

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

VERDI Y ESPAÑA: LA TRILOGÍA SOBRE DRAMAS ESPAÑOLES *(Il Trovatore, Simon Boccanegra, La forza del destino)*

AUTORA DE LA INVESTIGACION

Cristina Calvo Azpeitia

DIRECTOR DE LA INVESTIGACION

Dr. Jacobo Cortines Torres

TUTORA DE LA INVESTIGACIÓN

Dra. Isabel Román Gutiérrez

SEVILLA
2017

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

1. PLANTEAMIENTO GENERAL Y OBJETIVOS	1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO	34

CAPÍTULO I.

LA IMAGEN DE ESPAÑA EN EL PANORAMA OPERÍSTICO EUROPEO DURANTE EL SIGLO XIX	39
---	-----------

1. LA ESPAÑA MEDIEVAL ÁRABE Y CRISTIANA	42
1.1. HAZAÑAS DE DON PELAYO	42
1.1.1. Giuseppe Gerli, <i>Il Pelaggio</i> , 1842	43
1.1.2. Saverio Mercadante	44
• <i>La Solitaria delle Asturie</i> , 1840	45
• <i>Il Pelaggio</i> , 1857	46
1.1.3. Amilcare Ponchielli, <i>Roderico, re dei Gotti</i> , 1863	47
1.2. SOBRE LA FIGURA DEL CID CAMPEADOR	49
1.2.1. Giovanni Pacini, <i>Il Cid</i> , 1853	52
1.2.2. Peter Cornelius, <i>Der Cid</i> , 1865	53
1.2.3. Jules Massenet, <i>Le Cid</i> , 1885	55

1.3. REINO DE GRANADA	57
1.3.1. Giacomo Meyerbeer, <i>L'esule di Granata</i> , 1822	60
1.3.2. Gaetano Donizetti	63
• <i>Zoraida di Granata</i> , 1822	63
• <i>Alahor in Granata</i> , 1826.....	65
• <i>Elvida</i> , 1826	66
1.4. PEDRO I DE CASTILLA, EL CRUEL O EL JUSTICIERO	68
1.4.1. Franz Schubert, <i>Alfonso y Estrella</i> , 1821-1882.....	68
1.4.2. Gaetano Donizetti, <i>Maria de Padilla</i> , 1841.....	72
1.4.3. Michael Balfe, <i>L'Etoile de Séville</i> , 1842	74
1.4.4. Federico Ricci, <i>Estrella</i> , 1846	75
1.5. OTRAS ÓPERAS AMBIENTADAS EN EL MEDIEVO PENINSULAR	76
1.5.1. Gaetano Donizetti	77
• <i>Sancia di Castiglia</i> , 1832	77
• <i>La Favorita</i> , 1840.....	78
1.5.2. Saverio Marcadante, <i>Donna Caritea</i> , 1826.....	80
1.6. JUANA LA LOCA	82
2.6.1. Antoine-Louis Clappison, <i>Jeanne la folle</i> , 1848	84
2.6.2. Emanuele Muzzio, <i>Giovanna la Pazza</i> , 1851.....	85
2.6.3. Emilio Serrano, <i>Doña Juana la Loca</i> , 1890	85
2. LA CONQUISTA DE AMÉRICA	87
2.1. EL DESCUBRIMIENTO Y LA CONQUISTA DE AMÉRICA	87
2.1.1. Francesco Morlacchi, <i>Colombo</i> , 1828.....	89
2.1.2. Ramón Carnicer i Batlle, <i>Cristoforo Colombo</i> , 1829	90
2.1.3. Alberto Franchetti, <i>Cristoforo Colombo</i> , 1892.....	92
2.1.4. Giovanni Bottesini, Llanos y Alcaraz, Vidal y Careta	94
2.2. CONQUISTAS DE MÉXICO Y PERÚ	95
2.2.1. Gaspare Luigi Spontini, <i>Fernando Cortez</i> , 1809.....	97

2.2.2. Giuseppe Verdi, <i>Alzira</i> , 1845	99
2.2.3. Antonio Carlos Gomes, <i>Il Guarany</i> , 1870.....	101
3. LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO.....	103
3.1. CICLO CERVANTINO	103
3.1.1. Don Quijote	103
3.1.1.1. Mendelssohn, <i>Die Hochzeit der Camacho</i> , 1825	106
3.1.1.2. Saverio Mercadante, <i>Don Chisciotte alle nozze di Camaccio</i> , 1829	108
3.1.1.3. Gaetano Donizetti, <i>Il furioso all'isola di San Domingo</i> , 1833	111
3.1.1.4. Jules Massenet, <i>Don Quichotte</i> , 1910	114
3.1.2. De “La gitanilla” (Novelas Ejemplares)	117
3.1.2.1. Carl Maria von Weber, <i>Preciosa</i> , 1820	117
3.1.2.2. Gaetano Donizetti, <i>La Zingara</i> , 1822	119
3.1.2.3. Michael Balfe, <i>The bohemian girl</i> , 1843	120
3.2. LEYENDA NEGRA: FELIPE II	122
4.2.1. Ludwig van Beethoven, <i>Egmont</i> , 1810.....	130
4.2.2. Gaetano Donizetti, <i>Le Duc d'Albe</i> (Inacabada), 1839.....	132
4.2.3. Giuseppe Verdi, <i>Don Carlo</i> , 1867	135
4.2.4. Filippo Marchetti, <i>Don Giovanni d'Austria</i> , 1880	140
4. EL MITO DE DON JUAN, LA FIGURA DE FÍGARO Y “LA CARMEN DE ESPAÑA”	141

CAPÍTULO II.

EL TEMA ESPAÑOL EN LA OBRA DE GIUSEPPE VERDI.....	145
1. VERDI, ESPAÑA Y ROMANTICISMO.....	148
2. EL VIAJE DE VERDI A TIERRAS ESPAÑOLAS	157

3. LOS TEMAS DE LA <i>ESPAÑA ROMÁNTICA</i> EN LAS ÓPERAS DE VERDI.....	164
3.1. ASPECTOS ESCENOGRÁFICOS	165
• La noche.....	166
• Conventos, monasterios, y cárceles	167
• El ambiente militar.....	169
• Castillos y palacios	170
3.2. ASPECTOS LOCALES DE LA <i>ESPAÑA ROMÁNTICA</i> EN <i>ERNANI</i> Y <i>DON CARLO</i>	172
3.2.1. <i>Ernani</i> (1844).....	172
3.2.2. <i>Don Carlo</i> (1867)	179

CAPÍTULO III.

ESTUDIO PORMENORIZADO DE LA TRILOGÍA VERDIANA BASADA EN OBRAS DRAMÁTICAS ESPAÑOLAS

189

1. *IL TROVATORE*.....

190

1.1. EL ANTECEDENTE ESPAÑOL Y LA OBRA DE *EL TROVADOR* DE GARCÍA GUTIERREZ.....

191

1.1.1. ARGUMENTO.....

196

1.1.2. FUENTES LITERARIAS DE *EL TROVADOR*.....

197

1.2. LA GÉNESIS DEL LIBRETO DE *IL TROVATORE*

200

1.2.1. *PRIMO CENNO DI PROGRAMMA*

204

1.2.2. LA RELACIÓN AZUCENA / MANRICO

213

1.2.3. ÚLTIMAS APORTACIONES DE CAMMARANO.....

216

1.2.4. LA CONTRIBUCIÓN DE BARDARE.....

222

1.2.5. EL ESTRENO DE *IL TROVATORE*

224

1.3. DE *EL TROVADOR* A *IL TROVATORE* (1853)

226

1.3.1. ARGUMENTO.....

226

1.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

230

1.3.3. TRASLACIÓN DEL DRAMA TEATRAL AL LIBRETO DE SALVATORE CAMMARANO

235

A. JORNADA I, <i>EL DUELO</i> / PARTE PRIMA, <i>IL DUELO</i>	235
• Cuadro I	235
• Cuadro II.....	237
B. JORNADA II Y III, <i>EL CONVENTO Y LA GITANA</i> / PARTE SECONDA, <i>LA GITANA</i>	241
• Cuadro I	242
• Cuadro II.....	247
C. JORNADA IV, <i>LA REVELACIÓN</i> / PARTE TERZA, <i>IL FIGLIO DELLA ZINGARA</i>	250
• Cuadro I	251
• Cuadro II.....	253
D. JORNADA V, <i>EL SUPPLICIO</i> / PARTA QUARTA, <i>IL SUPPLIZIO</i>	256
• Cuadro I	256
• Cuadro II.....	260
1.4. CONCLUSIONES	264
2. SIMON BOCCANEGRA	277
2.1. EL ANTECEDENTE ESPAÑOL: <i>SIMÓN BOCANEGRA</i> DE ANTONIO GARCÍA GUTIERREZ.....	278
2.1.1. ANTECEDENTES	280
2.1.2. ARGUMENTO.....	284
2.1.3. TEMAS Y ESTRUCTURA	287
2.1.4. PERSONAJES.....	292
2.2. LA GÉNESIS DE LA PRIMERA VERSIÓN DE <i>SIMON</i> <i>BOCCANEGRA</i> (1857)	293
2.2.1. ESTRENO VENECIANO DE <i>SIMON BOCCANEGRA</i> (1869)	299
2.2.2. LA RECEPCIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN DE <i>SIMON BOCCANEGRA</i>	303
2.3. DE <i>SIMÓN BOCANEGRA</i> A <i>SIMON BOCCANEGRA</i> . PRIMERA VERSIÓN (1857).....	306
2.3.1. ARGUMENTO.....	306
2.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES	309

2.3.3. TRASLACIÓN DEL DRAMA TEATRAL AL LIBRETO DE F. M. PIAVE	314
A. PRÓLOGO / PROLOGO	314
• Cuadro I	314
B. ACTO I / ATTO I	323
• Cuadro I	324
• Cuadro II.....	328
• Cuadro III	330
C. ACTO II (ESPAÑOL) / ELIMINADO POR VERDI.....	333
D. ACTO III / ATTO II	335
• Cuadro I.....	335
E. ACTO IV / ATTO III	342
• Cuadro I.....	342
2.4. GÉNESIS DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE <i>SIMON BOCCANEGRA</i> (1881).....	348
2.5. PRINCIPALES MODIFICACIONES DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE <i>SIMON BOCCANEGRA</i> (1881)	359
2.5.1. CAMBIOS EN EL ARGUMENTO DE 1881	360
A. EN EL ATTO I	360
B. EN EL ATTO II	360
C. EN EL ATTO III	360
2.5.2. CAMBIOS EN EL LIBRETO DE 1881	361
A. EN EL PRÓLOGO	361
B. EN EL ATTO I.....	362
• Cuadro I.....	363
• Cuadro II.....	365
C. ATTO II.....	369
• Cuadro I.....	369
D. ATTO III	371
• Cuadro I.....	371
2.6. CONCLUSIONES	372

3. LA FUERZA DEL DESTINO	385
3.1. EL ANTECEDENTE ESPAÑOL: DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO DEL DUQUE DE RIVAS	386
3.1.1. ARGUMENTO.....	388
3.1.2. GÉNESIS	390
3.1.3. ESTRUCTURA	392
3.1.4. LOS TEMAS DEL SINO, EL AMOR Y LA RELIGIÓN.....	396
3.2. GÉNESIS DE LA PRIMERA VERSION DE <i>LA FUERZA DEL DESTINO</i> (1862).....	399
3.2.1. LA ELABORACIÓN DEL LIBRETO	406
3.2.2. PRIMER VIAJE A SAN PETERSBURGO	413
3.2.3. SEGUNDO VIAJE A RUSIA Y ESTRENO DE <i>LA FUERZA DEL DESTINO</i>	415
3.3. DEL <i>DON ÁLVARO</i> o <i>LA FUERZA DEL SINO</i> A <i>LA FUERZA DEL DESTINO</i> . PRIMERA VERSIÓN (1862)	417
3.3.1 ARGUMENTO.....	417
3.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES	420
3.3.3. TRASLACIÓN DEL DRAMA TEATRAL AL LIBRETO DE F. M. PIAVE.....	424
A. JORNADA I/ ATTO I.....	424
• Cuadro I.....	424
B. JORNADA II/ ATTO II	431
• Cuadro I.....	433
• Cuadro II.....	439
C. JORNADAS III Y IV / ATTO II	446
• Cuadro I.....	447
• Cuadro II.....	451
• Cuadro III	453
D. JORNADA V / ATTO IV	460
• Cuadro I.....	460
• Cuadro II.....	463

3.4. GÉNESIS DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE <i>LA FORZA DEL DESTINO</i> (1869).....	467
3.4.1. ESTRENO DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE <i>LA FORZA DEL DESTINO</i>	473
3.5. PRINCIPALES MODIFICACIONES EN LA SEGUNDA VERSIÓN DE <i>LA FORZA DEL DESTINO</i> (1869)	474
3.4.1. CAMBIOS EN EL ARGUMENTO DE 1869	474
A. EN EL ATTO III.....	474
B. EN EL ATTO IV	475
3.4.2. CAMBIOS EN EL LIBRETO DE 1869	475
A. EN EL ATTO III.....	475
B. EN EL ATTO IV	477
3.6. CONCLUSIONES	480
CONCLUSIONES	490
BIBLIOGRAFÍA	500

INTRODUCCIÓN

*Infine, tutto dipende da un libretto.
Un libretto,
un libretto, e l'opera è fatta.**

Giuseppe Verdi

* Carta de Verdi a Léon Escudier, 30 giugno 1865.

1. PLANTEAMIENTO GENERAL Y OBJETIVOS.

Si consideramos cuáles deben de ser las características de un libreto de ópera, brevedad, concisión, y variedad, junto con la aparición de pasiones y contrastes tales que determinen la aparición de una determinada música, se verá claramente como, por su naturaleza, el melodrama tenderá hacia el Romanticismo como su expresión más natural dada la intrínseca afinidad del mismo con el *dramma in musica*. La poética, que estaba en la base del drama clásico, no podía ser más que un freno para el *teatro in musica*; la unidad de tiempo, de lugar, y de acción, eran una rémora para la libre, voluble e ilógica dinámica del melodrama, el cual tenía, necesariamente, sus propias exigencias y modos propios de expresión; podía invocar, en contra de las reglas de la razón y del deber, la omnipotencia del sentimiento y los derechos del amor; podía distanciarse de cada vínculo retórico por medio de la música, por medio del canto, que es la expresión más verdadera del sentimiento y de la pasión. El libreto romántico debía tener todo esto en cuenta. Y por eso, se puede llegar a la conclusión de que, quizás, el único modo de comprender el melodrama italiano, bajo el aspecto literario de los versos separados de la música, sea considerarlo como una forma de expresión genuina, libre de mezclas, del melodrama romántico.

Una traza de Romanticismo, más o menos latente, ha circulado siempre en la ópera, y en el siglo XIX, cuando se afirma esta corriente literaria como la más genuina y sentida portadora de los tiempos, el melodrama resulta la manifestación más evidente y coherente. Si nos acercamos a la creación lírica de Poe, Novalis, Coleridge, o Baudelaire, advertiremos que la poesía consiste en momentos de arrebatos estéticos, de intuiciones y de éxtasis fugaces. Si esta idea la aplicamos a la poesía dramática, encontraremos que nos conduce directamente al melodrama. La auténtica poesía, en el Romanticismo, se encuentra en el entusiasmo y en la frenética irrupción de la pasión; en el melodrama encontraremos una representación exuberante de la vida, con pasiones vehementes, arrebatos líricos, y mímica, en la que sobrevive un poco de la vehemente

naturaleza del drama. El Romanticismo en el melodrama representa la libertad de expresión, asume el sentimiento como medio y como fin, se hace portavoz de las ideas y de sentidas exigencias. El gusto y la forma romántica se perpetúan en el melodrama hasta *La Gioconda* (1876) de Amilcare Ponchelli, e incluso el de *La forza del destino* es ya también un Romanticismo tardío. En la poética romántica libretistas y compositores encuentran una fecunda mina para su inspiración, y la temática de sus libretos se poblará de temas como el feudalismo, las aventuras de caballerías, pueblos “exóticos”, las cruzadas, las guerras de religión, los suplicios del Tribunal del Santo Oficio, etc., todos ellos argumentos románticos que se prestan a las más variadas interpretaciones y combinaciones de la imaginación, donde los errores y hasta la ignorancia alcanzan altas cotas. De entre todos los temas que podemos encontrar en la libretística romántica, el amor es la pasión que con más frecuencia se refleja en escena; y con el amor, el remordimiento, con el contraste, siempre vivo, entre la voluntad y la conciencia, y todo ello, ambientado y poblado frecuentemente de sujetos y temas que provienen de la contemporaneidad.

Pero el Romanticismo no consiste únicamente en lo lúgubre y lo melancólico; hay además otros elementos muy válidos desde el punto de vista melodramático, como lo “maravilloso” y lo de ultramundo, que, en ocasiones, tienden a usarse de manera abusiva. De hecho, una Edad Media imaginaria, con toda su sangrienta depravación, junto con los relatos de ultratumba y ultramar, fueron una mina inagotable de donde se extrajeron cantidad de argumentos para los melodramas del momento, muchos mal desarrollados y peor elaborados, de tal manera que el compositor a menudo se ve obligado, tal vez en contra de su voluntad, a poner música a escenas repletas de fatídicas pasiones y horribles crímenes. Ya la crítica de la época se lamentaba de lo aberrante de los argumentos de muchas óperas, y algunos libretistas, como el romano Luigi Romanelli (1751-1839), quien en 1832 publica ocho volúmenes con sus libretos, en el prefacio del VIII volumen afirma que el bajo nivel de los libretos de ópera es debido a razones de coyuntura, pero sobre todo, a la tiranía de los compositores: “Delle incongruente e sciocchezze melodrammatiche non incolpo tanto i poeti quanto i musicisti i quali comandano mentre dovrebbero ubbidire”.¹ El mismo concepto había sido sostenido en 1825 por el escritor G. U. Pagani-Cesa (1757-1835), en polémica con

¹ Giorgio Grignaffini, “Il Libretto”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre 1961, p. 106.

Schlegel, quien afirmaba que la poesía en la ópera era únicamente un accesorio, un medio para ligar el todo, y que como tal, en comparación con la música, desaparecía.² El poner el acento sobre la tiranía de los compositores quería decir criticar, de hecho, una precisa y bien radicada realidad: en general, a lo largo de la historia del melodrama, se asiste al contraste entre música y poesía, pero en el siglo XIX la preponderancia del músico es absoluta. Vincenzo Bellini, dispuesto a aceptar casi en papel de paridad la colaboración de Felice Romani, es sólo una loable excepción. El resto, y Verdi el primero de todos, más o menos conscientemente, tienden a subordinar la poesía, utilizando frecuentemente al libretista como un medio para transformarla en un instrumento dúctil a sus deseos y a sus personales intuiciones teatrales, con el fin de aprovechar las situaciones dramáticas y pasionales que posteriormente convertirán en énfasis o lirismo sonoro. Dotados de una natural capacidad para comprender el ánimo y los gustos del público, de los cuales como testigos e intérpretes de su tiempo ellos participaban, advierten cuales son los elementos, efectos y situaciones que pueden haber impresionado al auditorio, y cuál es el coeficiente de éxito.

Es por ello por lo que los productos literarios del Romanticismo, con sus características y cualidades eminentemente melodramáticas, que podrían sintetizarse en la variedad de temas, la complejidad en las tramas, las pasiones evidentes y desenfrenadas, la propensión a lo patético, a lo maravilloso, a lo insólito, no pueden dejar indiferente la fantasía de los libretistas y compositores. Walter Scott, Lord Bryon, Victor Hugo, o Friedrich Schiller, son las fuentes a las que recurren más frecuentemente y con mayor garantía de éxito, y a través del melodrama, que es la forma más popular y la más seguida como espectáculo, Italia participa del espíritu europeo; de hecho, aunque se rehagan y se canten con intenciones diferentes, las voces más significativas de la literatura internacional resonaron sobre los teatros italianos y difundieron el germen de un pensamiento nuevo y vital que en manos de Giuseppe Verdi alcanzaron las más altas cotas artísticas.

El compositor, en su búsqueda por encontrar diferentes argumentos para la composición de sus óperas, sintió un enorme interés por obras de tema u origen español, inclinación que queda patente en su producción musical, donde encontramos siete obras diferentes relacionadas en mayor o menor medida con España:

² Giovanni Urbano Pagani-Cesa, *Considerazioni sovra teatro tragico italiano*, Firenze, Magheri, 1825, pp. 52-53.

- *Ernani*, ópera basada en la obra teatral *Hernani* de Victor Hugo, con libreto de Francesco Maria Piave, y estrenada en el Teatro la Fenice de Venecia en 1844.
- *Alzira*, ópera basada en la obra de teatro *Alzire, ou Les Américains* de Voltaire, con libreto de Salvatore Cammarano, y estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1845.
- *La battaglia di Legnano*, ópera basada en la obra *La bataille de Toulouse; ou Un amour espagnol: drame en trois actes* de Joseph Méry, con libreto de Salvatore Cammarano, y estrenada en el Teatro Argentina de Roma en 1849.
- *Il Trovatore*, ópera basada en el drama teatral *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, con libreto de Salvatore Cammarano, y estrenada en el Teatro Apollo de Roma en 1853.
- *Simon Boccanegra*, ópera basada en la pieza teatral de Antonio García Gutiérrez *Simón Bocanegra*, estrenada en su primera versión en la Fenice de Venecia en 1857, con libreto de Francesco Maria Piave, y en su segunda versión en La Scala de Milán en 1881, tras una revisión del libreto realizada por Arrigo Boito.
- *La forza del destino*, ópera basada en el drama del duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino*, con libreto de Francesco Maria Piave para su estreno en Teatro Mariinsky de San Petersburgo en 1862, y libreto revisado por Antonio Ghislanzoni para su segunda versión, estrenada en La Scala de Milán, en 1869.
- *Don Carlo*, ópera basada en el drama *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Schiller, con libreto original de Joseph Méry y Camille du Locle y estrenada en París en 1867, en su versión francesa, y con libreto de Achille de Lauzieres y Angelo Zanardini para su estreno italiano en La Scala de Milán, durante 1884.

Incluso en *La Traviata*, con un libreto de Francesco Maria Piave basado en la novela de Alexandre Dumas (hijo) *La dama de las camelias*, y estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia en 1853, Verdi incluyó en el segundo acto un ballet y un coro inspirados en el folclore español.

Podemos observar cómo estas y otras muchas de las óperas verdianas se basan en fuentes no italianas, lo que nos lleva a preguntarnos si el contacto del maestro con la literatura de los más grandes dramaturgos del momento acabó por moldear su gusto y sus preferencias a la hora de buscar argumento para sus óperas, y más concretamente los autores españoles. Así, esta tesis nació con el propósito de conocer el impacto que España y su cultura tuvieron sobre el mundo operístico en la Europa del siglo XIX, y

cuál fue la repercusión de España y el romanticismo teatral español en la obra de Verdi, focalizando nuestro estudio en las óperas verdianas, *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra*, y *La forza del destino*, y en las tres obras teatrales españolas que las inspiraron.

Desde un punto de vista histórico, el objetivo es realizar un estudio biográfico del compositor asociado al contexto y al proceso de gestación del libreto, desde la perspectiva de las relaciones que se establecen entre Verdi y sus libretistas, así como de todos aquellos que perteneciendo a su entorno, contribuyen de alguna manera a su configuración definitiva, recurriendo para ello al intercambio epistolar que Verdi establece con todos ellos. Posteriormente, y con el propósito de examinar el modo en que Verdi y sus libretistas se enfrentaron a las fuentes originales para convertirlas en libretos de ópera en lengua italiana, recurriremos al estudio de la fuente literaria utilizada por el compositor en cada una de las tres ocasiones, aproximándonos a la figura del dramaturgo de la obra original y atendiendo a su historia y difusión, para seguidamente llevar a cabo un recorrido pormenorizado del proceso de traslación del texto dramático español al libreto operístico italiano, que nos muestre la manera en que Verdi afronta, desde sus primeros pasos, el reto de disponer de un libreto válido para componer una nueva ópera. Por tanto, nos centraremos en analizar el proceso de elaboración de una ópera, más allá de la parte estrictamente musical, es decir, sobre la parte literaria, la acción dramática, y la ambientación escénica y espectacular que se derivan de la traslación de la obra teatral original al libreto de ópera, focalizando nuestra atención en la trilogía española dentro del conjunto de la producción operística verdiana.

De las tres obras teatrales, la primera en estrenarse fue el *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, y en él, el redescubrimiento romántico del drama histórico se hizo especialmente patente; así la reseñó el crítico en el “Correo de las Damas” (22 de marzo de 1835), quien encontró el drama “románticamente romántico”.³ Rivas, al menos en 1835, no sólo se identificaba con una interpretación de la sociedad y del cosmos que enfatizaba lo absurdo, sino que además el protagonista de su obra se convirtió en el prototipo del hombre romántico, frustrado y en muchos sentidos trágico. El choque de la pasión, el poder, y el destino, crea la tipografía del drama romántico. Si bien es cierto que el destino es el núcleo dramático de la obra, el tema dominante es el amor, un amor desdichado que no puede realizarse por el antagonismo existente entre la

³ Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, vol. I, Madrid, Gredos, 1954, p. 418.

pareja de enamorados y el medio social en el que habitan, y que continuamente se ve obstaculizado y amenazado por las fuerzas del ciego destino. La obra es en último término una historia de amor y muerte, un amor que es el que actúa como resorte de toda la acción y será el causante indirecto de las desgracias que acosan a don Álvaro, ya que por él lucha, mata e incluso llega al suicidio.

Por su parte, Antonio García Gutiérrez llevó los límites de las libertades románticas todo lo lejos que era posible en los años treinta con *El trovador*, obra muy bien construida y de intenso dramatismo. Su estreno madrileño en marzo de 1836, un año después del estreno del *Don Álvaro*, tuvo un enorme éxito, y desde entonces pasó a formar parte de la tradición teatral española. García Gutiérrez transforma su visión desoladora y rebelde de la vida en un emocionante espectáculo teatral con brujas, hogueras, veneno, gitanos, y sed de venganza. Su avance más revolucionario es permitir que su héroe romántico, Manrique, irrumpa en el convento donde Leonor está a punto de pronunciar sus votos sagrados, la tome en brazos y escape con ella; una escandalosa y nada convencional intromisión en el espacio sagrado que anunciaba que ya se había conceptualizado, si no asentado, un nuevo orden mundial. Según Piero Menarini, *El trovador* representa una especie de compendio de todas las experiencias realizadas en los dramas anteriormente escritos y representados, anuda muchos cabos sueltos del teatro romántico, tanto en lo temático como en lo estructural, y constituye uno de los dramas más originales del canon del siglo XIX.⁴ Ermanno Caldera piensa incluso que la importancia del *El trovador* en la historia del teatro romántico quizá no sea inferior a la del *Don Álvaro*, ya que en ella el autor antepone la venganza a cualquier otra motivación humana y su demoledor pesimismo va incluso más allá del que expresa *Don Álvaro*; en consecuencia, se considera, junto con la obra de Rivas, como la cumbre del teatro romántico español.⁵

La segunda obra de García Gutiérrez escogida por Verdi para ponerle música es *Simón Bocanegra* (1843), obra que como las dos anteriores cumple los preceptos fundamentales del teatro romántico: Bocanegra fue un miembro de la baja nobleza italiana que llegó a ser nombrado dux de Génova durante el siglo XIV, y que murió envenenado. Nos encontramos por tanto ante una trama histórica con connotaciones

⁴ Piero Menarini, "Hacia *El trovador*". En *Romanticismo 1. Atti del I congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano, Aspetti e problemi del teatro romántico*, Università di Genova, Genova, 1982, pp. 95-109.

⁵ Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 88-95.

políticas y un final inevitablemente trágico, aunque cabe destacar que Simón Bocanegra es un héroe atípico por su edad, ya que es un anciano, y porque la joven heroína en este caso es su hija.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A. ROMANTICISMO ESPAÑOL

El Romanticismo español es un tema ampliamente estudiado en el ámbito de la filología y literatura españolas por multitud de autores, y por consiguiente existe mucha información. Por ello, haremos referencia únicamente a aquellos que hemos utilizado para llevar a cabo este trabajo. Sobre literatura y teatro del siglo XIX español, aparte de las habituales obras de referencia de Edgar Allison Peers, Joaquín Casaldueiro, Ángel del Río, Ricardo Navas Ruiz, o Francisco Ruiz-Ramón,⁶ entre otros, habría que añadir manuales más recientes como la amplia colección de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de la literatura española: Época romántica*, vol. VI,⁷ que nos proporciona una abundante información sobre el movimiento romántico sin olvidar a las figuras menores, y la no menos importante de Francisco Rico e Iris M. Zavala, *Historia y Crítica de la Literatura Española, vol. V, Romanticismo y Realismo*,⁸ que con una concepción diversa, nos ofrece una selección de los trabajos más importantes publicados sobre el tema en las últimas décadas, precedidos por una presentación general de la materia, con la exposición de los estudios más recientes y una guía bibliográfica.

De manera más específica, es interesante sobre todo para estudiar esta época del romanticismo español, la obra del hispanista italiano Ermanno Caldera, especialista en el teatro español de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En su bibliografía encontramos títulos sobre el teatro romántico español como *El teatro*

⁶ Véase Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols. (Madrid Gredos, 1973); Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el Teatro Español* (Madrid, Gredos, 1962); Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española*, 2 vols. (New York, Holt, Rinehart & Winston, 1948); Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo Español. Historia y crítica*, (Salamanca, Anaya, 1973); Francisco Ruiz-Ramón, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid, Cátedra, 1979).

⁷ Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de la literatura española: Época romántica*, vol. VI, Tafalla (Pamplona), Célit, 1981.

⁸ Francisco Rico (dir.), Iris M. Zavala y Jean-François Botrel (coords.), *Historia y Crítica de la Literatura Española, vol. V, Romanticismo y Realismo*, tomos 1 y 2, Barcelona, Crítica, 1982 y 1994.

español en la época romántica,⁹ que abarca el estudio de las obras escritas en verso o representadas durante las décadas 1830-1849, ya que a juicio del autor es en esta época en la que se produce el pleno florecimiento romántico, con el inicio de la comedia en el año 1831 (*Marcela*) y del drama en 1843 (*La conjuración de Venecia*) y hasta el año 1844 en el que se estrena *Don Juan Tenorio*, síntesis de los temas y problemas que plantea el romanticismo español. Del mismo autor encontramos otras historias,¹⁰ así como estudios teóricos,¹¹ y artículos monográficos sobre el duque de Rivas y su obra, deteniéndose especialmente en el *Don Álvaro o la fuerza del sino*, sobre el que realiza estudios exhaustivos de concepción, estructura, génesis, y dramaturgia en distintas ediciones,¹² así como recorridos sobre su recepción y crítica en la prensa de la época.¹³ Es interesante también el artículo del hispanista francés René Andioc *Sobre el estreno de 'Don Álvaro'*,¹⁴ en el que estudia las obras con más público por esas fechas y aquellas con las que compartió cartel, al mismo tiempo que muestra los gustos del público de la época en materia teatral.

B. SOBRE GIUSEPPE VERDI

En lo que respecta a la figura de Giuseppe Verdi y su obra, cuando se trata de emprender la tarea de elaborar un estado de la cuestión que englobe la bibliografía existente referida al compositor italiano, no se puede dejar de recordar la amplitud del tema, porque Verdi, uno de los compositores más representados, sobre cuya vida y producción tanto se ha escrito y se continúa escribiendo, tiene una vasta bibliografía.

⁹ Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castaglia, 2001.

¹⁰ Véase *Il dramma romantico in Spagna* (Pisa, Università, 1974); *La commedia romantica in Spagna* (Pisa, Giardini, 1978).

¹¹ Véase Ermanno Caldera, *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo* (Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola, 1962); "El teatro romántico juzgado por los románticos. Itinerario del canon en el 'Semanao Pintoresco Español'" (*La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio, Luis F. Díaz Larios [et al.] eds., (Barcelona, 1999), Barcelona, Universitat, 2002, pp.97-103); "De 'Alitar a Don Álvaro'. Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas" (*Romanticismo 1, Atti del II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: aspetti e problemi del teatro romantico*, (Genova, 1981), Genova, Facoltà di Magistero dell'Università, 1982, pp. 109-125).

¹² Véase Ermanno Caldera, *Duque de Rivas, Don Álvaro o La fuerza del sino* (Madrid, Taurus, 1986. Estudio preliminar, pp. 1-74; Texto y notas); Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Barcelona, Crítica, 1994. Estudio Preliminar, pp. IX-XXII);

¹³ Ermanno Caldera, *La polémica sobre "Don Álvaro"*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2007 (Recurso electrónico: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=23981>) [Fecha de consulta: 29/10/2012].

¹⁴ René Andioc, *Sobre el estreno de 'Don Álvaro'*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. (Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-el-estreno-del-don-lvaro-0/html/ff3c90d2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html) [Fecha de consulta: 29/10/2012].

- ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Si ponemos nuestra atención en las fuentes que versan sobre la vida del maestro, la cantidad de fuentes e información es inmensa, considerando además que la celebración del bicentenario del nacimiento de Verdi en el año 2013, ha dado lugar en estos últimos tiempos a la aparición de un auténtico aluvión de publicaciones de todo tipo. Los relatos biográficos impresos sobre la vida del maestro aparecieron ya en vida de Verdi, e incluso antes de 1900 encontramos los primeros intentos, como el corto ensayo de Benedetto Bermani, “Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi”,¹⁵ o la biografía de Arthur Pougin, *Vita aneddotica di Verdi*,¹⁶ considerada por muchos como la primera semblanza importante sobre el compositor, entre otras.¹⁷ Posteriormente, en 1931 Carlo Gatti publica una importante biografía, *Verdi*,¹⁸ que destaca porque el autor tuvo acceso a fuentes primarias normalmente no disponibles para otros estudiosos de la época, y que la convirtieron en la biografía de referencia hasta la llegada del imponente trabajo realizado por Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, en cuatro volúmenes, en 1959,¹⁹ que contiene, entre otras cosas, una importante cantidad de correspondencia entre Francesco Maria Piave y el maestro, a la que Abbiati tuvo un acceso privilegiado. Sin embargo, Abbiati, con frecuencia, ni data las cartas ni hace referencia al material documental original; además, estudios posteriores han llevado a constatar la existencia de muchas inexactitudes y errores en algunos de los datos que

¹⁵ Benedetto Bermani, “Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi”, *Gazzetta Musicale di Milano*, appendice V/8, 1846.

¹⁶ Arthur Pougin, *Vita aneddotica di Verdi*, con note e aggiunte di Folchetto [Giacomo Caponi], Milano, Ricordi 1881.

