

# A ÓPERA *INÉS E BIANCA* DE MARCIAL DEL ADALID: HISTORIA, FICCIÓN E MÚSICA

JULIÁN JESÚS PÉREZ FERNÁNDEZ

## Introdución

Cando Félix Mendelssohn deu a coñecer ao público do seu tempo a *Mathäuspassion* de J. S. Bach, en marzo de 1829, xa transcorreron oitenta anos desde o pasamento do que podemos dar en chamar *mestre de mestres*. E agora, no 2005, nun recuncho afastado dos centros considerados “históricos” da Música en Europa (Alemaña, Austria e Italia), dous compositores presentan a partitura dunha obra que, nacida en circunstancias adversas, nunca chegara a ser estreada. Referímonos á ópera *Inés e Bianca*, do coruñés Marcial del Adalid, que morrera en 1881. O tempo que transcorreu desde a súa composición e a indubidable calidade da obra ben demandaban un esforzo de achegamento ao que podemos considerar como a primeira ópera galega.

Despois dun longo proceso de traballo, Margarita Viso e Juan Durán teñen a satisfacción de mostrar ao público de Galicia o resultado do seu labor de reconstrución dalgunhas pasaxes da obra orixinal (xa que a partitura conservábase incompleta), ademais dunha edición crítica e incluso da redución íntegra para piano da partitura orquestral. Contaron coa colaboración de Paloma Alonso, profesora de Lingua Italiana,

na revisión lingüística do texto e propostas de reconstrución deste; de Miguel Anxo Fernán-Vello, poeta e dramaturgo, na revisión do libreto; e de Florian Vlashi, violinista, na revisión da sección de corda dentro da orquestración orixinal.

Desde estas liñas dedicamos, en nome dos afeccionados á ópera na nosa comunidade, un abano de grazas a todo o equipo que fixo posible a plasmación en papel da obra de Adalid. Cómpre agardar un tempo para preparar e presentar ao público a estrea de *Inés e Bianca*, experiencia na que as voces, os instrumentos e a dramaturxia dean vida a esta chea de soños.

## O Libreto

Nunha primeira etapa da súa xénese, e con texto de Fernando Fulgoso, Adalid estaba a compor unha zarzuela titulada *Pedro Madruga*. Aínda non rematara a partitura cando repentinamente morreu o libretista. A obra foi sometida a xuízo en Madrid: o interese da música demandaba un destino *máis alto* e así decidiu Adalid aceptar o consello de escribir unha ópera.

A ficción e a realidade mestúranse nun texto escrito en italiano polo mesmo libretista que inspirara ao compositor Giuseppe Verdi a monumental *Don Carlo*: referímonos ao francés Achille de Lauzières, a quen se lle encargou o novo libreto, esta vez baixo o título de *Inés e Bianca*. Quizais o noso Marcial del Adalid, que se criou nunha familia coruñesa de grande solvencia económica, aproveitaba as súas viaxes a París e a Londres para facer contactos de interese; precisamente na capital británica (entre 1840 e 1844) publica as súas primeiras obras e recibe leccións de Ignaz Moscheles, importante mestre que resultou crucial na súa formación pianística e compositiva.

A herdanza do Teatro Lírico Español, que se iniciara no século XVII cunha grande influencia da ópera italiana, demandaba un texto dramático na lingua do país que facía gala de ser pioneiro do xénero en Europa. En pleno século XIX, o Teatro Real de Madrid non programaba óperas en castelán. Aínda que non era a mellor opción cara á creación do xénero que xa se dera en chamar *Ópera Nacional*, e que tanto demandaran autores como Felipe Pedrell ou Tomás Bretón, as aspiracións iniciais de Adalid eran claras e compuxo a súa *Inés e Bianca*, como xa dixemos, sobre dun libreto en italiano.

