que en cierto modo resume toda la acción *in nuce* y que profetiza que un príncipe elegirá la "inocencia" y la "bondad" por esposa: 'Una volta c'era un Re, / Che a star solo s'annoiò: / Cerca, cerca, ritrovò; / Ma il volean sposare in tre. / Cosa fa? / Sprezza il fasto e la beltà, / E alla fin sceligie per sé / L'innocenza e la bontà' ('Érase una vez un rey / que se aburría a estar solo. / Buscando, buscando, encontró; / pero fueron tres las que querían casarse con él. / ¿Qué hizo? / Despreció a la riqueza y la hermosura, / Y escogió para sí / La inocencia y la bondad'). La predicción que proclama Alidor en la ópera de Isouard y Étienne, en el libreto de Ferretti para Rossini se pone en boca de la protagonista como romanza, y se hace presente también como cita: primero de forma abreviada durante el primer encuentro de Cenerentola con el Príncipe, cuando despierta el amor mutuo; luego, cuando Cenerentola vuelve de la fiesta a la chimenea de la casa familiar, justo antes de que el Príncipe visite el castillo de Don Magnifico para identificar a Cenerentola mediante la pulsera. Es importante constatar que, tres años antes, Fiorini, y por consiguiente también el compositor Pavesi, habían seguido un camino muy distinto. Curiosamente, y a pesar de las diferencias, Ferretti cita el primer verso de la canción que Fiorini colocaba también en la introducción: 'C'era una volta un Re bello, e garbato, / Mamma cantava un dì, / Che d'una ragazzetta s'invaghi / Di basso stato, / Perchè avea buono il cor, quella meschina / Tanto l'innamorò, / Che il Re giuròlle amor, e la sposò, / La fe' Regina' ('Érase una vez un Rey hermoso y educado / Cantaba mi madre un día, / Que se enamoró de una muchachachita / De baja cuna, / Porque tenía un corazón bueno, la pobre; / Tanto le enamoró / Que el Rey le juró su amor, y la desposó, / La hizo Reina'). Es cierto que también aquí se indica que en una ocasión un rey se casó con una humilde muchacha por tener un buen corazón, pero falta cualquier indicio sobre una elección entre tres

● Otra idea dramática importante de Rossini fue la de utilizar el virtuosismo vocal, que llega a formas extremas en este *dramma giocoso*

hermanas, dos de ellas meramente ricas y hermosas, por lo que esa canción no se puede considerar como el centro de la acción dramática que se desarrolla en la ópera y, por ende, tampoco como augurio del posterior elevado destino de Cenerentola.

Es significativo también que Fiorini, aparte de una cita casual ya en la escena siguiente, no repita la canción, y con ello, que no dé la posibilidad al compositor Pavesi de adoptarla como disposición músico-dramatúrgica. Lo que sucede es, en realidad, que Fiorini interpreta la trama de otra manera: el Príncipe no se enamora de la humilde muchacha

Agatina, sino de su transfiguración como belleza en el baile. Y aunque es verdad que le encanta ante todo su buen carácter, la declara su esposa sólo después de que ella, que se presenta con ropa sencilla en la segunda fiesta (y en esta forma no es reconocida por él), aparezca ante él en su forma elegante mediante el uso de la rosa mágica que la transforma prodigiosamente. Resumiendo, se puede decir que Fiorini adoptó muchos elementos de los cuentos de hadas, muchos más que su modelo directo, el de Étienne, pero que, al contrario, no adoptó su dramaturgia.

Fue sólo Ferretti quien trasladó esa disposición dramatúrgica procedente de la *opéra féerie* al *dramma giocoso*. Además, la escasa atención al motivo de la predestinación de la protagonista tenía la ventaja en primer lugar de concretar la profecía, en segundo la de prestar a Cenerentola un aura misteriosa por cantar su romanza premonitoria, y en tercer lugar (y al contrario que en la ópera de Isouard) la de colocar desde el principio en el centro de atención su relación amorosa con el Príncipe.