¹⁷ Véase Anton Giulio Barrili, *Giuseppe Verdi: Vita e opere*, Genoa, A. Donath, 1892; Frederick J. Crowest, *Verdi: Man and Musician*, London, John Milne, 1897. Reprint New York, AMS Press, 1978; Giuseppe Demaldè, “Cenni biografici del maestro di musica Giuseppe Verdi”, 1853. Trans. by Mary Jane Matz yand Gino Macchidani. AIVS Newsletter, 1976-77; G. Bragagnolo, E. Bettazzi, *La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo*, Milano, Ricordi, 1905; Gino Monaldi, *Verdi 1839-1898*, Milano, Fratelli Bocca, 1951; Ferruccio Botti, *Giuseppe Verdi*, Rome, Edizione Poaline, 1969; Julian Budden, *Verdi*, New York, Oxford University Press, 2008 (1985); Fabrizio Della Seta, “Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco”. En *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, Torino, Unione tipografico-Editrice, 1985-88; David R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University press, 1981; Gustavo Marchesi, *Giuseppe Verdi: l'uomo, il genio, l'artista*, Rozzano, International Music of Italy, 1981; Gustavo Marchesi, Mario Pasi, *Verdi: la vita e viaggi*, Parma, Ugo Guanda / Biblioteca della Pilora, 1993; Aldo Oberdorfer, *Giuseppe Verdi*, Treviso, Matteo, 1994; George Martin, *Verdi: His Music, Life and Times*, New York, Dood, Mead & Co, 1963; Charles Osborne, *Verdi*, London, Macmillan, 1978 y *Verdi, a Life in the Theatre*, New York, Knopf, 1987; Claudio Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano 1981; Roger Parker, “Verdi Giuseppe (Fortunino Francesco)”. En *New Grove Dictionary of Opera*, London, Stanley Sadie ed., Macmillan, 1992; Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013, entre otros.

¹⁸ Carlo Gatti, *Verdi*, 2 vol., Milano, Edizioni Alpes, 1931.

¹⁹ Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 vol., Milán, Ricordi, 1959.

aporta y en sus conclusiones. No obstante, es un material de consulta muy válido, siempre y cuando se tengan en cuenta estas cuestiones.

Importante fue también la publicación de Frank Walker de 1962, *The Man Verdi*.²⁰ No es una biografía convencional sobre la vida y la obra del maestro, sino un minucioso estudio de ciertos episodios de la carrera de Verdi, en orden cronológicamente aproximado, y de algunas de las personas que estaban estrechamente asociadas con él. Se trata de un intento de describir a Verdi el hombre a través de sus actividades habituales, sus pensamientos cotidianos, sus hábitos, su calidez y su tiranía doméstica, y de sus relaciones con algunos de los que mejor lo conocían: su suegro y mecenas Antonio Barezzi; su alumno Emanuele Muzio; el empresario Bartolomeo Merelli; el director Angelo Mariani; el libretista y amigo de su vejez, Arrigo Boito, y tres de las mujeres en la vida de Verdi: su amiga Giuseppina Appiani; la gran cantante Teresa Stolz; y sobre todo Giuseppina Strepponi, cantante, amante de Verdi desde 1848, y su esposa, confidente, y secretaria desde 1859 hasta su muerte, en 1897.

En 1970, Gabriele Baldini publica *Abitare la bataglia: La storia di Giuseppe Verdi*.²¹ Mientras que la parte del libro dedicada a los aspectos biográficos provienen casi totalmente de fuentes secundarias (Gatti, Töy, Abbiati, y Walker), sus planteamientos y afirmaciones sobre las composiciones individuales es altamente original, aunque a veces resulten polémicos. Sobre la base de un análisis principalmente auditivo, sus reflexiones colocan en el centro del debate la dimensión de la escucha y considera la dramaturgia Verdi como "dialettica di piani musicali".²² Una breve sección introductoria examina la vida temprana del compositor hasta la muerte de su primera esposa y sus dos hijos. La parte principal del libro entrelaza la narración biográfica con una discusión relativamente detallada de óperas individuales hasta *Un ballo in maschera*. La sección sobre *La forza del destino* está incompleta; el autor murió antes de terminar el estudio en su totalidad.

Más recientemente han aparecido distintas publicaciones que han aportado información actualizada, como la completa biografía de Mary Jane Phillips Matz, *Verdi. A Biography*.²³ Esta masiva biografía incorpora muchos nuevos detalles sobre la vida de

²⁰ Frank Walker, *Frank Walker, The Man Verdi*, New York, Knopf, 1962.

²¹ Gabriele Baldini, *Abitare la bataglia: La storia di Giuseppe Verdi*, Fedele D'Amico ed., Milano, Garzanti, 1970.

²² *Ibid.*, p. 110.

²³ Mary Jane Phillips Matz, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Verdi procedentes de archivos o fuentes poco conocidas. La narrativa es especialmente sólida en el área de los antecedentes familiares verdianos, sus años de juventud, y sobre sus asuntos de negocios; también proporciona nueva información sobre su relación con Giuseppina Strepponi y Teresa Soltz. Habría que añadir a este grupo la más liviana y reciente biografía de John Rosselli, *Life of Verdi*,²⁴ o la del historiador francés Pierre Milza, *Verdi y su tiempo*,²⁵ en la que el autor, más allá del retrato profesional o personal del maestro, reconstruye el siglo XIX italiano y recrea el espíritu de la época.

Actualmente, proyectos similares en cuanto a magnitud, relevancia y fiabilidad, son menos frecuentes, ya que corren el peligro de resultar repetitivos. No obstante, se siguen publicando semblanzas del maestro más ligeras o desde diferentes puntos de vista, como encontramos en la publicada en 2013 por Albert Bensoussan, *Verdi*.²⁶ Junto a una biografía tradicional que no aporta nada realmente novedoso, el escritor comparte con el lector observaciones y vivencias personales ligadas a la música del maestro italiano. Sin embargo, es enormemente interesante el libro de Roberta Montemorra Marvin, *Verdi the Student–Verdi the Teacher*,²⁷ en el que la autora nos brinda un exhaustivo estudio sobre la época de su educación académica, sobre su formación musical con un contacto asiduo con las humanidades y con la retórica, además de intensas lecturas en el ámbito de la literatura, la historia y la filosofía en la biblioteca de Busseto; posteriormente, en Milán, las enseñanzas de Lavigna incluyeron también la asistencia, y su posterior discusión, a representaciones operísticas en los teatros de ópera de la ciudad, así como oportunidades para tocar con la *Accademia dei Filodrammatici*. Los capítulos siguientes focalizan su atención en las enseñanzas del propio Verdi sobre cómo componer una ópera y en su implicación en la reforma de los conservatorios tras la unificación italiana. Además, la relación ricamente documentada entre Verdi y su único alumno, Emanuele Muzio, arroja importante información y numerosos datos para reflexionar sobre cómo enseñaba Verdi, qué pensaba de la enseñanza, y qué es lo que hizo también él como estudiante. Estos principios educativos también influyeron en las numerosas intervenciones en los programas de enseñanza de los conservatorios de

²⁴ John Rosselli, *Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

²⁵ Pierre Milza, *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2001.

²⁶ Albert Bensoussan, *Verdi*, París, Gallimard, 2013.

²⁷ Roberta Montemorra Marvin, *Verdi the Student–Verdi the Teacher*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2010.

música de la Italia unificada. Un capítulo final muestra la correspondencia de Verdi para reconstruir un programa educativo ideal para un futuro compositor de ópera.

No podemos dejar de referirnos a la reciente publicación de Victor Sánchez, *Verdi y España*,²⁸ que ofrece al lector una extensa argumentación de los distintos aspectos y etapas de la relación de España con Verdi y viceversa, y el interés que el maestro sintió por la historia y el teatro españoles. El libro conecta materiales muy diversos, y a través de la prensa periódica y publicaciones españolas nos muestra el mundo de la ópera en la España decimonónica; también realiza un recorrido por las fuentes literarias, los temas dramáticos y los elementos de color local españoles que se encuentran en muchas de las óperas de Verdi.²⁹

- RECOPIACIONES DEL EPISTOLARIO VERDIANO

En este apartado, en primer lugar hay que hablar de la importante y fundamental compilación de la correspondencia verdiana que, aunque con grandes deficiencias, llevan a cabo Gaetano Cesare y Alessandro Luzio, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*,³⁰ en fecha tan temprana como el mismo año de la muerte de Verdi. La parte principal del volumen presenta una transcripción, con algunas notas, de casi 400 cartas extraídas del *copialettere* de Verdi, un conjunto de cuadernos que contienen borradores, así como copias y resúmenes de parte de su correspondencia. A pesar de que en el prefacio los editores explican que intentan la reproducción integral de todos estos documentos, descartan aquellos que consideran superfluos para ilustrar la personalidad del compositor o el mundo con el que estaba en contacto. El resultado es que en una primera parte, hay grandes lagunas y faltan cartas de años enteros, y el amplio apéndice de la segunda mitad del volumen reproduce otras cartas que no son del *copialettere* del compositor, y que se cruzan con las cartas de la primera parte del volumen; además, en general, el orden en el que se dispone la correspondencia es algo caótico.

Otra monumental recopilación de referencia es la llevada a cabo por Alessandro Luzio en cuatro volúmenes, *Carteggi verdiani*,³¹ que contiene gran variedad de cartas y documentos, en gran parte inéditos, en posesión de los herederos de Verdi en

²⁸ Victor Sánchez, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014.

²⁹ Véase también José López-Calo, “La Spagna in Verdi”. En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1974, pp. 244-249.

³⁰ Gaetano Cesare, Alessandro Luzio, eds. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Tip. Stucchi Ceretti, 1913. Reimpresión Bologna, Bibliotheca musica Bononiensis, Forni, 1968.

³¹ Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani*, 4 vol., Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947.

Sant'Agata. La ordenación del material en secciones referidas a temas o destinatarios individuales, hace que el uso de la colección sea algo difícil de manejar. Los capítulos más amplios son los relativos a la correspondencia del maestro con Cesare y Giuseppe De Sanctis y con Giuseppe Piroli. También hay una importante sección que compendia y presenta extractos del *copialettere* de Giuseppina Strepponi, y hay otra parte del segundo tomo dedicada a la correspondencia con Arrigo Boito; finalmente, se encuentran intercambios epistolares de menor envergadura, algunos destinados a complementar el material publicado anteriormente.³²

Inteligente e útil antología es la colección recogida por Aldo Oberdorfer, *Giuseppe Verdi, Autobiografia dalle lettere*.³³ Publicada en 1941, la edición revisada por Marcello Conati (1951) consiste en una colección de cartas del compositor (algunas de las cuales sólo se reproducen parcialmente), que Conati compara con los documentos originales o las fuentes impresas más fiables, precedida por un ensayo introductorio. Nuevas notas proporcionan información sobre los antecedentes de los propios documentos y corrige aquello que era información errónea en Oberdorfer. Esta edición proporciona además una extensa bibliografía sobre libros y artículos publicados que contienen cartas inéditas de Verdi, que se añaden a la lista de Oberdorfer de diez fuentes originales. De los mismos años, habría que recordar también las compilaciones llevadas a cabo por Annibale Alberti, *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene*,³⁴ que reproduce más de 150 cartas por orden cronológico de Verdi al conte Oppradino Arrivabene, y unas sesenta de Arrivabene a Verdi, así como la llevada a cabo por Giannetto Bongiovanni, *Dal carteggio inedito Verdi-Vigna*,³⁵ que reproduce la correspondencia entre el maestro y el gran amigo del compositor, Cesare Vigna, entre 1853 y 1892.

Posteriormente, en 1974, Laura Perrotta Gruppi publica *Quartetto milanese ottocentesco*,³⁶ un volumen que contiene 491 cartas junto con ilustraciones que abarcan

³² Contiene epistolario con Camille Bellaigue, Léon y Marie Escudier, Franco Faccio, Francesco Florimo, Ferdinand Hiller, Angelo Mariani, Domenico Morelli, Emanuele Muzio, Romilda Pantaleoni, Francesco Maria Piave, Tito and Giulio Ricordi, Gioachino Rossini, Vincenzo Torelli, Cesare Vigna, Teresa Stolz, y Maria Waldmann, entre otros.

³³ Aldo Oberdorfer, ed., *Giuseppe Verdi, Autobiografia dalle lettere*, ed., con anotaciones de Marcelo Conati, Milano, Rizzoli, 1951 (2006).

³⁴ Annibale Alberti, ed., *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene*, prefazione di Alessandro Luzio, A. Mondadori, Milano 1931.

³⁵ Giannetto Bongiovanni ed., *Dal carteggio inedito Verdi-Vigna*, Edizioni del Giornale d'Italia, Roma 1941.

³⁶ Laura Perrotta Gruppi, ed. [bajo el seudónimo de A. di Ascoli], *Quartetto milanese ottocentesco*, Roma,

el período que va desde 1837 a 1892. De ellas, 174 son de Verdi; cincuenta y tres de Giuseppina Strepponi; y otro grupo importante son escritas o recibidas por Clara Mafei desde mediados de 1840 hasta mediados de 1880, junto con cartas de Carlo Tenca, Andrea Maffei, y otros personajes del mundo político y artístico de la época, indicando siempre la fuente de donde proceden.

Con ocasión del bicentenario verdiano han aparecido en el mercado abundantes publicaciones, nuevas o reeditadas, entre las que, a modo de pequeña muestra, podríamos citar las de Eduardo Rescigno, *Giuseppe Verdi. Lettere*,³⁷ una compilación de 700 cartas que pone de relieve aquella parte del epistolario del maestro destinada a amigos y amistades, que muestra temas personales o menciona hechos contemporáneos destacados por el compositor. Otras publicaciones, de tipo más divulgativo, tienen secciones específicas dedicadas a la correspondencia de Verdi, como la de Michele Porzio, *Verdi. Libretti-Lettere*,³⁸ o la más temprana a cargo de Antonio Baldassarre y Matthias von Orelli, *Giuseppe Verdi. Lettere 1843-1900*.³⁹

- CORRESPONDENCIA DIRIGIDA A UN ÚNICO RECEPTOR

En este apartado, nos interesa destacar especialmente la que se produce entre el maestro y los libretistas que, en las tres óperas que nos ocupan, trabajaron con él, fundamentalmente, Francesco Maria Piave, Salvatore Cammarano, y Arrigo Boito, así como con sus editores Tito y Giulio Riccardi. Para ello hay que destacar la labor emprendida por el Istituto nazionale di studi verdiani con la publicación de distintas ediciones críticas de la correspondencia verdiana, y que, frecuentemente, aglutinan lo que hasta ese momento se encontraba disperso en distintos trabajos, ya que las publicaciones que incorporan intercambio epistolar que involucran al maestro con un único destinatario son abundantísimas, sean monografías, artículos, revistas, o biografías.⁴⁰

Comenzaremos refiriéndonos a la primera edición acometida por el Istituto nazionale di studi verdiani, que se realizó sobre el intercambio epistolar entre Giuseppe

Archivi, 1974.

³⁷ Eduardo Rescigno ed., *Giuseppe Verdi. Lettere*, Einaudi, Torino, 2012

³⁸ Michele Porzio ed., *Verdi. Libretti-Lettere*, Mondadori, Milano 2013.

³⁹ Antonio Baldassarre, Matthias von Orelli eds., *Giuseppe Verdi. Lettere 1843-1900*, Bern, Peter Lang, 2009.

⁴⁰ Se utilizan cartas inéditas en distintas monografías, entre las que destacan las ya nombradas de Franco Abbiati y Frank Walker. También se encuentra mucho material, aunque de manera más fragmentada, en los “Bolletini” y “Quaderni” del Istituto nazionale di studi verdiani, así como en revistas especializadas.

Verdi y Arrigo Boito, *Carteggio Verdi-Boito*,⁴¹ y que fue editada en dos volúmenes por Medici y Conati en 1978. Consiste en la edición crítica de 301 cartas y misivas perteneciente a su correspondencia, cuyos argumentos principales son la segunda versión de *Simon Boccanegra* (Milano, Teatro alla Scala, 1881), la composición de *Otello* (Milano, Teatro alla Scala, 1887), y la composición de *Falstaff* (Milano, Teatro alla Scala, 1893). Las cartas están organizadas en orden cronológico, y diferenciadas por el tipo de letra (tipografía normal para Verdi y en cursiva para Boito). En el prefacio, hay una sección que reproduce significativos fragmentos de cartas intercambiadas entre Verdi, Giulio Ricordi, Giuseppina Strepponi, y Boito que proporcionan los antecedentes básicos a la posterior correspondencia entre ambos artistas. El segundo volumen contiene anotaciones que describen la localización de las cartas manuscritas; publicaciones anteriores, si las hubiera; comentarios acerca de aquellas cartas cuya lectura se considera difícil de entender; y explicaciones acerca de referencias poco claras. Aunque muchas de las cartas que encontramos en esta colección habían sido ya publicadas por Luzio, Walker, Gatti, y otros, esta es ahora la fuente más fiable para este repertorio epistolar en particular. En el año 2014, ha aparecido una nueva edición del *Carteggio Verdi-Boito*, editada de nuevo por Conati, que sin aportar grandes cambios, revisa la correspondencia a la luz de nuevas adquisiciones.

Desde 1988 hasta 2015, el Istituto nazionale di studi verdiani ha publicado cuatro recopilaciones con la edición crítica de la correspondencia que se produce entre Verdi y sus editores, Tito y Giulio Ricordi, durante los años 1880-1888 y 1892-1893.⁴² El primero de ellos, el *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, editado por Petrobelli, Mossa, Di Gregorio Casati y publicado en 1988, es el más interesante para nosotros, ya que en él encontramos la correspondencia entre Verdi y Giulio Ricordi, concerniente a diversos aspectos de la segunda versión de *Simon Boccanegra*. Contiene 246 cartas y telegramas intercambiados entre el compositor o Giuseppina Strepponi y los miembros de la editorial Ricordi. Textos de los escritos publicados anteriormente contienen

⁴¹ Mario Medici, Marcello Conati, eds. *Carteggio Verdi-Boito*, 2 vols. Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1978.

⁴² Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa, Marisa Di Gregorio Casati, eds., *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988; Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, eds., *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; Angelo Pompilio, Madina Ricordi, eds., *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2010; Dario De Cicco, *Carteggio Verdi-Ricordi 1892*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2015; Dario De Cicco, *Carteggio Verdi-Ricordi 1893*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2015.

sustanciales correcciones; otros, sobre todo los dirigidos a Verdi, se publican aquí por primera vez. Los documentos están dispuestos por orden cronológico, y diferenciados por la tipografía (normal para Verdi y su mujer, en cursiva las que provienen de los Ricordi o su firma). Los editores han añadido algunas anotaciones que proporcionan información básica esencial y contextos para los documentos; una serie de apéndices reproducen largos artículos periodísticos y cartas de otros destinatarios que arrojan luz sobre cuestiones que atañen a la correspondencia. El volumen está bien organizado, con índices separados para los propios documentos (mostrando escritor, fecha e *incipit*), nombres, óperas (de Verdi y otros), periódicos y publicaciones periódicas, y lugares e instituciones. Las imágenes reproducen fotografías de los principales interlocutores, facsímiles de varias partituras y ediciones tempranas, junto con diseños de decorados y vestuario para la versión revisada de *Simon Boccanegra*, el principal tema de discusión durante este período.

Otra publicación sumamente útil es la edición crítica de la correspondencia entre Verdi y Salvatore Cammarano, *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*,⁴³ realizada por Mossa y publicada en el año 2001. Está constituida por 111 cartas escritas entre junio de 1893 y julio de 1852. De ellas, cuarenta y una están perdidas, pero aunque no se conoce el texto, ya sea porque están desaparecidas o porque aún no se hayan recuperado, su existencia virtual es atestiguada por otros documentos conocidos, o por procedimientos de inducción que son en cada caso argumentados. El aparato crítico y la sección de los apéndices del *Carteggio* hacen uso de otros numerosos documentos. En primer lugar, de los tres libretos autógrafos inéditos de *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il Trovatore*, conservados en Sant'Agata; y en segundo lugar, del material autógrafo de preparación a la redacción de los libretos, entre los que incluiríamos los tres borradores de estas tres óperas, junto con el del *Re Lear*, y los inéditos *L'assedio di Firenze* y el del *Folco d'Arles*. Habría que añadir la distribución inédita de fragmentos para el *Re Lear* y los bocetos de la versificación relativa a *Il Trovatore*, un gran aporte de notas críticas, y un extenso apéndice documental. Por último, confluyen en este volumen cartas, memorias privadas, notas de diferentes destino, de autores y temas diversos de todas aquellas personas que participan de diferentes maneras en los acontecimientos documentados en el *Carteggio*: los editores Ricordi, los empresarios Vincenzo Flaùto

⁴³ Carlo Matteo Mossa, ed., *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.

de Nápoles y Vincenzo Jacovacci de Roma, los administradores del Teatro San Carlo de Nápoles y los de los teatros Argentina y Apollo de Roma, y los familiares de Cammarano. En definitiva, los argumentos que trata la correspondencia entre Verdi y Cammarano son: *Alzira* (1845); *La battaglia di Legnano* (1848-1849); *L'assedio di Firenze*, argumento posteriormente abandonado por razones de censura (1849), y sustituido por *Luisa Miller* (1849); *Re Lear*, un tema muy querido por Verdi y el que más veces trató de poner en escena sin conseguirlo (1850); *Folco d'Arles*, pensado como alternativa al *Re Lear*; *Il Trovatore* (1851 -1852); estrenada en 1853, después de la muerte de Cammarano. El intercambio epistolar presenta amplias lagunas que se corresponden, especialmente, con la puesta en escena de distintas óperas, y se interrumpe en julio de 1852 por la muerte de Salvatore Cammarano.

En lo que se refiere al intercambio epistolar entre Francesco Maria Piave y el maestro, es ampliamente reconocido que la publicación en la biografía verdiana de Franco Abbiati, con más de cien cartas desconocidas de Giuseppe Verdi a Francesco María Piave, fue un hecho importante y al mismo tiempo una ocasión perdida, ya que por una parte revelan cuáles fueron las relaciones profesionales y personales entre Verdi y Piave, pero por otra, sucesivas publicaciones y estudios recientes han revelado numerosas omisiones y errores sustanciales en la adaptación, transcripción, e interpretación de los documentos. Como comenta Evan Baker,⁴⁴ las cartas más importantes de Verdi a Piave formaban parte de la colección verdiana de Natale Gallini, constituida por más de 600 documentos autógrafos a distintos destinatarios, entre los cuales, además de Piave, se encontraban Tito y Giulio Ricordi, Giuseppina Appiani, Vincenzo Luccardi y Cesare Vigna: 112 eran las cartas dirigidas al libretista y los argumentos de las mismas tenían que ver con *Ernani*, *Attila* y *Macbeth* (versiones de 1847 y 1865), *Stiffelio*, *Rigoletto*, y *La forza del destino*. Un cierto número eran de carácter personal y trataban de distintos acontecimientos políticos. Los originales verdianos conservados en esta colección sólo pudieron ser examinados por Abbiati, quien no publicó las cartas en su totalidad sino extractos de las mismas, con lo que limitó el entendimiento de su contenido; además, cometió errores de transcripción y de datación, junto con omisiones bastante graves, que llegan a crear falsas impresiones, particularmente si se examinan las relaciones personales y de trabajo entre Piave y el

⁴⁴ Evan Baker, "Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco María Piave, 1843 -1865. Documenti della Frederick R. Koch Foundation Colletion e della mary Flagler Cary Colletion presso la Pierpont Morgan Library di New York". En *Studi verdiani* 4, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1988, pp. 136-166.

maestro. Algún tiempo después de la muerte de Natale Gallini, en 1983, algunas de las cartas autógrafas de su colección (incluidas las dirigidas a Piave) fueron puestas en venta y parte de la colección fue adquirida por la fundación de Frederick R. Koch de Nueva York, y puestas en depósito en la Pierpont Morgan Library de esa ciudad. Asimismo, de las once cartas que formaban parte de la colección de Arturo Toscani, que fueron repartidas entre sus herederos tras su muerte en 1957, sólo tres de ellas, dirigidas de Verdi a Piave, fueron puestas a la venta en 1983, y adquiridas por esta misma fundación. Finalmente, en 1985, la fundación Koch adquirió otros 15 documentos relativos a ambos artistas, siendo depositados también en la Morgan Library. En total, la Frederick R. Koch Foundation Collection contiene 75 documentos epistolares autógrafos de Verdi a Piave, además de otras cartas diversas que implican a las dos figuras. Baker, después de darnos todos estos datos, proporciona un detallado catálogo cronológico de las cartas que integran la colección, con un listado de lugar y fecha, *incipit*, emplazamientos en los que han sido citadas, y notas diversas. La tercera parte del artículo presenta la entera transcripción crítica de dieciséis cartas datadas entre 1844 y 1865 que nunca antes habían sido publicadas.

A estos trabajos habría que añadir, la correspondencia del maestro con Antonio Somma, con su amigo Vincenzo Luccardi, con la familia Morosini, y con la cantante austriaca Maria Waldmann, todas ellas publicaciones del Istituto nazionale di studi verdiani.

De 2003 es la publicación de la edición crítica del intercambio epistolar entre el maestro y el poeta Antonio Somma, *Carteggio Verdi-Somma*,⁴⁵ que se convertirá en el libretista de la ópera veriana *Un ballo in maschera*. El intercambio epistolar se inicia en 1853 y se prolonga hasta el otoño de 1858, con un último contacto aislado, en diciembre de 1863. Incluye 101 cartas, que pertenecen al proceso de escritura del libreto del *Re Lear* (nunca estrenada) y, después de una atribulada época que se refleja en el intercambio epistolar, este continúa durante la larga gestación de la ópera *Un ballo in maschera*. El volumen incluye anexos explicativos con documentos inéditos.

En 2008, se edita la edición crítica de la correspondencia con su amigo, el escultor Vincenzo Luccardi, *Carteggio Verdi-Luccardi*.⁴⁶ Esta recopilación que comprende 234 documentos recogidos entre 1844 y 1876, año de la muerte de Luccardi. Aunque el

⁴⁵ Simonetta Ricciardi, ed., *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

⁴⁶ Laura Genesis, ed., *Carteggio Verdi-Luccardi*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2008.

autor no pertenece al mundo del teatro o de la música, el epistolario muestra el ambiente musical y teatral de Roma en el siglo XIX, del que Luccardi informa fielmente al maestro, transmitiéndole noticias sobre los cantantes, la puesta en escena, y las interpretaciones de los dos principales teatros de Roma: el Apollo y el Argentina. También hay numerosas referencias a hechos y acontecimientos relacionados con los círculos de arte: concursos, comisiones, fallos y fallecimientos; a distintos episodios políticos acontecidos en la época; pero, sobre todo, la correspondencia muestra la sincera amistad que ambos mantuvieron hasta la muerte del escultor. Al igual que en los otros volúmenes al texto se le acompaña de un amplio abanico de notas explicativas y apéndices.

También en 2008, sale a la luz el intercambio epistolar entre el maestro y la familia Morosini, *Carteggio Verdi-Morosini (1842-1901)*,⁴⁷ una correspondencia numerosa, notable y peculiar, que incluye a la madre Emilia Morosini (1804-1875), y a sus hijas Giuseppina, Annetta, Carolina, y Cristina, y que comenzó cuando el éxito de *Nabucco* en La Scala en marzo de 1842, le abrió a Verdi las puertas del salón milanés de la familia Morosini. Cronológicamente, es el más amplio de toda la correspondencia verdiana, 1842-1901, debido sobre todo a la fidelidad mantenida por una de las hijas, la condesa Giuseppina Negroni Prati Morosini (1824-1909), una de las primeras y más fervientes admiradoras de Verdi. En las más de 200 cartas que componen esta colección se nos muestra al maestro atento siempre a los grandes acontecimientos históricos que marcaron su época y sin cortapisas a la hora de expresar sus pensamientos políticos, así como en su lucha por componer, por sacar adelante Sant'Agata, y por poner en pie su proyecto de la Casa de Reposo, pensada para músicos y cantantes que se encontrasen en la pobreza.

Por último, en 2014 se publica el intercambio epistolar que se produjo entre Giuseppe Verdi y la cantante austriaca Maria Waldmann, *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)*,⁴⁸ primera intérprete del papel de Amneris en *Aida* en el Teatro alla Scala de Milán, y la mezzosoprano preferida de las primeras interpretaciones de la *Messa da Requiem*. Este volumen, que cubre los últimos veintisiete años de vida de Verdi, se relaciona en gran medida con temas musicales, especialmente focalizados en *Aida*, la

⁴⁷ Pietro Montorfani, ed., *Apparato critico e note a cura di Giuseppe Martini e Pietro Montorfani, Carteggio Verdi-Morosini (1842-1901)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2013.

⁴⁸ Marco Beghelli y Nicola Badolato, eds., *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2014..

Messa, *Otello* y *Falstaff*, pero también contienen cartas personales, sobre todo desde que en 1876 la Waldmann se casase con el conde Galeazzo Massari de Ferrara. En el intercambio epistolar también participa a menudo Giuseppina Strepponi, que mantuvo con la Waldmann una cordial amistad.

Podríamos añadir a este pequeño muestreo de publicaciones dedicadas a la vida y relaciones de Verdi con su familia, amigos y coetáneos, el volumen publicado por Marcello Conati *La bottega della musica*,⁴⁹ con la exposición más detallada y autorizada de los tratos de Verdi con La Fenice de Venecia, basadas en gran medida en el rico tesoro de fuentes primarias en los archivos de la ópera. Además de varias secciones generales, capítulos individuales proporcionan la historia documental de cinco óperas que se estrenaron en este teatro: *Ernani*, *Attila*, *Rigoletto*, *La Traviata*, y *Simon Boccanegra* (primera versión). El material existente es especialmente rico en lo que se refiere a *Ernani* y *Simon Boccanegra*, pero el volumen revela hechos o distintas circunstancias desconocidos hasta el momento sobre las cinco óperas, y la completa o parcial reproducción de unas 350 cartas y otros documentos son una fuente importante. La transcripción realizada por Conati de las cartas enviadas por Verdi a La Fenice corrige muchos errores aparecidos en publicaciones previas de Morazzoni⁵⁰ y Nordio,⁵¹ aunque este último a veces contiene pasajes omitidos en el presente volumen. Del mismo autor, destacaremos una antología de artículos breves seleccionados por Conati, *Interviste e incontri con Verdi*,⁵² que describen distintos encuentros y entrevistas con literatos, músicos y periodistas de la época con el compositor, que originalmente fueron publicados en distintas revistas entre 1845 y 1900. Un corto prefacio precede a cada artículo individual, en el que Conati aclara y aporta detalles que ayudan a la comprensión completa del mismo, así como referencias cruzadas con otras fuentes, muchas de las cuales son relativamente poco conocidas.

- ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA Y LA DRAMATURGIA VERDIANA

Desde los años setenta la musicología internacional se ha centrado cada vez más en el análisis de aspectos tonales y morfológicos en el melodrama y sobre el proceso

⁴⁹ Marcello Conati, *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*, Milano, Il saggiatore, 1983.

⁵⁰ Giuseppe Morazzoni, ed., *Verdi: Lettere inedite*; Giulio Mario Ciampelli. *Le opere verdiane al Teatro alla Scala (1839-1929)*, Milano, Rivista "La Scala e il Museo Teatrale", 1929.

⁵¹ Mario Nordio, "Verdi e la Fenice". En *Verdi e La Fenice*, Venecia, Ente autonomo del Teatro la Fenice, 1951, pp. 10-57.

⁵² Marcello Conati, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1981.

creativo (notas, bocetos parciales, redacciones primitivas incompletas y completas, revisiones, ediciones posteriores a las primeras ediciones).⁵³

Si comenzamos por los estudios generales, un trabajo imprescindible es el llevado a cabo por Julian Budden en 1973, *The operas of Verdi*,⁵⁴ un estándar entre conocedores de la obra verdiana, y un punto de partida para aquellos especialistas que busquen un nivel más técnico o temas relativos al estilo musical. Está dividido en capítulos cada uno de ellos dedicado a una de las óperas de Verdi, ofreciendo detalles sobre los antecedentes y la génesis de las mismas, seguido de un análisis descriptivo del argumento y de la música. El autor añade información sobre la cultura y el mundo artístico de la Italia de la época desde los comienzos del compositor hasta los años noventa del siglo XIX, haciendo un recorrido en el que nos muestra las características generales de su estilo temprano, así como la formación y la llegada de su estilo maduro hacia mediados del siglo.

Otra referencia importante sería el ensayo de Martin Chusid, “Toward an Understanding of Verdi’s Middle Period”,⁵⁵ que aparece publicado en las actas del *International Verdi Congress*, celebrado en Belfast en marzo de 1993 y editadas por el propio autor. En él, Chusid revisa las características musicales del estilo de la obra verdiana de este período, sugiriendo que a estos cambios estilísticos le llevaron un crecimiento artístico personal, el incremento de la seguridad financiera, la contemplación de temas posibles para nuevas óperas, el fracaso de las revoluciones de 1848-1849, y la creciente influencia creativa de Giuseppina Strepponi sobre el pensamiento de Verdi.

Otra fuente útil para los antecedentes y el ambiente literario y musical de la época de las primeras óperas de Verdi es el libro de Markus Engelhardt.⁵⁶ Engelhardt investiga

⁵³ Aunque no podemos abarcar toda la bibliografía sobre los distintos estudios realizados, no podemos dejara de mencionar a Charles Osborne, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975; Carl Dahlhaus, “Drammaturgia dell’opera italiana”. En *Storia dell’opera italiana*, vol.VI, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli eds., Torino, EDT, 1988, pp. 77-162; Joseph Kerman, *L’opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990; Gilles de Van, *Il teatro di Verdi*, La nuova Italia, Firenze 1998; Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998; Eduardo Rescigno, *Dizionario verdiano*, Milano, Rizzoli, 2001;

⁵⁴ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, I. *From ‘Oberto’ to ‘Rigoletto’*; II. *From ‘Il Trovatore’ to ‘La forza del destino’*; III. *From ‘Don Carlos’ to ‘Falstaff’*, London, Cassel, 1973. Tr. it. *Le opere di Verdi*, 3 vol., Torino, EDT/Musica, 1985.

⁵⁵ Martin Chusid, “Toward an Understanding of Verdi’s Middle Period”. En *Verdi’s Middle Period, 1849-1859: Source studies, Analysis, and Performance Practice*, Martin Chusid ed., Chicago, University Chicago press, 1997.