Pero, máis que os coñecementos, a mentalidade do círculo madrileño abriría un punto de inflexión no ánimo do compositor. A nova ópera non foi recibida coa actitude esperada, malia ser as mesmas persoas que xulgaran a zarzuela uns anos antes. Adalid sentiuse ferido e decidiu non volver á cidade que acollera a publicación das obras escritas despois da etapa londinense, nin publicar a súa música en España. Recibiu o apoio de numerosas e interesantes persoas, e en 1878 decidiu dar a coñecer a ópera en París, capital musical de Europa: o escenario sería o Théâtre des Italiens. O empresario estaba disposto a escoitar a partitura. Malia a eficacia das xestións, a sorte non estivo do lado do compositor, xa que a compañía do teatro disolvérase e a empresa declarárase en quebra. A desilusión invadiu o ánimo do compositor e levouno a esquecer a obra e encerrarse en si mesmo retirándose ao seu Pazo de Lóngora, onde escribiu as súas derradeiras obras. Alí permaneceu até o fin dos seus días.

En *Inés e Bianca* contamos con caracteres históricos como Bianca (dona Blanca de Camiña), Pedro (Pedro Álvarez de Soutomaior, coñecido como “Pedro Madruga”) e Alfonso (Alfonso de Lanzós); todos eles enmárcanse nun episodio que pertence á Guerra Irmandiña, situada na Idade Media. Pola súa banda, a personaxe de Inés e a situación na que se ve envolta son invención do libretista. O texto dramático resulta

moi expresivo; se cadra as indicacións que describen os distintos escenarios (a pesar dalgunha omisión facilmente subsanable a partir dun escrito publicado por dona Emilia Pardo Bazán en 1882), e incluso as xenerosas acotacións que figuran na partitura son unha excelente guía para centrar as diversas atmósferas e situacións das personaxes.

No libreto atópanse ecos doutras obras da época. Son evidentes, por exemplo, a escena da protagonista vestida de branco, que aparece en óperas belcantistas como *La Sonnambula*, de Bellini e *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti; o xuramento entre os amantes *in vita e in morte* no acto I, de contido similar ao correspondente na *Lucia donizettiana*; a figura do home (Alfonso, barítono) que odia ao protagonista (Pedro, tenor), presente, poñamos por caso, no Enrico de *Lucia* e no Conte de *Il Trovatore*; a relación fraternal descoñecida entre as protagonistas que dan título á ópera atópase tamén na verdiana *Il Trovatore*, neste caso entre os protagonistas masculinos Manrico e o Conte di Luna; o recoñecemento da personaxe ou anagnórise no derradeiro instante da ópera; a idea da *historia contada* por Inés ao coro de campesiñas no acto I, na que se recolle metaforicamente o marco de ficción en que se atopa a personaxe, reflicte a historia de Isolda e o seu filtro máxico lida por Adina na escena inicial da donizettiana *L'Elisir d'amore*, ao xeito de crear o marco de ficción no que se desenvolve o drama.

A ópera goza dunha estrutura coherente e pechada, cousa que podemos deducir a partir dunha estrofa cantada polo coro nesa primeira escena: “*Mesto (triste) è il canto ma divina / è la voce che la intuona. / Pur se mesta è la canzona / chi la sciolse (desenvolve) è sol te in cor*”. Unha canción triste como o destino de Inés, quen morrerá no acto I. Ao final da ópera xorde o espírito da personaxe en forma humana e escóitase a súa voz. A historia da separación dos amantes Inés e Pedro e a conseguinte relación amorosa do protagonista masculino con Bianca – o drama en

si – é o que ela garda no seu corazón e será a voz de Inés, a voz dunha personaxe que non pertence ao mundo dos vivos, a que se escoite ao final. Volvendo á escena inicial, Inés termina a súa intervención cunha mensaxe positiva que cobra sentido nos derradeiros momentos da ópera: “*Ad ogni nuovo giorno (día) / una speranza ancor*”. Ao final, ela reúne-se co seu amado. Queda a esperanza do amor nunha vida non terreal.

