

# Mercadante en primicia absoluta

RAÚL GONZÁLEZ ARÉVALO

Las sorpresas en materia de repertorio no provienen solo del Barroco hoy día. El bel canto italiano también ha deparado unas cuantas, desde la recuperación de *Il viaggio a Reims* en Pésaro en 1981. Pero ha sido sobre todo Donizetti quien ha dado más juego: Opera Rara descubría y grababa una versión desconocida de *Gabriella di Vergy* (1838); posteriormente se descubrió *Elisabetta*, reelaboración de *Otto mesi in due ore*; y el pasado mes de julio de nuevo la discográfica inglesa daba a conocer en colaboración con Covent Garden *L'ange de Nisida* (1839), la ópera que no llegó a estrenar y que sirvió de base para la posterior *La favorite* (1840).

La historia de esta *Francesca da Rimini* de Mercadante es similar. Compuesta para ser estrenada en Madrid en 1830, dificultades de naturaleza variada lo impidieron, y tampoco fructificó el intento de que subiera a las tablas de la Scala en 1832, aparentemente porque Giuditta Pasta no encontró que el papel se adaptara a sus cualidades – aunque del mismo compositor cantaría en 1834 [Emma d'Antiochia](#) – de modo que *Francesca* quedó sin estrenar. Mercadante reutilizó algunos números en las posteriores *Zaira* e [I normanni a Parigi](#). En consecuencia, el estreno absoluto de la obra en el Festival della Valle d'Itria en el verano de 2016 fue acogido con gran curiosidad. Dynamic, una vez más, ha sabido aprovechar la oportunidad y recogió las funciones en este DVD.

¿Cómo es este Mercadante? Más allá de la eterna disputa con [Pacini](#) por el tercer lugar del triunvirato romántico italiano tras la marcha de Rossini y la competición entre Bellini y Donizetti por ocupar el primer lugar, lo interesante fue su propia propuesta de reforma, que desarrolló en títulos como *Il Bravo*, *Il giuramento* u *Orazi e Curiazi*, antes de la llegada de Verdi y durante el huracán desatado por el genio de Busseto. Al final de su carrera, sin embargo, dio un paso atrás con [Virginia](#). Antes de llegar a este punto el compositor de Altamura tuvo una primera etapa en la que el modelo rossiniano es absolutamente presente, como revela la escucha de *Caritea, regina di Spagna* o [Maria Stuarda, regina di Scozia](#). Posteriormente, en la década de 1830, buscó desarrollar un estilo más personal en la

©

Saverio  
Mercadante:  
Francesca da  
Rimini, ópera en  
dos actos (1830)  
con libreto de  
Felice Romani.  
Leonor Bonilla



(Francesca), Aya Wakizono (Paolo), Merto Sungu (Lanciotto), Antonio di Matteo (Guido), Larisa Martínez (Isaura), Iván Ayón Rivas (Guelfo), Letizia Giuliani y Francesco Marzola (bailarines). Coro de la Ópera Estatal de Transilvania. Orquesta Filarmónica de Cluj-Napoca. Orchestra Internazionale d'Italia. Fabio Luisi, director. Pier Luigi Pizzi (escenografía y vestuario). Gheorghe Iancu (coreografía). Subtítulos en italianos, inglés, francés, alemán, japonés, coreano. Formato audio: Dolby Digital 5.1, PCM 2.0. Formato vídeo: NTSC 16:9. Dos DVD de 200 minutos de duración, grabados en el Palazzo Ducale de Martina Franca, Festival della Valle d'Itria (Italia), en julio y agosto de 2016. DYNAMIC 37753. Distribuidor en España: Música Directa.

primera etapa de madurez, como revelan *Zaira*, *I normanni a Parigi* y *Emma d'Antiochia* ya citados.

*Francesca da Rimini* se sitúa inmediatamente antes de estos tres títulos. Aunque Francesca Pasquini ha sido la responsable de la edición crítica publicada por Ut Orpheus Bologna en la que se basa la producción de esta grabación, quiero señalar la Tesis Doctoral de Paolo Cascio, [\*Estudio y edición crítica de la ópera Francesca da Rimini de Saverio Mercadante \(1830\)\*](#), defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2014. En ella el lector interesado encontrará un análisis absolutamente pormenorizado, que confirma lo que sugiere la mera escucha: que más que a Donizetti, este Mercadante suena a medio camino entre Rossini y Bellini. En el caso del primero, no solo por la estructura en dos actos, larguísima, de 111 y 90 minutos respectivamente, sino también por la presencia de una mezzo en travesti para uno de los protagonistas, Paolo, cuya música suena más cercana a Tancredi en la primera aria y a Romeo en la segunda. Lo mismo ocurre con el tenor, Lanciotto, que tiene que hacer frente a mucha coloratura, como un epígono de los papeles serios de Rossini, siendo evidente la conexión con Argirio e incluso los papeles napolitanos. El pesarés también está presente en la factura de algunos coros (“Ai prodi onore!”).

El modelo del genio de Catania surge en los finales de acto y los *cantabiles* de Francesca, de gran belleza, en los que la melodía “*lunga, lunga, lunga*”, por usar la expresión acuñada por Verdi, es de una altísima inspiración. Curiosamente, el tratamiento de la voz no suena a las obras revolucionarias de Bellini, [\*Il pirata\*](#) y [\*La straniera\*](#), previas a esta *Francesca*, sino sobre todo a la posterior *Beatrice di Tenda* (1833) e incluso [\*Lpuritani\*](#) (1835) en la opción “lenta” de las *cabalettas* de la protagonista. Más allá de haber empleado los dos compositores el mismo libreto para *Zaira* y después de la escucha de las obras mercadantianas de la década de 1830, sería interesante conocer con mayor profundidad no solo la influencia de Bellini en Mercadante, sino la de Mercadante en Bellini, sin entrar en clasificaciones estériles.