⁵⁶ Markus Engelhardt, *Verdi und Andere ‘Un giorno di regno’, ‘Ernani’, ‘Attila’, ‘Il corsaro’ in Mehrfachvertonungen*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1992.

las características más significativas del estilo temprano de Verdi a través de la comparación con óperas basadas sobre los mismos argumentos escritos por sus contemporáneos.

Otros trabajos fundamentales para el estudio de la obra verdiana son los publicados por Massimo Mila: *La giovinezza di Verdi*, y *L'arte di Verdi*.⁵⁷ El primero de ellos es un estudio magistral sobre la vida y trabajos de juventud de Verdi hasta *La Traviata*. El autor entrelaza la narrativa biográfica con las descripciones, análisis, y valoraciones estéticas y musicales de las óperas. El segundo de sus trabajos consiste en una importante serie de ensayos que representan, en parte, un complemento a la anterior publicación, aunque esta colección está organizada de un modo bastante diferente y tiene un enfoque más amplio. Las cuatro secciones del libro tratan del concepto de drama que tenía Verdi; del estilo musical del compositor; de trabajos individuales empezando por *Les Vêpres siciliennes*, incluyendo un capítulo sobre música religiosa; además se ocupa del significado de la figura de Verdi en la historia del arte, así como de su papel como figura política y la recepción de sus trabajos en Eduard Hanslick. Por su parte, del musicólogo y crítico italiano Fedele D'Amico, son interesantes sus "Note sulla drammaturgia verdiana",⁵⁸ en las que escribe sobre el principio operativo fundamental de la estética de Verdi, afirmando que para el maestro la esencia de los efectos dramáticos consiste en su inmediato y colectivo efecto sobre un grupo de espectadores.

Del musicólogo Fabrizio Della Seta, uno de los más autorizados expertos verdianos, es el importante ensayo "'Parola scenica' in Verdi e nella critica verdiana",⁵⁹ en el que el autor pone de su foco de atención en las diferentes maneras en las que diversos estudiosos han tratado la idea de *parola scenica*, y sugiere que un concepto como el de *musica scenica* podría ser más útil para los analistas que la más limitada *parola scenica*. Sobre el léxico verdiano un importante estudio es el de Daniela Goldin Folena, "Lessico melodrammatico verdiano",⁶⁰ en el que considera el significado de

⁵⁷ Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980; *La giovinezza di Verdi*, Torino, Eri. 1974.

⁵⁸ Fedele D'Amico, "Note sulla drammaturgia verdiana". En *Colloquium Verdi-Wagner, Rom 1969*, Köln-Wien 1972, pp. 272-287.

⁵⁹ Fabrizio Della Seta, "Parola scenica in Verdi e nella critica verdiana". En *Le parole della musica, I: Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Fiama Nocolodi, Paolo Trovato eds., Firenze, Studi di musica veneta, Olschki, 1994, pp. 259-286; "Parola scenica in Verdi e nella critica verdiana". En "...non senza pazzia". *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 203-225.

⁶⁰ Daniela Goldin Folena, "Lessico melodrammatico verdiano". En *Le parole della musica, II: Studi sul*

términos frecuentemente usados por Verdi en referencia a su proceso compositivo. En la parte final del artículo incluye una detallada discusión sobre el término *parola scenica*. En 2008, Della Seta publicó una de sus colecciones de ensayos, “*Non senza pazzia*’. *Prospettive sul teatro musicale*”,⁶¹ y aunque no se trata de un libro exclusivamente sobre Verdi, en él predominan los análisis de óperas de Verdi (*Ernani*, *Aida*, *Macbeth*, *Il Trovatore*), con seis de los doce capítulos dedicados íntegramente al compositor y a sus obras, explorando el proceso compositivo y el contexto cultural, además de ofrecer detalladas lecturas analíticas de la música de Verdi. En el libro encontraremos un estudio del proceso creativo del aria de Leonora en el acto IV de *Il Trovatore* y un examen de la música del rey Duncan en el acto I de *Macbeth*.

Sobre los libretos verdianos y su configuración, en 1979 Mario Lavaghetto publica *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*,⁶² un estudio sobre los libretos de las óperas verdianas (excluyendo *Un giorno di regno* y *Falstaff*) que incluye temas como el enfoque general de la dramaturgia, la caracterización, la organización de las tramas, el uso del coro, y elementos del lenguaje, metro y estructura poética. El autor comenta la especial contribución de Solera, Piave y Cammarano al *corpus* de los libretos de Verdi, y hace una detallada evaluación del acto final de *Un ballo in maschera*. Asimismo, el musicólogo y docente británico Roger Parker, en “On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi Through the Looking Glass”,⁶³ sostiene que los cambios en el estilo literario de los libretos, ejercieron una enorme influencia sobre la música de Verdi, e influyeron significativamente en la dirección general de su carrera posterior. Además, dibuja paralelismos entre el desarrollo estético de Wagner, para quien el cambiante estilo literario estimuló su energía creativa.⁶⁴

lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro ed., Studi di musica veneta, Firenze, Olschki, 1995.

⁶¹ Fabrizio Della Seta, “...non senza pazzia”. *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.

⁶² Mario Lavaghetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi; Tecniche costruttive, funzioni, poetica di un genere letterario minore*, Milano, Garzanti, 1979.

⁶³ Parker, Roger, “On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi Through the Looking Glass”. En *Reading Opera*, Roger Parker, Arthur Groos, eds., Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 288-305.

⁶⁴ Sobre el libretto verdiano véanse también las actas del encuentro *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900* celebrado en Roma en 2003 (Mariasilvia Tatti ed., Roma, Bulzoni, 2005), de cuyos artículos habría que destacar Luca Seriani, “Maschile e femminile nella librettistica verdiana”, pp. 145-164.

En 1951, Mario Rinaldi, en su *Verdi critico: I suoi giudizi, la sua estetica*,⁶⁵ aborda el estudio del compositor como una figura intelectual, centrándose en sus concepciones estéticas y sus opiniones sobre música y cultura general.

Décadas más tarde, en 1992 Gilles de Van publica un innovador estudio, *Verdi: Un théâtre en musique*,⁶⁶ en el que el autor se centra en la evolución y el desarrollo de las ideas verdianas sobre dramaturgia, en la eficacia teatral de las óperas de Verdi, y argumenta que en todas las obras verdianas subyacen dos concepciones estéticas principales: la del “melodrama” y la del “drama musical” de sus óperas tardías. No obstante, sostiene que ambas estéticas se entremezclan en todas sus óperas, lo que permite al compositor / dramaturgo ser simultáneamente tradicionalista e innovador.⁶⁷

Añadiríamos como fuente de información sobre lo que suponía el espectáculo operístico en la sociedad italiana del siglo XIX, y sobre su funcionamiento como negocio productivo y máquina de entretenimiento, el interesante libro de John Rosselli, *L'impersario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*,⁶⁸ un lúcido retrato del empresario de ópera (ex cantante, ex bailarín, noble aficionado o empresario puro), figura central en la organización de la temporada de ópera anual, en cuyas manos se encontraban la organización, financiación y gestión de las temporadas de ópera, lo que le permitía grandes beneficios; asimismo, Rosselli proporciona información sobre como este lidiaba con los cantantes, compositores, editores y propietarios de las salas de teatro, y las obligaciones contractuales, entre el mercadeo y la incipiente normativa jurídica, configurando un retrato que ayuda a comprender el ámbito en que se movía Verdi y su delicada y a menudo conflictiva relación con los empresarios de los principales teatros italianos decimonónicos.⁶⁹

⁶⁵ Mario Rinaldi, *Verdi critico: I suoi giudizi, la sua estetica*, Roma, Ergo, 1951.

⁶⁶ Gilles De Van, *Verdi: Un théâtre en musique*, París, Fayard, 1992.

⁶⁷ Otros trabajos del mismo autor serían: “L’eroe verdiano”. En *Opera & Libretto I*, Studi di musica veneta, Firenze, Olschki, 1990, pp. 265-280; “Notes sur Verdi humoriste”. En *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. 2, Padua, Programma, 1993, pp. 1739-1748; “Parole, musique, drame: Les rapports de Verdi avec ses librettistes”. En *Le livret malgré lui: Actes du Colloque du Groupe de Recherche sur les Rapports Musique-Texte (G.R.M.T.), Paris-Sorbone, le 23 novembre 1991*, Paris, Publimuses, 1992, pp. 69-78; “Musique et narration dans les operas de Verdi”. En *Studi verdiani* 6, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1990, pp. 18-54.

⁶⁸ John Rosselli, *L'impersario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1985.

⁶⁹ Véase también John Rosselli, “Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano”. En *Studi verdiani* 2, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1983, pp. 11-28.

- ESTUDIOS SOBRE *IL TROVATORE*

Llama la atención que siendo una de las obras más populares y conocidas del compositor desde su estreno en Roma en 1853, al menos hasta tiempos recientes, la producción monográfica no fuera tan abundante como la referida a las otras dos de la llamada trilogía verdiana, *Rigoletto* y *La Traviata*, que fueron escritas durante el mismo período; de hecho, la atención proporcional de críticos y estudiosos, no se correspondía con su popularidad. Sin embargo, en los últimos años el número de estudios publicados que focalizan su atención sobre esta ópera ha aumentado considerablemente.

Uno de los primeros textos sobre *Il Trovatore* data de 1904, obra del escritor y libretista Salvatore Di Giacomo, “Musicisti e librettisti. Salvatore Cammarano. Il libretto del ‘Trovatore’ e Giuseppe Verdi”,⁷⁰ que fue seguido por Bruno Barilli con *Il paese del melodramma*,⁷¹ en el que reivindica la dimensión e absoluta importancia de Verdi en *Il Trovatore* y *Aida*. Décadas más tarde destacan los estudios de Andrea Della Corte, *Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata di Giuseppe Verdi* (1943)⁷² y *Le sei piu belle opere di Giuseppe Verdi* (1957),⁷³ una colección de ensayos previamente publicados sobre *Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata, Aida, Otello* y *Falstaff*, con un debate sobre la historia de cada ópera, seguido por un extenso análisis descriptivo. El volumen incluye reproducciones en facsímil de una carta datada el 28 de marzo de 1845 del maestro a Felice Romani, y una hoja de un álbum en la que Verdi escribió los primeros compases de “Di quel amor” de *La Traviata*.

En los últimos tiempos, sobre todo a través de las investigaciones y documentos recogidos por parte del Istituto nazionale di studi verdiani, se ha podido emprender un estudio sistemático de la génesis de esta ópera. El *III Congreso internacional de estudios verdianos*, celebrado en Milán en 1972, dio lugar a una serie de artículos fundamentales. Francesco Canessa, en su ensayo titulado “Salvatore Cammarano e il libretto ideale del ‘Trovatore’”,⁷⁴ defiende la afirmación de Gabriele Baldini de que *Il*

⁷⁰ Salvatore Di Giacomo, “Musicisti e librettisti. Salvatore Cammarano. Il libretto del ‘Trovatore’ e Giuseppe Verdi”. En *Musica e Musicisti*, Milano LVIII, n. 2 (febbraio 1904).

⁷¹ Bruno Barilli, *Il paese del melodramma*, Lanciano, Giuseppe Carabba, 1929; Torino, Einaudi, 1985, Luisa Viola, Luisa Avellini eds.; Milano, Adelphi, 2000, con un ensayo de Fedele D’Amico; Parma, Monte Università Parma, 2003, prefacio de Gustavo Marchesi.

⁷² Andrea Della Corte, *Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata di Giuseppe Verdi*, Milano, Istituto d’Alta Cultura 1943.

⁷³ Andrea Della Corte, *Le sei piu belle opere di Giuseppe Verdi*, Milano, Istituto d’Alta Cultura, 1946.

⁷⁴ Francesco Canessa, en su escrito titulado “Salvatore Cammarano e il libretto ideale del ‘Trovatore’”. En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani,

Trovatore debe su éxito al hecho de que, por primera vez, Verdi trabajó con un libreto “ideal”. Después de describir brevemente la carrera de Cammarano como libretista, el autor sugiere que el libreto para *Il Trovatore* fue particularmente exitoso debido al amplio esquema proporcionado por Verdi al libretista en una carta fechada el 9 de abril de 1851. En ese mismo congreso, John Black, en su artículo “Salvadore Cammarano’s ‘Programma’ for ‘Il trovatore’ and the Problems of the Finale”,⁷⁵ debate sobre el *programma* para *Il Trovatore* propuesto por Cammarano y la respuesta de Verdi al poeta en la carta mencionada de abril de 1851. El artículo se centra en la evolución del *finale* que cierre la parte segunda, y en el apéndice, Black reproduce el boceto original de Cammarano, la reproducción de las tres versiones del *finale*, y el texto para el mismo tal y como se imprimió en el libreto original. En el mismo simposio, David R.B. Kimbell, en “‘Il trovatore’: Cammarano and García Gutiérrez”,⁷⁶ defiende que las motivaciones dramáticas de los principales caracteres de libreto, particularmente el del conte di Luna, son endeble e ininteligibles porque Cammarano elimina la mayor parte del trasfondo político y social del drama original de García Gutiérrez.

Continuando con las publicaciones surgidas a raíz del simposio milanés, Pierluigi Petrobelli, en su ensayo titulado “Per un’esegesi della struttura drammatica del ‘Trovatore’”,⁷⁷ afirma que en *Il Trovatore*, en contraste con *Rigoletto* y *La Traviata*, que fueron compuestas durante el mismo período, los caracteres están muy poco desarrollados y que el compositor adoptó un complejo sistema de recursos musicales y simetrías que rigurosa y sistemáticamente subrayan la estructura dramática de la obra. Por su parte, Roger Parker (“The Dramatic Structure of *Il Trovatore*”),⁷⁸ a través de un examen de la estructura del acto I, escena 2, afirma que las simetrías y los lazos de conexión observados a lo largo de la ópera por Baldini⁷⁹ y Petrobelli,⁸⁰ también existen dentro de unidades más pequeñas, y estos ya proporcionan la unificación y la

1974, pp. 14-19.

⁷⁵ John N. Black, “Salvadore Cammarano’s ‘Programma’ for ‘Il trovatore’ and the Problems of the Finale”. En *Studi verdiani*, 2, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 1983, pp. 78-107.

⁷⁶ David R.B. Kimbell, en “‘Il trovatore’: Cammarano and García Gutiérrez”. En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1974, pp. 34-44.

⁷⁷ Petrobelli, Pierluigi, “Per un’esegesi della struttura drammatica del ‘Trovatore’”. En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1974, pp. 387-400.

⁷⁸ Roger Parker, “The Dramatic Structure of *Il Trovatore*”. En *Studies in Early Verdi, 1832-1844: New information and Prospectives on the Milanese Musical Milieu and the Operas from Oberto to Ernani*, Roger Parker ed., New York, Garland, 1989, 181-193.

⁷⁹ Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia...*, op. cit.

⁸⁰ Petrobelli, Pierluigi, “Per un’esegesi...”, op. cit.

clarificación de la intención dramática. Asimismo, George Martin, en “The Essence of *Il Trovatore*”,⁸¹ afirma que *Il Trovatore* ocupa un lugar inusual entre las óperas de Verdi por la fuerte sensación de impulso de una escena a la siguiente, y porque el color y temperamento de la ópera es también inusualmente fuerte, asociando el término de Abramo Basevi *insistenza* como una descripción particularmente adecuada de las especiales cualidades de esta ópera.

Centrándonos en los aspectos de la génesis del libreto y de la traslación de la obra original de García Gutiérrez al libreto de ópera verdiano, en 1977 Piero Menarini publica *Dal dramma al melodramma. II. I tre libretti spagnoli di Verdi*,⁸² un pequeño estudio sobre las obras originales españolas señalando los elementos más destacados de las mismas trasladados a los libretos de *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*, así como aquellos otros que son transformados o eliminados por Verdi y sus libretistas. En un congreso celebrado en Bérgamo en 1986 sobre el binomio palabra y música, Mariatteresa Cataneo, en su ensayo “Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma”,⁸³ centrándose en *Il Trovatore*, afirma que el compositor sometía la obra original a una serie de modificaciones más o menos importantes, porque el objetivo era el de transformar el drama en melodrama. Ese mismo año, Felice Todde publica “Cenni sul rapporto fra *El Trovador* de García Gutiérrez ed *Il Trovatore*”,⁸⁴ en el que el autor afirma que el libreto se diferencia de su modelo sobre todo en la manera en que muchos de sus caracteres son presentados y desarrollados. Por su parte, Anselm Gerhard en “Dalla fatalità all’ossessione. *Il trovatore* fra ‘mélodrame’ parigino e opera moderna”,⁸⁵ habla sobre la decisión del compositor de eliminar la noción de fatalidad asociada al sueño y pesadilla de Manrico en la obra original, y en su lugar centrar la atención en la venganza de la gitana como el principal factor de motivación en el drama.

⁸¹ George Martin, “The Essence of *Il Trovatore*”. En *Aspect of Verdi*, George Martin ed., New York, Dodd, Mead & Company, 1988, pp. 181-193.

⁸² Piero Menarini, *Dal dramma al melodramma. II. I tre libretti spagnoli di Verdi*, Bologna, Musica drammatica in aemiliae romandiola civitatibus archivum, Università di Bologna, 1977.

⁸³ Mariatteresa Cattaneo, “Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma”. En *Forme del melodrammatico. Atti del convegno Parole e Musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, [Bérgamo, 1986], Bruno Gallo ed., Bérgamo, Guerini e Associati, 1988, pp. 21-34.

⁸⁴ Felice Todde, “Cenni sul rapporto fra *El Trovador* de García Gutiérrez ed *Il Trovatore*”. En *Nuova rivista musicale italiana* A 20, nº 3, Torino, ERI, 1986, pp. 400-415.

⁸⁵ Anselm Gerhard en “Dalla fatalità all’ossessione. *Il trovatore* fra ‘mélodrame’ parigino e opera moderna”, *Studi verdiani*, 10 (1994-1995), pp. 61-67.

En la década de los 90, Carlo Matteo Mossa publica “La genesi del libretto del “Trovatore”,⁸⁶ que resalta especialmente los diferentes puntos de vista Cammarano y Verdi en la concepción dramaturgica del personaje de Azucena. Todo ello se reunió y amplió a través de los diversos borradores del libreto, identificados a través de la correspondencia conservada en la Villa Verdi, en Sant'Agata, y se publicó en el en *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, como sabemos, editado por el mismo autor.

En 1997, Martin Chusid, uno de los padres fundadores de la moderna investigación verdiana, publica un ensayo titulado “A New Source for *El Trovador* and its Implications for the tonal Organization of *Il Trovatore*”,⁸⁷ y en lo que sería una ampliación del mismo, en 2012 se edita una concisa monografía de este autor dedicada a esta ópera, *Verdi's ‘Il trovatore’. The Quintessential Italian Melodrama*,⁸⁸ que acabaría por convertirse en su última publicación verdiana (Chusid falleció en diciembre de 2013). En ella, hace un recorrido por sus fuentes, génesis, así como una lectura en profundidad de la partitura, con especial atención al proceso compositivo y el análisis tonal, al que añade un capítulo sobre la recepción y difusión e historia interpretativa de la obra hasta nuestros días.⁸⁹

- ESTUDIOS SOBRE *SIMON BOCCANEGRA*

Siguiendo el orden cronológico de composición centraremos ahora nuestra atención en *Simon Boccanegra*, de la que existen dos versiones (1857 y 1881). Aunque convencionalmente se tiende a considerar como superior la versión de Verdi y Boito, algunos estudios afirman que la primera versión contiene algunas características inusuales y modernas. Dos estudios importantes sobre *Simon Boccanegra* son los de

⁸⁶ Carlo Matteo Mossa, “La genesi del libretto del “Trovatore””, Parma, *Studi verdiani*, 8, 1992, pp. 52-103.

⁸⁷ Martin Chusid, “A New Source for *El Trovador* and its Implications for the tonal Organization of *Il Trovatore*”. En *Verdi's Middle Period, 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Martin Chusid ed., Chicago, University of Chicago Press, 1997, pp. 207-225.

⁸⁸ Martin Chusid, *Verdi's ‘Il trovatore’. The Quintessential Italian Melodrama*, Rochester, University of Rochester Press, 2012.

⁸⁹ Habría que añadir por último, muchos artículos que se incluyen a los programas de mano de algunos teatros italianos, destacando los del Teatro La Fenice, así como del Teatro Regio di Parma, que acostumbran a incluir escritos de grandes especialistas, como Girardi, Michele, “Tempo e racconto nel ‘Trovatore’”. En *Il trovatore*, Torino, Teatro Regio, Stagione d’opera 1991-1992, pp. 13-24 (numero unico, 3 dicembre 1991); Norbert von Prellwitz, “Fonti letterarie de *Il trovatore: El trovador* di Antonio García Gutiérrez”; Giorgio Pestelli, “Tipicità e consapevolezza nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi”; Gilles De Van, “L’Italia all’epoca del *Trovatore*”; Marco Capra, “*Il Trovatore* fra le dispute di Piagnoni e Arrabbiati”: todos en *Il Trovatore*, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2006.

Marcello Conati. En *La bottega de la musica: Verdi e La Fenice*,⁹⁰ el autor, a base de cartas y documentos, examina los tratos de Verdi con La Fenice de Venecia y hace un seguimiento de los eventos que condujeron a su estreno en Venecia (12 de marzo, 1857). En *Il Simon Boccanegra di Verdi A Reggio Emilia (1857)*,⁹¹ Conati describe los acontecimientos que condujeron al estreno y la recepción de esta ópera en Reggio Emilia (10 de junio, 1857), poco después de su estreno veneciano, y en la que el compositor incorporó ya revisiones sustanciales. Del mismo autor, hay que destacar el artículo que encontramos en el programa de mano de la representación de esta ópera durante la temporada 2001-2002 en el teatro veneciano de La Fenice, “Un opera sola, due drammi diversi. Genesi e vicende del *Simon Boccanegra*”,⁹² una síntesis de las dos publicaciones anteriores, en la que reconstruye el itinerario seguido por esta ópera verdiana desde su estreno en Venecia en 1857, su paso por diferentes teatros, y su recepción por parte del público y la prensa; además, en esta ocasión, en su artículo amplía el arco temporal hasta la segunda versión de Arrigo Boito y el maestro, y su estreno en Milán en 1881.

Existen varios estudios que comparan los libretos de las dos versiones de Simón Boccanegra, entre los que destacan un importante volumen de Frits Noske, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*,⁹³ que contiene un capítulo monográfico focalizado en un importante número de ensayos sobre óperas de Verdi. En el dedicado a *Simon Boccanegra*,⁹⁴ comienza examinando las principales diferencias entre la primera versión de 1857 y la segunda de 1881. El autor adjunta una tabla comparativa entre las dos versiones, y se añade un apéndice con la correspondencia entre Verdi y Boito traducida al inglés. Asimismo, Claire Janice Detels, en *Giuseppe Verdi's 'Simon Boccanegra': A Comparison of the 1857 and 1881 Versions*,⁹⁵ tras una breve introducción histórica compara y contrasta las dos versiones de la ópera en las áreas del libreto, forma, estilo vocal y acompañamiento orquestal. De la especialista

⁹⁰ Véase nota nº 49.

⁹¹ Marcello Conati, *Il 'Simon Boccanegra' di Verdi a Reggio Emilia(1857): Storia documentata; Alcune varuanti alla prima edizione dell'opera*, Edizioni del Teatro Municipale “Romolo Valli”, 1984.

⁹² Marcello Conati, “Un opera sola, due drammi diversi. Genesi e vicende del *Simon Boccanegra*”. En *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 95-133.

⁹³ Frits Noske, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Claredon Press, 1990.

⁹⁴ “*Simon Boccanegra: One Plot, Two Dramas*”. En *idem.*, pp. 215-240.

⁹⁵ Claire Janice Detels, *Giuseppe Verdi's 'Simon Boccanegra': A Comparison of the 1857 and 1881 Versions*, Ph.D. dissertation, University of Washington, 1982.

Daniela Goldin Folena, haremos referencia al artículo “*Simon Boccanegra*. Da Verdi a Piave a Boito”,⁹⁶ en el que realiza un breve recorrido desde el original español hasta la segunda versión de 1881; dicho material recoge parte de lo publicado por la autora con anterioridad, “*Il Simon Boccanegra* da Piave a Boito e la drammaturgia verdiana”,⁹⁷ en el que realiza un más detallado e importante estudio sobre los principios dramáticos subyacentes en el libreto de las dos versiones de esta ópera.

De Dario Puccini es el artículo “*Il Simon Boccanegra* di Antonio García Gutierrez e l’opera di Guiseppe Verdi”,⁹⁸ en el que el autor describe a grandes rasgos las diferencias existentes entre el drama original, *Simón Bocanegra*, de Antonio García Gutiérrez y la adaptación de Piave del mismo como libreto; incluye algunas de las posteriores alteraciones realizadas por Arrigo Boito en la versión revisada. Habría que añadir el estudio realizado por Frank Walker, “Verdi, Giuseppe Montanelli and The Libretto of *Simon Boccanegra*”.⁹⁹ En él, el autor muestra a través de la correspondencia entre Verdi y Giuseppe Montanelli, como este revisó algunas partes del libreto de la primera versión de *Simon Boccanegra* durante el invierno de 1856-1857, y reproduce algunas cartas escritas por Montanelli (que en la biografía de Abbiati, este equivocadamente atribuye a Antonio Somma), pasajes del libreto revisado, así como una extensa réplica a la primera carta de Verdi. El artículo concluye con la transcripción de una carta de Verdi dirigida a Clara Maffei que contiene la única otra referencia de Verdi a Montanelli.¹⁰⁰

⁹⁶ Daniela Goldin Folena, “‘Simon Boccanegra’, da Verdi a Piave a Boito”. En *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 135-144.

⁹⁷ Daniela Goldin Folena, “‘Il ‘Simon Boccanegra’ da Piave a Boito e la drammaturgia verdiana”. En *La vera Fenice: Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 283-334.

⁹⁸ Dario Puccini, “‘Il ‘Simon Boccanegra’ di Antonio García Gutierrez e l’opera di Guiseppe Verdi”. En *Studi verdiani* 3, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1885, pp. 120-130.

⁹⁹ Frank Walker, “Giuseppe Montanelli e il Libretto del *Simon Boccanegra*”. En *Verdi*, Parma, Bollettino dell’Istituto di studi verdiani, vol. I, n. 3, Parma-Busseto 1960, pp. 1767-1789.

¹⁰⁰ Para revisar aspectos estilísticos y de análisis musical, véase Joseph Kerman, “Lyric form and flexibility in *Simon Boccanegra*”, *Studi verdiani* 1, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1982, pp. 47-62; Péter Pál Várnai, “Paolo Albiani. Il cammino di un personaggio”, *Studi verdiani* 1, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1982, pp. 63-71; Edward T. Cone, “On the road to *Otello*. Tonality and structure in *Simon Boccanegra*”, *Studi verdiani* 1, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1982, pp. 72-98; Julian Budden, “The Vocal and Dramatic Characterization of Jacopo Fiesco”, *Studi verdiani* 10, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994-1995, pp. 67-75; Alessandra Campana, “‘Il ‘Menzognero incanto’. Sight and insight in *Simon Boccanegra*”, *Studi verdiani* 13, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1998, pp. 59-87; Harold, Powers, “Analizzando *Simon Boccanegra*: atto I, scene 10-12. Genere della genesi e genesi del genere”, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 155-174.

- ESTUDIOS SOBRE *LA FORZA DEL DESTINO*

Por último, centraremos nuestra atención sobre *La forza del destino*, que aparece después de un pequeño parón en la producción verdiana. Una excelente guía de trabajo es la publicada por Eduardo Rescigno, '*La forza del destino*' di Verdi.¹⁰¹ En ella, el autor examina los orígenes de la ópera, presenta una copia del libreto con numerosas anotaciones y un extenso análisis descriptivo de su música. Sobre la historia de la ópera y la génesis del libreto, un texto imprescindible que se debe a Gustavo Marchesi es "Gli anni della Forza del destino",¹⁰² en el que el Marchesi lleva a cabo una narración detallada sobre la vida de Verdi y sobre la elaboración y el estreno de la primera versión de *La forza*, organizada alrededor del recorrido epistolar (ya publicado) de Verdi con distintos destinatarios. Frank Walker, en "Introduction to a Biographical Study (Parliamentary Deputy at Turin, Opera Composer at St. Petersburg)",¹⁰³ escribe un ensayo biográfico sobre las actividades de Verdi durante primera mitad de 1861, basado ampliamente en cartas y otros documentos.

Con respecto a estudios sobre el libreto y la dramaturgia, destacaremos en primer lugar el estudio realizado por Loreto Busquets, *Rivas y Verdi: Del "Don Álvaro" a "La forza del destino"*,¹⁰⁴ en el que la autora ofrece un detallado examen de la elaboración del libreto de *La forza* y de su posterior revisión para su estreno en el Teatro alla Scala de Milán en 1869; Busquets afirma que Verdi estaba particularmente atraído por la obra por su explicación filosófica sobre la libertad del hombre, y su interacción con las fuerzas del bien y del mal. Por su parte, Aurora Egido, en su interesante artículo "Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*",¹⁰⁵ realiza un análisis comparativo entre ambas obras, y desarrolla la idea de que tanto el *Don Álvaro* como *La forza* plantean el viejo problema entre destino y libertad, añadiendo nuevos relieves sociales y políticos sobre las diferencias de clase y raza que evidencian las estrecheces del código del honor. La autora además sostiene que las

¹⁰¹ Eduardo Rescigno, "*La forza del destino*" di Verdi, Milano, Emme, 1981.

¹⁰² Gustavo Marchesi, "Gli anni della *Forza del destino*". En *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani 2, [nº 4, 5, y 6], 1961-1966, pp. 17-42; pp. 713-144; pp. 1505-1542, respectivamente.

¹⁰³ Frank Walker, "Introduction to a Biographical Study (Parliamentary Deputy at Turin, Opera Composer at St. Petersburg)". En *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre 1961, pp. 1-16.

¹⁰⁴ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi: Del "Don Álvaro" a "La forza del destino"*, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere, Quaderni della Ricerca 6, Roma, 1988.

¹⁰⁵ Aurora Egido, "Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*", *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIV, nº 147, 2012, pp. 249-276.

diferencias entre ambas se acentúan en la segunda versión de la ópera verdiana, que, al cambiar el desenlace, destruyó el sentido trágico del drama español.

Sobre el proceso de composición nos referiremos en primer lugar al trabajo de William C. Holmes, “The earliest Revisions of *La forza del destino*”,¹⁰⁶ un estudio de las revisiones efectuadas por Verdi durante los ensayos preliminares antes del estreno en San Petersburgo, que puede ser reconstruidos gracias al material sobre el estreno localizado en la Kirov Library de dicha ciudad y a una partitura preparada por el compositor para la interpretación madrileña, ahora localizada en la Bibliothèque Nationale de París. Por su parte, John Nádas, en “New Light on Pre-1869 Revisions of *La forza del destino*”,¹⁰⁷ afirma que Verdi comenzó a revisar *La forza* hacia mediados de agosto de 1863. El autor hace un recorrido por las revisiones que llevarían a la segunda versión de la ópera, y en el que aparecen todos aquellos que participaron de una u otra manera durante los años de revisión hasta la versión de 1869: Piave, Ricordi, Léon Escudier, Achille De Lauzières, Camille Du Locle, Charles Nuitter, quien traduciría en el trabajo francés durante el verano de 1865, y Antonio Ghislanzoni.

El especialista verdiano Pierluigi Petrobelli, desde un punto de vista analítico, en su ensayo “Ancora sui tre “sistema”: il primo atto della *Forza del destino*”¹⁰⁸ evalúa el poder dramático que se genera por la interacción de la acción dramática, la organización verbal, y la música, y analiza los aspectos transgresores de Verdi en la “Introduzione-scena” y en la escena del final de este acto I. Giovanni Ugolini, en “Fra Melitone”,¹⁰⁹ investiga sobre la cualidad burlona y sarcástica de la música con la que Verdi caracteriza la figura de Fra Melitone, focalizando su atención sobre el “sermón” del acto III; además, el autor, muestra como, posteriormente, Verdi desarrolló esta particular caracterización en *Otello* y *Falsataff*; Adone Zecchi, en “Il coro nelle *Forza del destino*”,¹¹⁰ analiza las secciones corales de la ópera, que se encuentran casi exclusivamente en los actos II y III; y Karl Leo Gerhartz, en “Verdi e Schiller.

¹⁰⁶ William C. Holmes, “The earliest Revisions of *La forza del destino*”. En *Studi verdiani* 6, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1990, pp. 55-98.

¹⁰⁷ John Nádas, “New Light on Pre-1869 Revisions of *La forza del destino*”. En *Verdi Forum*, n° 15, Article 2, 1987.

¹⁰⁸ Pierluigi Petrobelli, “Ancora sui tre ‘sistema’: il primo atto della *Forza del destino*”. En *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998.

¹⁰⁹ Giovanni Ugolini, “Fra Melitone”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 2135-2148.

¹¹⁰ Adone Zecchi, “Il coro nelle *Forza del destino*”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 793-814.

Considerazioni sul Wallensteins lager di Schiller e sulle scene finali del terzo atto della *Forza del destino*”,¹¹¹ propone que el coro y otras piezas vocales del acto III y el sermón de Fra Melitone, funcionan de la misma manera que las pictóricas descripciones de Schiller en su *Wallensteins Lager*.

Por último, para revisar aspectos como la historia de las primeras interpretaciones y su recepción, Guglielmo Barblan, en “Un po’ di luce sulla prima rappresentazione della *Forza del destino* a Pietroburgo”,¹¹² realiza el análisis más detallado y exhaustivo publicado hasta la fecha sobre la recepción de *La forza* en su estreno en San Petersburgo; mientras que Giorgio Gualerzi, en “Il cammino dell’opera: Ricerche per una storia dell’interpretazione”,¹¹³ nos ofrece un estudio sobre la recepción de la obra desde sus primeras puestas en escena hasta principios del siglo XX.

3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO

A la vista de un estado de la cuestión tan amplio, aunar todos estos enfoques será parte de nuestro trabajo, para poder examinar la adaptación de los códigos artísticos que hacen posible la consecución de una ópera: el texto literario original que el libretista transforma en texto poético, y la conversión en *dramma per musica* que del mismo hace el compositor.

Una ópera es una obra de arte con unos valores estructurales y estéticos y, además, es un objeto cultural, y como tal, un producto social y un objeto de comunicación. Por ello, en el primer capítulo de nuestro trabajo hacemos un recorrido por el panorama musical europeo durante el siglo XIX focalizando nuestra atención en la presencia del tema español en los teatros europeos de ópera; esto nos permite, por un lado, constatar en qué medida, ya sea de modo consciente o inconscientemente, directa o indirectamente, España y el alma hispánica atrajeron a cuantos entraron en contacto

¹¹¹ Karl Leo Gerhartz, “Verdi e Schiller. Considerazioni sul *Wallensteins Lager* di Schiller e sulle scene finali del terzo atto della *Forza del destino*”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 2063-2095.