Ao longo do acto I reflíctense cuestións cruciais, como o problema de conxugar amor e liñaxe (escena terceira), o conflito do odio entre familias nobres, que están representadas por Pedro Álvarez de Soutomaior e Alfonso de Lanzós (escena quinta); o xuramento de amor eterno *in vita e in morte* entre a parella Inés-Pedro (escena sexta) e o debate entre o amor a unha dama e o honor da patria (escena sétima). Todas elas configuran un tecido de gran forza dramática. Cando Diego, o pai adoptivo de Inés, revela á protagonista a súa verdadeira orixe (ela é filla dun nobre proscrito que tivera xemelgas e escapara cunha delas), as palabras da muller son moi reveladoras: “*Arcano fatale!*”. Inés é unha personaxe vítima do seu destino, xa que morrerá nun *fatal* accidente nos derradeiros instantes deste acto, que supón a presentación da ficción dramática que contén na ópera. A traxedia está servida.

## A Música

Aínda na crenza de que as boas composicións non necesitan explicación, non me resisto a deixar un oco baleiro sobre un aspecto da ópera *Inés e Bianca* que cómpre xulgar *sen prexuízos nin envexas* no século XXI. Refírome, por suposto á partitura composta por Adalid. A música soar á nos ensaios e no día da estrea coa confianza que amosa Juan Durán cando afirma que “*puede constituir uno de los hitos culturales más importantes de los últimos tiempos, no sólo para Galicia, sino desde*

*un ámbito que afecta a todo el teatro lírico español*". ("La primera ópera gallega" en *La Voz de Galicia*, Suplemento "Culturas", sábado, 21 de maio de 2005)

Xa desde o preludio reflíctese musicalmente o conflito entre amor e liñaxe que mencionabamos no apartado anterior. Consta de dúas seccións ben diferenciadas e está composto sobre dous temas contrastantes pola súa tímbrica, o compás, o carácter, a velocidade e incluso a construción musical. O primeiro deles, en compás ternario e de *tempo* tranquilo, iníciase cunha frase a cargo das trompas, instrumento que evoca unha cacería; no resto intervén toda a familia de vento-metal acompañada en certos momentos polos timbais. Está vinculado ao protagonista masculino, o nobre Pedro Álvarez de Soutomaior. O segundo, en compás binario e de *tempo* máis lixeiro, é de carácter popular: nos primeiros compases figura un bordón de quintas (ou dobre pedal re-la), habitual no folclore galego. Trátase dun tema de alborada con dúas variacións. O tema é presentado polo óboe (se cadra evocando o son da gaita; Andrés Gaos utiliza o mesmo recurso tímbrico na súa sinfonía *En las montañas de Galicia*) e repetido polo fagot. Nas variacións cobran protagonismo as familias de corda e vento-madeira, mentres que os metais figuran como apoio harmónico. Ademais, o autor pide un aumento gradual de velocidade e de intensidade. Adalid presenta desta maneira o tema que identifica a Inés, a protagonista feminina, como unha campesiña. O material temático da segunda sección será evocado en diferentes momentos da ópera, se cadra en modo maior ou menor, segundo a situación que se crea. Podemos rastrexar neste elemento unha evocación da idea do *leit motiv*, elemento melódico presente nos dramas de Wagner e que Adalid emprega como elemento estruturante na construción musical de *Inés e Bianca*.

Precisamente, un dos elementos que máis chama a atención é o interese pola forma, pola *arquitectura* da ópera no seu conxunto e incluso na presunta individualidade de cada escena. Introducíndonos no texto propiamente dito, a partitura, cómpre observar que *Inés e Bianca* presenta unha aparente división do acto en escenas. Unha ollada rápida aos cambios escénicos apórtanos a verdadeira intención de Adalid: non é outra que a continuidade dramática, tamén con resonancias wagnerianas, articulada en elementos de conexión musical do final dunha escena co arranque da seguinte: as expresións *segue senza pausa* (segue sen pausa) cando figura un silencio no final da escena – lugares nos que habitualmente aplaudiría o público – ou outras como *tutti escono salvo Bianca* (todos marchan menos Bianca, no final da escena 5.<sup>a</sup> do acto III), coa que se garante a continuidade do drama. Se cadra podemos atopar aquí unha razón de tipo estrutural para xustificar as pretendidas omisións dos cambios de decorado. Por outra banda, algún dos fragmentos importantes, como as cavatinas de Inés e Pedro no acto I, e incluso o aria e o valse de Bianca no segundo, atópanse *incrustados* nunha escena máis longa. Nos actos III e IV chama a atención, malia a continuidade dramática, a presenza de *números* no sentido tradicional (coros, fragmentos a solo ou a dúo) que ocupan unha escena completa.

