

## “TOSCA” Y SU TRASFONDO HISTORICO

Por

ROBERTO A. M. TERÁN LOMAS

SUMARIO: 1. Sardou, Puccini y “Tosca”. 2. Angelotti. Lady Hamilton y Nápoles. 3. Cavaradossi. 4. Floria Tosca. 5. El Barón Vitellio Scarpia. Primeras noticias sobre Marengo. La primera faz de la batalla. El Te-Deum. 6. Scarpia al desnudo a través de su monólogo. 7. La tortura. Las últimas noticias sobre Marengo. El final de la batalla. / Victoria / 8. El lamento de Tosca. 9. La muerte de Scarpia. 10. La introducción al Acto III. El pastorcito. 11. El Castel Sant’Angelo. El canto de adiós a la vida de Cavaradossi. 12. La catástrofe final.

I. *Sardou, Puccini y “Tosca”*. Aunque hoy resulte eclipsada la figura de Victorien Sardou (1831 - 1908), en las pos-trimerías del siglo XIX dominaba con sus obras los escenarios franceses. Es oportuno recordar que las obras de Shakespeare, Tirso, Lope, Calderón, Moliere o Racine, sobreviven por su propio derecho: jamás se les sobrepone la imagen del intérprete. Hamlet, el Burlador, los habitantes de Fuenteovejuna, Tartufo o Fedra viven perennemente y aunque se recuerden destacados intérpretes de estos personajes, a una generación de ellos sucede otra, todas al servicio del monumento eterno. Laurence Bisson ha puesto de relieve que la producción dramática francesa correspondiente al período apuntado revelaba características comerciales o circunstanciales, o pretensiones didácticas; cuando se trata de obras y autores individuales —con excepción de Edmond Rostand—, se tiene la sensación de algo

muerto, agregaría yo más bien como una flor de invernadero: sólo vuelve a la vida o resultaría iluminada una de estas obras por el recuerdo de una memorable interpretación, por ejemplo de Sarah Bernhardt, a quien se denominó la divina. Pero "Tosca" de Victorien Sardou sobrevive no sólo por el recuerdo de la Bernhardt, sino por la ópera de Puccini que toma como base el drama.

*La Tosca* de Sardou fue estrenada en París en el año 1887. La trama revela ingenio y artesanía, manejo diestro de la ironía dramática, lo que condujo a George Bernard Shaw a motejar la técnica del autor como "Sardoudledom". Pero, justo es destacar, como lo hace Louis Biancolli, la atmósfera de terror, tan sutilmente construida por Sardou. "Con una deliberación punto menos que sádica, la tensión dramática ascendía en espiral de cruel intriga y falaz esperanza hasta la frustración de su climax, trágicamente irónico".

Tres compositores italianos se interesaron por el drama: Verdi, quien intuyó en él potencialidad operística, pero no concretó planes al respecto; Alberto Franchetti y Giacomo Puccini. Puccini había nacido en Lucca el 22 de diciembre de 1858, y habría de morir en Bruselas el 29 de noviembre de 1924, escalonándose en su carrera triunfal hitos tales como *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Il Tabarro*, *Gian-Schiachi* y la póstuma e inconclusa *Turandot*. Pero originalmente no asumió compromiso con el editor Tito Ricordi, por su trabajo en *Manon Lescaut* y *La Bohème*. Fue así que Ricordi, empeñado en el logro de una ópera sobre el drama de Sardou, encomendó el libreto a Luigi Illica y a Alberto Franchetti la música. Puccini, incentivado por ello, logró que Ricordi e Illica convencieran a Franchetti que el tema no era viable para una ópera. Ambos eran antiguos amigos de Puccini: Illica había colaborado en los libretos de sus óperas anteriores, y su colaboración se extendería hasta *Madame Butterfly*. Triunfó la mala fe entre Floria y Scarpia: Franchetti rescindió el contrato, y Puccini lo reemplazó, haciéndose cargo del libreto Giuseppe Giacosa y Luigi Illica.

Sardou prestó su consentimiento a la idea de convertir su drama en ópera, y ello fue un acierto, ya que en la segunda pervive el primero. El dramaturgo, ante el resultado final, admitió la superioridad de la ópera. Se había acentuado la síntesis, al extremo que puede decirse que no hay momento alguno en que la acción se interrumpe, ya que en sus monólogos Scarpia se revela, en *Vissi d'arte*, Floria Tosca se lamenta de su aciago destino, y en su aria *E lucevan le stelle*, Mario Cavaradossi expresa su adiós a la vida. No hay fisuras, no hay alivio a la tensión. El destino arrastra y destruye a los personajes, como ocurre en otras expresiones del verismo, como *I Pagliacci* de Leoncavallo, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni y *La Navarraise* de Massenet, como asimismo en *Il Tabarro* del mismo Puccini.