¹¹² Guglielmo Barblan, “Un po’ di luce sulla prima rappresentazione della *Forza del destino* a Pietroburgo”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 833-879.

¹¹³ Giorgio Gualerzi, “Il cammino dell’opera: Ricerche per una storia dell’interpretazione”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani 2 [nº 4, 5, y 6], 1961-1966, pp. 147-176, pp. 880-903; pp. 1769-1862, respectivamente.

con ella, y la huella que dejó en la ópera romántica europea; y por otro, encuadrar al compositor Giuseppe Verdi dentro de una corriente cultural europea en la que la imagen de España es una cuestión románticamente distorsionada. Es por ello por lo que realizamos un recorrido por los principales trabajos operísticos de la Europa decimonónica, sin pretender con ello ser exhaustivos, cosa por otra parte inabarcable dada la enorme producción operística durante siglo XIX europeo, deteniéndonos en el aspecto argumental de los libretos, con la intención de mostrar cómo España y todo lo español, sometido a la visión del artista romántico, es un tema lo suficientemente “exótico” y al mismo tiempo pintoresco, como para hacer creíbles historias que suceden sobre suelo hispano, y en las que los libretistas se permiten introducir todo tipo de licencias históricas, sin que esto repercuta realmente en la credibilidad o verosimilitud de lo que acontece encima del escenario.

Con el objetivo de hacer este catálogo más comprensible, se ha dividido el capítulo en varios apartados diferentes, que incluyen las óperas ambientadas en la España medieval, árabe y cristiana; en la conquista de América; y en la España del Siglo de Oro, haciendo un recorrido por la producción de los operistas más significativos del siglo XIX. Con respecto al capítulo dedicado a la figura de Don Quijote, los estudiosos, en su mayoría, opinan que el mejor período para la recepción de la novela será, sin duda, el siglo XX, en donde se sitúa más de la mitad del catálogo y en la que encontraremos toda la tipología de repertorios. A modo de ejemplo, habalamos de la ópera de Massenet sobre este personaje que inaugura la producción operística de este siglo. Con el fin de ser lo más precisos posible, se recurre, cuando hay oportunidad, a la edición de los libretos originales o en su defecto a primeras reediciones, fijándonos en los personajes y en los distintos argumentos que partiendo de un mismo “origen histórico” realizan los distintos libretistas, en óperas estrenadas a lo largo y ancho del continente, en todo tipo de teatros.

Una última parte sería la de aquellas óperas que giran en torno a las figuras de don Juan, de Fígaro, y de Carmen; no obstante, teniendo en cuenta los amplios estudios que a día de hoy ya se han realizado sobre estos tres personajes, remitimos directamente a algunos títulos bibliográficos importantes que abordan la temática desde diferentes ámbitos, y que puedan suponer un punto de partida para aquellos estudiosos que tuvieran como interés el estudio de estos tres míticos personajes.

En un segundo capítulo, se estudia la presencia de España y lo español en la obra de Giuseppe Verdi. Tras situar al maestro dentro del contexto romántico europeo, y su acercamiento al Romanticismo español, se realiza un recorrido junto al compositor de Busseto, a través de su desplazamiento a España, comenzando por Madrid, a donde acudió para el estreno en el Teatro Real de la capital de *La forza del destino* (1863), para posteriormente continuar viaje hacia tierras andaluzas, durante el que visitó, entre otros lugares, Sevilla, Granada y Jerez de la Frontera. Posteriormente, se destaca la incorporación de los temas más recurrentes que se observan en el teatro romántico español y que lo identifican como tal, y el tratamiento que de ellos hace el compositor en aquellas óperas verdianas cuya acción transcurre en la Península Ibérica. Así, de manera general, señalamos los temas románticos que se desarrollan en las tramas de *Ernani*, *Il Trovatore*, *La forza del destino* y *Don Carlo*, y detallamos los aspectos escenográficos que destacan en ellas y que tanta importancia tienen en la dramaturgia verdiana, como las atmosferas nocturnas, sus conventos, cárceles y castillos, o el ambiente militar. Ya que *Il Trovatore* y *La forza* se tratan con profundidad en el siguiente capítulo,¹¹⁴ en un segundo apartado nos detenemos en mostrar, de manera más precisa, aquellos temas que se asocian con más fuerza al Romanticismo español (el amor y el honor, la religiosidad, la fatalidad) presentes en *Ernani* y *Don Carlo*, y el tratamiento que reciben por parte de Verdi. Dado que el argumento de *Don Carlo* ya se ha relatado en el primer capítulo, en el caso de esta ópera, pasamos directamente a exponer los aspectos locales del Romanticismo español presentes en ella.

En el tercer capítulo abordamos el estudio pormenorizado e individualizado de la trilogía verdiana, *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra*, y *La forza del destino*, basada en tres obras de teatro españolas, *El trovador*, *Simón Bocanegra* escritas por el gaditano Antonio García Gutiérrez, y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del cordobés Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Con el fin de profundizar el camino seguido por las obras dramáticas originales hasta su transformación en libreto, llevamos a cabo un estudio de la génesis del libreto italiano a través de la correspondencia epistolar verdiana con los distintos libretistas implicados en la elaboración de esta trilogía y, en el caso de *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*, con los de sus segundas versiones, lo que nos da la posibilidad de examinar la relación que Verdi establece con sus libretistas, el entorno en

¹¹⁴ De esta selección queda excluida la ópera *Simon Boccanegra*, ya que la acción de la misma ocurre en Génova y su protagonista es un personaje italiano.

el que el compositor se desenvuelve dentro del mundo operístico italiano, así como su relación con los empresarios de los principales teatros italianos de la época; ello nos permite comprender mejor el estudio que acometemos en la segunda y tercera parte de este capítulo.

Seguidamente, en una segunda parte, abordamos el estudio de la obra dramática original española y su significado dentro del Romanticismo español; y, finalmente, en una tercera parte, estudiamos el proceso de transposición, “entendido como la transformación de una obra literaria en una obra musical, normalmente de música vocal”,¹¹⁵ partiendo del drama teatral original que dará lugar a la creación de la obra dramático musical, y considerando a todas las partes implicadas en el procedimiento, así como el contexto socio cultural y las condiciones en las que se produce esta transformación. Para ello, profundizamos sobre “los condicionantes que actúan desde el interior del propio discurso”,¹¹⁶ situando la transposición, como sugiere González Martínez, dentro del ámbito de la *hipertextualidad*, es decir, la relación de la obra que se obtiene (*hiper-texto*) con la obra que la origina (*hipo-texto*) en sus diferentes maneras y grados, ya sea por derivación, imitación, transformación, etc., A través del estudio comparativo entre la fuente teatral original y el libreto operístico resultante obtenemos una visión de la configuración definitiva de los libretos verdianos, que incluye los cambios estructurales, actanciales, de tiempo y acción, que sufre la obra dramática original, en manos del libretista y, en este caso, también en las del propio compositor.

¹¹⁵ Juan Miguel González Martínez, “Factores condicionantes en la transposición Literatura-Música”. En *Anuario Musical*, nº 64, Barcelona, CSIC, enero-diciembre 2009, p. 260.

¹¹⁶ *Idem*.

CAPÍTULO I.
LA IMAGEN DE ESPAÑA EN EL PANORAMA
MUSICAL EUROPEO DEL SIGLO XIX

España se convirtió en epicentro de inspiraciones románticas debido al historicismo y orientalismo románticos, al interés por las etapas oscuras, míticas, legendarias, y al gusto por lo nacional, lo propio de cada país y lo diferente. Así, cuando los europeos de las generaciones románticas dirigían su mirada a la península ibérica, en su continua búsqueda de un nuevo mundo de evocaciones míticas, encontraban en nuestro país, por su exotismo, por la imagen folclórica que proyectaba hacia el exterior y, sobre todo, por su rico y variado pasado histórico, un mundo que ejerció sobre ellos una enorme fascinación, y que dio lugar a que, en la producción artística, literaria, y lírica de los grandes creadores del Romanticismo, fuese ampliamente tratado en novelas, dramas, libros de viajes, pinturas, grabados, y en la creación lírica. En las cuatro grandes escuelas de la historia de la ópera (la italiana, la francesa, la germana, y la rusa) hay grandes obras que tienen a la Península Ibérica como tema principal, o como trasfondo donde se sitúa la acción, y un centenar y medio de composiciones operísticas salidas de autores extranjeros encontraron en la imagen de España una fuente inagotable de inspiración, situando su acción en ella o en territorios hispánicos (como la América colonial o Flandes), una larga lista que se extiende desde mediados del siglo XVII y que llega hasta nuestros días.¹

Ya desde mediados del siglo XVII encontramos óperas con ambientación española, y existen ciertos momentos en los que en los teatros europeos se acumulan los estrenos con esta temática, e incluso se superponen. Durante el período que transcurre entre 1775 y 1800, que se corresponde aproximadamente con el triunfo de la Ilustración europea, “España es vista por los ilustrados (franceses sobre todo) como un reducto de la intolerancia y de la persecución religiosa, encarnada en la Inquisición; del despotismo no ilustrado y de la arbitrariedad; del poder corrupto de la nobleza, etc., y en una Europa que va poco a poco difundiendo los ideales de las Luces (Tolerancia, Racionalidad, Libertad, Igualdad), autores como Kant o Voltaire miran hacia el Sur y ven aún al

¹ Ramón María Serrera, *España y la estética romántica*, Scherzo, Año XII, nº 119, noviembre 1997, p. 126.

enemigo contra el que luchar”.² El redescubrimiento de la Península Ibérica nace con la Guerra de la Independencia (1808-1814), que actuó como desencadenante del interés sobre las tierras españolas, ya que la resistencia contra el invasor francés mueve fuertes sentimientos de simpatía en toda Europa y los campos de batalla de la Península se llenan de jóvenes ingleses y franceses, lo que junto con el saqueo sistemático de las riquezas artísticas nacionales favoreció un conocimiento más exacto de sus valores a lo largo de Europa. Además, los relatos de los viajeros europeos ayudaron a extender por todo el continente una visión de los españoles entre salvaje, terrible, y sugerente, en una tierra donde se constataba la existencia de los vicios y defectos denunciados, por lo que no sería casualidad que buena parte de las más famosas obras de denuncia social se ambientaran en nuestro país.

Aún así, será durante el Romanticismo, aproximadamente entre 1830 y 1870, el momento histórico en el que se estrene por todo el mundo un mayor número de óperas “españolas”, ya que para la mentalidad romántica, ansiosa por imaginar situaciones diversas a las de su realidad cotidiana, y por conocer paisajes exóticos y diferentes, España, con su pasado islámico, sus formas de vida tradicionales intactas, y con costumbres que de cualquier modo se consideraban primitivas, llenas de violentas pasiones que permanecían sin ser sometidas a las convenciones sociales, etc., fue vista por escritores como Gautier, Mérimée, Dumas, Davillier, o Andersen, como un lugar que, aunque era geográficamente cercano, destacaba por lo tópico, lo exótico, y lo distinto. Todo ello, unido a la inclinación que mostraron los literatos por el historicismo, y el afán continuado por dirigir la mirada al pasado (Hugo, Scott, Schiller, el Duque de Rivas, García Gutiérrez, etc.), dio lugar a que muchos libretistas y compositores encontraran en nuestro país el marco ideal en el que ambientar el argumento de sus obras.³ Por todos estos motivos, en esta etapa vieron la luz innumerables óperas que hacen del tema español su materia prima, sabiendo que su aceptación entre el público occidental sería inmediata.

² Andrés Moreno Mengíbar, *España y la Ópera* (Recurso electrónico: <http://orfeoed.com/melómano/2012/articulos/especiales/espana-y-la-opera/>) [Fecha de consulta: 15/05/2011].

³ Ramón María Serrera, *España y la estética romántica...*, op. cit., p. 126.

1. LA ESPAÑA MEDIEVAL, ÁRABE Y CRISTIANA

El hecho de ser el último reducto musulmán en suelo europeo convirtió a la Península Ibérica en el escenario en el que convergían lo exótico, lo medieval, y lo islámico-oriental, tres ingredientes temáticos en los que se inspiraron repetidamente grandes compositores lírico-románticos, y también una enorme cantidad de compositores que podríamos denominar “menores”.

Parece, por la cantidad de títulos que se ambientan en la Edad Media, que éste sea quizás el período cronológico preferido por los compositores, ya que encontraríamos al menos una treintena de títulos cuya acción se desarrolla en este periodo histórico.⁴ Desde luego es en el que nuestro país ofrece una mayor diferencia respecto a los otros países europeos, y no cabe duda de que la presencia durante siglos en él de los musulmanes y las relaciones que se establecen entre éstos y los reinos cristianos, daban mucho juego para la imaginación de los dramaturgos que desarrollan relatos llenos de batallas, traiciones, amores imposibles entre cristianos y musulmanes, guerreros, etc., temas que ya encontramos en los romances castellanos, en los cantares de gesta, y en las comedias del Siglo de Oro, y que fueron las fuentes de las que bebieron repetidamente los distintos libretistas.

Así, observamos que, si bien frecuentemente muchos de los temas situados en la Edad Media (y los de ambiente español, en general) proceden de creaciones de ficción ideadas por la imaginación de un escritor, sean novelescas o dramáticas, en otros casos es la Historia la que da origen a la creación literaria, y hay otros que son una mezcla de ambos, en los que encontramos personajes históricos junto con otros de ficción.

1.1. HAZAÑAS DE DON PELAYO

El tema de las hazañas de don Pelayo, iniciador tradicional de la Reconquista de la Península Ibérica, es uno de los más recurrentes en las óperas ambientadas durante la Edad Media. Desde el año 711, fecha de la invasión árabe de la Península, el mundo hispánico medieval adquiere caracteres bien diferentes de los europeos, no sólo por la permanencia en nuestro suelo de cristianos y musulmanes, sino porque a esta se une la de los judíos, por lo que una ciudad peninsular cualquiera contará con tres barrios bien delimitados, a los que se añaden otros grupos étnicos-sociales, como los mudéjares y los

⁴ Andrés Moreno Mengíbar, *España y la Ópera...* op. cit.

mozárabes. El fenómeno llamado “Reconquista”, de ocho siglos de duración, no fue en realidad un enfrentamiento violento y continuo entre las religiones, sino que hubo largas épocas de coexistencia, de comprensión, y de tolerancia, incluso de influencia de unos sobre otros. Don Pelayo (+ 737), a quien se le atribuyen los orígenes más variados, fue el primer monarca del reino de Asturias, que rigió hasta su muerte. Frenó la expansión de los musulmanes hacia el norte, comenzó la Reconquista, y se le ha considerado tradicionalmente como el fundador del reino de Asturias.

1.1.1. Giuseppe Gerli, *Il Pelaggio*, 1842

Operistas de todo tipo y rango se ocuparon de este personaje, incluidos aquellos que podríamos considerar de segundo orden. Dentro de este grupo se encuadraría Giuseppe Gerli (1812-1885), compositor italiano y profesor del Conservatorio de música de Milán, quien escribió una tragedia lírica en dos actos, *Il Pelaggio* (1842) con libreto de Giuseppe Antognini, que se llegó a representar en España el 8 de febrero de 1845, en el Teatro Principal de Barcelona.⁵ En el prólogo, el autor nos pone en antecedentes, resume los tres asuntos principales de la trama, y confirma que se permite algunas licencias históricas:

Después de la famosa jornada del Guadalete, cuyos resultados fueron tan funestos para la España goda, en el espacio de algunos siglos, los cristianos que pudieron escapar del furor de los musulmanes, se ocultaron entre las escarpadas montañas de Asturias, desde donde algún tiempo después opusieron tal resistencia a los moros, que les obligaron a abandonar el principado, y plantaron la piedra fundamental de su independencia memorable [...]. La llegada de don Pelayo, el enlace de su hija con Munuza y el deseo unánime de venganza entre los cristianos, ha dado asunto al poeta para escribir la presente TRAGEDIA LÍRICA. Siente, sin embargo, el que no pueda contener muchas verdades históricas, por hallarse tan confusas las crónicas de aquel tiempo.⁶

La acción, que tiene lugar en Gijón, antigua capital de Asturias, en el año 718,⁷ recae sobre cinco personajes principales:

Don Pelayo (bajo), príncipe de los godos y padre de Ormesinda (soprano), prometida esposa de Munuza (tenor), gobernador moro; Fermondo (bajo), confidente de

⁵ Francisco Virella Cassañes, *La ópera en Barcelona, estudio histórico-crítico*, Barcelona, Establecimiento tip. de Redondo y Xumetra, 1888, p. 270.

⁶ *Don Pelayo, tragedia lírica en dos actos*, Oviedo, Ed. Francisco Pedregal, 1844, p. 3.

⁷ *Idem.*, p. 2.

don Pelayo, y Alfida, dama de Ormesinda, y junto a ellos actúan coros y comparsas de nobles asturianos, damas, guerreros árabes, montañeses asturianos, y el pueblo. La trama nos cuenta cómo Munuza, gobernador de esta región, se enamora perdidamente de Ormensinda, hija del infante don Pelayo, quien se encuentra ausente desde algún tiempo del lado de su hija por la persecución de los moros. Ormensinda, lejos de oponer resistencia a un amor que desagradaba a los suyos, le corresponde, aún sabiendo que esto le llevará a enfrentarse a su padre y a sus compatriotas. Cuando don Pelayo vuelve repudia a su hija, quien sufre en silencio y se debate entre el amor a su padre y a su pueblo y el que siente por Munuza. Éste le ofrece a don Pelayo dividir el reino entre ambos a cambio de la mano de su hija, a lo que don Pelayo se niega, declarándose ambos la guerra. Los enamorados se despiden y finalmente, Munuza es vencido por don Pelayo. Al enterarse, Ormensinda se desmaya en brazos de su padre y cuando se recobra le pide su perdón.

1.1.2. Saverio Mercadante

Mientras que Giuseppe Gerli fue una figura cuya obra se difumina en el tiempo, el compositor italiano de Altamura Saverio Mercadante (1795-1870) es considerado un importante pionero de la música dramática italiana del siglo XIX. Comenzó su carrera durante el apogeo de la de Rossini y ésta se extendió hasta la mitad de la de Verdi. Junto con Giovanni Pacini (1796-1867), ayudó a la evolución de la ópera italiana que pasó de ser un género dominado por las convenciones del *bel canto* hacia una forma bastante menos reglamentada que prescindió de las tradicionales formas cerradas a favor de un estilo más evolucionado hacia el melodrama lírico rossiniano, y recurriendo repetidamente al libretista Salvatore Cammarano. A pesar del éxito de público que obtuvieron sus óperas durante los años cuarenta y cincuenta, durante los años posteriores Mercadante dio un giro en su estilo hacia convenciones más tradicionales, por lo que en su vejez, su estilo compositivo volvió la vista hacia atrás, mientras sus contemporáneos, especialmente el Verdi más joven, continuaron innovando; esto dio lugar a que los trabajos de Mercadante perdiesen el favor del público.

Sobre esta temática escribió también dos óperas distintas: *La solitaria delle Asturie, ossia La Spagna ricuperata*, y *Pelagio*.

- *La solitaria delle Asturie*, 1840

La primera de ellas fue primero puesta en música por el napolitano Carlo Coccia (1782-1873), quien escribió una ópera en cinco actos sobre un libreto en italiano de Felice Romani, y que se estrenaría en 1838 en el Teatro alla Scala de Milán. Sobre este mismo libreto Mercadante escribió una ópera dos años después, y se pondría en escena en el Teatro La Fenice de Venecia el 12 de marzo de 1840. Los principales personajes de *La solitaria delle Asturie* son:⁸

La solitaria, mezzosoprano.

Pelagio, *príncipe de los reyes de España*, tenor.

Elvira, *hija del difunto rey Rodrigo*, soprano.

Gusmano/Giuliano, *general del ejército moro, que resulta ser el conde Giuliano*, barítono.

Manuza, *otro general de los moros*, tenor.

Ramiro, *seguidor de Pelagio*.

Coro y comparsas: montañeses y montañesas de Asturias, guerreros y soldados cristianos, guerreros y soldados moros, las vírgenes del monasterio de Canga.

La escena tiene lugar en el valle de Ausena y cerca Canga, en las montañas de Asturias, en el año 716. España se encuentra ocupada por los moros y en un remoto valle de Asturias, todavía no invadido, la población en los momentos de desaliento confía en las plegarias y en los consejos de una misteriosa dama, la Solitaria, que vive apartada entre las montañas. Pelagio, que se confiesa enamorado de ella, le revela que en un pasado remoto había estado prometido a la hija de Giuliano, a quien nunca había conocido, un caudillo español que traicionó a la patria y se pasó al bando de los moros, motivo por el cual Pelagio rechazó el compromiso. La Solitaria, turbada, tras rechazar el cortejo de Pelagio lo nombra salvador de la patria.

En el campo de los moros, la esclava Elvira llama la atención de Gusmano. Le cuenta que no sabe nada de sí misma y que ha sido ayudada por una misteriosa mujer que vive entre los montes. Es la Solitaria, quien, en ese momento, llega al campamento acompañando por Pelagio y reclaman que Elvira sea liberada; cuando Gusmano se niega, la Solitaria se quita el velo y muestra la cara: el caudillo, entre la sorpresa

⁸ *Solitaria delle Asturie ossia la Spagna ricuperata*, melodramma di Felice Romani e musica del maestro Saverio Mercadante, da rappresentarsi nel Gran teatro La Fenice il Carnevale 1840, Venezia, Dalla tipografia di Giuseppe Molinari, p. 6.

general, y los deja partir a los tres. Tras la derrota sufrida por los moros, la Solitaria le dice a Elvira que ella es la hija del rey Rodrigo que reinaba en Asturias antes de que llegaran los invasores y que ahora le será restituido al trono, imponiendo que ella y Pelagio se unan en matrimonio. La Solitaria vuelve al campamento moro para decirle a Gusmano que ella es Florinda, la hija de Gusmano, el antes conde Giuliano y que ha jurado salvar a España para rescatar su propio deshonor. Conmina a su padre a que huya pero Gusmano se niega. Mientras los españoles se alegran por la victoria final, llega la Solitaria herida de muerte y les revela a Pelagio y Elvira su verdadera identidad, mientras se dispone a morir, entre el dolor general, contenta de ser rescatada salvando a España.

- *Pelaggio*, 1857

La segunda ópera sobre esta temática de Mercadante recibe el nombre de *Pelagio*, y es una tragedia lírica en cuatro actos compuesta sobre un libreto italiano de Marco D'Arienzo, que se estrenó en el Teatro San Carlo de Nápoles, el 12 de febrero de 1857, año de la primera versión de *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi. En una década verdiana por excelencia, que ya había conocido la llamada “trilogía romántica” (*Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, 1851-1853) y que se cerraría con otra ópera de enorme poderío musical, *Un ballo in maschera* (1859), esta ópera de Mercadante tuvo una corta vida sobre los escenarios, desapareciendo poco después del panorama operístico italiano. Los personajes son los siguientes:⁹

Pelagio, barítono.

Abdel-Aor, *gobernador de Gione*, tenor.

Bianca, *hija de Pelagio*, soprano.

Giralda, *confidente de Bianca*, contralto.

Asan, *capitan de los moros*, bajo.

Aliatar, *guardia de los aposentos de Abdel-Aor*, bajo.

Mendo de Quexada, *noble español*, bajo.

Un "gionese", tenor.

Soldados árabes, guerreros españoles, hombres y doncellas árabes y españoles.

La acción se sitúa en Gione, Asturias, durante la época del enfrentamiento entre moros y cristianos. La trama se desarrolla sobre el mito del rey astur, Pelagio y sus

⁹ *Pelagio*, Tragedia lirica in quattro atti, Napoli, Tipografia Flautina, 1857.

tentativas para frustrar el casamiento político de su hija Bianca con su enemigo árabe, Abdel-Aor. Aunque Bianca y Abdel-Aor están sinceramente enamorados, Pelagio no puede tolerar lo que considera una traición racial y religiosa de su hija. Finalmente, Abdel-Aor, convencido de que Bianca lo ha traicionado en secreto la apuñala y esta muere mientras ruega el perdón de su padre. El argumento es muy semejante al de *Zaira* de Bellini, e incluso al de *Maometto II* de Rossini, y llamativamente similar a la de Gerli, aunque con un importante cambio en la escena final, ya que mientras en la ópera de este último el gobernador moro muere en el enfrentamiento con Pelagio y su ejército, en el libreto de D'Arienzo muere Bianca, la protagonista femenina. Musicalmente, a pesar de que sus raíces se encuentran en la tradición del *bel canto*, tiene una disposición estructural que muestra claramente la influencia de Giuseppe Verdi, especialmente en las orquestaciones y las exigentes partes vocales, que requieren una agilidad y una potencia similares a la del Verdi de *Rigoletto*, estrenada seis años antes que *Pelagio*.¹⁰

1.1.3. Amilcare Ponchielli, *Roderico, re dei Gotti*, 1863

Otro compositor italiano que dedicó una ópera a la temática del Medievo español, y en la que aparece la figura de don Pelayo, fue Amilcare Ponchielli (1834-1886), considerado el más importante compositor de ópera en Italia (excluido Verdi) durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta la llegada de la llamada “joven escuela” (Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo y Giacomo Puccini). Budden comenta que Ponchielli fue un músico enormemente dotado que tuvo la desgracia de desarrollar su trayectoria profesional durante un difícil período de transición en la historia musical italiana,¹¹ entre la tradición verdiana por excelencia y la pucciniana y verista, transformación que se produjo en un clima de polémicas, de confrontación con otras culturas, y de intentos innovadores, con el fin de rescatar a la cultura italiana de su estancamiento en el melodrama tradicional anterior a la unidad del país. Los dos nuevos modelos contrastantes de referencia pasaron a ser la *grand opéra* francesa, por su espectacularidad, y la ópera wagneriana, con su carga de sinfonismo dramático.

Se ha sostenido durante decenios que estas circunstancias, junto a su naturaleza conservadora, su temperamento reservado, y su falta de autoconfianza, le llevaron a encontrarse en una situación de desventaja en un mundo tan competitivo como el del

¹⁰ David Laviska, *Mercadante: Pelagio* (Recurso electrónico: <http://www.musicalcriticism.com/recordings/cd-pelagio-0610.shtml>) [Fecha de consulta: 5/04/2013]

¹¹ Julian Budden (with Fedele D'Amico), “Ponchielli, Almicar”. En *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, London, Ed. Stanley Sadie, 1992, p. 1057.

teatro; y de hecho, parte del éxito que obtuvo se debió a los esfuerzos de Ricordi para beneficiarlo, sin cuya ayuda habría sido imposible.¹² Sin embargo, Licia Sirch sostiene que la actual relectura de distintos documentos sobre Ponchielli, revela que el músico era del todo consciente del problemático momento histórico que estaba viviendo, que era un hombre de teatro, y que conocía bien los gustos impredecibles del público popular, la crítica militante, y la “ferocidad” de editores y productores teatrales. Las continuas revisiones a las que sometió durante su carrera a sus óperas, se consideran tentativas por adecuarse a las nuevas instancias culturales y estéticas, y como intentos de experimentación. Así, el conjunto de su obra se correspondería a este momento de crisis y cambios.¹³

Roderigo re dei Goti, su tercera ópera completa, se estrenó en el Teatro Municipale de Piacenza, el 26 de diciembre de 1863. Se trata de una tragedia lírica en tres actos, ambientada en Toledo durante el siglo VIII, y compuesta sobre el libreto que el italiano Francesco Guidi había escrito basándose en el poema épico del poeta inglés Robert Southey (1774-1843), *Roderick, the Last of the Goths* (“Rodrigo, último rey de los Godos”, 1814). Fue retirada de los escenarios después de una única representación debido a la indisposición del barítono y a la fría acogida que le dispensó el público,¹⁴ y en consecuencia, no consiguió formar parte del circuito nacional. Si bien en esta ópera aparece el personaje de don Pelayo, la trama ya no se centra en su figura, sino en la de Rodrigo (Roderico), desaparecido en la Batalla de Guadalete (711) y considerado el último rey visigodo de la Península Ibérica.

La historia de Southey describe la lucha por la herencia del trono español y cómo Roderico, después de ser acusado de violar a Florinda, hija de su importante aliado el conde Don Julián, ve cómo este y otros cambian su lealtad y se alían con los musulmanes para que su ejército invada la Península, siendo derrotado y herido en la batalla de Guadalete (711). Comienza a llevar entonces una nueva vida de ermitaño, y tras muchas peripecias, como la liberación de su madre Rusilla, el rescate de don Pelayo que estaba en Córdoba prisionero de los moros, la revelación por parte de Florinda de

¹² *Idem.*

¹³ Licia Sirch, *Almicare Ponchielli, biografia e l'opera*, Centro Studi Amilcare Ponchielli (Recurso electrónico: http://www.centrostudiponchielli.com/en/?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=67&lang=en) [Fecha de consulta: 7/07/ 2014].

¹⁴ *Idem.*

que su violación no fue culpa de Rodrigo, y una nueva guerra contra los moros que finalmente son derrotados, Rodrigo retorna a una vida de retiro en una ermita.

1.2. SOBRE LA FIGURA DEL CID CAMPEADOR

El poeta americano William Stanley Merwin (1927)¹⁵ ha sugerido un ciclo literario del personaje histórico de Rodrigo Díaz de Vivar (c.1048-1099), que comenzaría con el *Poema de Mío Cid* (c. 1200) y finalizaría en el Siglo de Oro del drama español, con Guillén de Castro y sus obras *Las mocedades del Cid* y *Las hazañas del Cid* (c. 1605-1615). Podría pensarse que existe un segundo ciclo inaugurado con la adaptación de Pierre Corneille del trabajo de Guillén de Castro en su tragicomedia neoclásica *Le Cid ou l'Honneur Castillan* (1636), y que continúa con las adaptaciones que en diferentes lenguajes encontramos de esta historia en distintos libretos de ópera, durante los siguientes 400 años. Sin embargo, las numerosas y evidentes variaciones en las distintas versiones operísticas del Cid, se basan frecuentemente no solamente en la obra de Corneille, sino también en la de Castro, y en las baladas y crónicas sobre las que se escribieron *Las mocedades del Cid*, que alcanzaría gran aceptación entre los libretistas europeos, en especial entre franceses e italianos, hasta bien entrado el siglo XX.

Desde el siglo XII, para escritores cultos y eruditos, sus hazañas han sido objeto de inspiración literaria, y a partir del siglo XV, se extiende la versión del héroe basada sobre todo en el ciclo cidiano del romancero, en el que la juventud y amores con Jimena fueron numerosamente desarrollados con el fin de introducir el tema sentimental en el relato completo de su leyenda. Además, desde el siglo XVI le fueron dedicadas varias obras teatrales de gran éxito, generalmente inspiradas en el propio romancero, siendo las más importantes la obra de Guillén de Castro. Durante el siglo XVIII, en teatro se recreó poco la figura del Cid, y fueron los románticos los que la recogieron con entusiasmo siguiendo el romancero y las comedias barrocas.

Entre los siglos XVII y XX son unas cuarenta¹⁶ las óperas que, con mayor o menor acierto musical, se han escrito sobre la figura del Cid, compuestas por músicos

¹⁵ James J. Kolb, "The Cid: Four Operatic Transformations of a Spanish Classic". En *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, Westport (CT), Ed. by Zenia Sacks DaSilva, Greenwood Press, April 2004, p. 15.

¹⁶ El compositor español Alejandro Yagüe (1947) ha catalogado cuarenta óperas sobre la figura del Cid. (Recurso electrónico :<http://www.diariodeburgos.es/noticia/ZCCAFD216-FDDE-2183-373762D6ACF711EC/20150805/compositor/alejandro/yague/cataloga/cuarenta/operas/cid>) [Fecha de consulta: 8/08/2015].

de distintas nacionalidades. Así, en el siglo XVII encontramos una ópera de tema cidiano, *Airs Serieux*, con música de Charpentier sobre textos de *El Cid* de Corneille, que se estrenó en París en 1681, pero será en el siglo XVIII cuando gran cantidad de operistas de todo rango, compongan óperas sobre la figura del caballero castellano. Como ocurre en la literatura, la mayoría de los libretos reflejan, o bien los episodios legendarios de Rodrigo, que nos presentan su figura como un héroe ejemplar, ensalzando la nobleza de sus valores: buen hijo, buen vasallo, excelente guerrero y piadoso cristiano, o bien se centran en el drama de Rodrigo y Jimena, cuyos sentimientos se dividen entre el amor y el deber, la piedad y la venganza, y que es bien conocido a través de estas obras teatrales, o son una combinación de ambas cosas.

En el siglo XIX, inaugura la larga lista de compositores cuyas óperas se dentran en la figura del Cid el italiano Tomasso Consalvo (1780-1850), quien en 1814, en Nápoles, estrena *Cimene*, sobre un libreto de Giovanni Schmidt. Posteriormente, habrá que esperar hasta 1834 para encontrar una ópera cidiana en Italia. Luigi Savi (1803-1842) estrena en al Teatro Ducale de Parma su melodrama *Il Cid*, con libreto de Jacopo Ferretti. Asimismo, el compositor siciliano Mario Aspa (1795-1868) estrena en Nápoles *El Cid*, con coreografía de Salvatore Tagnoli. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, Giovanni Pacini (1796-1867) triunfaba en el Teatro alla Scala de Milán con *Il Cid*, escrita sobre un libreto de Achille de Lauzièrs y estrenada en 1852 durante el carnaval, y en 1884, se estrena el melodrama en tres actos de Raffaele Coppola (1841-1910) *Il Cid*, con libreto del propio Coppola, en la ciudad italiana de Cremona.