O acto I, como xa apuntamos, supón a presentación dos conflitos que dan sentido ao drama, e incluso á separación dos amantes Inés e Pedro. Musicalmente desenvólvese en tres fragmentos solísticos – a cargo de Inés, Pedro e Alfonso – insertos en escenas con intervencións do coro e dalgunha personaxe secundaria, un coro feminino independente, unha escena *de transición*, un cuarteto e un concertante final. Os últimos compases do acto presentan unha lembranza en modo menor da frase inicial que canta Inés na súa cavatina (cando conta a historia); deste xeito o acto queda *enmarcado* musicalmente polo tema que

supoñía a presentación da personaxe e, ao mesmo tempo, o arranque da traxedia.

O acto II mostra o nó histórico da acción – Alfonso escapa do cárcere e Pedro quere capturalo – e amosa o conflito interior de Pedro ante a imposibilidade dunha relación amorosa con Bianca; non é outra cousa que o comezo da historia ficticia do triángulo amoroso Bianca-Pedro-Inés. A música artículase en catro escenas. A primeira é a presentación de Bianca nun recitativo e aria na que expón a razón da súa tristura, unha vez que foi advertida polo coro feminino que lle precede. A actitude da protagonista cambia na segunda escena: a noticia da inminente chegada de Pedro troca a súa tristura en alegría, que se expresa mediante un valse que canta ela. Con reminiscencias dos grandes dúos de Verdi, a terceira escena céntrase nun fermoso dúo entre os protagonistas deste acto. Pedro está atado ao xuramento que o une a Inés *in vita e in morte*. Ao recoñecer en Bianca o rostro de Inés, cre que o paradiso lle devolve a súa amada. O lirismo que domina os primeiros compases do dúo adquirirá un carácter épico na segunda sección, coa que tamén contrasta en tonalidade, compás e *tempo*. O dúo enlaza coa escena e concertante final do acto, no que o conflito histórico se acentúa. Pedro, sabedor da fuxida de Alfonso, quere capturalo, pero Bianca desexa ir con el e vístese de campesiña. Pedro é vítima dunha nova confusión. Bianca desvela a súa identidade e pide a Pedro que lle deixe ir con el: ao ir disfrazada non espertará sospeitas. No concertante, de brillante orquestración e de grandes esixencias vocais, conflúen os textos de Bianca, por unha banda, e os de Pedro, os secundarios Fernando e Miguel e o coro de soldados, por outra. Este grandioso final de acto outorga á ópera un impulso que lle fai camiñar cara ao seu punto culminante.

O coro “múltiple” (de vendedoras, campesiñas, mozas e soldados) co que comeza o acto III serve para relaxar a tensión creada até o mo-



mento. Trátase dunha escena policoral que ambienta o lugar onde se producirá máis tarde o encontro entre Pedro e Alfonso: un campo situado preto dunha aldea. Alfonso e os seus secuaces teñen as tendas instaladas alí. Dentro da alegría que expresan os temas expostos polos diferentes grupos corais, cómpre destacar o das campesiñas (en ton popular), por ter aparecido nunha das cancións para voz e piano compostas por Adalid; corresponde á titulada *Canta o galo, vén o día*. Musicalmente interesan a presentación do tema das vendedoras, en *quodlibet* xunto cun tema orquestral no que alternan madeiras e cordas, e incluso o das campesiñas, polo efecto de diálogo entre as sopranos e as contraltos; o tema dos soldados está composto sobre unha orquestración de metais e percusión. O coro remata coa intervención dos catro grupos e o *tutti* orquestral dando paso á escena segunda cun recordo do tema instrumental en *quodlibet* co tema das vendedoras ao comezo do acto.