Sin embargo, hubo una decisión dramatúrgica más que sería esencial para la forma específica de la ópera de Rossini: siete años antes, Isouard se encontraba en la situación de tener que adaptar para el estreno de su ópera la parte de Cendrillon a la voz relativamente débil de la cantante Alexandrine Saint-Aubin, mientras preveía poder disponer de las dos capaces sopranos de coloratura Anne Cécile Drouet y Louise Thérèse Antoinette Lemonier para los papeles de Clorinde y Tisbé. Esto explica por qué Cendrillon tenía asignadas canciones de una factura sencilla, mientras que sus antagonistas cantan arias vocalmente muy exigentes. En cambio, en la ópera de Rossini, el centro de atención era la contralto virtuosa Gertrude Righetti-Giorgi en el papel de Cenerentola, como hace notar ya Ferretti en la introducción a su libreto para el estreno absoluto, y los de Clorinda y Tisbe son aquí papeles secundarios.

Esa disposición de las voces y los personajes permitió a Ferretti y Rossini realizar una concepción que podía concordar de una manera muy especial con la idea dramatúrgica principal: la de transmutar la romanza en acción dramática. La romanza y sus citas constituyen los puntos de inflexión

● **Mediante esa melancólica romanza, ya al principio de la ópera Cenerentola queda certeramente retratada, y mantendrá ese *couleur* hasta el final del primer acto**

de la acción entre Cenerentola y el Príncipe, o sea, la acción amorosa, que hace evidente dramatúrgicamente la progresiva realización del presagio proclamado al principio por la protagonista. Inmediatamente después de cantarla por primera vez, Cenerentola da una prueba de su "bontà" al darle una limosna a Alidoro, que se ha presentado disfrazado de mendigo, identificándose ya así como esposa potencial del "re". Cenerentola canta la romanza por segunda vez en su primer encuentro con Ramiro y, puesto que queda impactada por la visión del desconocido, deja caer el servicio de café que estaba a punto de llevar a Don

Magnifico, parándose espontáneamente hasta que la pareja expresa sus fulminantes sentimientos en el dúo siguiente 'Un soave non so che'. Al cantarla por tercera vez se acerca ya la salvación, y la identificación de la esposa, y con ella la boda, son ya inminentes.

Es esencial para la dramaturgia específica de la ópera de Rossini que la línea de acción que se desarrolla desde la romanza no se cruce con ninguna otra. Esto implica que Clorinda y Tisbe no aparezcan como antagonistas que intervienen en la acción imponiéndole determinada dirección. El hecho de que Tisbe no tenga ningún solo, y de que la única aria para Clorinda fuera de la mano de Agolini (que, además, fue suprimida poco después del estreno), no es más que una señal externa de esto. Otros factores son más decisivos. Por una parte, el reiterado aviso de Dandini, en el intercambio de papeles entre él mismo y el Príncipe en su interacción con Don Magnifico y sus hijas, de que se trata de una comedia que se convierte en tragedia o sea, de que se trata de un drama dentro de un drama ('Ma al finir della nostra commedia / Che tragedia qui nascer dovrà', es decir, 'Pero cuando se acabe nuestra comedia / ¡Qué tragedia tendrá que empezar aquí!', y 'Già sapea che la commedia / Si cangiava al second'atto, / Ecco aperta la tragedia, / Me la godo in verità', es decir, 'Ya sabía yo que la comedia / Cambiaba en el segundo acto; / He aquí que comienza la tragedia; / Ciertamente me divierto'). Por otra parte, es notable que el mundo de Don Magnifico y de sus hijas carnales, tan marcado como está por la ceguera moral, la megalomanía y el cálculo de intereses, se perfile menos en la interacción entre los personajes que en el autorretrato del barón desfigurándose hasta una caricatura de sí mismo y, en el punto culminante, en su interacción con Dandini, cuando éste le muestra por fin la verdadera situación lo que hace que su ficticio mundo se desplome como un castillo de naipes.