En este siglo, se suman a la lista algunos compositores alemanes. Karl Jacob Wagner (1722-1825) estrena su ópera *Cimene* en Darmstadt en 1821, y Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867), nacido en la ciudad bávara de Wasserbur, compuso, sobre un libreto de Sendter, *Rodrigo und Chimene*, estrenada en Munich en 1821. Otro alemán, Nobert Burgmüller, con libreto de Christian Dietrich Grabbe, escribe en 1835 *Der Cid*, pero parece ser que nunca se representó. Sí se estrenó en Frankfurt durante 1843 *Der Cid*, con música de Heinrich Adam Neeb (1805-1878), y libreto de Karl Gollmick. Louis A. B. Schindelmeisser (1811-1864), compositor y amigo personal de Wagner, estrena *Die Rächer en Pest* en Wiesbaden, durante 1846, compuesta sobre un libreto de Otto Prechtler. Dos años más tarde, en 1848, Emil Mayer (1822-1868) estrena en Linz *Der Cid*, con un libreto de Joseph Karl Smchmidt. Aunque francés de nacimiento, Louis Théodore Gouvy (1819-1898) tuvo siempre una gran acogida en Alemania, y en 1853

compuso para el teatro de ópera de la ciudad de Dresde, *Der Cid*, con un libreto de Moritz Hartmann, ópera que no obstante ha tenido que esperar hasta 2011 para su estreno en el Staatstheater de Saarbrücken (Alemania). Por su parte, Peter Cornelius (1824-1874) compuso otra ópera con el mismo título, *Der Cid*, un drama lírico en tres actos con el que Cornelius trató de apartarse de la influencia musical de Wagner, con libreto escrito en alemán por él mismo y basado en *Le Cid* de Pierre Corneille, que se estrenó el 21 de mayo de 1865 en el Hoftheater de Weimar. Se considera que la última ópera alemana escrita en el siglo XIX con esta temática fue *Der Cid*, del compositor Willy Böhme (1861-1932) escrita sobre un libreto de Alfred Mannkopff y estrenada en 1887 en Sachsen-Anhalt (Alemania).

Mientras, en Francia, Georges Bizet (1838-1875), con un libreto inspirado en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, en 1873 compuso *Don Rodrigue*, aunque nunca llegó a estrenarse. Sobre el mismo libreto que había trabajado Bizet, Jules Massenet (1842-1912) obtenía un gran éxito con el estreno en 1885 de *Le Cid* en el Théâtre de l'Opéra de París, una ópera en cuatro actos con libreto francés de Louis Gallet, Édouard Blau y Adolphe D'Ennery, basada en la obra de Pierre Corneille. Por último, Claude Debussy, trabajó entre 1890 y 1893 en una ópera en tres actos, sobre un libreto de Catulle Ménéges basado en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y en *Le Cid* de Corneille, escrito en 1879, y que el compositor titularía *Rodrigue et Chimène*, pero que nunca terminó; años más tarde fue concluida por el compositor ruso Edison Denisov (1929-1996) y el musicólogo británico Richard Langham-Smith (1947) la preparó para su estreno en 1987 en París, pero finalmente se estrenó en Lyon en 1993, obteniendo una pobre repercusión.¹⁷ También en el siglo XX se han escrito algunas óperas sobre este legendario personaje, pero su producción ha sido notablemente inferior.¹⁸

¹⁷ Ian Michael, "La imagen del Cid en la historia, la literatura y la leyenda". En *Bulletin of Spanish Studies, Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* vol. 92, Issue 8-10, University of Glasgow, 2015, pp. 65-75.

¹⁸ *Il Cid* (sin estrenar, 1902): música de Ildebrando Pizzetti (1880-1968) y libreto de Annibale Beggi, según P. Corneille and G. de Castro y Bellvis; *Trilogía Cidiana* (Madrid, 1906-1911): música de Manuel Manrique de Lara (Cartagena, Murcia, 1863- Friburgo 1929); *Der Cid* (Utrecht, 1916): música de Johan Wagenaar (1862-1941); *El Cid Campeador* (Chicago, 1917): música de Henry Washington Lee (1875- ?); *El Campeador* (sin estrenar, 1963): música de Arturo Dúo Vital (Castro Urdiales, 1901- 1964), drama lírico en tres actos sobre el *Cantar del mío Cid*; *La Fille Du Cid* (París, 1995): opereta de cámara, con música de Jean-Christophe Keck y libreto de Frank T'Hézan.

1.2.1. Giovanni Pacini, *Il Cid*, 1853

Una figura importante en la historia de la ópera italiana decimonónica, que compuso una ópera centrada en la figura del caballero castellano, fue Giovanni Pacini (1796-1867), un prolífico compositor famoso únicamente dentro de la península itálica que escribió ochenta y nueve óperas a lo largo de su trayectoria, la cual es una clara muestra de las dificultades que tenía que atravesar un compositor atrapado en la terrible maraña de las abusivas exigencias de los teatros de ópera de la época, para conseguir nuevo material.¹⁹ Su época inicial estuvo fuertemente influenciada por Rossini, y contra las críticas a sus primeras creaciones, como *Adelaide e Comingio* (1817), por su parecido a la música del maestro de Pésaro, el propio Pacini escribió en sus memorias: “no se podía hacer de otro modo pues el público sólo quería música rossiniana, y no había más remedio que imitarla”.²⁰

Ante todo y aunque tenía serios problemas con la escritura de sus acompañamientos y concertantes, Pacini era un compositor de melodías y llegó a ser conocido como “il maestro delle cabalette”;²¹ en los años veinte, quizás fuese uno de los compositores más exitosos del momento, como lo demuestra su debut en Nápoles con *Alessandro nell’Indie* (1824), ópera que se representó setenta veces consecutivas,²² aunque su hegemonía se veía amenazada por la creciente reputación de Bellini y Donizetti. Después de un retiro voluntario a Viareggio, donde fundó una escuela de música, volvió a la composición tras de la muerte de Bellini y el retiro de Rossini con *Saffo* (1840), en colaboración con el libretista Salvatore Cammarano, su ópera más exitosa en su nuevo y más cuidadoso estilo, y de hecho su obra más importante. Continuó escribiendo óperas de éxito, pero una vez más su fama se vio eclipsada, ahora por la creciente de Giuseppe Verdi.

El 12, de marzo de 1853, el compositor estrenó en el Teatro alla Scala de Milán *Il Cid*, una tragedia lírica en tres actos sobre libreto de Achille de Lauzières, que obtuvo un “esito infelicissimo”.²³ Los personajes principales son:²⁴

¹⁹ William Ashbrook, “The nineteenth century: Italy”. En *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford University Press, Ed. Roger Parker, 1994, p. 190.

²⁰ Roger Alier, *Historia de La Ópera*, Barcelona, Robinbook, 2002, p. 165.

²¹ Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, G.G. Guidi, 1865, p. 84.

²² Harold D. Rosenthal, John Warrack, *The concise Oxford dictionary of opera*, London, Oxford University Press, 1964 (1979), p. 369.

²³ Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro, dal giorno del solenne suo aprimento fino ad oggi, Copilate da Luigi Romani, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1862, p. 113.

Rodrigo, *el Cid*, tenor.

Don Diego, *padre del Cid*, barítono.

Don Fernando, *rey de Castilla*, bajo.

Don Gomez, *Conde de Gomar*, bajo.

Alonzo, *capitán de la guardia*, barítono.

Climene, *hija de Gomez*, soprano.

Edita, *doncella de Climene*, mezzosoprano.

Caballeros, damas, armados, pajes, etc.

La acción se desarrolla en Andalucía y en ella los hechos históricos no se adecuan a la realidad, centrandó su atención en los aspectos psicológicos de los personajes. La ópera nos relata el amor desgraciado entre Climene, hija del conde de Gomar, y Rodrigo, hijo de don Diego. Gomar, quien ya había aceptado el amor entre ambos jóvenes, llevado por los celos ante los favores reales que recibe don Diego, lo agrede, y éste pide a su hijo que solviente la ofensa. Rodrigo, dividido entre su amor por Climene y su deber por vengar el honor de su padre, opta finalmente por escuchar la voz de la sangre y mata en duelo al conde de Gomar. Climene, dividida entre su amor por Rodrigo y la debida lealtad al padre muerto, después de perdonarle la afrenta al Cid, ingresa en un convento, dejando al caballero castellano sumido en la desolación.

1.2.2. Peter Cornelius, *Der Cid*, 1865

El compositor alemán Peter Cornelius (1824-1874), escribió un drama lírico en tres actos, *Der Cid* (1865), basado en esta figura histórica titulada, que se estrenó el 21 de mayo de 1865 en el Hoftheater de Weimar, El libreto, del propio compositor, estaba basado en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y Bellvís, en *Le Cid* de Pierre Corneille y *Le Cid* de Johann Gottfried von Herder (1744-1803),²⁵ así como en la historia de Victor Huber del Cid, *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Diez Campeador* (1853).²⁶

Peter Cornelius, músico, poeta, y traductor alemán, fue un compositor de ópera de dimensiones bastante modestas. En el curso de su formación musical quedó fascinado por las óperas de Wagner y en 1852 decidió trasladarse a Weimar, donde Liszt, uno de

²⁴ *Il Cid*, di Achille de Lauzières, musica del maestro Giovanni Pacini da rappresentarse nell' I. R. Teatro alla Scala il carnevale 1852-53, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola.

²⁵ Amanda Glauert, "Cid, Der". En *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I..., op. cit., p. 861.

²⁶ James J. Kolb, "The Cid: Four Operatic Transformations...", op. cit., p. 18.

los líderes de la Nueva Escuela Alemana, se convirtió en su mentor. Desde el principio fue consciente del peligro que suponía la asfixia impuesta por el wagnerismo, y ante el riesgo de convertirse en una pálida sombra de Wagner, inicialmente, Cornelius intentó probar suerte en otro terreno, la ópera cómica, con *Der Barbier von Bagdad* (El barbero de Bagdad, 1858), un relato amoroso de sabor oriental que acabó siendo la obra más famosa de toda su carrera, y en la que se perciben influencias de la música turca de Mozart y Rossini, así como de *Benvenuto Cellini* de Hector Berlioz.²⁷ En 1860, Cornelius tuvo en Viena el primer contacto directo con Wagner, quien le presionó muchísimo para que colaborara con él, pero el músico, que había oído hablar de la tendencia de Wagner a abrumar y anular a quienes le rodeaban, temía perder su independencia artística y consiguió resistirse a los halagos y lisonjas del maestro hasta finales de 1864, cuando se convirtió en el ayudante musical de Wagner y en profesor de la escuela de música que éste y Hans von Büllow habían vuelto a abrir.

La leyenda del Cid le proporcionó a Cornelius material para escribir un drama histórico en el que, sin embargo, el realismo histórico (con batallas entre los cruzados españoles y moros) quedará en un segundo plano, dado que la trama se centra en la historia personal del deseo de venganza de Chimène por el asesinato de su padre a manos del Cid, enfatizando la batalla psicológica consigo misma: por un lado adora al objeto de su venganza y por otro anhela tanto su muerte como la del Cid, viendo en ello la única manera de resolver sus emociones opuestas. Los cinco personajes principales, Chimène (soprano), Ruy Diaz, el Cid (barítono), el rey Fernando de Castilla (tenor), el caballero Alvar Fanez (tenor) y Luyn Calvo (bajo), obispo y tío de Ruy Diaz, se mueven en un argumento similar al de Pacini, sin embargo, tiene un final radicalmente distinto: tras declararse su mutuo amor, Chimèna perdona a Ruy Diaz, quien, postrándose a sus pies jura sobre Tizona²⁸ ser siempre su servidor; seguidamente, en una especie de premonición de muerte y resurrección, Chimène describe un sueño en el que ha visto al Cid muerto entre el ejército moro, cómo una luz caía desde el cielo, cómo ella ordenó que el cadáver fuese atado a su caballo, y cómo lo dirigió contra el enemigo. Promete entonces continuar dirigiendo al Cid a la victoria incluso en la muerte.

²⁷ Barry Millington, "The nineteenth century: German". En *The Oxford illustrated history of opera...*, op. cit., p. 230.

²⁸ Cornelius saca a colación, a lo largo del libreto, a Tizona, uno de las espadas legendarias asociadas con el Cid y a la que hace referencia Guillén de Castro. En James J. Kolb, "The Cid: Four Operatic Transformations...", op. cit., p. 18.

Esta conclusión es fiel a la tradición de la leyenda española, ya que según Wilson, la *Primera Crónica General* del Cid “finaliza con la extravagante declaración de que San Pedro se le apareció al Cid en una visión, diciéndole que moriría en treinta días, pero asegurándole que resultaría victorioso sobre el rey Búcar aún después de muerto”.²⁹ En otro lugar, dice que una balada cuenta la historia de Chimene y de cómo una vez muerto el Cid, “su cadáver, ataviado con su armadura y montado sobre su caballo, Babiaca, conduce la batalla contra las tropas del Rey Búcar de tal modo que huyen en pánico”.³⁰

Cornelius representa a España como una cultura guerrera, sitiada y rodeada por enemigos moros, y el caballero de Cornelius incluye una dimensión religiosa, aunque la piedad legendaria del Cid será explorada más ampliamente por libretistas posteriores. De cualquier modo, *Der Cid* habla tanto de la mitad del siglo XIX alemán como de las percepciones que en Alemania se tienen sobre la España medieval. Las referencias a la salvación y a la patria tienen resonancias más germánicas que españolas, y los aspectos místicos de la relación entre Chimene y el Cid reflejan la influencia de *Lohengrin* y anticipan algunos aspectos de *Tristan und Isolde* de Wagner, especialmente la preocupación de Chimene con el amor y la muerte.³¹ Sólo se representó dos veces en vida de Cornelius, y no deja de ser irónico, aunque plenamente justificado, que el estreno en Weimar resultase eclipsado por el de *Tristan und Isolde*, del propio Wagner, en Munich, tres semanas más tarde.³²

1.2.3. Jules Massenet, *Le Cid*, 1885

Jules Massenet (1842-1912), nacido en Montaud, Francia, desarrolló su carrera como compositor en París, donde murió. Su *grand opéra*, *Le Cid* (1885) es la sexta que compuso de un total de veinticinco, y originalmente el libreto de la misma, cuya autoría se debe a Edouard Blau (1836-1906) y Louis Gallet (1835-1898), basado en la tragedia homónima de Pierre Corneille, fue escrito en 1873 para Georges Bizet, que se ocupó de trabajar en la partitura, una ópera sobre el caballero medieval en cinco actos titulada *Don Rodrige*, por los mismos años en que componía *Carmen*. Diversas contingencias (entre ellas el incendio del Théâtre de l'Opéra el 29 de octubre de 1873) dieron lugar a

²⁹ *Ibid.*, op. cit., p. 20.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² Barry Millington, “The nineteen century...”, op. cit., p. 231.

que Bizet terminara abandonándola.³³ Once años después, en 1884, el editor Hartmann obtuvo la autorización para usar el libreto y se lo confió a Massenet quien, tras las oportunas adaptaciones de Adolphe-Philippe D'Ennery (1811-1899), acometió la elaboración de la nueva partitura en su formato definitivo de cuatro actos y diez escenas. Se estrenó en el Opéra de París, el 30 de noviembre de 1885 y fue un rotundo éxito, con una calurosa acogida por parte del público y la crítica, siendo enormemente popular en la capital francesa durante más de treinta años. Los principales personajes son:³⁴

Chimène: *hija del conde de Gormaz*, soprano.

Rodrigue: (*Le Cid*) *hijo de don Diego*, tenor.

Le Roi: *Alfonso VI, rey de Castilla*, bajo.

Don Diègue: *noble castellano*, bajo lírico.

Comte de Gormas: *noble castellano*, bajo.

L'Infante: *hija del rey Alfonso*, soprano.

Don Arias: *caballero castellano*, tenor.

Don Alonzo: *caballero castellano*, bajo.

Saint Jacques: *Santiago Apóstol, el Mayor*, barítono.

Coro: *nobles, damas de la corte, obispos, sacerdotes, monjes, capitanes y soldados, pueblo; bailarines (para el ballet del acto II).*

Ambientada en el siglo XIII en Burgos, capital del reino de Castilla, en los campos de batalla y en Granada, en la ópera de Massenet, como en la de Cornelius, los dos protagonistas se debaten ante el mismo dilema, entre el amor y el honor familiar. Rodrigue, para vengar una ofensa inferida a su padre, mata en duelo al conde de Gormas,³⁵ padre de su amada Chimène, que reclama al rey de Castilla que se haga justicia. No obstante, Rodrigue antes es enviado a los campos de batalla para luchar contra los moros, y tras el regreso victorioso del héroe, el rey decide que sea la propia Chimène la que decida sobre la suerte del amado. Cuando Rodrigue trata de quitarse la

³³ Hugh MacDonald, "Bizet, Georges". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2nd ed. (2001).

³⁴ Libreto bilingüe. (Recurso electrónico: <http://www.kareol.es/obras/elcid/cid.htm>) [Fecha de consulta: 20/08/2014].

³⁵ El duelo entre el Cid y el conde de Gormas, la tragedia que desencadena la trama argumental en la ópera, proviene de una leyenda tan extendida como infundada que llegó incluso a recoger en su *Historia General de España* el gran y erudito historiador romántico Modesto Lafuente, coetáneo de Massenet. (Recurso electrónico: <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/opera/el-cid-de-jules-massenet/>) [Fecha de consulta: 3/07/2013].

vida, Chimène, que lo ha perdonado, lo impide deteniéndole la mano. Nos encontramos ante un final muy del agrado de la sensibilidad romántica, el triunfo del amor sobre el honor familiar, ya que pesar de su temática heroica y de su espectacular despliegue escenográfico, tan del gusto parisino, *Le Cid* es una historia de amor, en la que hay numerosas escenas de masas, con batallas, soldados, cautivos, cortesanos y todo ello teñido de cromático y vistoso orientalismo muy medieval y muy “a la morisca”.

1.3. REINO DE GRANADA

Si, como ya hemos comentado, durante el siglo XIX nuestro país era considerado por las diversas características de su pasado, su historia y su cultura, un país romántico, para Andalucía fue una época de esplendor. Su imagen, que atraía desde comienzos de la centuria la atención de los europeos por hechos políticos recientes, como la resistencia gaditana a los ejércitos napoleónicos, las Cortes de Cádiz, o la promulgación de la Constitución de 1812, y que reunía en sí misma todos los elementos de interés para la sensibilidad romántica, fue conocida y divulgada por Europa y se convirtió en un referente habitual entre el público, que tenía acceso a un repertorio de tipos humanos, paisajes, y monumentos, que se consideraban característicos y definidores del sur.

El Romanticismo europeo encontró en Andalucía y en sus ciudades una tierra diferente y exótica, lejos de la uniformidad cada vez mayor que recorría al continente. Las peculiares circunstancias históricas y artísticas tras casi ocho siglos de coexistencia de la cultura árabe y la occidental, dieron como resultado que en este territorio del sur de la península se conservara un rico pasado de hibridación cultural, atávicas tradiciones y leyendas épicas, que la convirtieron en la región donde la imagen romántica de España encontró su representación más genuina, la verdadera “puerta de oriente”. Sus ciudades, además de sus monumentos árabes, presentaban ante los ojos europeos restos de un brillante pasado medieval, renacentista y barroco, y estaban habitadas por un pueblo de acusada personalidad. Este fenómeno alcanzó unas dimensiones en ningún caso comparables con las de otras regiones, pues el costumbrismo andaluz superó las fronteras de lo local para identificarse con lo nacional, representando a lo español más allá de nuestras fronteras.

Todo ello motivó una afluencia masiva de viajeros y el aumento de la demanda de relatos de viajes y de obras de arte, que acercasen a los que no podían viajar los monumentos y tipos de los que tanto habían oído hablar. Poco a poco, esta imagen

suplanta la imagen de España en su totalidad y el país pasa a adquirir una imagen vista a través del sur, perdiendo la autenticidad literal para convertirse en puro estímulo literario, en línea con la idea romántica de la libre utilización del tema que permita la libre expresión individual, donde prime la emoción sobre la razón.³⁶ En este proceso de exaltación del mito romántico de nuestro país participan los exiliados españoles y los viajeros románticos, poetas, escritores, periodistas, y artistas, quienes desde los inicios del siglo XIX inician en Andalucía la búsqueda de imágenes estereotipadas en las que la imaginación se superponía a la realidad, contribuyendo a difundir y crear el mito de la España romántica, con una imagen de Andalucía perfilada por la tauromaquia, el flamenco, el baile o la religión, y que con el discurrir del siglo será ampliamente reconocida en Europa y consumida por aquellos que no pudieron desplazarse hasta la Península.

Los viajeros se acompañaban de los medios técnicos necesarios para reproducir imágenes, aunque no será hasta la década de 1830 cuando se consagre definitivamente el mito romántico del sur europeo. Chateaubriand ejemplifica mejor que ningún otro autor, ya en 1807 (fecha de uno de sus viajes por España), su personal proceso de “enamoramiento” de nuestro país, y en palabras de Adolfo Salazar, “Andalucía acaparó el amor de Chateaubriand a España, Granada acaparó su amor a Andalucía, y la Alhambra acaparó su amor a Granada”.³⁷ Los escasos artistas que durante los veinte primeros años del siglo recorrieron Andalucía, como los franceses Jean Lubin Vauzelle, Pierre Jules Joltivet o François Auguste Biard, junto con el inglés David Wilkie, dieron paso a un grupo cada vez mayor de artistas extranjeros. De su paso por la región andaluza dejaron abundante huella gráfica Richard Ford (1831), Girault de Prangey (1832), John F. Lewis (1833), Owen Jones y J. Goury (1834), David Roberts (1837), el Barón Taylor y muchos otros,³⁸ desarrollando en cada caso un verdadero peregrinaje que para muchos supondrá un cambio en su sensibilidad e incluso en su vida.³⁹ Todos

³⁶ María Encina Cortizo Rodríguez, “Alhambriismo operístico en *La conquista di Granata* (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica”. En *Príncipe de Viana*, año nº 67, nº 238, 2006, p. 611.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Luis Menéndez Rodríguez, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008, p. 17.

³⁹ Otros viajeros románticos que recorrieron nuestro país fueron Louis Viardot (1823), el ya mencionado Chateaubriand en tres ocasiones (1807, 1811 y 1823), Alexander Slidell “Mackenzie” (1826), único que realmente fue asaltado por bandoleros, Washington Irving (1828), el Barón Taylor (1820, 1823 y 1836), Prosper Mérimée (1830, 1831, 1840 y 1846), Henry David Inglis (1830), Richard Ford (1830-1833), George Sand (1837-1838), Théophile Gautier (1840), Victor Hugo (1811 y 1843), George Borrow (1835-

ellos contribuyeron a difundir una imagen de España novelada, creando el mito de la España romántica.

La versión difundida por estos viajeros en relatos escritos, imágenes grabadas, pinturas, y fotografías, así como el cuantioso expolio y difusión de pinturas de la escuela andaluza en la Europa del siglo XIX, acercó al público europeo una enorme colección de las más originales obras andaluzas, lo que sin duda contribuyó de manera definitiva a la consolidación del mito de lo español y lo andaluz, acumulando tópicos que acompañaron al descubrimiento de la pintura barroca andaluza del Siglo de Oro, sobre todo de Velázquez, Zurbarán, y Murillo, que fueron copiados y versionados por muchos artistas europeos; a ello habría que sumar el coleccionismo de pintura española, capitalizado por los cuadros de Murillo, que se convirtió en una auténtica moda. Por otra parte, el redescubrimiento de la literatura del siglo XVII alimentaba el imaginario de los viajeros románticos de personajes históricos y situaciones novelescas acordes con la idea que de lo español circulaba por toda Europa. No obstante, fue en nuestro país vecino, Francia, en donde más creció el interés por lo hispánico y por todo aquello que el fracaso de los ideales ilustrados había censurado, momento a partir del cual en el ámbito de los escritores y artistas románticos galos, se puso de moda considerar a España como uno de los países en donde mejor se manifestaba lo pintoresco y lo exótico, dos temas de enorme importancia en el ámbito del Romanticismo.

En este panorama, el reino de Granada es el espacio de más larga convivencia de culturas de toda la Península Ibérica, además de referente de una cultura refinada y superior a la cristiana durante siglos, y que posee dos espacios míticos y legendarios, el Generalife y la Alhambra, ambos de origen medieval y oriental. Así, en la Alhambra se hacen realidad dos cualidades típicamente románticas: la huida en el tiempo hacia siglos anteriores, con especial preferencia por la Edad Media, y la huida en el espacio hacia tierras lejanas poseedoras de cualidades míticas. Además, como señala Cortizo, “los años de luchas por la conquista de la ciudad darán lugar a la creación de una literatura ‘de frontera’, materializada en numerosos romances o relatos novelescos y legendarios, donde las virtudes cristianas y moras comparten protagonismo”.⁴⁰

Una figura que contribuyó de manera decisiva a la difusión de la imagen del alhambrismo fue, sin duda, la del escritor norteamericano afincado en Europa,

1840), Edgar Quinet (1843), Alexandre Dumas (1846), y William George Clark (1849), entre otros. En María Encina Cortizo, “Alhambrismo operístico...”, op. cit. p. 612.

⁴⁰ *Idem.*

Washington Irving (1783-1859), quien con *Cuentos de la Alhambra* de (1832), *Crónica de la conquista de Granada* (1829) y *Leyendas de la conquista de España* (1835), ayudó de una manera decisiva a alimentar el imaginario romántico europeo. Los escritos de Irving hay que considerarlos un impulso decisivo a una corriente que se estaba desarrollando en el continente desde las décadas anteriores, y cuyo punto de partida podría considerarse la obra basada en la vida de Gonzalo Fernández de Córdoba, y escrita por un sobrino de Voltaire, Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), *Gonzalve de Cordue ou Grenade reconquise*, publicada en París en 1793, y en Barcelona en castellano con el título de *Gonzalo de Córdoba o La conquista de Granada*, en 1827. Se publicó precedida por un compendio sobre la historia de los musulmanes en España (*Précis historique sur les Maures*), lo que denota el interés del autor por situar al lector en el preciso contexto histórico en el que se desarrolla la novela. La obra alcanzó gran popularidad y difusión en su tiempo, lo que explica que fuera utilizada como fuente para diversas óperas.

El núcleo del alhambrismo musical en la tradición lírica italiana lo encontramos en las primeras décadas del siglo XIX: *Abenamet e Zoraida* de Giuseppe Nicolini (Milán, 1806, libreto de Luigi Romanelli); *Les abéncerrages* de Luigi Cherubini (París, 1813, libreto de Etienne de Jouy); *Zoraida di Granata* de Donizetti (Roma, 1822, segunda versión de 1824); *L'esule di Granata* de Meyerbeer (Milán, 1822 libreto de Felice Romani); *Alahor in Granata* (Parlerno, 1826), también del bergamasco; y *Boabdil, re di Granata* (Nápoles, 1827) de Giuseppe Balducci. Otros títulos operísticos no se basaron tan ampliamente en la obra de Florian, pero estaban localizados en el emirato granadino, aunque de manera poco explícita, como ocurre con *Elvida*, de Donizetti, que tiene lugar “en una plaza fuerte” del emirato nazarí. También con temática alhambrista escribieron el alemán Conradin Kreutzer (*Das Nachtlager in Granada*, Viena, 1834), o los españoles Baltasar Saldoni (*Boabdil, último rey moro de Granada*, Madrid, 1844), Emilio Arrieta (*La Conquista de Granada*, Madrid, 1850) y Felipe Pedrell (*El Ultimo Abencerraje*, en idioma italiano, con dos versiones fechadas respectivamente en 1869 y 1874). De todas ellas, quizás las más interesantes sean la ópera de Meyerbeer y las tres de Donizetti.

1.3.1. Giacomo Meyerbeer, *L'esule di Granata*, 1822

El compositor alemán de origen judío, Giacomo Meyerbeer (1791-1864), cuya carrera se desarrolló sobre todo en Francia y que podría ser considerado como uno de

los creadores de la *grand opéra* francesa, estrenó el 12 de marzo de 1822, en el Teatro alla Scala de Milán, el melodrama serio en dos actos *L'esule di Granata*, con libreto de Felice Romani (1788-1865). Los orígenes del libreto son un tanto oscuros. Tras los éxitos de *Emma di Resburgo* (Venecia, 1819) y *Margherita d'Anjou* (Milán, 1820), Meyerbeer fue muy solicitado en toda Italia. El 15 de diciembre de 1820, sólo unas semanas después del estreno de esta última firmó un contrato con Giovanni Paterni, empresario del Teatro Argentina de Roma, para escribir una nueva ópera con libreto de Gaetano Rossi (1744-1855) que se iba a llamar *L'Almanzore*, y que se estrenaría hacia el 20 de febrero de 1821. A principios de año, Meyerbeer empezó a trabajar en ella.

El texto se basaba en *Gonzalve de Cordue ou Grenade reconquise* de Claris de Florian, obra que ya había sido adaptada por Cherubini en *Les Abencerages* (París, 1800) y que, posteriormente, sería utilizada otra vez por Donizetti en *Alahor di Granata* (Palermo, 1825). Aunque parece que compuso la mayor parte de la partitura, la ópera no pasó más allá de la etapa de ensayo, ya que tanto Carolina Bassi, la soprano protagonista, como el propio Meyerbeer, cayeron enfermos, tras lo que no se programó ninguna fecha para una nueva producción. Parece ser que Bartolomeo Merelli (1798-1879), el libretista de *Zoraide di Granata* de Donizetti (Roma, 1822), que tiene una trama semejante, emprendió la adaptación de este libreto para utilizar los recién creados vestuario y escenografía de la ópera fallida de Meyerbeer.

L'Almanzore fue rehecha por Romani sobre el original de Rossi, y finalmente recibió el título de *L'Esule di Granata*; desconcierta, sin embargo, que su nombre no apareciese en el texto impreso. Los principales personajes de la nueva ópera son:

Almanzor, *rey de Granada*, mezzosoprano o alto.

Azema, *una joven princesa*, soprano.

Sulemano, *rey exiliado de Granada*, bajo.

Alamar, *líder de los zegríes*, tenor.

Alì, *oficial de Alamar*, bajo.

Omar, *jefe de los abencerrajes*, tenor.

Fatima, *doncella de Azema*.

Zegríes, abencerrajes, doncellas, soldados, pueblo.

De los conflictos de la Guerra de las Rosas por el control de Inglaterra en la que se situaba la anterior ópera de Meyerbeer y Romani *Margherita d'Anjou*, el libretista en esta ocasión traslada su atención a una situación histórica semejante en la España mora,

donde se enfrentaban dos poderosos linajes nobiliarios de Granada, los abencerrajes y los zegríes, lo que acabó por acelerar la decadencia del reino morisco.

La acción se sitúa en Granada hacia el año 1490, pero antes de los hechos de *L'esule di Granata*, Sulemano, rey de Granada y miembro de la familia de los abencerrajes, es destronado y mandado al exilio por la familia rival, los zegríes, quienes instalan en el trono a Boabdil. A su muerte, tras diez años de reinado, la corona pasó a su hijo Almanzor, que ha buscado una reconciliación con los abencerrajes y ha escogido a Azema, hija única de Sulemano, para que sea su esposa. De esta manera se gana el odio de los zegríes capitaneados por Alamar, antiguo complice de Boabdil, quien junto a sus hombres urde una conspiración. Mientras tanto, el proscrito Sulemano, al enterarse de que Azema sigue viva, ha vuelto disfrazado a Granada para rescatarla de los zegríes. Allí se entera de que Azema desea casarse con el hijo de su enemigo mortal, y dado que no puede encontrar ninguna otra manera de impedir la boda, decide asesinar a Almanzor apoyado por Alamar. No obstante, el complot es frustrado y Sulemano apresado y condenado a muerte. Finalmente, Azema consigue el perdón para su padre, y todo termina felizmente con un elogio sobre el poder del amor.

Esta ópera tuvo una pobre recepción, a pesar de su impresionante reparto (la soprano Rosamunda Pisaroni y el bajo Luigi Lablache) y la presencia del propio Meyerbeer. Ello se atribuye a las intrigas maliciosas y a una claqué malintencionada; sin embargo, la situación parece haber sido más compleja, como se desprende de la biografía que de Romani publica su esposa, Emilia Branca, en 1882, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*,⁴¹ y del artículo aparecido el 15 de marzo de 1822 en la *Gazzetta di Milano*, tres días después del estreno. Habla del frío recibimiento que tuvieron algunas de las piezas del acto I, aunque también comenta el unánime y sincero aplauso que recibieron otros.⁴² La ópera se interpretó tan tarde en la temporada que sólo dio tiempo a reponerla en nueve ocasiones. Posteriormente, sólo se representó una vez más en Florencia, en septiembre de 1826, con Pisaroni otra vez como Almanzor.

⁴¹ Robert Ignatius Letellier, *The operas of Giacomo Meyerbeer*, Cranbury (NJ), Associated University Press, 2006, pp. 81-82.

⁴² *Idem*.

1.3.2. Gaetano Donizetti

Tres de los títulos donizettianos de ambiente español medieval están íntimamente ligados al mundo de la España árabe: *Zoraida di Granata*, *Alahor in Granata* y *Elvida*, óperas hoy muy raramente representadas, que se desarrollan en Al-Andalus, con trasfondo bélico y conflictos sentimentales vinculados a la religión o la política, y con un final feliz propiciado por la generosidad de un poderoso.

- *Zoraida di Granata*, 1822

Esta ópera seria escrita en dos actos es una obra de juventud del músico italiano, y cuenta con un libreto de Bartolomeo Merelli inspirado en la obra de Claris de Florian, *Gonzalo de Córdoba o Granada reconquistada* (*Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*), que había sido ya fuente para las óperas de Cherubini y Nicolini, y volvería a ser utilizada por el autor en *Alahor in Granata*. El tema literario de todas estas creaciones es el de las guerras civiles de Granada, llevado a la literatura por Ginés Pérez de Hita (1544-1619) en su *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes* (1595), mezcla de realidad histórica y ficción novelesca; asimismo, la escena central de la ópera de Donizetti también la encontramos en la primera novela morisca de autor anónimo, *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (1551).⁴³

Se estrenó en el Teatro Argentina de Roma el 28 enero de 1822, y en ella se reconocen tanto la influencia de su profesor Johann Simon Mayr (1763-1845) como el atractivo que la música de Rossini ejerció sobre Donizetti. No obstante, tuvo un significado muy especial en la vida del compositor, ya que la clamorosa acogida que le dispensó el público en un coliseo lírico de enorme prestigio marcó la definitiva consagración del autor. Fue escrita originalmente para dos tenores principales, pero uno de ellos, Amerigo Sbigoli, el tenor que debía representar el papel de Abenamet, murió repentinamente poco antes del estreno, y no hubo posibilidad de reemplazarlo, por lo que Donizetti se vio forzado a reescribir el papel para una mezzosoprano femenina *en travesti*, y a omitir tres números. Así, los protagonistas fueron el tenor Domenico Donzelli (1790-1873) y la soprano María Ester Mombelli (1794-?), sobrina nieta de Boccherini y gran rossiniana, que cantaría el personaje de Abenamet. Dos años más

⁴³ Carlos Ruiz Silva, “La imagen de España en la ópera italiana a través de la historia y la literatura”. En *Lengua, historia e identidad/Sprache, Geschichte und Identität. Perspectiva española e hispanoamericana/ Spanische und hispanoamerikanische Perspektiven*, Romanistisches Kolloquium XVII, Tübingen, Wolfgang Dahmen, Günter Holtus, Johannes Kramer eds., 2006, p. 109.

tarde, *Zoraida di Granata* fue repuesta con un libreto revisado por Jacopo Ferretti (1784-1852) y con los cambios llevados a cabo por el propio compositor para satisfacer las demandas de la contralto Rosmunda Pisaroni (1793-1872), que hacía el papel masculino de Abenamet, y que exigió mayor protagonismo. A pesar de todo, la nueva versión tuvo una fría acogida. Los personajes principales son:

Almuzir, *rey de Granada*, tenor.