Entran en escena Bianca (disfrazada de campesiña), Miguel e Diego. Os presentes confunden a Bianca con Inés, e será Diego quen recoñeza a verdade: Inés morreu e a rapaza que teñen diante aseméllase moito a ela. Tres compases orquestrais (*maestoso*) enlazan esta escena coa terceira. Alfonso sae da súa tenda, na que permanecera observando. Preséntase a Bianca, quen afirma non coñecelo. A maxestrosidade da música subliña a mensaxe que lle quere transmitir: todos se dobregan ante o seu poder. Bianca replica que nada lle pode facer a ela. Pouco a pouco vaise construíndo un concertante no que o coro funciona ao xeito da traxedia grega, isto é, comentando a acción. Nun aparte, Bianca pide a Miguel que vaia buscar a Pedro. O coro afástase cantando e as campesiñas reexpoñen o seu tema da escena anterior.

Alfonso e Bianca quedan sós. El aproveita a ocasión para declararse e decirlle á rapaza que non acepte o amor dun vilán: ela naceu para o amor dun príncipe. A orquestración, aínda que doce (madeiras

e cordas), subliña un tema de carácter viril máis que amoroso. Bianca responde sen afectación: naceu humilde – recordemos que vai vestida de campesiña – e non pode aspirar a unha vida de riquezas sen posuír fortuna. Alfonso non se dá por vencido. Insta a Bianca para que beba con el. Utiliza o recurso do viño e canta un brindé ao xeito de Iago en *Otello*, nunha intención clara de conseguir o seu fin. A orquestración e o *tempo* son lixeiros como os efectos do viño. A argallada non vai ter efecto, xa que os soldados de Pedro interrompen a Alfonso. Séntese traizoado e quere escapar. Bianca replícalle que non pode abandonar nas mans do inimigo a persoa a quen dicía amar. Non lle dará tempo a fuxir. A orquestra executa unha intensa pasaxe *in crescendo* que enlaza coa escena seguinte: un concertante de grande efecto dramático e musical, con sonoros e intensos *tutti*. Como referencia vocal, cómpre destacar que a soprano debe alcanzar varias veces o do díese sobreagudo. É o momento do encontro entre Pedro e Alfonso, os rivais do drama. Van loitar entre eles. Todos marchan agás Bianca, que entoa unha pregaría. Pídelle ao ceo que protexa ao seu amado; se a sorte fose adversa para Pedro, ela morrería de dor. Musicalmente trátase dun *recitativo* e *aria*. A primeira parte é lenta, con sons longos nas madeiras e trémolos nas cordas, acompañados por dúas arpas, o elemento tímbrico que xa aparecera asociado á personaxe na súa presentación escénica (inicio do acto II) e terá protagonismo no desenvolvemento da segunda sección, a *aria* propiamente dita. (cf. o tema do *Alalá* que figura como n.º 24 dos *Cantares Viejos y Nuevos de Galicia* publicados por Margarita Viso, e que máis tarde derivaría na fermosa e moi coñecida balada galega *Negra Sombra*, do lucense Xoán Montes)

As voces dos soldados gritando: “*Vittoria!*” conectan esta escena coa que dá fin ao acto III e presenta o trunfo de Pedro sobre Alfonso. Ao inicio figura a indicación *tempo di marcia militar* e os primeiros