*Tosca* se estrenó en Roma, en el Teatro Costanzi, el 14 de enero de 1899. Fueron sus protagonistas Hariclea Darcles, soprano rumana, como Floria Tosca; Emilio De Marchi como Mario Cavaradossi, y Eugenio Giraldoni como el Barón Vitellio Scarpia. Dirigió la orquesta Leopoldo Mugnone. En Buenos Aires se estrenó en el antiguo Teatro de la Opera el 16 de junio del mismo año, con la soprano Emma Carelli, y los mismos tenor y barítono que crearon las partes de Cavaradossi y Scarpia. En la misma época se dio en el Covent Garden, con Milka Ternina y el barítono Antonio Scotti. Llegó al Metropolitan el 14 de febrero de 1901.

Si *Don Giovanni* ha sido caracterizada como la ópera de las óperas, *Tosca* ha sido calificada por un comentarista, Irving Kolodin, como la "ópera-ópera": la heroína es una cantante profesional, una diva reinante en la escena lírica hacia 1800; los nombres de los personajes resultan tan apropiados o más que los de sus intérpretes para una soprano, un tenor o un barítono.

2. *Angelotti. Lady Hamilton y Nápoles.* Comienza la ópera sin preludio.

El primer personaje que entra en escena, luego de los acordes que presentan por primera vez el tema de Scarpia, es Cesare Angelotti. Llega a la capilla de la familia Attavanti, en la Iglesia de Sant'Andrea Della Valle. Es hermano de la Marquesa Attavanti, que ha prometido darle refugio allí. ¿Quién es Cesare Angelotti? Se nos presenta como un prisionero político, fugitivo del Castel Sant'Angelo. Fue en verdad un personaje histórico, y no el único de la obra. También lo fueron Tosca y Scarpia.

En el drama de Sardou aparecen también la Reina María Carolina, esposa del Rey de las Dos Sicilias, Fernando IV, y el compositor Paisiello.

Los hechos históricos vinculados con *Tosca* se desarrollaron entre 1798 y 1800. La República Romana se había constituido el 20 de marzo de 1798. Fernando IV ocupó Roma el 29 de noviembre de 1798, y derrocó dicha República. En su propio reino, en Nápoles, la clase intelectual le era desafecta y miraba con simpatía la causa revolucionaria francesa. Como dijo Southey en su biografía de Nelson, erraban en cuanto a la motivación del apoyo francés a su causa, pero no en cuanto creían que ningún gobierno podía ser peor que el suyo. Los franceses, en una nueva campaña, retomaron Roma, luego de conquistar Piamonte, y después avanzaron sobre Nápoles, a la que tomaron el 24 de enero de 1799, siendo dirigidos en esta ocasión por el General Championnet. El apoyo inglés a la monarquía napolitana fue decisivo. La flota de Nelson protegió a los reyes en su refugio siciliano. No debe olvidarse que la Reina María Carolina era aconsejada por la esposa del embajador inglés, Emma, Lady Hamilton. Antes de su matrimonio, los antecedentes de esta última eran turbios. Luego sería la amante de Nelson.

Después de la toma de Nápoles por los franceses, se instauró allí la llamada República Partenopea. La misma duró poco. Fue derribada por las bandas del Cardenal Ruffo el 13 de junio de 1799, y a fines de ese año Nelson repuso a los Reyes en Nápoles.

Lady Hamilton tenía un apasionado vínculo con la Reina. Nelson era sensible de la depravación y debilidad de la corte napolitana. Dice al respecto Southey: "Siempre retuvo la sensación de su ruinosa debilidad; ni fue siempre ciego a la entremezclada locura y traición de los ministros napolitanos, y la trama de iniquidades bajo las cuales sufría el país; pero, insensiblemente, bajo la influencia de Lady Hamilton, tomó afecto hacia la corte, a cuyo desgobierno debía imputarse en gran proporción la miserable condición del país". El régimen era corrupto, el favoritismo imperaba; la reina tenía todos los vicios de la casa de Austria, y sólo vivía para sus placeres, y el rey para sus cacerías. La reconquista, además, fue seguida por persecuciones, proscripciones y venganzas, lo que afectó profundamente al segundo de Nelson, Troubridge. Basta un episodio para ilustrar esto: como la sangre de San Genaro se licuó mientras los franceses ocupaban Nápoles, se interpretó que el santo los había favorecido, y cuando regresó la corte, fue reemplazado como patrono por San Antonio.