Los auténticos agentes de la acción, o mejor, de ese desarrollo dramático que se presentaba al inicio como vaticinio, son Cenerentola y el Príncipe, que aparece primero bajo el disfraz de su criado, y luego en su aspecto verdadero. Fue idea de Rossini perfilar el papel de Cenerentola, y también



el del Príncipe, de tal manera que la dramaturgia específica del libreto quedara traducida en música, y logró hacerlo de la manera siguiente: empieza colocando a Cenerentola en un “espacio atmosférico” con la declamación de su romanza. Otros compositores antes de él habían intentado hacer algo similar, pero Rossini no adoptó la idea de Isouard de caracterizar a Cendrillon como persona “sencilla” mediante la utilización de la melodía de la canción infantil *Compère Guilleri* para ‘Il était un p’tit homme’ del libreto de Étienne; tampoco utilizó la solución que había implementado Daniel Steibelt en otra adaptación más del libreto de Étienne para una representación de 1810 en San Petersburgo, que consistía en mantener el ritmo de la canción infantil pero cambiando su melodía por otra más triste. Rossini inventó una nueva melodía de tipo canción plasmándola en contraste abrupto con el movimiento *allegro con brio* anterior. El compositor se decidió por un tempo lento, un *andantino*, un compás de seis por ocho típico de la canción de cuna, un ir y volver entre el modo mayor y menor, y un acompañamiento de *pizzicato* en los instrumentos de cuerda a un nivel dinámico contrastante con lo anterior, un *piano* en lugar de *forte*; la indicación “con tono flemmatico” que escribió indica el carácter melancólico de la romanza.

Así, mediante esa melancólica romanza, desde el principio de la ópera Cenerentola queda certeramente retratada, y mantendrá ese *couleur* hasta el final del primer acto. Esto vale especialmente para el dúo ‘Un soave non so che’, en el momento en que Cenerentola y el Príncipe se enamoran a primera vista: la melodía suena aquí como una señal (de acuerdo con la acción en el escenario) porque Cenerentola tararea su canción mientras prepara el café para servir, pero sólo su inicio, porque al poco empezará su dúo con el Príncipe en el que desarrolla su carácter desde la romanza.

El tempo del dúo, *andantino grazioso*, y su compás de seis por ocho, así como su acompañamiento, con sólo instrumentos de cuerda en un nivel dinámico aún más suave de *pianissimo sottovoce*, son idénticos a los de la romanza, y corresponden con sus rasgos distintivos, llevándolos al extremo. Es preciso notar que este compás a este tempo, y con este tipo de melodía, sólo aparece en la ópera de Rossini que comentamos aquí para el canto de Cenerentola y el Príncipe, de modo que esos parámetros, que son característicos del género musical de la romanza en la

*opéra comique*, constituyen sin duda alguna factores de la *couleur*, la *tinta*, el *coloris* musical de la interacción entre Cenerentola y el Príncipe. La marcada intensificación musical que se logra con la introducción de ornamentaciones, al principio sólo en la segunda mitad de las frases musicales, y luego en toda la última, refleja la situación dramática (el enamoramiento a primera vista).

Hasta el Finale del primer acto, Rossini intenta aislar musicalmente a Cenerentola y Ramiro también en los *ensembles*, contrastándolos con los demás personajes cuando aparecen como pareja. Esto es patente en el quinteto ‘Nel volto estatico’: cuando todos reaccionan con las mismas palabras a la aseveración de Don Magnifico de que la tercera hija que aparece en el registro de Alidoro habría muerto, sólo las partes de Cenerentola y Ramiro, reforzadas suavemente por los oboes y clarinetes, que tienen un carácter sentimental, destacan en el conjunto.

Otra idea dramática importante de Rossini fue la de utilizar el virtuosismo vocal, que llega a formas extremas en este

● Rossini presenta a la protagonista con medios musicales que hasta este momento de su carrera había reservado únicamente para personajes heroicos o para situaciones de carácter moral elevado



La sabia integración de elementos de la comedia y del drama en *La cenerentola*, que hasta entonces estaban netamente separados, le confiere a esta ópera un carácter profundamente renovador del repertorio.