compases están escritos na maxestosa tonalidade de Re maior, a mesma da primeira parte do preludio. Unha boa parte da escena é un concertante, o que outorga importancia ao momento dramático que se está a desenvolver: Alfonso foi vencido e morreu nas mans de Pedro. As consecuencias son expostas polos distintos personaxes e polo coro: Pedro poderá casar con Bianca e coa morte de Alfonso rematan as loitas intestinas que desgarraban a España. Coa salvedade dunha intervención moi lírica a cargo de Pedro, o ritmo militar mantense en todo momento: trátase dunha frase rítmica que quedará nos ouvidos dos espectadores, subliñada por unha sinxela estrutura harmónica. As palabras de Pedro abren o concertante, ocupado na súa primeira parte polo quinteto solista e precedido á súa vez por unha resposta a dúo entre Bianca e Diego: mentres ela dá grazas ao ceo porque Pedro esqueceu a Inés, Diego asústase pola mesma razón, xa que a promesa de Pedro a Inés quedou estancada no seu corazón e Pedro, polo amor de Bianca, esqueceu o xuramento feito ante a primeira. O coro de soldados e mulleres saúda a Pedro como guerreiro vitorioso e amosan ledicia polo fin da discordia. *A mite colomba (doce pomba)* poderá facer o seu niño (Bianca casará con Pedro). O pano cae entre aclamacións xerais. A orquestración adáptase aos diferentes momentos creando unha atmósfera de grande emoción e intensidade. Deste xeito, o acto chega ao seu fin e a ópera ao seu *clímax*, logo de resolver algunhas cuestións, ao noso entender, fundamentais no desenvolvemento da ficción dramática.

A indicación que figura na partitura ao comezo do acto IV describe a escena e introduce ao espectador nunha atmosfera de nocturnidade, escura: é de noite, e a lúa reflíctese sobre un lago. Vese a capela dun mosteiro e unha hospedaxe. Neste ambiente vai ter lugar o desenlace da ópera. Musicalmente iníciase cun solemne coro de monxes que atravesan a escena e cantan co acompañamento do órgano. Na primei-

ra parte, escrita en textura homofónica, piden ao Señor o perdón e o descanso na hora suprema. A segunda está concibida como un diálogo entre dous grupos de monxes, ao que lle segue unha pasaxe homofónica – o punto culminante da escena –: os monxes cantan ao temor de Deus. Esta última mensaxe queda integrada no discurso dramático e non é casual que a última frase do coro volva saír ao final da ópera. Se cadra semella unha premonición dese final. Cómpre recordar a escena do *Miserere* en *Il Trovatore*, na que o coro cumpre unha función similar. Ambas óperas comparten tamén a presenza dun elemento tímbrico novo: a campá, asociada ao mundo dos defuntos. A música non se detén. Escóitase o galopar dos cabalos: entran Pedro, Bianca e o séquito. A parella queda en escena mentres que o resto entra na hospedaxe.

A segunda escena é un breve e fermoso dúo de carácter lírico, no que se mestura o *recitativo* coa liña melódica propia do *belcanto*. Pedro canta á beleza de Bianca e o dúo amosa unha luminosa orquestración de cordas e madeiras. A música ensombrécese tan só nun breve instante. Ao escoitar a frase de Bianca, cando reconece que Deus quixo sorrir ao amor eterno que Pedro lle xurou, a actitude do protagonista cambia: está pensativo. Tres acordes *colorean* musicalmente ese instante. As palabras de Bianca devolven a Pedro a súa alegría inicial. Entran na hospedaxe e sae Diego abatido. A atmosfera cambia por completo e a campá do convento volve soar. Diego cantará unha *arietta* na que sorprende o feito de estar composta en modo maior. Se cadra é unha nota de esperanza o que el garda no seu corazón. Desexa que a oración polos que xa non están (clara referencia a Inés) suba ao ceo, e pide ao Señor que acolla a súa oración por ela. Ao final veremos que os seus rogos foron escoitados. Timbricamente, a escena contrasta coa anterior, xa que destaca a presenza das trompas. A orquestración enriquecese cara ao final cunha nova intervención da campá e unha breve pasaxe das

madeiras. Diego afástase e o escenario queda baleiro. Despois dun breve silencio, entra Pedro. A indicación está musicalmente escrita neste caso, xa que a orquestra recorda o tema exposto por Pedro na escena sétima do acto I, cando asegura a Inés o xuramento que lle fixera de amala *in vita e in morte* en presenza de Diego, o seu pai. O tema iníciase na mesma tonalidade na que xa aparecera, pero no momento do acorde final prodúcese unha sorpresiva modulación á lonxana tonalidade de *La bemol maior*.