Angelotti había integrado la Asamblea gobernante de la República Partenopea, y había sido Cónsul de la República Romana. En el drama de Sardou, refiere a Cavaradossi que en Londres había sido abordado "por una de esas criaturas que durante la noche infestan los jardines públicos". Era nada menos que la futura Lady Hamilton. Angelotti habría de sufrir prisiones, por haber reconocido a la mujer. Esta historia es verídica.

Para terminar este primer relato vinculado con el trasfondo histórico de "Tosca", es de señalar que al bloquear Civitavecchia, Nelson logró la rendición de la guarnición francesa de Roma. Los napolitanos invadieron y capturaron la ciudad el 27 de setiembre de 1799, después de la muerte del Papa Pío VI, ocurrida el 29 de agosto del mismo año. La Reina y sus ministros tomaron las riendas del gobierno, tanto en Nápoles como en Roma, valiéndose de esbirros y espías, bajo el mando del siniestro Barón Scarpia.

3. *Cavaradossi*. En la Capilla Attavanti, donde se ha refugiado Angelotti, Mario Cavaradossi pinta las imágenes santas. Antes de su aparición, hace su entrada el Sacristán, ambiguo personaje —como el Paje Oscar de “Un Ballo in Maschera”.— Es evidente que no goza Cavaradossi de las simpatías del Sacristán. El pintor es de ideas liberales, y simpatizante de los franceses. Scarpia lo califica: “. . . un volterrian”.

Cavaradossi ha sido interpretado por los más grandes tenores, desde Caruso hasta las figuras más ilustres del inmediatamente pasado y actual arte lírico: Beniamino Gigli, Jussi Björling, Giuseppe Di Stefano, Alfredo Kraus, Nicolai Gedda, Carlo Bergonzi, Plácido Domingo. Su primera gran intervención es la romanza “Recóndita armonía”. Ha representado en una de sus imágenes a una bella que ora en la Capilla, y que no es otra que la Marquesa Attavanti. Comenta la armonía de la diversa belleza, comparándola con su amante, Floria Tosca. Esta es morena, rubia aquella; azules los ojos de la Marquesa, negros los de Tosca. El arte en su misterio confunde ambas bellezas, pero el pensamiento del pintor es sólo para Tosca.

4. *Floria Tosca*. Cavaradossi encuentra a Angelotti, que se ocultaba, y con quien tenía antiguos lazos de amistad. Le dá el pan y el vino que tenía para sí, lo que despertaría luego las sospechas del Sacristán, que desconfía del pintor volteriano. Lo esconde en la Capilla, al oír las voces de Tosca, que lo llama. Entra así en escena la protagonista. Es oportuno repetir aquí que una cantante de ópera debe representar a una mujer que en la trama es asimismo cantante. Creó el papel la soprano rumana Hariclea Darclée, y entre las grandes Toscas del pasado pueden citarse Milka Ternina, Emmy Destinn, Mary Garden, Geraldine Farrar, Olive Fremsted, Ljuba Welitch, Claudio Muzio, María Jeritza. En tiempos más recientes y en la actualidad, a título de ejemplo, baste mencionar a Zinka Milanov, Renata Tebaldi, María Callas, Birgit Nilsson, Leontyne Price, Montserrat Caballé, Galina Vishnetzka.

Tosca expresa sus celos al ver la pintura que representa las facciones de la Marquesa Attavanti. Cuenta a su amante que debe cantar en palacio esa noche, y que luego, la luna llena y el nocturno aroma de las flores embriaga el corazón. Es así que concierta la cita en la villa que es su nido de amor; habla de los rumores y perfumes de los bosques, con sus pérfidos consejos que suavizan los corazones. Que florezcan los campos, que palpitan las auras marinas bajo la luz de la luna; que llueve la voluptuosidad del cielo estrellado. Arde en la sangre de Tosca el loco amor. Cavaradossi, distraído al principio por el problema de Angelotti, promete acudir.