Máscara con rasgos de diferentes géneros teatrales en el Country Club Plaza Shopping Mall de Kansas City, Missouri © Carol M. Highsmith's America, Library of Congress, Prints and Photographs Division

● La dramaturgia específica de esta ópera deriva de la temática del cuento de hadas característica de la *opéra féerie*

*dramma giocoso*. Tales formas extremas sirven para destacar un acontecimiento dramático central en la ópera: la mágica transformación de Cenerentola en la gran belleza del baile. Cuando Cenerentola aparece en ese aspecto por primera vez, cantando 'Sprezzo quei don che versa', Rossini presenta a la protagonista con medios musicales que hasta este momento de su carrera había reservado únicamente para personajes heroicos o para situaciones de carácter moral elevado (un ejemplo característico de ello es el aria 'Se mi serbasti el soglio' que canta la protagonista en el primer acto de *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, estrenada por Rossini algo más de un año y tres meses antes que *La cenerentola*).

A esa transformación milagrosa de la gris y humilde muchacha en una belleza esplendorosa corresponde una fractura en la conformación del personaje dramático que no se encuentra, ni así ni de manera similar, en ninguna otra ópera de Rossini, y aún menos en ningún otro *dramma giocoso* de cualquier compositor contemporáneo suyo. Esa fractura resulta de la dramaturgia específica de esta ópera, la cual deriva, como hemos visto, de la temática del cuento

de hadas característica de la *opéra féerie*. Tal dramaturgia se habría quedado en nada si la fantasía musical de Rossini se hubiera limitado a esbozar los caracteres de los personajes o a delinear el desarrollo de la trama narrativa. Pero, en lugar de limitarse a eso, el compositor se deja inspirar por la idea de Ferretti de desarrollar toda la acción dramática a partir del significado de la romanza que canta Cenerentola al principio, y así esculpe con medios musicales cada una de las situaciones en las que se realizará progresivamente la predicción o "providence" (como se denomina en la dramaturgia de la *opéra comique* *Les deux journées* de Cherubini con un libreto de Nicolas Bouilly, estrenada en 1800 en París).

Los medios musicales que utiliza aquí Rossini son los *couleurs* que había tomado prestados de otros géneros como la romanza de la *opéra comique* con sus rasgos melódicos típicos (para caracterizar a la protagonista), o el aria de bravura del *dramma* musical o de la *tragédie lyrique* que empleaba en sus propias *opere serie* con sus rasgos típicos de *bel canto* virtuoso (para caracterizar su transformación desde humilde sirvienta hasta resplandeciente belleza). Una vez encauzadas las cosas de esa manera en el primer acto, tenía su lógica que, después de haber concluido el drama



Nadie diría que la humilde criada que tiene que dedicarse a las tareas del hogar es una futura princesa. Pero Alidoro lo adivina y le regala un prometedor vaticinio cuando ella, en lugar de enfadarse como las pretenciosas Tisbe y Clorinda, le ofrece inocentemente pan y café.

© Everett Collection / Shutterstock



dentro del drama con el dúo de Dandini y Don Magnifico, la protagonista repitiera su romanza cuando aparece de nuevo como humilde sirvienta, para luego cantar otra aria muy ornamentada, 'Nacqui all'affanno' al final de la ópera (cuando, después de que el Príncipe la haya identificado mediante la pulsera y la designe como su esposa, revisa retrospectivamente la suerte que le ha tocado vivir).

Como muy tarde aquí, en el segundo acto, se manifiesta que Rossini, al concebir la música para la protagonista, no pensaba en dibujar musicalmente un retrato con todo lujo de detalles sobre el carácter del personaje, sino que estaba interesado más bien en subrayar la fantástica fortuna de la maltratada hijastra de Don Magnifico. Si el género fantástico hubiera dejado sus huellas en *La cenerentola*, sería a través de la dramaturgia que Ferretti había tomado prestada de la *opéra féerie* de Étienne e Isouard, y de la ingeniosa concepción musical de Rossini a la hora de concebir el papel de la protagonista. El aria final de Cenerentola (un final de ópera que Rossini emplea aquí por primera y última vez, y que nadie más ha empleado, que yo sepa) consigue transmitir por lo menos un toque de la utopía inherente al tema del cuento de hadas: el alivio de constatar que el amor y la virtud triunfan sobre la vanidad presuntuosa y la ceguera moral. Además, este aria resume la intriga de toda la ópera: la transformación del tono elegíaco (que se hace notar en su primera frase 'Nacqui all'affanno'), en fulgurantes coloraturas en la *cabaletta*, 'Non più mesta' (que expresan la alegría de no tener que sentarse nunca más al fuego para cantar la vieja canción). Este es, realmente, un procedimiento ajeno al *dramma giocoso*.