Abenamet, *general de los moros*, primero tenor, después contralto.

Zoraida, *enamorada de Abenamet y correspondida por él*, soprano.

Almanzor, *amigo de Abenamet*, bajo.

Ines, *una esclava española y amiga de Zoraida*, mezzosoprano.

Aw Zegri, bajo.

En la trama, Almuzir ha asesinado al rey de Granada y ha usurpado su trono. Ahora espera consolidar su posición casándose con Zoraida, la hija del rey muerto, quien, no obstante, ama a Abenamet (“musicó”),⁴⁴ jefe de los abencerrajes. Para desembarazarse del rival, Almuzir, que está en guerra contra los españoles, le confía el mando del ejército árabe ordenándole que traiga la bandera de vuelta. Después de que Almuzir haya planeado que la bandera caiga en manos enemigas, cuando Abenamet vuelve de la guerra sin ella, lo hace encarcelar y condenar bajo la acusación de traición. Zoraida, para salvar la vida de su amado, decide casarse con Almuzir. Una vez recuperada la libertad, Abenamet, intuyendo cual ha sido el precio de la misma, le echa en cara a Zoraida su infidelidad. En ese momento son encontrados, y mientras que Abenamet logra huir, Zoraida es conducida ante Almuzir y acusada de traición. Ahora le espera la pena de muerte, a menos que no haya un guerrero dispuesto a dar un paso hacia adelante para sostener un combate y defender la inocencia de la mujer. Un caballero desconocido se presenta y sale victorioso de la prueba: es Abenamet, que obliga a Almuzir a confesar su horrible crimen. Al oír la verdad, el pueblo enfurecido quiere que se lleve a cabo un juicio sumario, pero Abenamet defiende fuertemente al rey. Conmovido ante tanta nobleza de ánimo, Almuzir renuncia en favor de Abenamet a la mano de Zoraida.

⁴⁴ Denominación que, en aquel tiempo, recibían quienes encarnaban papeles heroicos masculinos destinados a una contralto. La contralto que solía hacer este papel travestida era llamada “musicó”, y por eso se llamaban “musicchetti” los pajes o jovencitos cantados por una mujer.

- *Alahor in Granata*, 1826

Con el precedente del éxito de *Zoraida*, Donizetti insistirá de nuevo en el tema nazarí al estrenar *Alahor in Granata* el 7 de enero de 1826, en el Real Teatro Carolino de Palermo. La escribió durante su año de estancia en la capital siciliana (marzo 1825-marzo 1826), periodo durante el cual desempeñó la dirección artística del teatro en sus múltiples funciones de maestro de coro, director musical y compositor de ópera, cargo éste en el que sucedió a Natale Bertini y Giuseppe Mosca y precedió a Pietro Generali, cubriendo los cuatro la etapa de máximo esplendor de dicho teatro (1813-1828). El libreto de esta ópera en dos actos y de autor anónimo (en él sólo aparecen las iniciales M.A.), acude de nuevo a la novela sobre el Gran Capitán de Claris de Florian a través de los libretos de *Les Abencérages* de Cherubini y *L'esule di Granata* de Meyerbeer. Al final, todos felices: retorno de Alahor y felicidad completa para los bienaventurados amantes.

La obra fue un fracaso entonces y en el estreno romano unos meses después; tras la última reposición conocida de 1830 el manuscrito desapareció, y *Alahor* sólo revivió cuando el Teatro de la Maestranza de Sevilla lo escenificó en 1998, después de haberse recuperado en Palermo el manuscrito original. Es una obra muy larga no exenta de interés musical, con una hermosa exhibición de *bel canto*, rica en inspiración y refinado melodismo, y con bastantes dificultades para los cantantes. Tiene algunos fragmentos de color más o menos árabes, en alguna marcha, y un claro influjo rossiniano, reflejado sobre todo en la obertura, aunque el conjunto es ya típicamente donizettiano. Con *Emilia di Liverpool* (1824) y *Alahor in Granata*, y después con *Gabriella di Vergy* (1826, rev. 1838), Donizetti acometió un primer intento de liberar a la ópera italiana de las convenciones dieciochescas, e introducirla por los nuevos caminos que, en el teatro, iba marcando el drama romántico, sustituyendo, por ejemplo, al “músico” (la contralto travestida) por un auténtico tenor. Los principales personajes son:

Zobeida, *hija de Mohamed, hermana de Alahor*, soprano.

Alahor, *hijo de Mohamed*, barítono.

Muley-Hassem, *rey de Granada*, contralto.

Sulima, *esclava favorita de Zobeida*, mezzosoprano.

Alamar, *jefe de la tribu*, tenor.

Ismaele, *falso amigo de Alamar*, tenor.

Su argumento, que transcurre en la Alhambra, narra las desventuras de los hermanos del clan de los abencerrajes, Alahor y Zobeida, que logran escapar de la matanza ordenada por el monarca zegrí, tras lo que Alahor es robado mientras su hermana permanece en Granada. Alahor, lejos de de la ciudad de la Alhambra, es educado en el odio hacia el monarca zegrí, Muley-Hassem, mientras que Zobeida está enamorada del monarca. El sentimiento de los dos jóvenes contrasta con el conflicto existente entre sus respectivas familias: los zegríes y los abencerrajes están divididos por pasados sucesos de sangre, heridas que ni tan siquiera la sabia política conciliadora del joven soberano de Granada ha conseguido cerrar. Ya de adulto, Alahor entra secretamente en Granada para liberar a su hermana de sus enemigos, y descubre horrorizado el amor entre su hermana y Hassem; entonces decide matar al soberano a toda costa y ofrece su ayuda a Alamar, jefe de los zegríes más intransigentes que están en desacuerdo con su rey, al que consideran demasiado magnánimo con los abencerrajes. No obstante, Hassem descubre el plan y perdona a Alahor y este arrepentido, salva al rey de la conjura urdida por Alamar. En la conclusión, las voces corales y la de la heroína Zobeida confluyen en un unísono que resuelve el asunto con un catártico final feliz.

- *Elvida*, 1826

La tercera ópera morisca de Donizetti, *Elvida*, es mucho más breve, consta de un solo acto, y se estrenó con escaso éxito en el Teatro San Carlo de Nápoles el 6 de julio de 1826, siendo retirada del cartel después de la cuarta representación, y ello pese a que contaba con algunos de los mejores cantantes de la época, como Enrichetta Méric-Lalande, Giovanni Battista Rubini y Luigi Lablanche, lo que explicaría las grandes dificultades vocales que presenta la partitura. Su libreto fue encomendado a uno de los peores poetas del San Carlo, Giovanni Schmidt (ca.1775-1839)⁴⁵, y fue concebida como una pieza de ocasión, formando parte de un espectáculo celebrado en dicha fecha con ocasión del cumpleaños de la reina María de las Dos Sicilias, por lo que la elección del tema pretendía ser, sin duda, un reconocimiento a la ascendencia española de la Reina. El propio compositor, en una carta dirigida a Johann Simon Mayr, hace una valoración de la obra no demasiado halagüeña: “[L’*Elvida*] non è gran cosa in verità, ma se li colgo

⁴⁵ Ramón María Serrera, *Scherzo...*, op. cit., p. 129.

con la cavatina di Rubini ed il quartetto mi basta. Già in sere di gala vi si vada poco”⁴⁶. En ella volvemos a encontrar la misma temática de amor, guerras y perdón, y sus principales personajes son:

Elvida, *noble dama castellana*, soprano.

Alfonso, *príncipe castellano*, tenor.

Amur, *jefe de los moros*, bajo.

Zeidar, *hijo de Amur*, contralto.

Ramiro: *oficial de Alfonso*, tenor

Zulma: *esclava de Amur*, mezzosoprano.

Coro de españoles y moros de ambos sexos. Guerreros de los séquitos de Alfonso y Amur. Banda militar española.

La acción tiene lugar en una ciudad fortificada del emirato granadino, hacia finales del siglo XV. Elvida es una aristócrata prometida al príncipe Alfonso. Capturada por los moros, permanece fiel a su amor pese a las amenazas de que es objeto por parte de Amur. El joven moro Zeidar, que la ama sin esperanza, evita que su padre, Amur, la apuñale cuando Alfonso conquista la fortaleza en la que Elvida está prisionera. En un gesto magnánimo Alfonso concede Zeidar su libertad y se compromete a respetar la vida de Amur. Hay regocijo general cuando Alfonso anuncia que su matrimonio con Elvida se llevará a cabo en la mañana siguiente.

El tema recuerda mucho al de *Aliatar* (1816) de Ángel de Saavedra, excepto en que, la obra de Rivas, al tratarse de una tragedia neoclásica, tiene un final trágico. La protagonista también se llama Elvira, está prometida al noble don García y es apresada por los moros. Aliatar se enamora de ella mientras está presa y, al poco tiempo, se produce el asalto a la fortaleza de Alitar por parte de don García y sus hombres, con la intención de rescatar a su amada. Aliatar, admirando la firmeza de Elvira, está dispuesto a liberarla, pero cuando las tropas cristianas invaden el castillo la mujer es injustamente acusada de traición. Es entonces cuando Aliatar la asesina y luego se suicida. Es posible que de alguna manera el libretista hubiese llegado a conocer la tragedia de Rivas, o que conociese alguna fuente anterior en la que el dramaturgo español también pudiera haberse fijado.⁴⁷

⁴⁶ Giuliano Donati-Petténi, *Donizetti*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930, p. 68.

⁴⁷ Carlos Ruiz Silva, “La imagen de España en la ópera italiana...”, op. cit., p. 110.

1.4. PEDRO I DE CASTILLA, EL CRUEL O EL JUSTICIERO

Pocos personajes han sido tan atrayentes como la figura del rey Pedro I de Castilla (1334-1369), conocido como el Cruel o el Justiciero, según lo nombren sus detractores o sus partidarios, y que es recordado como un hombre violento, pasional, valiente en el combate, enemigo de la injusticia contra el humilde y perseguidor de los todopoderosos nobles castellanos.⁴⁸ Desde que Lucio Marineo Sículo (1460-1533), humanista e historiador siciliano que pasó la mayor parte de su vida en Castilla, acuñara el apelativo de *el Cruel*, la figura del rey Pedro I de Castilla se convirtió en un héroe del melodrama romántico.⁴⁹ Ya antes, los romances habían intervenido como vehículo de negativa propaganda política a favor de su hermanastro Enrique de Trastámara (1334-1379). Más tarde, Lope de Vega y Calderón de la Barca contribuirían a extender su fama, mientras que la tragedia en verso y nunca representada de Voltaire, *Don Pèdre, roi de Castille* (1775), junto con la crítica historia de Próspero Mérimée, *Histoire de Don Pèdre I^{er}, roi de Castille* (1848), nos conducirían hasta las modernas obras del duque de Rivas y José Zorrilla.⁵⁰ Pero, ya desde el siglo XVII, sería su vida amorosa la que llamará la atención e interesará a los compositores líricos.

Gaetano Donizetti escribiría un ópera sobre el rey don Pedro y su amante Maria de Padilla, mientras que otras aventuras amorosas del monarca, todas extraídas de la comedia *La Estrella de Sevilla* (1623) de Lope de Vega⁵¹, serían puestas en música por el compositor alemán Franz Schubert en *Alfonso und Estrella* (1821-1822),⁵² de lejanas reminiscencias históricas; por el inglés de origen irlandés Michael Balfe (*L'Etoile de Séville*, 1842) y por el italiano Federico Ricci (*Estella di Murcia*, 1846).

1.4.1. Franz Schubert, *Alfonso y Estrella*, 1821-1822

Las óperas del compositor austriaco Franz Schubert (1797-1828) se dividen en tres categorías. La mayoría de ellas son *Singspiels*; uno de sus trabajos es un

⁴⁸ Andrés Moreno Mengíbar, *España y la Ópera...*, op. cit.

⁴⁹ Rafael Cómez Ramos, "La imagen de poder en Pedro I de Castilla". En 'Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale (XI^e-XV^e siècle)', *e-Spania, Revue interdisciplinaire d'études hispanique médiévales et modernes*, París, CLEA, n° 3, junio 2007 (Recurso electrónico: <https://e-spania.revues.org/158#notes>) [Fecha de consulta: 24/07/2013].

⁵⁰ En sus *Romances históricos* (1841), el duque de Rivas nos ofrece en tres de sus secciones episodios de la vida y el reinado de don Pedro I de Castilla, y José Zorrilla escribe en 1840 un drama en cuatro actos, *El zapatero y el rey*, centrado en la figura del monarca.

⁵¹ Andrés Moreno Mengíbar, *España y la Ópera...*, op. cit.

⁵² Elizabeth Norman McKay sostiene que la fuente no está identificada. En "Alfonso und Estrella", *New Grove Dictionary of Opera*, vol I..., op. cit., p. 84.

melodrama, y solo tres de sus trabajos completos se pueden considerar verdaderas óperas. A pesar de que estuvo interesado en el teatro desde muy pequeño y a lo largo de toda su vida, nunca obtuvo mucho éxito en este campo, por lo que Schubert se sintió comprensiblemente desalentado ante el fracaso de sus óperas.⁵³ Parte del “problema de las óperas” de Schubert y la pobre recepción que tuvieron, puede haber sido su dificultad para resolver las cuestiones derivadas de estructuras musicales a gran escala, ya que parece como si considerase a la ópera simplemente como un drama con números musicales añadidos, de secciones cerradas que reflejan el estatismo de la canción alemana y contribuyen escasamente al movimiento dramático. Un asunto todavía más obvio es la selección de sus libretos que en su mayoría son de poca calidad, tanto en el argumento como en el lenguaje utilizado. El talento demostrado en la elección de los poemas a los que poner música, transformándolos en sus maravillosos *Lieders*, no parece, sin embargo, aplicable a sus trabajos operísticos, porque Schubert seleccionó para sus óperas libretos, en su mayoría, claramente deficientes en su trama o estilo literario, si no en ambos aspectos, aunque habría que reseñar que lo mismo ocurre con los textos de muchas óperas que tuvieron gran éxito en aquel entonces.

Alfonso und Estrella (1822), una ópera escrita en tres actos y estrenada en el Hoftheater de Weimar el 24 junio 1854, fue una aventura que Schubert emprendió conjuntamente con Franz von Schober (1796-1882), un poeta y amigo del compositor a quien confió el libreto. La biógrafa y especialista en las óperas del compositor, Elizabeth Norman McKay, habla sobre el proyecto en los siguientes términos: “Schubert continuó con la composición, y [...] estaba completamente seguro de las capacidades de Schober como libretista. Lamentablemente esta confianza en su amigo fue desafortunada, porque Schober, un poeta de talento y logros muy modestos, era un completo principiante como dramaturgo”.⁵⁴ La historia, en la cual el hijo de un monarca destronado se enamora de la hija del usurpador, y finaliza en conciliación, tiene algo que ver con la obras de Shakespeare *As you like it* y *The Tempest*, pero es más probable

⁵³ En una carta, fechada en marzo de 1824, que escribió a Leopold Kupelwieser, hermano del libretista de *Fierrabaras*, decía: “La ópera de tu hermano [...] ha sido declarada inadecuada, y por ello nadie ha reivindicado [el valor] de mi música. En Berlín, un compositor local ha puesto música a la ópera de Castelli, *Die Verschworenen*, y ha recibido grandes muestras de aprobación. En este sentido parece que, una vez más, he compuesto dos óperas para nada”. En León Plantiga, *La música romántica*, Akal, Madrid, 1992, p. 169.

⁵⁴ James M. Keller, New York Philamonic, Program Notes (Recurso electrónico: <http://www.sfsymphony.org/music/ProgramNotes.aspx?id=54556>) [Fecha de consulta: 20/05/2012].

que Schober adaptarse el tema de una fuente hispánica, todavía no identificada.⁵⁵ Ambos autores estaban influenciados por las teorías sobre la ópera del compositor Ignaz von Mosel (1772-1844), hombre sumamente respetado en el mundo del teatro, asesor del Teatro de la Corte y patrocinador de Schubert, que apoyó los ideales operísticos de Gluck, y parecen haber seguido sus consejos omitiendo todos los diálogos hablados y alejándose así de la tradición del *Singspiel* alemán. El resultado es una ópera con una trama confusa, rica en escenas dramáticamente estáticas, corta en arias y desequilibrada en su distribución de partes a solo (con un único papel femenino).

Antes de finalizar la composición, Schubert fue requerido por el director del Teatro de Ópera de la corte de Viena para escribir una ópera alemana, por lo que tan pronto como estuvo terminada, Schubert le ofreció *Alfonso und Estrella*, aunque fue rechazada. Las esperanzas de Schubert de estrenar su ópera se frustraron cuando, en 1821, dicho teatro fue arrendado a uno de los mayores empresarios teatrales del momento, el italiano Domenico Barbaja (1778-1841). Este, dio su primer golpe maestro organizando una visita a Viena del compositor vivo más popular de Europa, Rossini, quien llegó en marzo de 1822 para una estancia de tres meses, momento a partir del cual la opinión se inclinó irrevocablemente a favor de la ópera italiana.⁵⁶ Todas las posibilidades para conseguir que la ópera fuese producida en Viena se agotaron rápidamente, y los intentos para hacerlo en Dresde o en Graz también se frustraron.

De este modo, y a pesar de la opinión del propio compositor, quien consideraba que ésta era su mejor ópera, *Alfonso und Estrella* permaneció sin estrenar durante más de treinta años, hasta que 1854, Franz Liszt estrenó una versión modificada en Weimar, afirmando que era “un acto de piedad al compositor”, dado que la ópera era “sólo de interés histórico”. De hecho, después de una única representación Liszt escribió a los editores Breitkopf & Härtel: “La delicada e interesante música de Schubert es aplastada virtualmente por el peso del texto”.⁵⁷ Incluso Schober, finalmente, admitió sus defectos, y en 1876 valoró su libreto como “algo pobre, muerto, un trabajo chapucero al que, incluso un genio como Schubert, no pudo darle vida”.⁵⁸ La ópera fue reestrenada en Kassel en 1881 en una nueva versión libre y paródica del editor Johann Nepomuk Fuchs (1842-1899), y fue repetida, en esta forma, en Viena y en algunas ciudades alemanas. A

⁵⁵ Elizabeth Norman McKay, “Alfonso und Estrella”..., op. cit. p. 84.

⁵⁶ Christopher H. Gibbs, *Vida de Schubert*, Madrid, Cambridge University Press, 2002, p. 95.

⁵⁷ James M. Keller, New York Philamonic, Program Notes..., op. cit.

⁵⁸ *Idem*.

pesar de su maravillosa música, sin embargo, nunca alcanzó el éxito por su debilidad dramática.

Los principales personajes de la ópera son:

Mauregato, *usurpador del rey de León*, barítono.

Estrella, *hija de Mauregato*, soprano.

Adolfo, *general de Mauregato*, bajo.

Rey Froila, *antiguo rey exiliado de León*, barítono.

Alfonso, *hijo de Froila*, tenor.

Chica joven.

Chico Joven.

Campeños, cortesanos, sirvientes, soldados, cazadores y cazadoras.

La acción transcurre en el reino de Asturias (aquí llamado León), en un valle montañoso y en la residencia real del rey Mauregato, durante la Edad Media.⁵⁹ Froila, el depuesto rey de León, se preocupa por las ansias de venganza que tiene su hijo Alfonso, quien quiere dirigir una rebelión contra Mauregato, el usurpador del trono de Froila. En León, Adolfo, un ambicioso general de Froila, está enamorado de Estrella, la hija de Mauregato, y pide su mano. Estrella le ruega a su padre que no lo haga porque es un hombre al que no puede amar, y Mauregato, buscando el medio para salvar a su hija, formula un decreto sagrado, según el cual, sólo se casará con su hija el hombre que encuentre la largamente perdida “Cadena de Eurich”. Adolfo, ante la afrenta de ver destruidas sus esperanzas, jura que destruirá al rey por haber roto su palabra y planea un golpe contra Mauregato.

Durante una expedición de caza, Estrella se separa de su grupo. Ella y Alfonso se encuentran y se enamoran, ignorantes ambos de la identidad del otro. Alfonso le da a Estrella un collar que él siempre ha llevado puesto, y la dirige hacia su casa por un sendero seguro. De vuelta en la corte, ella cuenta su historia, y Mauregato reconoce el collar como la “Cadena de Eurich”. Antes de que pueda hablarle de su significado, la rebelión encabezada por Adolfo ha comenzado, y el general captura a Estrella. Alfonso, que se entera de que Estrella es la hija de Mauregato, se alía con éste contra los rebeldes. Las fuerzas de Mauregato derrotan a Adolfo, y Alfonso rescata a Estrella. Sin embargo, Mauregato tiene una crisis de conciencia, y restaura a Froila en su trono. A su

⁵⁹ Heinrich Kreissle von Hellborn, *The life of Franz Schubert*, vol. I, London, Longmans, Green and Co., 1869, pp. 235-238.

vez, Froila renuncia a su poder en favor de Alfonso y Estrella. Los campesinos imploran al viejo rey que no los abandone, y la ópera concluye con un coro general de alegría.

1.4.2. Gaetano Donizetti , *Maria de Padilla*, 1841

En 1693, Carlo Pollarollo (1653-1723) alcanzó un enorme éxito con su ópera *La forza della virtù*, escrita sobre libreto de Domenico David, en la que se relataba la pasión que el rey don Pedro sentía por su amante, María de Padilla, y los maltratos sufridos por su virtuosa esposa. Esta sería la trama escogida por Donizetti para su ópera seria en tres actos, *Maria Padilla*, basada en el drama del mismo nombre de François Ancelot (1794-1854), y a cuyo estreno (París, 1838) asistió el propio compositor. La ópera de Donizetti se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán, el 26 de diciembre de 1841, con un “successo modesto, sebbene Maestro e artista venissero chiamati più volte alla ribalta”.⁶⁰ El libreto fue obra de Gaetano Rossi (1774-1855) en estrecha colaboración con el compositor, que escribió expresamente la difícil parte de la protagonista para la soprano germana Sofía Löwe (1815-1866), una auténtica *drammatica d'agilita*.⁶¹ La ópera tuvo bastante éxito, pero tras veinticuatro representaciones desapareció del repertorio y hoy se considera casi una rareza.

El año anterior, Donizetti había estrenado su ópera *La favorita*, ambientada durante el reinado de Alfonso XI de Castilla, que trataba de los amores de éste con Leonor de Guzmán. En *Maria Padilla* nos encontramos en la siguiente generación; sin embargo, al subir al trono, el rey Pedro I repitió, casi literalmente, el comportamiento de su padre, teniendo una amante a la que consideró siempre mucho más que a su esposa y reina oficial, pasando por encima de todos los convencionalismos sociales, religiosos y políticos, e incluso por encima de la razón de estado. *Maria Padilla* se centra en la rivalidad entre María y Blanca de Borbón, la prometida real con cuyo matrimonio mejorarían las relaciones de Castilla con Francia, y en los enfrentamientos políticos de los partidarios de una y otra. No obstante, a diferencia de Leonor de Guzmán, María Padilla no se mezcló personalmente en los entresijos políticos, pero sí su familia que alcanzó gran poder en los asuntos del reino. Según las crónicas de la época, la amante del rey no sólo era muy hermosa sino también muy dulce, contrastando

⁶⁰ Giuliano Donati-Petténi, *Donizetti...*, op. cit., p. 246.

⁶¹ Esta soprano que con veintiséis años estaba en su apogeo, y además era guapa y una excelente actriz, deslumbró a Donizetti, que se enamoró de ella pero que no fue correspondido. La Löwe tuvo una carrera bastante corta porque en 1848 abandonó los escenarios para casarse con el príncipe Federico de Liechtenstein. En Carlos Ruiz Silva, “La imagen de España en la ópera italiana...”, op. cit., p. 116.

considerablemente su carácter con el del rey. De hecho, su intercesión ante don Pedro salvó a muchos de la muerte.⁶² Los personajes principales de esta ópera son:

Donna Maria Padilla, *hija de Ruiz*, soprano.

Donna Ines Padilla, *hija de Ruiz*, soprano.

Don Pedro, *príncipe de Castilla*, barítono.

Don Ruiz di Padilla, *padre de Maria*, tenor.

Don Ramiro d'Albuquerque, *duque de Albequerque*, bajo.

Francisca, *aya de Maria Padilla*, mezzosoprano.

Don Luigi, *conde de Aguillar*, tenor.

Don Alfonso di Pardo, bajo.

Bianca di Francia, silenciosa.

Señores, dignatarios castellanos y franceses, los cazadores, los vasallos de Padilla, guardias, páginas castellana y francesa.

La acción comienza con una escena en la que Maria Padilla le comenta a su hermana Ines que espera llegar a ser una novia real y casarse con don Pedro. Cuando haciendose pasar por Mendez, don Pedro aparece de noche y furtivamente en su habitación, fingiendo sentirse ofendida en su honor y en su honra, consigue la promesa del rey de que se casará con ella, aunque don Pedro, hijo del rey de Castilla, le dice que razones de estado le fuerzan a mantener su casamiento en secreto. A pesar de la certeza de Maria de que su padre, don Ruiz di Padilla, insistirá en la venganza, se fugan para casarse. Maria está preocupada porque sabe que una guerra civil forzaría a don Pedro a aparentar que negocia un casamiento con Blanca, una princesa de la casa de Borbón, y que una fuerte facción de la corte, hostil a Maria, favorecería esta alianza. Don Ruiz acude a la corte, tacha a su hija de meretriz ya que parece ser la amante de don Pedro con quien vive desde hace varios años, y, exaltado por la vergüenza que ha traído su hija a su familia, desafía al ahora rey. El anciano se dirige a su casa portando su vergüenza y Maria acude a mendigar su perdón y para revelar su verdadero estatus, pero su padre no la comprenderá. Cuando llega Blanca y es aclamada como reina por los enemigos de don Pedro, Maria está aterrorizado ante el pensamiento de ser rechazada, pero a última

⁶² A pesar de la animosidad mostrada por el poeta, historiador, y estadista del Reino de Castilla, Pedro López de Ayala (1332-1407), contra el rey Pedro I, y de sus alabanzas a doña Blanca, la figura de María Padilla sale bien parada en la crónica que sobre este monarca se lee en la *Historia de los reyes de Castilla*. En *ibid.*, p.117.

hora es a Blanca a quien Pedro repudia, proclamando a Maria como su reina. Ante esta victoria, Maria muere de alegría.⁶³

En la conclusión de la obra de teatro original, María se suicida para evitar esos enfrentamientos, cuando el rey va a contraer matrimonio con Blanca, en la mismísima catedral de Sevilla y ante toda la corte, rechaza a Blanca y proclama reina a su amante, luego que ésta haya revelado su secreto matrimonio con el monarca.⁶⁴ Así finalizaba la primera versión del libreto, pero la censura de la época prohibió el suicidio en escena y, para evitarlo, la protagonista muere “de felicidad” cuando don Pedro repudia a Blanca de Borbón y reconoce a Maria como única reina. Este final fue considerado ridículo por el compositor y en la nueva versión de Trieste el 1 de marzo de 1842, la felicidad no mata a Maria Padilla, y esta, finalmente, permanece con vida.

1.4.3. Michael Balfe, *L'Etoile de Séville*, 1842

Al año siguiente del estreno de *Maria Padilla* de Donizetti, el compositor y cantante irlandés Michael William Balfe (1808-1870), estrenó el 15 de diciembre de 1843, en el Theatre de L'Académie Royale di Musique de París, *L'Etoile de Séville*, una *grand opéra* en cuatro actos, con un libreto de Hippolyte Lucas basado en la obra homónima de título español de Lope de Vega. Hacia finales de 1845, Balfe viaja a París para preparar el estreno de su nueva ópera, cuya importancia reside en el hecho de que fue la primera vez que un músico de habla inglesa era invitado a componer una nueva ópera para este importante escenario, hecho considerado un punto de inflexión en la ópera francesa decimonónica. Entre la audiencia en la noche de estreno se encontraban el compositor operístico más popular en la Francia del momento, Giacomo Meyerbeer, así como Frederic Chopin, y la mayor parte de los compositores del período, con un elenco que incluía a los más prestigiosos cantantes del momento. Los principales personajes son:⁶⁵

Don Sanche, “*Cid d'Andalousie*”, tenor.

Donna Estrella, *hija de don Bustos*, mezzosoprano.

Zaida, *esclava morisca, sirviente de Estrella y amante de Pedro*, soprano.

Le roi, *Sanche IV, El Bravo*, barítono.

⁶³ William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press, 1982, p. 572.

⁶⁴ Carlos Ruiz Silva, “La imagen de España en la ópera italiana...”, op. cit., p. 117.

⁶⁵ *L'etoile de Séville, grand opéra* en quatre actes, paroles de M.Hippolyte Lucas, musique de M. Balfe, París, Ed. Vº Jonas, LibraireÉditeur de l'Opéra, 1845, p. 7.

Pedro, *amante de Zaida*, tenor.

Don Arias, *confidente del rey*, bajo.

Don Bustos, *padre de Estrella y regidor de Sevilla*, tenor.

Gómez, *confidente de Bustos*, bajo.

Alcaldes, pajes del rey, valet de don Bustos, cortesnos, soldados, pueblo.

La ópera fue interpretada quince veces, con un éxito considerable, y la crítica contemporánea hablaba así del trabajo: “Todos los artistas se esforzaron al máximo, y demostraron tanto afán con un nativo de Gran Bretaña como habrían hecho con uno de sus compatriotas”.⁶⁶ Además, fue traducida al alemán para su presentación en Viena, aunque parece ser que nunca llegó a representarse en dicha ciudad.

1.4.4. Federico Ricci, *Estrella*, 1846

También compuso una ópera sobre esta temática el músico italiano, de origen napolitano, Federico Ricci (1804 -1877), quien aparte de los trabajos que escribió en colaboración con su hermano, Luigi, alcanzó más éxito con sus comedias que con sus óperas serias. *Estrella de Murcia* (1846) es un melodrama serio en tres actos, sobre un libreto de Francesco Maria Piave (1810-1876), que obtuvo un “ésito modesto”⁶⁷ en su estreno en el Teatro alla Scala de Milán, el 21 de febrero de 1846. Los personajes de la ópera son:⁶⁸

Donna Estella, *su hija*, soprano.

Don Enrico Paceco, *conde de Tavora, Gran Maestre de Calatrava*, bajo.

Don Ferdinando, *marqués de Villaflor*, barítono.

Don Diego Tellez, *marqués de Gescar*, tenor.

Benedetto, *escudero de Gescar*, tenor.

Lelio, *escudero de Villaflor*, bajo.

Francesca, *ama de llaves de Estella*.

Ciudadanos de Murcia y caballeros españoles; familiares y amigos de Paceco; guerreros moros; doncellas de Estella; damas españolas; caballeros, escuderos, pages y servidores de Paceco; caballeros, escuderos, pages de Tellez; escuderos, pages, siervos y la guardia de Villaflor, pages de Estella y soldados moros.

⁶⁶ William Alexander Barret, *Balfe, His life and Works*, London, Reminton and Co., 1882, p. 175.

⁶⁷ Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro..., op. cit., p. 106.

⁶⁸ *Estella*, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice la primavera de 1848, Genova, Ricordi, Tipografia dei fratelli Pagano.

La acción se sitúa en torno al año 1370 en la ciudad de Murcia y sus alrededores. El argumento del libreto nos muestra la historia de una joven (Estrella) que ama a un joven (Diego) que pertenece a una familia con la que existe gran enemistad desde tiempos antiguos, siendo obligada por un padre opresor (Paceco) a casarse con otro joven (Ferdinando), un tanto libertino y al que ella no ama. En este trance, el amante traicionado se pasa al bando enemigo como un renegado, y se hace capitán de los moros. Cuando tras diversas vicisitudes parece que va a recuperar a la mujer amada, quien continúa inconsolable por haberlo perdido, esta, en un momento de desesperación, le quita un puñal del cinto a su esposo Ferdinando y se lo clava, resultando mortalmente herida, para acabar muriendo en brazos de su amado, ante su marido, su padre y un coro de caballeros moros.

Sin duda, ese cambio del final con respecto al original de Lope, en donde los protagonistas renuncian a sus amores y ella ingresa en un convento, es más tremendo, consecuente con las ideas y postulados del melodrama romántico. Pero la crítica no fue en absoluto benevolente y, así, en *Il caffè Pedrocchi, Foglio Settimanale* podemos leer: “[...] L’opera *Estella* rappresentatasi la sera del giorno 21 corrente per la prima volta essere destinata a morire di consunzione dove naque [sic], così credo bene di risparmiare al lettore la noia di deciferargli per filo e per segno l’intraccio del libretto, che il poeta si piaque di intralciare per modo da renderlo una equazione di terzo grado. [...] Il M. Federico Ricci non poteva certamente essere animate dalle poetiche eleganze del sig. F. M. Piave, cosicchè stimò miglior partito immergerle in una musica assordante [...]”.⁶⁹

1.5. OTRAS ÓPERAS AMBIENTADAS EN EL MEDIEVO PENINSULAR

Además de *Il Trovatore* (1853) de Verdi, de la que hablaremos en el tercer capítulo, durante la primera mitad de siglo XIX dos importantes compositores se sintieron cautivados por el tema medieval peninsular: Donizetti y Mercadante, que aportaron cada uno dos óperas diferentes con esta temática como nudo principal de la trama.

⁶⁹ *Il caffè Pedrocchi, Foglio Settimanale*, Anno I. N. 9, 1 marzo 1846, p. 72

1.5.1. Gaetano Donizetti

- *Sancia di Castiglia*, 1832

En la vida y en la carrera artística de Donizetti, la década de los treinta, la que transcurre desde el estreno de *Anna Bolena* (1830) al de *La favorita* (1840), está llena de acontecimientos, y durante esos años se dan a conocer cerca de treinta óperas del músico bergamasco, de las cuales más de diez siguen en el repertorio. La tragedia lírica *Sancia di Castiglia*, escrita en dos actos sobre libreto de Pietro Salatino y estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles, el 4 de noviembre de 1832, incide nuevamente en la compleja historia medieval española, aunque en esta ocasión de manera un tanto confusa. No se sabe a ciencia cierta quién fue esta doña Sancha operística, ya que las dos reinas que han pasado a la historia como Sancha de Castilla son la hija de la reina doña Urraca y de Raimundo de Borgoña, que vivió entre 1116 y 1157, y la hija de Alfonso VII y madre de Sancho VII, que fue reina de Navarra, muerta en 1179. Ninguna de las dos parece guardar relación alguna con la terrible y desgraciada heroína de la ópera. Los principales personajes son:

Sancia di Castiglia, *reina de Castilla*, soprano

Don Garzia, *hijo de Sancia*, mezzosoprano.