Cavaradossi aventa los celos de su amada, y luego que ella se retira, discute con Angelotti la forma de salvarlo. Le dá la llave de su casa de campo, a la cual se llega por un sendero que parte de la Capilla; le recomienda que se oculte en el pozo del jardín. En eso se oye el estampido del cañón del Castel Sant'Angelo, que anuncia el descubrimiento de la fuga del prisionero. Cavaradossi sale con Angelotti, para guiarlo.

5. *El Barón Vitellio Scarpia. Primeras noticias sobre Marengo. La primera faz de la batalla. El Te-Deum.* El Sacristán acude presuroso. Es portador de buenas nuevas, según anuncia. Pero Mario Cavaradossi no está, así es que debe anunciarlas a los monaguillos, clérigos, cantores de la Capilla. Bonaparte ha sido vencido, y habrá celebración en el Palacio Farnese, con una cantata que interpretará Floria Tosca. Entre tanto se anuncia el inmediato comienzo del Te-Deum.

¿Qué había ocurrido? Entra en escena ahora el gran ausente, cuya presencia, con diversa motivación, es permanente en el pensamiento de Cavaradossi y el Barón Scarpia: Napoleón. El 9 de noviembre de 1799 se había producido en Francia el golpe de estado denominado del 18 Brumario. Napoleón era ahora Primer Cónsul, paso previo a la posterior corona imperial.

Las campañas de 1799 habían terminado con la derrota de las armas francesas en Italia. Solo retenían Génova. El

Barón Mélas, general austríaco, inició una ofensiva, rechazó a Suchet en el Var y sitió a Masséna en Génova. Bonaparte concentró el ejército de reserva en el Valais, y franqueó con él el Paso del Gran San Bernardo entre el 15 y el 23 de Mayo de 1800, emulando así a Aníbal. Llegó a Milán, cruzó el Pó, y volviendo hacia el Oeste, arribó el 13 de junio frente a Alejandría. Mélas solo tenía allí treinta mil hombres, pero Bonaparte, no sabiendo donde se encontraba había despachado dos divisiones al Sur, bajo las órdenes de Desaix, para cortar la retirada. Se había quedado con sólo veintidós mil hombres. El 14 de junio fue atacado por los austríacos, debiendo retroceder en desorden, mientras incitaba nerviosamente a sus hombres a resistir, en espera de Desaix. Esta era la noticia que comunicaba el Sacristán.

Entra en escena un personaje siniestro, el Barón Vitellio Scarpia, que sospecha que el fugitivo se ha refugiado en la Capilla. Descubre un abanico, con el escudo de la familia Attavanti. Cuando se entera que el pintor que actúa es Cavaradosi, reflexiona: "El. El amante de Tosca / Un hombre sospechado / Un volteriano /". El Sacristán revela sus sospechas por haber desaparecido el pan y el vino destinados a Cavaradosi. Scarpia se compara con Yago: éste excitó los celos mediante un pañuelo, él lo hará con un abanico.

Y en efecto, al regresar Tosca, excita sus celos. Ella llora, y parte en busca de los traidores. Scarpia la hace seguir con sus esbirros. Mientras se canta el Te-Deum, Scarpia reflexiona que en el corazón de Tosca se anida él, que persigue el vuelo de halcón de sus celos; cuantas promesas surgen de sus rápidas sospechas. Quiere dos presas: uno prisionero, la otra en sus brazos. Se dá cuenta del cántico sacro, hace el signo de la cruz, y exclama que Tosca le ha hecho olvidar a Dios.

Scarpia ha sido interpretado por los más grandes barítonos: Leonard Warren, Tito Gobbi, Dietrich Fisher-Dieskau, Giuseppe Taddei, Sherrill Milnes, Gabriel Bacquier, Ingvar Wixell, George London (bajo este último). Como surge de



las propias palabras del personaje, su insidia se parangona con la de Yago.

Con la escena del Te-Deum, magistral combinación de planos orquestales y vocales, concluye el Acto I.

6. *Scarpia al desnudo a través de su monólogo*. Comienza el Acto II. Scarpia se encuentra en su cámara, en los altos del Palacio Farnese. Abajo, la Reina de Nápoles ofrece una fiesta en honor del triunfo de Mélas. Se oye la orquesta, que en el drama de Sardou es dirigida por Paisiello. Históricamente en esos momentos María Carolina se hallaba en el puerto de Livorno, en viaje a Austria en búsqueda de ayuda por parte de su familia.