A nova escena vai amosarnos a verdadeira situación interior de Pedro nun dramático *recitativo*. As palabras iniciais do personaxe son claras: “*Ella riposa ed io no*”. Recorda o xuramento feito a Inés e nese momento a harmonía ensombrécese. Instantes máis tarde, nun momento de delirio, cre tela diante dos seus ollos. Canta unha breve *arietta* na que a orquestra recorda brevemente o tema da cavatina de Pedro no acto I (“*In questa valle*”) en *Si bemol maior*, deseguida transformado no seu homólogo menor. Pedro cre ver a Inés e clama que a morte veña se lle é infiel a ela. Nese instante, e conectando coa escena final da ópera, emerxe do lago a figura de Inés vestida de branco, como se fose unha fantasma, e camiña lentamente cara a el. A orquestra presenta o tema popular que aparecía no Preludio, e mesmo na escena sexta do acto I, esta vez en modo menor. Pedro está aterrado e a sombra de Inés recórdalle o seu xuramento. Xa non se considera mortal e a súa resolución é firme: seralle fiel a Inés. Trastornado e ausente da realidade, avanza cara a ela.

Entra Diego e, asustado polo que está a pasar, recoñece que a súa pregaría foi escoitada: estarán xuntos na vida e na morte. Por outra banda, coa unión dos amantes *na outra vida* queda resolto o conflito amor-liñaxe. Nese momento, entran os monxes cantando o segundo tema exposto no coro inicial do acto. As frases dos solistas masculinos

e do coro vanse engarzando no que será o concertante final da ópera, composto na tonalidade de Do menor. Unha flexión a Mi menor provoca un aumento da tensión musical e dramática, reforzada por un *tutti* orquestral na dominante da tonalidade principal onde non falta a intervención dos timbais. Bianca sae da hospedaxe e a intensidade da orquestra é cortada (*seco*). Diego informa a Bianca: Pedro segue a sombra de Inés cara á súa tumba. Ela replica que a maldicirá mentres viva, pero Diego a informa de que Inés era a súa irmá. É evidente a relación deste detalle co final de *Il Trovatore*, cando Azucena lle di ao conde: “*Egli era il tuo fratello!*”. A continuación, escóitase unha vez máis a frase dos monxes. Os compases finais da ópera (*più mosso*), na *dramática* tonalidade de Do menor e con protagonismo musical da orquestra, reflicten o inevitable *drama* interior (valla a redundancia) de Bianca, que cae desolada e chora mentres Diego a consola e Pedro afúndese no lago.

## A escritura vocal

Unha primeira ollada á escritura vocal dos principais personaxes da ópera, especialmente no caso da parella protagonista, condúcenos a reflexionar sobre as dificultades que propón Adalid e, se cadra, sobre os tipos de voz que se precisan en cada caso. A nosa intención non é outra que a de suxerir unha opción que, ao noso entender, emana da propia partitura. Somos conscientes da necesidade de escoitar e presenciar a posta en escena da ópera completa para reafirmar ou matizar o noso criterio.

Xa dixera dona Emilia Pardo Bazán que o papel de Inés e o de Bianca debían ser interpretados pola mesma persoa. Son dúas xemelgas e, neste sentido, a idea resultaralle crible ao público. O problema xorde cando un le os fragmentos máis comprometidos de ambas as per-

sonaxes (as arias e os dúos), xa que o tratamento da voz diferéncios con claridade; mentres que o rol de Inés podería ser interpretado por unha soprano lírica con facilidade para os agudos, o de Bianca necesita unha soprano lírica ancha, con corpo no centro da voz en con graves sonoros (cf. a aria da escena 1.<sup>a</sup> do acto II e a *preghiera* do acto III), e ao mesmo tempo con agudos poderosos que superen en volume as demais voces solistas e o coro (cf. o concertante da escena 5.<sup>a</sup> do acto III); poñamos por caso a soprano galega Ángeles Gulín ou, entre as actuais, Maria Guleghina.