Ircano, *príncipe sarraceno*, bajo.

Don Rodrigo, *ministro de Sancia*, tenor.

Elvira, *confidente de Sancia*, soprano.

Mayor de Castilla, damas de la corte, sarracenos, y guerreros castellanos.

Aquí la protagonista es Sancia, reina de Castilla, viuda de don Pelagio, y madre de don Garzia. En la desesperación por la muerte de su esposo y de su hijo, ambos muertos en batalla, se casa con Ircano, príncipe de los sarracenos, a pesar de la oposición de su ministro, Rodrigo. Don Garzia, que milagrosamente ha sobrevivido a la guerra, reaparece reclamando el trono. La reina, mal aconsejada por Ircano que quiere el trono para sí mismo, acepta envenenar a su propio hijo, pero cuando don Garzía está a punto de beber de la copa, Sancia se lo arrebató y se lo bebe. Antes de morir acusa a su marido y le pide perdón al rey de Castilla.

Mientras que William Ashbrook⁷⁰ considera que la fuente del libreto está sin identificar, Carlos Ruiz Silva⁷¹ estima que el personaje histórico que más se aproxima, y

⁷⁰ William Ashbrook, *New Grove Dictionary of Opera*, vol IV..., op. cit., p.162.

en el que parece estar inspirada la protagonista de la ópera, es el de la condesa (que no reina) Aba de Ribagorza, esposa y luego viuda de García Fernández, segundo conde de Castilla, y madre de Sancho I García, y que intervino activamente en la política de su tiempo. La historia se sitúa a finales del siglo X, en medio de las luchas de castellanos y leoneses con Almanzor, cuando Castilla era un condado y no un reino (no lo sería hasta 1035 con Fernando I). Es la figura que da origen al *Cantar de la condesa traidora y el conde Sancho García*, que aparece en distintas versiones en las *Crónicas medievales*,⁷² y que daría lugar a un buen número de obras literarias de los siglos XVII, XVIII y XIX, entre las que encontramos los dramas *Los monteros de Espinosa* de Lope de Vega, *La condesa de Castilla* de Álvarez Cienfuegos, *Sancho García* de Cadalso, otro *Sancho García* esta vez de Zorrilla, y una leyenda, *El montero de Espinosa*, del propio Zorrilla. En todas estas versiones varían los nombres de la protagonista y del moro, aunque no el del conde Sancho García, pero la relación político-amorosa de la cristiana y el musulmán, la copa de veneno y la muerte de la madre permanecen inalterables. Lo más probable es que el tema de *Sancha de Castilla* procediese o bien de Cienfuegos o de Cadalso (la obra de Zorrilla es diez años posterior) que son las más cercanas en el tiempo.

Nuevamente se encontró Donizetti con problemas para su estreno debido a la censura, que no admitía la escenificación del suicidio de una reina, aunque finalmente se puso en escena con Giuseppina Ronzi de Begnis en el comprometido papel titular. Tuvo poco éxito de manera que sólo se ofrecieron cuatro representaciones, y en Italia no se volvió a representar hasta 1984.⁷³

- *La Favorita*, 1840

Años más tarde se estrenaría el que, sin duda, es el melodrama de ambiente español más importante de Donizetti: *La Favorite* (revisada en italiano con el título de *La Favorita*). Se trata de una ópera francesa en cuatro actos estrenada en la Ópera de París el 2 de diciembre de 1840. Aunque generalmente se representa en italiano, el

⁷¹ Carlos Ruiz Silva, "La imagen de España en la ópera italiana...", op. cit., p. 111.

⁷² Este cantar de las *Crónicas medievales* nos relata como la condesa está confabulada con los moros (por causa amorosa) e intenta envenenar a su propio hijo, pero es obligada por este a beber la pócima a él destinada.

⁷³ En España no se estrenó hasta 1992, en el Teatro de la Zarzuela y con Montserrat Caballé, pero en versión de concierto, no escenificada, aunque tampoco ninguna de las dos tragedias españolas arriba citadas tuvo éxito. La de Cadalso se estrenó en el Teatro de la Cruz en 1774 y sólo alcanzó cinco representaciones, mientras que la de Álvarez Cienfuegos, de 1798 tampoco consiguió el favor del público.

original está escrito en francés, y deriva, en parte, de la obra de François Thomas Baculard d'Arnaud (1718-1805), *Les amants malheureux ou Le comte de Comminge* (1790), transformada en libreto por Alphonse Royer y Gustave Vaez. En realidad, *La Favorita* no es sino una reelaboración de una obra anterior de Donizetti, *El ángel de Nisida*, que nunca llegó a estrenarse. El compositor escribió esta ópera para el Théâtre de la Renaissance, pero poco antes del estreno la empresa quebró y el teatro se cerró. Donizetti aprovechó gran parte de la música ya compuesta para la nueva obra que le había encargado el teatro de ópera de París. Las similitudes argumentales entre ambas óperas son evidentes, y el paso de una a otra contó en su parte literaria con la colaboración del libretista oficial de la Ópera de París, el celebrado e influyente Eugene Scribe.⁷⁴ Los personajes de la ópera son:

Alphonse XI (Alfonso XI), *rey de Castilla*, barítono.

Lèonor de Guzman (Leonora di Gusmann), *su amante*, mezzosoprano.

Inès (Inez), *confidente de Lèonor*, soprano.

Fernand (Fernando), *un novicio*, tenor.

Don Gaspard, (Don Gasparo), *un oficial del rey*, tenor.

Balthazar (Baldassare), *superior del convento de Santiago de Compostela*, bajo.

Alcalde, damas y caballeros de la corte, pajes, guardas, peregrinos, monjes de la Orden de Santiago.

La acción se sitúa en un monasterio de Santiago de Compostela, la Isla de León y el Alcázar de Sevilla. La protagonista, Lèonor de Guzman (1310-1351), es la amante de Alphonse XI de Castilla (1311-1350), que en la ficción operística se convierte en la favorita del rey con la promesa de que el monarca repudiará a su esposa y se casará con ella, convirtiéndose así en reina. Pero Alphonse, presionado por la Iglesia, demora su decisión. Mientras tanto, un joven e inexperto novicio en el monasterio de Santiago de Compostela, Fernand, se enamora de Lèonor sin saber quién es, y la joven, conmovida por esa pasión, llega a corresponderle y así se lo hace saber a su señor. Fernand, ahora valiente y victorioso capitán en la lucha contra los moros, pide al rey la mano de Leonor. Ella cree que Fernand sabe la verdad de su relación con el rey, pero él la ignora y sólo la descubre cuando es blanco de la mofa de la corte. Desengañado, el joven retorna al monasterio. Más tarde, la propia Lèonor, enferma de muerte, va a

⁷⁴ Carlos Ruiz Silva, "La imagen de España en la ópera italiana...", op. cit., p. 113.

Compostela, vestida de hombre, a pedir perdón a Fernand falleciendo entre sus brazos, tras lo que, aunque de manera un poco oscura, Fernand da a entender que se suicidará (“Morrò fra poco anche io”⁷⁵ dice Fernando a los monjes en sus últimas palabras en escena). Este final nada tiene que ver con la verdad histórica, pero lo importante era hacer un final romántico en el que estuviesen presentes el amor, la muerte, y el arrepentimiento, una combinación muy del gusto de la época y que recuerda, en cierto modo, al final del *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas.⁷⁶

En el melodrama las tres figuras principales tienen partes de gran lucimiento musical y dramático, y están tratadas con nobleza, tratamiento este que nada tiene de específicamente español, sino que responde, por más que la lengua original sea la francesa, a los esquemas típicos de la ópera italiana de la época. La mayor novedad es que el papel de la heroína no es una soprano, como era preceptivo, sino una mezzosoprano, lo que hace que el personaje, cuya línea vocal posee una línea vocal algo más grave de lo habitual, tenga una mayor densidad.

1.5.2. Saverio Mercadante, *Donna Caritea*, 1826

Saverio Mercadante, recurriendo una vez más a la historia de España para situar uno de sus melodramas, también ambientó en el medievo español su ópera *Caritea regina di Spagna ossia La morte di Don Alfonso re di Portogallo*, un drama trágico en dos actos, compuesto sobre un libreto de Paolo Pola, que se estrenó en el Teatro de La Fenice de Venecia el 21 febrero de 1826, y que el compositor escribió, después del éxito milanés obtenido con *Elisa e Claudio* (1821), durante un decenio lleno de viajes por las capitales europeas en cuyos teatros presentó sus óperas. Aunque anteriormente Carlo Coccia (1782-1873) había compuesto una ópera homónima sobre un libreto en italiano

⁷⁵ *La favorita*, melodrama en cuatro actos, música del maestro Donizetti para representarse en el Gran Teatro del Liceo Filarmónico-Dramático barcelonés, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs, 1862, p. 66.

⁷⁶ Carlos Ruiz Silva formula la hipótesis de que el lazo común entre ambas obras quizás sea la obra de Baculard d'Amaud, ya que aunque son dos obras muy distintas, se pueden observar claras coincidencias en sus finales: los amantes después de una larga separación vuelven a reunirse en un monasterio. Él vive allí, y ella, vestida de hombre, aunque por distinto camino, se reúne con él. En ambos casos ella muere en los brazos de su amante, y él, en el *Don Álvaro* de Rivas se suicida, mientras que en la de Donizetti, Fernando lo da a entender. La obra de Baculard, que en realidad no era original sino que se trataba de una adaptación teatral de unas supuestas *Memorias del conde de Cominge* (1735), fue traducida al español por Manuel Bellosartes, en 1791, bajo el título de *Los amantes desgraciados o El conde de Cominge*, y bien pudo ser conocida por Rivas. En ella, después de mostrarnos las distintas vicisitudes por las que pasa la protagonista, al final, ya viuda y vestida de hombre, llega al monasterio donde se encuentra su amado, y sabiendo que va a morir, da a conocer su verdadera identidad falleciendo en brazos del conde. Como puede observarse, hay evidentes coincidencias en el final de las tres obras, por lo que parecería posible que los autores de *La Favorita* y de *Don Álvaro* se inspirasen, al menos parcialmente, en la misma fuente. En Carlos Ruiz Silva, “La imagen de España en la ópera italiana...”, op. cit., pp. 113-114.

de Giacomo Serafini, con algunos versos iniciales de Cesare Leopoldo Bixio,⁷⁷ que se representó por primera vez el 7 de enero de 1818 en el Teatro Sant'Agostino de Génova, para Mercadante *Caritea* fue un punto de inflexión, ya que a partir de este momento se acerca a temáticas más modernas, alejándose de su anterior período caracterizado por óperas que en su mayoría desarrollaban temas clásicos o reelaboraciones de Metastasio, y en las que utilizaba un lenguaje fuertemente influenciado por Rossini. De hecho, en esta ocasión, el florido estilo rossiniano se sacrifica ante las exigencias de la acción dramática y reina un sentido lírico que ya preanuncia a Bellini y Donizetti. Los personajes de esta ópera son:

Donna Caritea, *reina de España*, soprano.

Don Alfonso, *rey de Portugal*, tenor.

Don Diego, *bajo el nombre de Don Pirro d'Aragona, hijo de Don Fernando*, contralto.

Don Fernando, *viejo capitán general español*, bajo.

Don Rodrigo, *otro capitán general embajador de Caritea*, tenor.

Corrado, *oficial de alto rango portugués*, bajo.

Coro de los caballeros españoles, de guerreros portugueses; damas de honor de Caritea, soldados españoles, soldados portugueses, soldados de don Diego, pueblo.

Donna Caritea debe elegir un esposo que se convertirá en el rey de España; amaba a Pompeo, pero éste murió en un duelo con don Diego, a su vez enamorado de ella. Condenado por la reina y con la amenaza que supone el que Caritea se ofrezca como esposa a aquel que le traiga la cabeza del asesino, don Diego huye. Don Alfonso, rey de Portugal, se ofrece como esposo a Caritea, pero al ser rechazado decide tomarla por la fuerza y lleva sus tropas hasta las orillas del Tajo, amenazando la ciudad de Toledo. Al campamento llega don Diego que recibe la hospitalidad del rey, y allí aparece también, inesperadamente, Caritea, quien vestida con ropa masculina está decidida a atacar las espaldas de don Alfonso; encontrándose en peligro es salvada por don Diego quien, no reconociéndola, la lleva de vuelta a Toledo. Después de lo acontecido, un furibundo don Alfonso desafía a don Diego a un duelo, pero éste lo vence y lo mata. Don Diego vuelve

⁷⁷ Carlo Coccia, Giacomo Serafini, Cesare Leopoldo Bixio, *Donna Caritea Regina di Spagna*, dramma serio per musica in due atti, da rappresentarsi al Teatro Sant'Agostino, nel carnevale dell'anno 1818, Genova, Stamperia Pagano, p. 3.

a Toledo para tranquilizar a la reina quien ya está enamorada de él. Impide su matrimonio el funesto decreto (según el cual se compromete a casarse con quien le entregase la cabeza de don Diego), que naturalmente don Diego no puede cumplir. Entonces poniéndose en manos de Caritea, revela su identidad y apela su piedad; ella lo perdona y consiente en casarse con él.

Esta ópera fue el segundo gran éxito en su carrera y en los años sucesivos se representaría en distintas ciudades italianas. Para la crítica contemporánea el éxito se debía, principalmente, al papel de su heroína y su versión de la campaña defensiva contra el enemigo extranjero. Sin embargo, Caritea, fue también para Mercadante la primera representación de un personaje que sufre conflictos internos, un tema que más tarde llegaría a ser el central de sus óperas y que inspiraría sus trabajos más exitosos.

1.6. JUANA LA LOCA

La figura de Juana I de Castilla (1479-1555), personaje clave en la Historia de España, ha estado normalmente asociada a su locura, lo que le supuso ser conocida sobre todo como Juana la Loca. Tras ser arrinconada en el olvido la mayor parte de su vida y durante largo tiempo después, en el siglo XIX será recuperada por el Romanticismo adquiriendo en la segunda mitad de la centuria una dimensión casi mítica, y forjándose en ese momento el entramado novelesco de su vida particular que ha perdurado a lo largo del tiempo, y que, sin duda, ha influido en las posteriores interpretaciones sobre su persona. El movimiento romántico vio en la reina Juana no sólo la encarnación de la pasión desatada y la enajenación provocada por los celos, sino también la personificación de toda una leyenda nacionalista, que estipula que su locura fue consecuencia de las intrigas orquestadas por los cortesanos flamencos durante el periodo de consolidación del imperio español.

Esta imagen de una reina enloquecida por los celos acabó por convertirse en una “realidad histórica” dentro del imaginario colectivo, gracias a la obra de historiadores, novelistas, dramaturgos, músicos, poetas, pintores y, más recientemente, cineastas. Los compositores han utilizado muy a menudo el tema de la locura y la rabia para escribir números llenos de acrobacias vocales para las voces principales de sus óperas, que complacieran al público, y, de hecho, desde mediados del siglo XIX hasta ahora han

sido compuestas ocho óperas sobre la figura de Juana la loca.⁷⁸ Los primeros compositores en la era romántica fueron cautivados por los detalles de la tumultuosa vida personal de Juana, en los que encontramos su apasionado amor por Felipe I el Hermoso frustrado por la infidelidad del esposo y por su temprana muerte, las traiciones consecutivas por parte de su familia y la justicia, sus largos años de impuesto confinamiento, y, posiblemente (o probablemente), la locura. No obstante, ninguna de estas óperas captó el interés continuado del público. Juana de Castilla permanece como un personaje marginal en el canon operístico, y las razones para este resultado son tan variadas como los compositores que han intentado escenificar musicalmente la figura de esta reina de Castilla.

Tuvieron que pasar tres siglos y medio desde su desaparición para que un compositor importante tomase su célebre historia como la temática principal de una ópera. Fueron los compositores italianos Rossini, Bellini, y Donizetti, quienes establecieron lo que comúnmente se conoce como la Escuela del *bel canto* italiana, construida sobre los éxitos de Rossini con óperas como *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) y de *La donna del Lago* (1819), convirtiendo de modo sistemático cada éxito teatral y novelístico que pudieron, en una apasionada y elegante “pirotecnia vocal”. Nadie fue mejor, o más prolífico, en proporcionar buenos libretos a Bellini y a sus contemporáneos franceses que el dramaturgo parisiense Eugène Scribe (1791-1811), quien poseía una notable facilidad para escribir historias llenas de caracteres contrastantes, cuyos conflictos se resuelven cuidadosamente con grandes finales en la conclusión de cada acto. En 1838, Scribe escribió un libreto sobre la historia de Juana de Castilla para Donizetti que finalmente el italiano no utilizó. Como en otros de sus trabajos basados en obras teatrales sobre hechos históricos, el libreto de Scribe para *Jeanne la folle* se toma algunas licencias históricas para facilitar la acción en escena, y sitúa la acción en 1505, en la anterior capital mora de Granada. A grandes rasgos, la trama gira en torno a los celos que provoca en Juana (Jeanne) observar cómo Felipe (Phillipe) retoza con una princesa mora, tras lo cual le da un ataque, lo apuñala, y se vuelve loca. La ópera termina con una escena en la que el cuerpo del rey es llevado triunfalmente hacia su coronación.

⁷⁸ Jan Reinhart, “Juana la coloratura”, *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen*, Cranbury (NJ), Bucknell University Press, María A. Gómez, Santiago Juan-Navarro and Phyllis Zatlin eds., 2008, p. 199.

2.6.1. Antoine-Louis Clappison, *Jeanne la folle*, 1848

En 1848, un protegido de Scribe, Antoine-Louis Clappison (1808-1866), hijo de un prominente instrumentista de trompa y él mismo un virtuoso violinista, decidió poner en música el libreto rechazado. Diez años después de la primera colaboración entre ambos con la ópera cómica *Figurant*, Clapisson intentó escribir una *grand opéra* titulada *Jeanne la folle*, con libreto del mismo Scribe. Además de la adición de una extravagante banda de moros cautivos, Scribe había escrito una historia en la que expandía los caracteres más allá del núcleo histórico de Ferdinand (Fernando), Phillipe (Felipe) y Jeanne (Juana), incluyendo al personaje de don Fadrique, primo de Jeanne, cuya función en el libreto era la de servir como elemento de contraste al infiel Phillipe, amando profunda y caballerosamente de lejos a su prima, mientras su marido prodiga sus afectos a otras mujeres, especialmente a Aïxa, la hija del príncipe moro cautivo Aben-Hassan, quien vive con su padre, sirvientes y vasallos, cerca del palacio de los monarcas católicos en Granada.

Jeanne la folle recibió críticas generalmente positivas en el momento de su estreno. En una larga reseña sobre la ópera en la *Revue et Gazette Musicale* de París,⁷⁹ el crítico Henri Blanchard compara favorablemente los caracteres de Aben-Hassan y Aïxa con Eléazar y su hija Rachel en *La Juive*, otro libreto de Scribe, cuya ópera (con música de Jacques Halévy) sobrevive en el repertorio hasta hoy día. Blanchard elogia la obra de Scribe y al autor, por su capacidad para escribir un libreto que mueve con facilidad la acción dramática y que otorga amplias oportunidades a la música, y, en particular, el crítico alaba el carácter heroico y conmovedor de don Fadrique. Blanchard también ensalza la partitura de Clapisson, especialmente en la orquestación y en varios solos instrumentales, que el crítico compara aquí con una buena sinfonía; no obstante, considera que Clapisson no está a la altura de Scribe, y que al joven compositor carece de la precisión dramática que el arte de Scribe necesita. El público de París aparentemente compartió la opinión de Blanchard, y a pesar de la poderosa interpretación de la heroína por Mademoiselle Masson, la representación de *Jeanne la folle* cesó después de ocho representaciones en la Ópera y fue inmediata y completamente olvidada.⁸⁰

⁷⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁰ Todavía durante esta primera mitad del siglo se tiene constancia del estreno en el Teatro del Liceo de Barcelona, el 2 diciembre 1848, de una ópera seria en tres actos *Giovanna di Castiglia*, del compositor malagueño Antonio José Cappa (1824 -1886). En Emilio Fernández Álvarez, Tesis doctoral: *Emilo*

2.6.2. Emanuele Muzzio, *Giovanna la Pazza*, 1851

Unos años después, en 1851, el italiano Emanuele Muzio (1821-1890), un discípulo de Giuseppe Verdi, debutó con su primera ópera en Bruselas. En el verano de 1850, la *Gazzetta musicale* de Milán publicó: “Emanuele Muzio, il distinto allievo di Verdi, da Trento si è recato a Busseto sua patria, dove attende a scrivere la nuova sua opera che darà nel prossimo inverno sulle scene del Teatro Italiano di Bruxelles”.⁸¹ La ópera a la que se refiere es *Giovanna la Pazza*, ópera en tres actos escrita sobre un libreto del parmesano Luigi Silva, que, como la de Clapisson, tiene como personajes principales a Giovanna di Castiglia, Ferdinando D'Aragona, Filippo di Lorena, Aben-Hassan, y Aixa, y que fue puesta en escena en el Théâtre du Cirque de Bruselas el 8 de abril de 1851. No obstante, no alcanzó un gran éxito y los esfuerzos de Muzio por conseguirlo con una nueva versión de la misma, que se representó en el Teatro della Canobbiana de Milán el 6 septiembre 1852, fueron asimismo un fracaso.

Al año siguiente, en 1852 se estrena en Génova otra ópera cuyo argumento gira alrededor de la figura de Juana la Loca: *Giovanna di Castiglia*, con música de Chiaramonte.⁸²

2.6.3. Emilio Serrano, *Doña Juana la Loca*, 1890

En la década de 1890, se compusieron dos óperas sobre la historia de Juana la Loca, escritas en idioma español y por españoles. El primero en hacerlo fue Emilio Serrano (1850-1939), un compositor de éxito que fue profesor de Conrado del Campo y Julio Gómez, y que dirigió regularmente la Ópera Real en Madrid. Según el historiador de la música José Subirà, Serrano había sido seducido por una obra de teatro sobre el tema popular de Juana la Loca, del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus (1844-1926), llamada *Locura de amor* y que se había estrenado en el Teatro del Príncipe de Madrid, en 1855, y compuso su ópera, *Doña Juana la Loca*, mientras disfrutaba de una beca en la Academia española de Bellas Artes, en Roma. Los principales personajes son:⁸³

Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939), Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, 2016, p. 100.

⁸¹ Gaspare Vetro, *L'allievo di Verdi: Emanuele Muzio (da una ricerca di Almerindo Napolitano rielaborata ampliata e corretta Cronologia di Thomas G. Kaufman)*, Parma, 1993 (Recurso informático: <http://www.immac.it>) [Fecha de consulta: 15/1/2016].

⁸² Emilio Fernández Álvarez, Tesis doctoral: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española...*, op. cit., p. 100.

⁸³ *Doña Juana la Loca*, ópera en cuatro actos, letra de Ernesto Palmieri, tomado del drama de D. Manuel Tamayo y Baus “Locura de amor”, música de D. Emilio Serrano, Madrid, Administración de LA LIRA,

Doña Juana, *reina de Castilla*, soprano

Aldara, *hija del rey moro de Granada*, contralto.

Don Felipe de Austria, *consorte de la reina*, barítono.

Don Álvaro, *capitán de las tropas de Gonzalo de Córdoba*, tenor.

Don Luis Coello, *almirante de Castilla*, barítono.

Don Ludovico Marliano, *médico de la corte*.

Doña Elvira, *dama de la reina*.

García Pérez, *posadero*.

Una moza del mesón.

Un capitán de la guardia de palacio.

Damas, nobles, soldados castellanos y flamencos, trajineros, campesinos, pueblo, sacerdotes, frailes y pajes.

La acción, se desarrolla en 1505. La reina sospecha de las infidelidades de su esposo, don Felipe de Austria, quien, después de saludarla tras su vuelta a palacio de una cacería, acude a una posada a reunirse con Aldara, enamorada de don Álvaro y enemiga de la reina por ser la hija de quien arruinó a su raza y a su familia. El rey le ofrece ser dama de la reina, y una vez en la corte, Aldara busca venganza. La reina, que trata de dar celos al rey con la figura de don Álvaro, quien a su vez está enamorado en secreto de la reina, ha encontrado una carta dirigida a su esposo, mandada por Aldara para provocar sus celos. Se muestra descompuesta y exaltada, lo que en la corte se considera una prueba de su locura. Doña Juana, al saber que la carta es de Aldara, se precipita en la habitación del rey, y la joven pide auxilio porque la reina quiere matarla en un acceso de locura. Don Álvaro pretende tranquilizarla añadiendo que el rey ha urdido esta trampa para encarcelar a la reina. El rey pretende reinar solo y se ciñe la corona, pero doña Juana se la arrebató de las manos afirmando que ella es la reina. En venganza el rey manda prender a don Álvaro y que se le dé muerte. Aldara pide a la reina clemencia para don Álvaro y le cuenta su amor no correspondido. La reina confiesa que fingió amor por don Álvaro para despertar los celos de su esposo, y salva a don Álvaro. El rey, gravemente enfermo, después de pedir perdón a la reina, muere, haciendo que doña Juana se muestre desesperada y loca de amor, mientras se queda contemplando al rey con ternura. La ópera contiene tonadas que se asemejan a canciones populares vascas y catalanas, así como música mística y religiosa. Subirà

cuenta que decorados y vestuario dejaban mucho que desear cuando se estrenó en el Teatro Real, el 2 de marzo de 1890, pero que los artistas “hicieron un excelente esfuerzo” y que fue recibida “con entusiasmo”⁸⁴ por el público, aunque esto no bastó para que pasara a formar parte del canon operístico habitual.

En la misma época, el chileno Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1952), como parte de su graduación en el Conservatorio de Milán en 1889, compuso otro *Juana La Loca*, que fue estrenada un año después en el Teatro alla Scala de Milán, pero no hay críticas o reseñas de futuras producciones. El compositor hizo una modesta aportación media década después con otra ópera, *La Fiorista de Lugano*, con la que debutó en su patria.

2. LA CONQUISTA DE AMÉRICA

2.1. EL DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA DE AMÉRICA

El descubrimiento y conquista de América, tema que ya había sido ampliamente explotado por los escritores europeos durante siglos, en lo que conocemos como parte de la leyenda negra antiespañola, quizás sea el segundo ciclo de acontecimientos históricos hispánicos más llevados a la escena por aquellos compositores románticos que pusieron sus ojos en España y sus gentes como base temática de sus óperas.⁸⁵ Con tales precedentes ideológicos, no es extraño que la figura histórica del gran almirante Cristóbal Colón (1451-1506), que llegó al continente americano en 1492, haya sido objeto de varias óperas en su honor, aunque no todas, con resultados artísticos.

Comenzando por la propia gesta colombina y sin ánimo de hacer un recorrido exhaustivo, encontramos óperas tan tempranas como *Colombo overo l'India scoperta* (1691) de Bernardo Pasquini (1637-1710) sobre libreto del Cardenal Pietro Ottobini.⁸⁶ A finales del siglo XVIII se estrena en el Teatro Capranica de Roma *Il Colombo o La scoperta delle Indie* (1788), ópera cómica en dos actos con música de Vincenzo Fabrizi (1764-ca.1812) y letra de autor desconocido, y ya en 1828, fue Francesco Morlacchi quien puso en escena el melodrama *Colombo*, una ópera en dos actos con libreto de

⁸⁴ Jan Reinhart, “Juana la coloratura”, en *Juana of Castile...*, op. cit., p. 201.

⁸⁵ Andrés Moreno Mengíbar, *España y la Ópera...* op. cit.

⁸⁶ Thomas Heck, “The Operatic Christopher Columbus”. En *Images of America and Columbus in Italian literature, Annali D'Italianistica*, vol. 10, Chapel Hill (NC), Albert N. Mancini y Dino S. Cervigni eds., The University of North Carolina at Chapel Hill, 1992, p. 251.

Felice Romani.⁸⁷ Al año siguiente, y con ocasión de la apertura del Nuovo teatro Ducale de Parma, el 27 de junio de 1829, Luigi Ricci estrenó su melodrama serio en dos actos, *Colombo*. En 1835, Ricardo Wagner estrena su Obertura para *Columbus*, un drama de Theodor Apel; un año después, el 12 de enero de 1831, en el Teatro del Príncipe de Madrid se estrena la ópera *Il Colombo* del destacado músico catalán Ramón Carnicer y Batlle, mientras que en 1838, Ventura Sánchez de la Madrid estrena una ópera sobre Colón en el Teatro Principal de Sevilla; un par de años más tarde será Filippo Sangiorgi (1831-1901) quien escriba un nuevo *Colombo*.⁸⁸ En 1848, en la Habana Giovanni Bottesini estrena su ópera en un acto *Colón en Cuba*, y en Europa Carlo Barbieri (1822-1867) estrena *Cristoforo Colombo* en el Königstädter Theater de Berlín, ópera que se escucharía también en Hamburgo y en Río de Janeiro.⁸⁹ Posteriormente, la cantante y compositora francesa Felicita Lacombe (ca.1820-d. de 1865), presentará en febrero de 1865, en el Théâtre Impérial de Niza, su ópera en dos actos *Cristoforo Colombo*, sobre el ya mencionado libreto de Felice Romani.

De los muchos libretos que existen sobre el descubrimiento de América, el de Luigi Illica fue el primero en abarcar este acontecimiento y la muerte de Colón, y su visión de amplios espacios sobre el escenario, la disposición de las multitudes en escena y su cuidadoso trabajo en los diálogos, constituyen un hito en la historia del libreto italiano.⁹⁰ No obstante, cada uno de ellos, a su manera, adorna los hechos históricos acontecidos en los viajes de Colón con distintas situaciones añadidas de líos amorosos que nada tienen que ver con la Historia, ya que la interacción dramática entre hombres y mujeres, en particular de los triángulos amorosos, es un ingrediente esencial en la ópera italiana desde sus inicios, y si la historia real no suministra este tipo de intrigas, el trabajo de los libretistas italianos es crearlas. Muy claro sobre este aspecto fue Felice Romani en el prefacio de su libreto de 1828,⁹¹ donde expone que el primer deber de un libretista que trabaja sobre la figura de Cristóbal Colón es el de presentar los aspectos

⁸⁷ Sabemos que Felice Romani escribió 102 libretos, muchos de los cuales fueron utilizados hasta siete veces (como es el caso de *Cristoforo Colombo*) por distintos compositores: Francesco Morlacchi (1828); Luigi Ricci (1829); Ramón Carnicer, *Cristoforo Colombo* (1831); Carlo Emanuele De Barbieri, *Columbus* (1848); Vincenzo Mela, *Cristoforo Colombo* (1857); Felicita Casella, *Cristoforo Colombo* (1865); Giuseppe Marcora (1869).

⁸⁸ Manuel Maestro, “Colón en papel, piedra y pastel. Colón en pastel (III)”. En *Revista general de la marina*, Tomo 251, Diciembre 2006, p. 754.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 755.

⁹⁰ Jürgen Maehder, “Cristoforo Colombo”, *New Grove dictionary of opera*, vol I..., op. cit. 1008.

⁹¹ Thomas Heck, “The Operatic Christopher Columbus”..., op. cit., p. 250.

más dignos del héroe, junto con sus más gloriosos y mejor conocidos logros, siendo, obviamente, el mayor de todos ellos, el descubrimiento del nuevo mundo y los peligros que tuvo que sortear. A estos hechos, el autor dramático debe añadirles una situación en la cual el amor y la pasión, más que ninguna otra cosa, puedan echar raíces y ser favorecidos por la música (y así concibió él la intriga entre Cilia y Fernando). Romani concluye que se debe escribir el libreto “con un misto d’istoria e invenzione”,⁹² tradición establecida con las primeras óperas inspiradas en la figura de Cristóbal Colón, y que se preservó en muchas de las que le siguieron.

2.1.1. Francesco Morlacchi, *Colombo*, 1828

En 1828, el compositor italiano Francesco Morlacchi (1784-1841), autor de más de veinte óperas, compuso el melodrama serio en dos actos *Colombo*, sobre el mismo libreto de Felice Romani, por lo que la acción se sitúa durante el último viaje de Colón y los personajes son los mismos:⁹³

Cristoforo Colombo, barítono.

Fernando, *hijo de Colombo y amante de Zilia*, contralto

Zilia, *joven americana, hija de Jarico*, soprano

Jarico, *cacique de Maima*, bajo

Zamoro, *cacique de Aiti, refugiado en Maima, amante de Zilia*, tenor

Diego, *oficial castellano*, tenor.

Bartolomeo Fiesco.

Coros y comparsas, oficiales, soldados y marinos, castellanos, guerreros indios y haitianos, viejos y adivinos, mujeres de Maima, coristas y bailarinas.

La ópera era un encargo para ser representada con ocasión de la inauguración del Teatro Carlo Felice de Génova,⁹⁴ acontecimiento al que también fueron invitados los compositores Bellini, quien el 7 de abril reprodujo el drama *Bianca e Fernando*,⁹⁵ y

⁹² *Idem.*

⁹³ Libreto de *Colombo*, melodramma serio in due atti da rappresentarsi nel Reale Teatro di Sassonia, Dresda, 1892, p. 4.

⁹⁴ Posteriormente se estrenaría en el Teatro Real de Dresde (Sajonia) el 2 de mayo de 1829, donde el compositor vivió muchos años como Kapellmeister real; se repondría en Leipzig el 25 mayo 1830, y durante la primavera de 1839 primero en Génova, y en junio en Sevilla. En Thomas Heck, “The Operatic Christopher Columbus”..., op. cit., p. 260.

⁹⁵ Bellini escribió una primera versión, *Bianca e Gernando*, sobre un libreto de Domenico Girlandoni, que se estrenó en el Teatro San Carlo de Nápoles, el 20 de mayo de 1826. *Bianca y Fernando* es el resultado de la revisión a la que fue sometida el libreto por parte de Felice Romani, y de la adición de nuevas partes musicadas por el compositor.