Scarpia entrega a uno de sus esbirros un billete, dirigido a Tosca, que ha de intervenir en la cantata. Y de inmediato pone de relieve su personalidad en un monólogo, que puede parangonarse con el Credo de Yago. Ella vendrá —dice— por amor de su Mario; por amor de su Mario se rendirá a mi placer. Tal es de los profundos amores la profunda miseria. Tiene mejor sabor la conquista violenta que el meliflo consentimiento. Poco le importa los suspiros ni las pálidas albas lunares. No sabe tañer acordes de guitarra, ni hacer horóscopos de flores, ni poner ojos de pez, o gemir como la tórtola. Anhela. Persigue la cosa anhelada y la arroja. Dios creó diversas beldades y vinos diversos. Scarpia quiere gustar cuanto más pueda de la obra divina.

Llegan los esbirros, Spoletta y Sciarrone. Han seguido a Tosca hasta una villa oculta en el follaje. Entró y poco después salió sola. Penetraron, pero no había indicios de Angelotti. Ante una imprecación de Scarpia, Spoletta le comunica la detención de Cavaradossi, cuya actitud parecía denotar el conocimiento del paradero del fugitivo.

Se escucha ahora la cantata, destacándose la voz de Tosca. Cavaradossi es presentado ante Scarpia, y niega conocer la fuga y el destino de Angelotti. Llega Tosca, y en un breve y furtivo aparte, Mario le pide que nada revele de lo que ha visto. Los esbirros conducen al pintor a la sala de torturas.

7. *La tortura. Las últimas noticias sobre Marengo. El final de la batalla. / Victoria* / Comienza el diálogo crucial entre Scarpia y Tosca. Ella insiste en que Mario estaba solo en la villa; reitera sus afirmaciones con mayor fuerza, y ello excita a Scarpia, que pregunta a Spoletta cómo sigue el interrogatorio, a lo que el esbirro responde que Mario se mantiene en la negativa. Es oportuno recordar que los celos de Tosca se han aventado, que la historia del abanico ya no le preocupa. Es éste el momento en que ante las negativas de Cavaradossi, se lo somete a crueles torturas: la presión de una barra de hierro sobre sus sienas. Se escuchan sus gritos y gemidos. Ante un grito en extremo lastimoso, Tosca no puede resistir más y revela el lugar del escondite: el pozo del jardín. Scarpia ordena detener la tortura, y Mario es traído a la cámara. Tosca lo reanima, cubriendo su rostro de lágrimas y besos. Se reproduce, con totalidad trágica, el tema del dúo de amor del Acto I. Mario le pregunta a Tosca si ella ha hablado, respondiéndole ella negativamente. Con cínica expresión, Scarpia dá en alta voz una orden: "Nelpozzo del giardin. Va, Spoletta". Esto provoca la maldición de Mario a su amada. Es en este momento que lleva Sciarone con noticias, que al comienzo parece no querer entender Scarpia. En Marengo es Bonaparte y no Mélas el triunfador. Oída la noticia por Cavaradossi, éste recobra ánimo y en una exclamación semejante al "Esultate" de "Otello", lanza su grito de "/Victoria/", que ningún otro tenor la ha interpretado con la fuerza y la convicción de Plácido Domingo. El alba despierta vengadora, surge la libertad, tiemblan los tiranos. El, mártir sufriente, goza; Scarpia, lívido carnicero, tiembla.

¿Qué había ocurrido con la victoria cuya noticia aportara el Sacristán el acto anterior? ¿Era falsa? No lo era. La primera fase de Marengo constituyó una derrota para Napoleón, que él mismo trató de disimular en su versión de los sucesos. Dice Georges Lefebvre: "Nunca se ha manifestado mejor el papel de lo imprevisible en la vida de un hombre, así fuese un genio". Lo imprevisible, lo inesperado había ocurrido, transformando

la derrota en victoria. Desaix había aparecido con una división, precipitándose sobre los sorprendidos vencedores, tomados entre dos fuegos. El centro austríaco se desbandó, y las alas se batieron en retirada. Dice Emil Ludwig: "La batalla de Marengo, que a las cinco de la tarde estaba perdida para Bonaparte, es ganada a las siete por Desaix, que muere sin conocer la victoria que ha alcanzado". Por ello la batalla ha sido calificada alguna vez como la derrota-victoria de Napoleón.