Algo similar ocorre no caso do protagonista masculino, Pedro; mentres a *cavatina* do acto I demanda unha voz de tenor lírico de agudos ben timbrados e non necesariamente “grande”, noutros momentos da ópera (cf. a escena 6.<sup>a</sup> do acto I, na que o tenor alcanza o Do sobre-agudo en *fortissimo* ao unísono coa soprano, e incluso nos concertantes dos actos II e III), as esixencias vocais deste personaxe remiten ao chamado *tenor lírico-spinto*, con volume e seguridade no rexistro agudo; pensemos, por exemplo, en Richard Tucker ou en Johan Botha.

O “terceiro en discordia” é Alfonso de Lanzós, un barítono lírico de voz grande e agudos claros (cf. a escena 4.<sup>a</sup> do acto III, na que chega ao Sol bemol e ao Sol natural en unísono con Bianca); sorprende a insistencia da súa *particella* neste rexistro, propio dos correspondentes personaxes do Verdi *heroico*, na liña de Sherrill Milnes, Renato Bruson ou Carlos Álvarez.

O “contrapunto” vocal e escénico é Diego, o pai das dúas irmás, un baixo cantante de voz nobre e redonda, con capacidade para o canto *legato* (cf. a *arietta* do acto IV) e incluso con *vis* dramática (cf. o final do acto I coa morte de Inés); podemos pensar nesta cor de voz máis pola vocalidade xeral do personaxe (rexistro central a pesar dalgunha concesión aos agudos onde debe alcanzar un Mi natural) e mesmo pola

súa función dentro da ópera (a persoa de idade) que pola presenza do rexistro grave. Unhas voces como as de Nicolai Ghiaurov ou Carlo Colombara poderían encarnar ben este papel.

Os tres primeiros personaxes presentan unha escritura vocal que ben podería cansar a moitos bos cantantes de ópera, se se ten en conta a insistencia no rexistro agudo e, no caso concreto da soprano, a presenza case constante no escenario. Cara a unha posible estrea de *Inés e Bianca* cómpre considerar as condicións vocais e a resistencia física dos cantantes e incluso do coro, que polo seu tratamento vocal e escénico precisa a intervención dun auténtico coro profesional de ópera.

## Conclusiones

Todo semella indicar que Adalid atopa o seu verdadeiro lugar como compositor no mundo da ópera. Non resulta doado comprender por que escribiu a súa primeira – e única – ópera cara aos seus últimos anos de existencia. Se cadra o afán perfeccionista levouno a enfrontarse á aventura da ópera cando o considerou oportuno segundo a súa experiencia profesional. Coa composición de *Inés e Bianca* o autor consegue facer unha síntese da tradición operística italiana no século XIX, representada por Donizetti e Verdi, e a xermánica, con base nalgún dos elementos aportados por Wagner á historia da composición operística. O asunto ambientado en Galicia e a utilización de temas extraídos do folclore popular para situar un personaxe no seu contexto fan que a obra cobre un especial interese cara ao público da nosa comunidade, pero a síntese italo-xermánica da que falamos outórgalle, sen lugar a dúbidas, o rango de europea.

Con Marcial del Adalid teríamos un gran compositor operístico en Galicia. A crise compositiva que atravesou entre 1855 e 1866 debeu



marcar a última etapa da súa vida, consagrada á composición das *mélodies* e os ciclos de motetes (entre outras obras), revestidos dunha linguaxe concisa. A súa ópera *Inés*, emerxente dese *maremagnum* pola súa construción e incluso pola riqueza orquestral e beleza melódica nunha etapa de austeridade compositiva (Margarita Viso data a creación da ópera en torno á década dos 70), *faleceu* prematuramente, e o autor namorouse de *Bianca* (as súas derradeiras composicións), xa nunha etapa de encerro en si propio; agora, na primeira década do século XXI, *Inés* reclama a súa presenza nos escenarios. Xa que *in vita* non puido ser, o coro de espectadores – e mesmo *Inés* – esperamos que sexa *in morte*. A obra e a figura de Adalid, cremos, resucitarán grazas a *Inés e Bianca...* e grazas ao labor de Margarita Viso e Juan Durán, verdadeiros artífices deste proxecto.