Como hemos dicho, *La cenerentola* fue considerada dentro del sistema de los géneros musicales como perteneciente a la ópera bufa, lo que viene indicado por su categorización como *dramma giocoso* en el subtítulo. Sin embargo, a principios del siglo XIX, las indicaciones y categorías de este tipo ya no significaban tanto como en épocas anteriores. La sumamente inestable, variada y cambiante terminología que se aplicó a esta ópera tan exitosa ya desde pocos años después de su estreno, lo confirma claramente; en varias ocasiones quedó incluso calificada con la indicación de "opera semiseria", como se puede comprobar en los anuarios de los distintos teatros italianos de los años 1819 a 1823, dentro de sus apartados denominados *Indice de' teatri spettacoli*. Esto es un indicio evidente de la ambigüedad tipológica de esta ópera que resulta de esos procedimientos empleados que hemos visto, y de los problemas de clasificación que provocó su carácter "fuera de lo común". Todo esto se puede poner en relación con los esfuerzos llevados a cabo ya desde finales del siglo XVIII para innovar el repertorio del teatro musical italiano mediante una renovación de la ópera bufa, haciéndola más atractiva: la ampliación del repertorio se realizó mediante la importación a escala masiva de temas y tramas de la *opéra comique* francesa.

Los libretistas italianos continuarían intentando, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, insertar los rasgos característicos de la *opéra comique* en el género del *dramma giocoso*, como demuestran las comparaciones realizadas

por los historiadores de la música actuales. Para ello, aquellos libretistas adoptaron de la *opéra comique* sus aspectos relativos a los temas, los cuadros, la trama, o el escenario, al mismo tiempo que intentaban mantener la dramaturgia dentro de los hábitos del *dramma giocoso* tradicional. Sin embargo, en *La cenerentola* de Ferretti y Rossini todo es radicalmente distinto, realmente a la inversa: en esta ópera, una característica esencial de la *opéra comique*, la cita musical, afecta profundamente a la dramaturgia del *dramma giocoso*, transformándolo en algo radicalmente nuevo. Resultaría muy difícil encontrar otros ejemplos entre las óperas bufas italianas compuestas antes de 1815 en los que se hiciera patente (y en esto radica el punto fundamental de la cuestión) esa adopción de técnicas músico-dramatúrgicas del mencionado género francés en el italiano.

Este fenómeno está sin duda alguna relacionado con la materia del cuento de hadas. Ferretti tomó prestado de la *opéra comique* no una técnica músico-dramatúrgica cualquiera, sino una muy específica: la del motivo musical de "la cita reminiscente", o sea un motivo de recuerdo musical en combinación con un aspecto de la acción escénica (el presagio), ocultando, además, el motivo moral, para llegar a la solución absolutamente inaudita de combinar el presagio con los momentos decisivos de la trama amorosa. Es una estrategia muy inteligente, incluso muy sabia, y se podría decir, una especie de *transfer* entre géneros músico-dramatúrgicos franceses e italianos. No hay duda de que esto significó un enriquecimiento para la ópera bufa italiana. El extraordinario éxito de *La cenerentola*, el hecho de que se siga poniendo en escena con gran interés y muy a menudo, además, confirma que Ferretti y Rossini tenían toda la razón.

● **La cenerentola fue considerada dentro del sistema de los géneros musicales como perteneciente a la ópera bufa**

#### ● SABINE HENZE-DÖHRING



Profesora en la Philipps-Universität de Marburgo, con una estancia anterior en el Deutsches Historisches Institut de Roma tras sus estudios en Filología alemana, Historia y Musicología. Especialista en ópera, sus numerosas publicaciones incluyen las memorias y cartas de Meyerbeer, más una biografía de este compositor realizada junto con su esposo Sieghart Döhring, y una guía de las obras de Verdi en 2013.