8. *El lamento de Tosca*. Luego de la exaltada exclamación de Cavaradossi, Scarpia lo hace retirar, pero retiene a la fuerza a Floria Tosca. Lamenta aquel la interrupción de su pobre cena, e invita a la diva a buscar un medio de salvar a Mario. Le ofrece un vaso de vino, preguntándole ella: ¿Cuánto? Insistiendo y aclarando: El precio. El reconoce que lo califican de venal, pero especifica que a una mujer bella no se vende por dinero: el precio será la misma Tosca. Ella replica que obtendrá un indulto de la reina, a lo que replica Scarpia que cuando llegue, ya Mario será cadáver. Sigue el duelo verbal, hasta oírse un tambor lejano. Informa Scarpia que se levanta un patíbulo, y que a Cavaradossi le resta una hora de vida. Tosca, en máximo dolor, canta su emocionado lamento: *Vissi d'arte, vissi d'amore*. Ha vivido para el arte y para el amor, no ha hecho mal a ser viviente; ha aliviado penas; ha elevado sinceramente sus plegarias; ha adornado con flores los altares; ha donado joyas para el manto de la Madonna; ha elevado su canto a los astros, al cielo. ¿En la hora del dolor, por qué, Señor, se la retribuye así?

Dice en su agudo ensayo Goerge Marek: "Puccini no estaba muy convencido de esta aria, porque advertía que acarrearía la interrupción de la acción. Es cierto que dramáticamente crea un interludio que obliga a Scarpia a estarse quieto, mudo y a escuchar. Pero debemos agradecer este soliloquio cuya belleza no puede marchitar ni un millar de

audiciones. Oficia, además, de oasis de reposo en medio de las turbulencias de todo el segundo acto, acrecentando la impresión de tensión y movimiento de las escenas que precedieron y de las que vendrán”.

9. *La muerte de Scarpia*. Tosca se arroja a los pies de Scarpia, y éste, cínicamente le responde: “Eres demasiado bella, Tosca, y demasiado amante. Cedo. A mísero precio: a ti doy una vida; yo te poseo un instante”. Tosca se eleva con gesto de desprecio. Pero viene Spoletta con la noticia del suicidio de Angelotti al llegar los esbirros al escondite. Al preguntar sobre el otro prisionero, recibe Scarpia la noticia de que todo está pronto. Logra así que ceda Tosca. Le dice Scarpia que conviene simular, que él no puede hacer gracia abierta; es preciso que todos consideren muerto al caballero. Da entonces sus instrucciones a Spoletta: su decisión ha cambiado, el prisionero deberá ser fusilado. Como se hizo con el Conde Palmieri: un fusilamiento simulado. Se insiste “como en el caso de Palmieri”, y con estas instrucciones se retira Spoletta. Tosca requiere un salvoconducto para ella y su amante, extendiéndolo Scarpia. Es entonces que se adelanta sobre ella, diciendo: “Y ahora, Tosca, finalmente mía”. Tosca, que ha tomado un cuchillo de la mesa, se lo clava en medio del pecho, diciendo: “Esto es el beso de Tosca”. Luego de una maldición, Scarpia, moribundo, gime balbuceando un pedido de ayuda, socorro. Tosca le increpa: “Ha sido muerto por una mujer. Me habéis torturado. Habla. ¿Oyes aún? Mírame. Soy la Tosca. ¡Soy la Dival Soy Tosca, oh Scarpia”. Agrega: “¿Te sofoca la sangre?... ¿la sangre?... ¡Muere, muere, muere!”. Y una vez que lo contempla inmóvil, cierra el acto con estas palabras: “¡Ah! Está muerto. Ahora lo perdono”. Y luego de una pausa: “E avanti a lui tremava tutta Roma!” “¡Y ante él temblaba toda Roma!”. Dice George Marek: “Dos candelabros para velarle, un crucifijo en el pecho del muerto como un gesto pío de perdón y de olvido, una búsqueda afanosa, angustiada, del salvo-

conducto retenido en la mano crispada del difunto y un atmosférico y lúgubre comentario orquestal cierran el acto segundo". Nadie ha interpretado esta escena con la garra y la naturalidad con que la han hecho María Callas y Tito Gobbi, este último, insuperable en su muerte, como lo atestiguan también sus versiones de "Simón Boccanegra" y Rodrigo de Posa en "Don Carlos".