En cualquier caso, dejando a un lado estas consideraciones, en las que podrá profundizar cualquier oyente interesado en ampliar horizontes, para quienes no deseen entrar en tanta hondura bastará saber que *Francesca da Rimini* es la típica ópera belcantista italiana de la década de 1830, con la conocida historia de los amores de Francesca y Paolo, asesinados por Lanciotto, marido de la primera y hermano mayor del segundo, tras confirmar el afecto que se profesaban ambos. Y la grabación de Dynamic hace una gran justicia a la obra y al compositor.

El papel principal había sido compuesto para Adelaide Tosi, que había triunfado con [\*L'esule di Granata\*](#) de Meyerbeer (1822), [\*Alessandro nell'Indie\*](#) de Pacini (1824) y el estreno genovés de *Bianca e Fernando* de Bellini (1828). Para Donizetti estrenó en Nápoles *L'esule di Roma* (1828), *Il paria* (1829) e *Il Castello di Kennilworth* (1829). Pero en 1830 atravesó una crisis vocal que prácticamente acabó con su carrera. Por el contrario, Leonor Bonilla está en los inicios de la que debería ser una carrera internacional brillante. La soprano, una lírica con un registro agudo y sobrealto cristalino, con muchos armónicos, en su debut discográfico absoluto (hasta donde he podido averiguar), da la campanada con una interpretación mayúscula. La voz está perfectamente emitida y suena homogénea en toda la gama. La musicalidad férrea y la limpieza de los ataques realzan la

belleza de la cavatina de entrada y el aria del segundo acto, en las que sortea con facilidad las trampas de una escritura aparentemente sencilla, pero muy exigida en materia de *fiato* y *legato*, impolutos a lo largo de toda la obra. La regulación del sonido es espectacular, en los filados y las medias voces. La coloratura corre como se espera de una virtuosa, precisamente lo que era la Tosi. La articulación del italiano es buena y el tratamiento del *pathos* acorde con el estilo. Atención a la intérprete sevillana, tiene todas las cartas en orden para convertirse en un nombre primerísimo orden en este repertorio. Han hecho muy bien en Martina Franca en contar de nuevo con ella este año para *Giulietta e Romeo* de Vaccaj (previsiblemente Dynamic publicará una grabación).

Aya Wakizono ha dado un salto importante desde la recuperación de [\*Il borgomastro di Saardam\*](#) de Donizetti (1828) con un papel secundario a este Paolo. La japonesa es una mezzo de sonidos aterciopelados y timbre oscuro, ligeramente ahumado, de los que no se escuchan a menudo y de un atractivo muy sugerente. En este sentido, la rareza y la calidad de la voz la hacen la más original del reparto. El dominio de sus dos arias es absoluto, tanto en las líneas más líricas como en la coloratura rápida del héroe desesperanzado al estilo de Tancredi. Apenas echo en falta más fantasía de intérprete, aunque entiendo la expresividad que obtiene de la escritura del compositor.

Respecto a la tercera pata del reparto, Merto Sungu, combina como requiere el papel una gran agilidad y una impostación heroica de malo de la historia interponiéndose entre soprano y mezzo, al estilo de otros de tenor rossiniano como Argirio o Contareno. El tenor turco no se limita a exhibir la coloratura, en una interpretación más que notable confiere pasión al marido celoso y devorado por la sospecha. Por último, el bajo, Antonio di Matteo (Guido, padre de Francesca), no tiene aria propia que cantar, pero al estilo de Orbazzano – de nuevo Tancredi en el horizonte – se hace notar prestando apoyo en dos de los números más originales y bellos de toda la partitura, el terceto del primer acto y el cuarteto del segundo.

Fabio Luisi da otra prueba mayúscula de su adecuación a este repertorio, cuya esencia parece comprender como pocos, de modo que no solo lo respeta sino que lo realza hasta sacar todo el potencial dramático que encierra con una elección de tiempos perfecta, en el acompañamiento casi elegíaco de las melodías de corte belliniano como en las *strettas* rossinianas. Como en el Meyerbeer italiano que abordó en 2017 ([\*Margherita d'Anjou\*](#)), se confirma como una elección sobradamente autorizada para estos compositores que buscaron salirse de los esquemas imperantes y experimentar a la vez que reivindican su valía con una voz propia. El estrecho margen que dejaban Rossini, Bellini y Donizetti se amplía a base de propuestas serias como la presente. La Orchestra Internazionale d'Italia, a quien se confía siempre el cometido más importante del Festival de Martina Franca, suena de nuevo absolutamente coordinada y en estilo, con solistas capaces de hacer frente a las particularidades de la partitura.

La puesta en escena es funcional, ni molesta ni distrae. Como siempre con Pier Luigi Pizzi, las referencias neoclásicas están omnipresentes. En esta ocasión no hace falta recurrir a las consabidas columnas para la escenografía porque ya está la arquitectura del palacio ducal de Martina Franca de fondo, aunque se podría haber echado algo de imaginación para la escena de la prisión y el escenario está con frecuencia completamente desnudo. Por lo

menos no hay distracciones innecesarias. Todo el reparto, de cantantes a coro, va vestido con vaporosas túnicas y largas capas que se hinchan constantemente por el viento que sopla, circunstancia habitual por otra parte en este escenario al aire libre. Quizás lo más molesto sean las lagunas de la iluminación, no ya por la falta de posibilidades de un trabajo real, sino porque por momentos los protagonistas quedan sumidos en la oscuridad.

Quienes quieran algo más que el *Barbero* de cada temporada que no duden en acercarse a esta *Francesca*, lo merece Mercadante y lo justifican los músicos.