10. *La introducción al Acto III. El pastorcito.* La escena del acto III transcurre en una terraza y parapeto del Castel Sant'Angelo. La síntesis, tanto en el drama de Sardou como en la ópera de Puccini, es máxima. Esta economía da aún mayor fuerza al dramatismo. El preludio orquestal, que Marek califica como expresivo, se desarrolla a escena vacía. Es, como dice el mismo autor, una página sinfónica de ambientación y colorismo pictórico. En él se incluyen el lejano canto de un pastorcito, y el sonido de las campanas del amanecer. El canto del pastorcito sirve para establecer el contraste entre la sencilla vida cotidiana, y el sórdido drama en desarrollo. El pastorcito tiene antecesor y continuador. Aquel es el pastorcito que entra en escena en "Tannhäuser", al desvanecerse el fantástico y pecaminoso Venusberg. El contraste es plasmado efectivamente por Wagner: inocencia y pecado, el bien y el mal. Lo mismo ocurre en la introducción del Acto III de *Tosca*. El pastorcito canta su canción inocente, mientras que las torvas fuerzas de la maldad conducen a la culminación del drama. El descendiente de estos pastores es el que abre y cierra *Bomarzo*. En la ópera de Ginastrella, el pastorcito no se cambia por el Duque de Bomarzo; prefiere la pobreza, su rebaño es de ovejas y no de rocas. Y mientras ensalza la belleza y la paz de la naturaleza, el Duque se apresta a sorber el filtro que él cree le dará la inmortalidad. El contraste es entre la vida y la muerte, como lo ha sido antes en *Tosca*.

El sonido de las campanas ha dado origen a diversas versiones. Se había dicho que Puccini vagaba por las calles de Ro-

ma, que había estudiado el tañido de las campanas. Adriano Lualdi efectúa, por el contrario, el siguiente relato: En una reunión de amigos, Puccini distribuyó sobre la mesa un juego de vasos de Baccarat, parcialmente llenos. Golpeó en el borde con los dedos para obtener el sonido deseado, y explicó a sus amigos en qué orden, sucesión y ritmo deberían tocar. Éste fue el ensayo general, creador de los poéticos sonos de las campanas matutinas. Esto, con el aludido canto del pastor, constituye “la más exquisita, característica y ‘auténtica’ interpretación musical de un alba romana que pueda existir”.

*Tosca* ha sido dirigida por grandes conductores orquestales: De Sabata, Leinsdorf, von Karajan, Mehta, Maazel, Molinari-Pradelli, Pretre, De Fabritiis, Erede, Colin Davis, Rostropovich. Quien en esta fase introductoria del Acto III alcanza cumbres inigualables es Victor De Sabata, al frente de la Orquesta del Teatro Alla Scala de Milano.

11. *El Castel Sant'Angelo. El canto de adiós a la vida de Cavaradossi.* El Castel Sant'Angelo, escenario del último acto de *Tosca*, es el antiguo mausoleo de Adriano, convertido después en fortaleza; en 537 había servido para rechazar a los ostrogodos. Está ubicado en la zona denominada el Borgo, a la orilla derecha del Tíber. Tomó su nombre de la estatua de bronce del ángel que lo corona y data de 1740. El castillo, destruido parcialmente en 1379, había sido restaurado por orden del pontífice Bonifacio IX, y Clemente VII se refugió en él durante el saqueo de 1527. No es de olvidar que intervino en su defensa Benvenuto Cellini, que relató en su “Autobiografía” vívidos episodios del saqueo de Roma por las huestes de Carlos V de Alemania y I de España.

A Cavaradossi se le ofrece el auxilio de un sacerdote, pero él, como última gracia, pide elementos para escribir una carta a su amada. La comienza, pero interrumpe ante la remembranza de tiempos felices. Brillaban las estrellas se desprendían aromas de la tierra, se abrían las puertas del huerto y ella en-

traba, fragante, caía en sus brazos y le hablaba de sí. Dulces besos, lánguidas caricias, despojo de los velos que cubrían sus bellas formas. Se desvanecen los sueños de amor. La hora ha pasado; ha de morir desesperado. Y dicen las palabras finales del aria: "Y nunca he amado tanto la vida". Aunque falta algo para el desenlace, estas palabras constituyen el verdadero adiós a la vida de Cavaradossi, caballero y pintor, liberal y enamorado. En esta punzante despedida se han destacado grandes tenores; paradigma es la interpretación de Di Stefano.

Al igual que en toda la obra, se observa la calidad del texto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, rara calidad que se encuentra en los libretos de los nombrados Adami y Forzano para las óperas de Puccini, sólo comparable con los libros de Da Ponte para Mozart, de Boito para Verdi, de Wagner, de Hofmännsthal para Ricardo Strauss, de Mery y de Locle para *Don Carlos* de Verdi, a más de los libretos de algunas óperas francesas, tales como *Manon*, *La Navarraise*, *Carmen*, *Lakmé*, *Pelléas et Mélisande* (que no es otro que la misma obra teatral de Maeterlinck), no debiendo tampoco olvidarse el de *Wozzeck* (el drama de Buchner) y los de las óperas de Benjamín Britten.

12. *La catástrofe final* se desarrolla con ritmo acelerado, cinematográfico. Tosca acude con las noticias de lo ocurrido, y muestra el salvoconducto. Relata la muerte de Scarpia, lo que mueve a Mario a cantar el aria 'O dolci mani'. Recomienda a Mario, que finja cuando el pretendido fusilamiento, "como la Tosca al teatro". El reloj marca la hora fatídica, y ante la ansiedad de Floria Tosca, Cavaradossi es conducido hacia el paredón. Se oyen compases de marcha fúnebre, de una marcha fúnebre que parece teñida de dejos de ironía. Se da la orden, y se escucha la descarga. Mario cae. Tosca no puede menos que exclamar, ante la naturalidad de su caída, que allí había un artista. Pero la demora enerva a Tosca. Cuando se inclina ante el amado, capta la horrible verdad en todo su significado. Dice Louis Biancolli: "la maquinaria gigantesca de la fa-

talidad aplastaba a sus víctimas en el umbral mismo de la felicidad". Culminaba así el duelo de Tosca y Scarpia, duelo de mala fe, ya que Scarpia se cuidó de entregar lo prometido, y Tosca entregó la muerte, y no su persona. Pero Tosca estaba inspirada por un sentimiento noble, el amor, mientras que Scarpia sólo obedecía al odio y al goce de los sentidos.

Se oyen voces. La muerte de Scarpia se ha descubierto. Tosca pagará la misma con su propia vida, y se arroja del parapeto, emplazando a Scarpia ante Dios.

Illica había querido agregar aquí un aria final. Puccini, con sentido teatral, que recibió la expresa aprobación de Sardou, dijo que sería el "aria del paletot", o sea la canción que se desarrollaría mientras los espectadores pasaran a retirar sus abrigos de la guardarropía. No era oportuna una escena de locura, salvo como en *La Navarraise*, palabras finales entrecortadas, seguidas por una estridente carcajada.

Termina así el drama, con el vacío en la escena, desaparecidos los protagonistas.

¿Y qué ocurrió con los protagonistas del trasfondo histórico? Después de Marengo, siguió el armisticio de Campo-Formio, y la paz de Luneville, luego de la victoria de Moreau en Hohenlinden. La paz se firmó el 19 de febrero de 1801, guardándose silencio sobre los estados papales y Nápoles. Pero la sombra de Napoleón cubrió Italia, y poco después Murat ocupaba el trono de los Borbones de la Italia meridional. María Carolina queda desplazada, Lady Hamilton muere en la miseria y la deshonra. Pero la raza de los Scarpia subsiste. En Francia porta el apellido de Fouché. No se olvide el paso tomado por Bonaparte antes de ceñirse la corona imperial: el secuestro, violatorio del derecho de gentes, del duque de Enghien, descendiente del Gran Condé, verdadero asesinato político ejecutado en 1804, con lo que pretendía el Corso atemorizar a los realistas, tranquilizar a los jacobinos, y por qué no decirlo, esto ante todo, eliminar al posible competidor, que reunía las condiciones de juventud, virtud y legitimidad.



B I B L I O G R A F I A

- GIACOSA, Giuseppe - ILLICA, Luigi: *Libreto de "Tosca"*.  
*Historia de la Música*, Codex, Vol. IV, Nº 79 y 80.
- MAREK, George: *Tosca, play and opera* (de *Opera as Theater*).
- KOLODEN, Irving: *Tosca, la ópera-ópera de Puccini*.
- LUDWIG, Emil: *Napoleón*.
- LEFEBVRE, Georges: *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*.
- SOUTHEY, Robert: *Life of Nelson*.
- MAUROIS, André: *Historia de Francia*.  
*Historia Universal Ilustrada*. (Anesa).
- BIANCOLLI, Louis: *Notas sobre "Tosca"*.
- BISSON, Laurence: *A short history of French Literature*.
- ESCAPIT, Robert G.: *Historia de la Literatura Francesa*.