Donizetti, que estrenó el 12 de mayo, *Alina, Regina di Golconda*. De las tres óperas anunciadas, la última en estrenarse será la de Morlacchi, el 21 de junio, con la presencia de los propios soberanos, y permaneciendo en cartel hasta el 30 del mismo mes. La *Gazzeta di Genova* anunciaba el estreno de *Colombo* con las siguientes palabras:⁹⁶

Tutto sembra concorrere per rendere in sommo grado interessante lo spettacolo che annunziamo. Argomento patrio e che si meritamente lusinga l'orgoglio nazionale dei genovesi, poesia d'un nostro concittadino alunno applauditissimo delle muse e che nel difficile arringo delle liriche composizioni teatrali colse già i primi allori, musica scritta [...] da uno dei maestri più rinomati onde si vanti Italia, e [...] per un aggregato di scelti cantanti che difficilmente potremo ammirare un'altra volta riuniti [...].

El mismo periódico, en la reseña del estreno, hablaba del enorme éxito conseguido:⁹⁷

[...] Questa rappresentazione fu intesa con quell'attento e religioso interesse che meritava un soggetto nazionale, e fu accompagnata sino alla fine da un incessante risuonare dei più spontanei e unanimi applausi. [...].

2.1.2. Ramón Carnicer i Batlle, *Cristoforo Colombo*, 1829

También abordó este argumento en una ópera el prolífico compositor catalán Ramón Carnicer i Batlle (1789- 1855), que fue, en palabras del especialista en su obra Vicente Salas Viu, “uno de los compositores de mayor talento y mejor oficio dentro de una época de tan absoluta postración para la música como fue la primera mitad del siglo XIX en España”.⁹⁸ Su estilo operístico se acercaba al de los compositores italianos, en una línea entre Rossini y los compositores del *bel canto* como Bellini o Donizetti, y ha pasado a la historia como el autor del himno nacional de Chile. En 1829 escribió *Cristoforo Colombo*, una *grand opéra* de dos actos sobre un libreto italiano del poeta Felice Romani, que se estrenó con notable éxito en el Teatro del Príncipe de Madrid el 12 de enero de 1831.⁹⁹ Los personajes principales son los mismos que los de la ópera de

⁹⁶ Giovanni Battista Rossi Scotti, *Della vita e delle opere del Cav. Francesco Cav. Morlacchi di Perugia*, Perugia, Tipografia di V. Bartelli, 1860, p. 30.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Vicente Salas Viu, “Ramón Carnicer, músico y liberal”. En *Revista musical chilena*, vol 10, n° 48, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2005, pp. 8-14 (Recurso electrónico: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12354/12669>) [Fecha de consulta: 15/11/2013]

⁹⁹ Octavio Lafourcade Señoret, Tesis doctoral: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*, Universidad Autónoma de Madrid,

Francesco Morlacchi, y el mismo día de su estreno se publicó en el *Correo* el argumento del melodrama, que comenzaba así:¹⁰⁰

El asunto de este drama se ha tomado del tercer viaje de Cristobal Colón, cuando arrojado por la tempestad a la Jamaica [...] amenazado por pueblos feroces, tuvo que luchar con los elementos, con la perfidia de sus huéspedes y con el desaliento de sus compañeros. Su indomable constancia triunfó de todos estos obstáculos, hasta que Tiesco, a quien había mandado a Cuba por socorro, volvió con ellos a sacarle de aquel estado [...]. Se introduce en el drama al hijo del heroe llamado Fernando, que con efecto le acompañó en sus expediciones [sic], y escribió después la historia de sus descubrimientos. Estos son los personajes históricos: los demás son inventados por el autor para dar interés a su fábula.

La trama comienza mostrándonos a Zamoro, cacique de Aiti (Sto. Domingo), quien tras ser vencido por los españoles se refugia en los dominios de Jarico, cacique de Maima (Jamaica), donde se encontraban Colombo y sus náufragos. Cuando cuenta las desgracias y desastres que han acarreado a su patria los extranjeros, ambos conspiran para exterminarlos, y para consolidar su alianza Jarico concede a Zamoro la mano de su hija, Zilia, quien, a su vez, está enamorada de Fernando, el hijo de Colombo. Zilia delata la conspiración a los españoles, y tras el combate que se libra, Fernando cae en poder de los indios, mientras que Zilia permanece en el campamento español para librarse del castigo que las leyes de Maima imponían a los traidores: sacrificar al reo en una profunda caverna, donde moría en soledad. Los indios proponen a Colombo el intercambio de prisioneros, pero este a sabiendas del castigo que le espera a la doncella, se niega. Zilia, huyendo de su refugio, va a salvar a su amado y, no pudiendo librarla de su castigo, Fernando acude a su padre para que salga en su defensa. Colombo se arroja con los suyos sobre el lugar del sacrificio y valiéndose de la circunstancia de un eclipse lunar, llena de terror a los enemigos, libra a la joven y enarbola el sagrado estandarte de la cruz en el mismo instante en que llega Fiesco con el deseado socorro, dando fin a las tribulaciones de los protagonistas.¹⁰¹

Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 126.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 125-126.

2.1.3. Alberto Franchetti, *Cristoforo Colombo*, 1892

El IV Centenario del Descubrimiento de América propició que la figura del almirante se asomase de nuevo a los teatros de ópera. En Italia, con ocasión de la misma efeméride, el componente de la denominada *Giovane Scuola* italiana, Alberto Franchetti (1860-1942), compuso *Cristoforo Colombo*, un drama lírico en cuatro actos y un epílogo, sobre libreto de Luigi Illica (1857-1919), que se estrenó en el Teatro Carlo Felice de Génova el 6 octubre de 1892. Desde su estreno la ópera tuvo un gran éxito internacional,¹⁰² y a partir de 1895, el compositor empezó a realizar distintas revisiones llevadas a cabo en parte para acortar la ópera; con motivo de la representación llevada a cabo el 17 de enero de 1923 en el Teatro alla Scala de Milán, realizó una primera revisión, en la que sintetizó los actos III y IV de la versión original, condensando la acción dramática y dándole así a la obra una mayor fluidez teatral y escénica, y realizó otra más en 1936. Los personajes de la ópera son:¹⁰³

Cristoforo Colombo, barítono.

Isabella D' Aragona, *reina Isabel la Católica*, soprano.

Don Fernan Guevara, *capital de la Guardia Real*, tenor.

Don Roldano Ximenes, *un caballero español, hombre de confianza del cardenal Talavera, el confesor de la reina*, bajo.

Matheos, *guardia maestro de la tripulación*, tenor.

Anacoana, *reina India*, mezzosoprano.

Iguamota, *su hija*, soprano.

Bobita, *un viejo cacique*, bajo.

Bobadilla, *falso mensajero del rey de España*, bajo.

Caballeros, prelados, cardenales, obispos, dignatarios de la corona, Grande de España. Caballeros de capa y espada, pajes, guardias del Santo Oficio, el inquisidor, el cardenal Talavera, frailes de diferentes órdenes. Monjes, armados, alabarderos, honderos de Aragón, soldados mercenarios. Plebeyos, marineros, mujeres del pueblo. Jovenes, viejos, indios, caciques, sacerdotisas, bailarinas, etc.

¹⁰² Jürgen Maehder, "Cristoforo Colombo", *New Grove dictionary of opera*, vol I..., op. cit. p. 1008.

¹⁰³ *Cristoforo Colombo*, dramma lirico in tre atti ed un epilogo di Luigi Illica, musica di Alberto Franchetti, Milano, Ricordi, 1893, p. 3.

La trama comienza en la corte de Salamanca en 1487, donde un consejo de geógrafos evalúa la reivindicación de Cristoforo Colombo de haber descubierto una nueva ruta hacia las Indias. Don Roldano Ximenes trata de sabotear el proyecto con historias sobre monstruos marinos y contempla la segura muerte de la expedición. La reina Isabella revela haber tenido una visión en la que ha podido vislumbrar tierras más allá del Atlántico, y le entrega a Colombo su diadema para que con ella compre el barco que necesita. El acto II transcurre cinco años más tarde en las naves la *Pinta* y *Santa María*. Ximenes mina con sus comentarios la confianza de la tripulación que se inquieta, al mismo tiempo que conspira con otros caballeros. Cuando la tripulación se da cuenta de que el compás ha dejado de funcionar correctamente en la *Santa María* la situación está al borde del motín; incitados por Ximenes, intentan tirar a Colombo al mar. Al atardecer un grito proveniente de la *Pinta* anuncia el descubrimiento del nuevo continente.

La acción se traslada a 1503. Los españoles han matado a la gente de Xaragua (México), a la orilla del lago sagrado, en su camino hacia la búsqueda del oro; Yanika, la hija del viejo cacique, implora a la princesa Anacoana venganza por la muerte de su padre, pero la princesa rehúsa llevarla a cabo. Está enamorada de Rolando, y le confía al anciano de la tribu su premonición de que Colombo volverá a su isla para castigarlo. Cuando ocurre, Colombo los apresa y los deja al cuidado de Guevara, quien será seducido por la hija de la reina, Iguamota, momento que los prisioneros aprovechan para escapar. El cuarto acto abre con la llegada del embajador español, Bobadilla. Tras las falsas alegaciones de Ximenes, comienza una batalla, pero el Almirante retiene a sus hombres, baja su espada, extiende sus brazos hacia Bobadilla, y orgullosamente dice que lo agarren con cadenas, tras lo que Colombo es capturado y llevado de vuelta a España.

En el epílogo, en la cripta del monasterio de Medina del Campo en 1506, Colombo, roto por su encarcelamiento, se entera de la muerte de la reina Isabella y empieza a alucinar viendo primero Génova, y después su barco y las orillas ensangrentadas de la Nueva España. Su último deseo es que sus cadenas sean enterradas con él, tras lo cual muere en los brazos de Fernan Guevara, el comandante de la guardia real, encomendando su alma al creador. Aunque es considerada por muchos como la

mejor ópera de Franchetti, lo cierto es que *Cristoforo Colombo* no se ha representado desde la Segunda Guerra Mundial.¹⁰⁴

2.1.4. Giovanni Bottesini, Llanos y Alcaraz, Vidal y Careta

Otro compositor italiano que escribió una ópera sobre la figura del descubridor del continente americano, y que además fue uno de los primeros contrabajistas virtuosos de la época, fue el lombardo Giovanni Bottesini (1821-1889). Hizo una brillante carrera instrumentista y en 1846 fue por vez primera a Cuba con una compañía de ópera italiana, de la que era primer contrabajista. En la segunda temporada de esta compañía, (1847-1848), Bottesini estrenó su ópera en un acto *Colón en Cuba*, con un libreto en español del escritor cubano Ramón de Palma (1812-1860),¹⁰⁵ y se puso en escena en el Gran Teatro Tacón (actual Gran Teatro de La Habana) el 31 de enero de 1848, aunque hoy la partitura no se conserva y se considera perdida.

Ya a finales de siglo, y con motivo de la celebración del IV centenario descubrimiento de América, el militar y dramaturgo cartaginés Adolfo Llanos y Alcaraz (1841-1904) escribió una ópera que no era sino la refundición ampliada de *¡Tierra!*, una zarzuela en un acto (“cuadro lírico dramático”)¹⁰⁶ inspirada en Cristóbal Colón con un libreto del poeta José Campo-Arana, y estrenada en 1879 en el madrileño Teatro de la Zarzuela, ópera que en 1880 se pondría en escena en el entonces Teatro Albizu, en La Habana, siendo “desde entonces, durante el gobierno colonial, presentada cada 12 de octubre para celebrar el denominado ‘Día de las razas’”.¹⁰⁷ Para la ampliación recurrió al libretista C. L. Cuenca y la convirtió en una ópera en tres actos bajo el título de *Cristóbal Colón*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 4 de noviembre de 1892.

¹⁰⁴ Jorge Velazco, “Alberto Franchetti en la ópera del cuarto centenario”..., op. cit., p. 45.

¹⁰⁵ Algunos autores como Hamilet Rozada (*Cristóbal Colón en la ópera...* op. cit.), o Helio Orovio (*Cuban music from A to Z*, Durham, Duke University Press 2004, p. 154), entre otros, sostienen que el libretista fue el escritor cubano Ramón de Palma; otros afirman que fue el italiano Felice Romani (Jorge Velazco, “Alberto Franchetti en la ópera del cuarto centenario”. En *1492-1992, V Centenario Arte e Historia*, México D. F., Xavier Moyssén Echeverría, Louise Noelle eds., Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 39). Thomas Heck, nos dice que Stieger atribuye el libreto a Romani y sitúa el estreno en el Teatro Tacón de La Habana, durante carnaval de 1847; que Schatz coincide con esto pero denomina el trabajo como un “melodramma serio”; y que Carboni (1892) lo cita de paso y dice que se estrenó como “Avana” en 1846. Por su parte, Johnson considera a Ramon de Palma el libretista de esta ópera de un solo acto para tres cantantes citando a *Operas Cubanas y sus autores*, de Edwin. T. Tolon y Jorge A. González, La Habana, 1943 (Thomas Heck, “The Operatic Christopher Columbus”..., op. cit., p. 257).

¹⁰⁶ Mientras que generalmente se considera *¡Tierra!* como una ópera en un acto, recientemente Jürgen Maehder se ha referido a ella como una zarzuela de un solo acto. En *ibid.*, p. 261.

¹⁰⁷ Hamilé Rozada Bestard, *Cristóbal Colón en la ópera* (Recurso electrónico: http://www.habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=165&id_art=20110107181935) [Fecha de consulta: 28/06/2012].

Por esa misma época, el médico y músico barcelonés y por entonces catedrático de la Universidad de La Habana, Francisco Vidal y Careta (1860-1923), escribió una ópera en cinco actos, *Cristóbal Colón*, con un libreto del doctor Francisco de Francisco, que se estrenó en el Teatro del Liceo de Barcelona y que pasó sin pena ni gloria. Por último, nombraremos al compositor mexicano Julio M. Morales (1863-1945), quien también se inspiró en la figura de Cristóbal Colón para crear su ópera *Colón en Santo Domingo* (1892), que alcanzó un gran éxito tras su estreno en el Teatro Nacional de la ciudad de México.¹⁰⁸ Posteriormente durante todo el siglo XX, la figura del insigne navegante ha dado lugar a abundante literatura musical.

3.2. CONQUISTAS DE MÉXICO Y PERÚ

En un mundo en el que el descubrimiento y la conquista de América habían causado una extraordinaria impresión, las espectaculares conquistas de México y de Perú fueron conocidas en Europa desde el principio, mediante las traducciones de los cronistas españoles y toda la literatura que se creó sobre el particular, y que va desde Montaigne, a Voltaire, y a Marmontel.¹⁰⁹ Los textos, por tanto, daban juego a situaciones dramáticas de enorme efecto, y sobre los escenarios de las distintas capitales europeas el público podía encontrar batallas, desfiles de indígenas, amores cruzados entre incas o aztecas y españoles, volcanes, terremotos, y sacrificios humanos, escenificados en obras de teatro, óperas, ballets, melólogos o tragedias. A *Moctezuma II*, el antepenúltimo rey tlahtoani, le tocó en suerte lidiar con la invasión hispana en 1519. A través de los siglos, su figura ha merecido todo tipo de calificaciones, en su mayoría despectivas, y su aciago destino inflamó la imaginación de músicos y poetas. Existen alrededor de veinticuatro creaciones artísticas de autores europeos o norteamericanos (un ballet, dos bandas sonoras, y veintiuna óperas entre *drammi per musica*, melólogos, melodramas, *pasticcios* y tragedias) que intentaron un acercamiento al personaje. A los muchos *Montezuma* del siglo XVIII,¹¹⁰ hay que añadir los títulos

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, Madrid, Akal, 2011, p. 340.

¹¹⁰ Óperas con el nombre de *Motezuma* o *Montezuma* se encuentran por todo el continente europeo a lo largo de todo el siglo XVIII: en Alemania, Karl Heinrich Graun, quien probablemente conoció la ópera de Vivaldi, compuso la suya (Berlín, 1775) sobre un libreto del propio Federico el Grande de Prusia escrito en francés y traducido al italiano por el poeta de la corte Gianpietro Tagliazucchi; en Austria, Joseph Starzer estrenó un ballet-pantomima *Motezuma, oder die Eroberung von Mexiko*, con coreografía de Gasparo Angiolini (Viena, 1775); en Chequia, Joseph Myslivecek compuso *Motezuma* con libreto de Vittorio Amadeo Cigna-Santi (Praga, 1771); sobre el libreto de Cigna-Santi y con el mismo título en Italia

románticos que con el mismo título compusieron el inglés Henry Rowley Bishop (1786-1855),¹¹¹ el austriaco Ignaz von Seyfried (1776-1841),¹¹² o los italianos Ercole Paganini (1770-1825),¹¹³ Giacomo Treves (1818-1892)¹¹⁴ o Francesco Malipiero (1824-1887), entre otros. Ya en el siglo XX, a modo de muestra, citaremos a los norteamericanos Frederik Gleason (1848-1903),¹¹⁵ Harvey Loomis (1863-1930)¹¹⁶ o Roger Sessions (1896-1985).¹¹⁷

De igual modo, sobreviven varias óperas con los nombres de *Hernán Cortés* o *Fernand Cortez*, o cuya figura central es la del conquistador, concebidas más por extranjeros que por españoles. Durante el siglo XIX compusieron óperas sobre este personaje los músicos italianos Giuseppe Giordani (1751-1798),¹¹⁸ Gaspare Spontini (1774-1851),¹¹⁹ y Francesco Malipiero (1824-1887),¹²⁰ o al portugués Marcos Antonio Portugal (1762-1830).¹²¹ Agregaríamos la ópera de Ricci, *L'eroina del Messico, ovvero Fernando Cortez*,¹²² o las encuadradas en el siglo XX, como *Azora, the Daughter of Montezuma*,¹²³ *La Noche triste*,¹²⁴ *Die eroberung von México*,¹²⁵ o *Conquista*.¹²⁶

compusieron óperas en Italia escribieron sobre el personaje; Baldassare Galuppi (Venecia, 1772); Pasquale Anfossi (Reggio Emilia, 1776); Giacomo Insanguine (Torino, 1780); Gian Francesco de Majo (Nápoles hacia 1740 y Roma 1771); Giovanni Paisiello (Roma, 1772); y Niccoló Zingarelli (Nápoles, 1781). Antonio Vivaldi lo hizo sobre un libreto de Alvise Giusti, (Venecia, 1733), así como Antonio Sacchini, sobre libreto de Botarelli (Florenca, 1730 y París 1786).

¹¹¹ *Cortez, or the conquest of Mexico*, ópera inglesa sobre libreto de Blanchet, basado en la obra del historiador invidente norteamericano Prescott. 1823 (Londres, 1822).

¹¹² *Motezuma*, melólogo con texto de su hermano Joseph Ritter von Seyfried (Viena, 1825).

¹¹³ *La Conquista del Messico* libreto de Luigi Romanelli (Milán, 1808).

¹¹⁴ *Motezuma*, libreto de Cigna-Santi (Milán, 1845).

¹¹⁵ *Motezuma*, libreto del propio compositor (Nueva York, 1904).

¹¹⁶ *Motezuma comes! A Tribal Ritual*, para voces mixtas, texto del compositor (Boston, 1924)

¹¹⁷ *Motezuma*, libreto de Caldwell (Berlín, 1964).

¹¹⁸ *Fernando nel Messico*, libreto de Filippo Tarducci (Roma, 1786).

¹¹⁹ *Fernan Cortéz ou La Conquête du Mexique*, libreto de Pirón, Jouy y Esmenard (París, 1809).

¹²⁰ *Fernando Cortez*, melodrama serio en tres actos sobre libreto de Brena (Venecia, 1851).

¹²¹ *Fernando in Messico*, libreto de Filippo Traducci (Londres, 1797).

¹²² Ópera de Luigi Ricci (1805-1854) compuesta sobre un libreto de Jacopo Ferreti, estrenada según ciertas noticias, en el Teatro Apollo de Parma, y según otras, en el Teatro Tordione de Roma, el 9 de febrero de ese mismo año.

¹²³ Ópera de Henry Kimball Hadley (1871-1937) en tres actos, del dramaturgo inglés David Stevens (Chicago, 1917).

¹²⁴ Ópera del francés Jean Prodomides (1950) sobre un libreto de Jean Gruault (Lorraine, 1889).

¹²⁵ *La conquista de México* (1991), ópera del alemán Wolfgang Rhim (1952) cuyo eje dramático se centra en el enfrentamiento histórico Cortés-Moctezuma, aunque los elementos estéticos de la ópera se basan más bien en la obra *Les Tarahumaras* (1955) de Antonin Artaud, y en textos de Octavio Paz.

¹²⁶ Título empleado tanto por el italiano Lorenzo Ferrero (1951) para su música programática basada en textos de Alessandro Baricco (2004).

2.2.1. Gaspare Luigi Spontini, *Fernando Cortez*, 1809

Quizás una de las óperas más importantes sobre la figura del conquistador sea *Fernan Cortéz ou La Conquête du Mexique, grand opéra* en tres actos del italiano Gaspare Luigi Spontini (1774-1851), escrita sobre un libreto en francés de Victor-Joseph-Étienne de Jouy (1764-1846) y Joseph-Alphonse Esménard (1770-1811),¹²⁷ que se estrenó en la Academie Imperiale de Musique de París, el 28 noviembre 1809. Su autor vivía entonces en la cima del mundo musical parisino, después de la lucha que supuso estrenar *La Vestale* (París, 1807), en gran parte gracias al apoyo recibido por parte de la emperatriz Josefina Bonaparte.

La comisión para la composición de esta ópera vino de Napoleón, que pretendía que se escribiera una producción dramática para sancionar su conquista de las tierras españolas y que se convirtiese así en propaganda política. La idea fue aprovechada por Joseph Esménard, quien equiparó la figura de Cortez, el héroe conquistador, con la de Napoleón. Desafortunadamente para Spontini, la campaña militar iniciada por Napoleón fue frustrada rápidamente por el ejército español, haciendo que todas las referencias a España en producciones teatrales, pasaran, de la noche a la mañana, a ser políticamente inadecuadas, por lo que *Fernand Cortez* fue retirada casi inmediatamente del escenario. Además, según François-Joseph Fétis, el gran biógrafo y crítico belga del siglo XIX, el encadenamiento de las situaciones dejaba mucho que desear.

Después de importantes cambios introducidos en 1816 por compositor y libretista, la ópera fue puesta una vez más en escena el 8 de mayo de 1817, superando la versión original y disfrutando de un enorme éxito, a lo que sin duda contribuyó la grandiosidad del estilo, que empleaba dobles coros, desbordes vocales de los solistas, cañonazos, relámpagos y caballos en escena, así como escenarios y trajes “exóticos”.¹²⁸ Los personajes de la ópera son:

Fernand Cortez, general de los españoles, tenor.

¹²⁷ Basado a su vez en la tragedia del mismo título, *Fernand- Corté: Tragedie* (1745) del dramaturgo francés Alexis Piron (1689-1773). No obstante en el prólogo se cita como fuente histórica la versión francesa de la *Historia de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra firme del Mar Océano* (1726), del cronista Antonio de Herrera (1549-1626), y la inspiración del crítico y ensayista literario Jean-François de Laharpe (1739-1803).

¹²⁸ Hector Berlioz, quien asistió a una representación en París, se quedó tan impresionado por la producción que le escribió a Spontini: “Glory! Glory to the artist and profoundest respect to the man whose powerful mind...has created that immortal scene!”. En Donald Jay Grout, Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera (Fourth Edition)*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 344.

Montézuma, *Rey de los Aztecas*, bajo.¹²⁹

Télasco, *cacique de Otomis, hermano de Amazily, sobrino de Montezuma, rey de Mexico*, barítono.

Amazily, *princesa mexicana hermana de Télasco*, soprano.

Alvar, *hermano de Fernand Cortez*, tenor.

Moralez, *amigo y confidente de Cortez*, bajo.

Sumo Sacerdote, *sacerdote azteca*, bajo.

Dos oficiales españoles prisioneros de los mexicanos.

Un oficial mexicano.

Soldados españoles, lanzeros, jinetes a caballo, marinos españoles, tlaxcaltecas, sacerdotes, soldados mexicanos.

La acción se desarrolla en Ciudad de México,¹³⁰ sobre una versión libre de los hechos históricos acontecidos en 1520. La ópera comienza con la revuelta de unos descontentos soldados españoles en dicha ciudad. Sólo Cortez puede controlarlos. Teme por la vida de su hermano Alvar cautivo en México, y más aún cuando Amazily, sobrina de Montézuma y hermana del guerrero Télasco, que se debate entre el deber hacia su patria y su gente, y su amor por Cortez, acaba contándole la violencia de la casta sacerdotal gobernante. Télasco entra con un séquito de mexicanos y ofrece la paz a Cortez a cambio de que los españoles abandonen México, a lo que Cortez le responde que la flota española está entera en llamas, hecho inducido por el propio Cortez. En el segundo acto, Cortez y su ejército se encuentran a las afueras de la ciudad de México, y en un intento por intercambiarlo por su hermano, Cortez libera a Télasco, su prisionero. Sin embargo, los sacerdotes no quieren entregarle a Alvar y demandan la vida de la traidora Amazily, si no Alvar morirá. Amazily se tira al lago y nada hacia la ciudad tratando de salvar a Alvar. En el tercer acto, Amazily llega justo a tiempo de evitar el sacrificio de Alvar, y cuando el Sumo Sacerdote está a punto de matarla, llegan los españoles y lo impiden. Télasco une a Amazily con Cortez y todos celebran la conciliación de los dos pueblos.

Todo ocurre entre varios ballets, batallas, quema de las naves, templos incendiados o golpeados por un rayo, y culmina con el matrimonio de Cortez con

¹²⁹ En la versión inicial el personaje de Montézuma no aparecía y en general la parte indígena era mucho más breve.

¹³⁰ Anselm Gerhard, "Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique". En *New Grove Dictionary of opera*, vol. II, London, Stanley Sadie ed., 1992, p. 156.

Amazily, oficiado por Montézuma, y la reconciliación entre españoles y aztecas. Como se puede observar, el parecido con la realidad histórica es mera coincidencia. Tuvo un total de veinticuatro representaciones y se repuso en Estocolmo, en mayo de 1826, en 1838, y en Viena, en 1853, donde fue muy popular.

2.2.2. Giuseppe Verdi, *Alzira*, 1845

En 1845, Giuseppe Verdi compuso *Alzira*, una tragedia lírica con un prólogo y dos actos, sobre un libreto de Salvatore Cammarano basado en la tragedia de Voltaire, estrenada en París, en la Comédie Française, el 27 enero 1736, titulada *Alzira, ou les Américains*. La primera representación verdiana tuvo lugar en el Teatro San Carlo de Nápoles el 12 agosto 1845 y se representó diecisiete veces hasta el 8 diciembre de ese mismo año. El enorme éxito del estreno de *Ernani* en el Teatro La Fenice de Venecia, hizo que el empresario del tercer teatro más importante de la Italia del momento, el San Carlo de Nápoles, le encargase la escritura de una ópera. Para Verdi, además, era la ocasión para trabajar con un libretista al que apreciaba mucho, Salvatore Cammarano, por lo que en marzo de 1844 aceptó el contrato que le presentó el teatro para componer una nueva ópera a condición de que él mismo pudiera elegir la compañía de cantantes.

A finales de febrero de 1845, Verdi había recibido de Cammarano el borrador extraído de la tragedia *Alzire* de Voltaire, con el que estaba totalmente satisfecho. Disponía de bastante tiempo para trabajar sobre ella, pero al mismo tiempo trabajaba en otra ópera, *Attila*, que poco después debía estrenarse en Venecia (17 de marzo de 1846); además, durante esa primavera el compositor tuvo un recrudecimiento de los dolores de garganta y estómago que frecuentemente lo atacaban en los momentos en los que debía dedicarse intensamente a la composición. Por ello, tuvo que enviar a Nápoles un certificado médico que le autorizaba a retrasar su llegada, que finalmente se produjo el 26 junio ya con la ópera terminada, excepto la instrumentación que elaboró allí mismo, y que finalizó el 30 julio. Su estreno tuvo muy buena acogida, pero a lo largo de las diecisiete representaciones napolitanas este fue menguando, y cuando se reestrenó en el Teatro Argentina de Roma el 28 de octubre, la ópera fracasó clamorosamente.

Lo mismo se verificó en el Teatro alla Scala donde tuvo únicamente una única representación, el 16 de enero de 1847. Algunas otras representaciones se dieron en Parma (enero, 1846), Ferrara (mayo, 1847), Venecia (diciembre, 1847), Turín (septiembre, 1854); posteriormente, desaparece casi completamente de los teatros italianos, mientras que atraviesa las fronteras poniéndose en escena en los países de

cultura española y portuguesa: Lisboa (marzo, 1847), Barcelona (febrero, 1849), Lima (enero, 1850), y Valparaíso (noviembre, 1850). Los personajes principales son:

Alvaro, *padre de Gusmano*, bajo.

Gusmano, *gobernador del Perú*, barítono.

Ovando, *un duque español*, tenor.

Zamoro, *líder de una tribu peruana*, tenor.

Ataliba, *líder de otra tribu peruana*, bajo.

Alzira, *hija de Ataliba*, soprano.

Zuma, *doncella de Alzira*, mezzosoprano.

Otumbo, *guerrero americano*, tenor.

Oficiales y soldados españoles. Americanos de ambos sexos.

La acción se desarrolla en Lima y en otros distritos del Perú, hacia mitad del siglo XVI. El prólogo comienza cuando el gobernador español Alvaro, prisionero de una tribu inca liderada por Otumbo, está a punto de ser ejecutado; de repente llega Zamoro que lo libera imponiéndole únicamente que vuelva entre los suyos y que cuente que le ha salvado la vida un “salvaje”. A continuación, se entera de que su amada Alzira y su padre Ataliba son prisioneros de los españoles, por lo que decide ir a su rescate contando con la ayuda de otras tribus incas que también luchan contra los españoles. Entretanto, Alvaro una vez que vuelve a Lima deja en manos de su hijo Gusmano el cargo de gobernador; este, enamorado de Alzira, se la pide en matrimonio a Ataliba como señal tangible de la reconciliación entre los dos pueblos. Ataliba duda, porque conoce el amor de su hija por Zamoro, pero Gusmano le obliga a que convenza a su hija. Alzira, a pesar de estar segura de que el hombre que ama ha sido ejecutado, rechaza al pretendiente, y, poco después, abraza a Zamoro que ha sido capaz de llegar hasta ella. Cuando Gusmano los sorprende, olvidando el compromiso de paz establecido con los incas, hace encarcelar a su rival y lo condena a muerte, a pesar de las súplicas de Alvaro que ha reconocido en él al hombre que le salvó la vida. En ese momento, llega el duque español Ovando con la noticia de que hordas de incas en armas están a punto de atacar Lima. Gusmano entonces libera a Zamoro: su próximo encuentro será en el campo de batalla.

Los españoles han vencido y han hecho muchos prisioneros, entre los que se haya Zamoro, que es condenado a muerte. Entretanto, Gusmano renueva la petición de matrimonio a Alzira y, ante su rechazo, la coloca ante un terrible dilema: la vida de

Zamoro a cambio de su boda. Por salvar la vida de su amado, Alzira acepta los esponsales. Mientras, Otumbo ha sido capaz de corromper a la guardia española que vigila a Zamoro, pero el guerrero, desanimado por la derrota en la batalla, rechaza huir. Sin embargo, cuando se entera de que Alzira está a punto de casarse con Gusmano, el deseo de venganza lo empuja a la acción nuevamente. Se está celebrando la ceremonia nupcial y, en el momento en el que Gusmano extiende su mano hacia Alzira, aparece Zamoro quien apuñala al gobernador, para seguidamente ofrecerse a las espadas de los españoles para que su sangre sea el último insulto a la mujer que lo ha traicionado. Pero Gusmano, herido de muerte, le asegura que la mujer ha aceptado casarse únicamente para salvarle la vida, lo perdona y, abrazado a su padre, Alvaro, muere bendiciendo el amor de Alzira y Zamoro.

2.2.3. Antonio Carlos Gomes, *Il Guarany*, 1870

En la segunda mitad del siglo XIX, el compositor brasileño Antonio Carlos Gomes (1836-1896) escribió *Il Guarany*, una ópera-ballet en cuatro actos con libreto en italiano de Antonio Scalvini (1835-1881) y Carlo Ormeville (1840-1924), basado en la novela *O Guarani* (1857) del también brasileño José de Alencar (1829-1877), que se convirtió en la primera ópera brasileña que consiguió ser aclamada fuera de Brasil. El estreno se produjo en Teatro alla Scala milanés el 19 de marzo de 1870, y fue un enorme éxito gracias, en buena parte, a un libreto en el cual se desarrolla una historia altamente pintoresca, con héroes indios y danzas indígenas románticamente estilizados. El resultado fue un trabajo lleno de atractivo para el público, que le dio a Gomes gran fama internacional, escenificándose durante los siguientes cinco años en prácticamente en todos los teatros de Italia y en diversas capitales europeas, como en el Covent Garden de Londres (13 de julio de 1872), o en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona (7 de marzo de 1876). Incluso Verdi, que la escuchó en Ferrara durante 1872, quedó gratamente impresionado, y en una de sus cartas afirma: “Asisití con gran satisfacción a la ópera del colega Gomes y puedo afirmar que es de refinada hechura, reveladora de un alma ardiente, de un genio sinceramente musical”.¹³¹

La novela original, *O Guarani*, está ambientada en 1604, un período en el que Portugal y sus colonias se sometieron al dominio español debido a la falta de un heredero que subiese al trono. Alencar se aprovecha de esta complicación dinástica para

¹³¹ Gerard Béhague, “Guarany, II”. En *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I..., op. cit., p. 560.

resucitar la figura histórica don Antonio de Mariz (1536-1584), un hidalgo portugués conectado con la fundación de la ciudad de Río de Janeiro y un pionero colonizador. Así, los personajes de esta ópera son:

Pery, jefe de la tribu de los guaraníes, tenor.

Don Antonio de Mariz, viejo hidalgo portugués, bajo.

Cecilia, hija de don Antonio de Mariz, soprano.

Don Alvaro, aventurero portugués, tenor.

Gonzales, aventurero español, invitado de don Antonio, barítono.

Ruy-Bento, aventurero español, invitado de don Antonio, tenor.

Alonso, aventurero español, invitado de don Antonio, bajo.

Il cacico, jefe de la tribu de los Aymoré, bajo o bajo-barítono.

Pedro, hombre de armas de Don Antonio, bajo.

Coro y comparsas: aventureros de distintas naciones, hombres y mujeres de la colonia portuguesa, salvajes de la tribu de los Aymoré.

La acción se sitúa en Brasil, cerca de Río de Janeiro, hacia 1560. Don Antonio de Mariz, un colonizador pionero brasileño de nacimiento noble, está en guerra con las tribus indias vecinas, los Aymoré, que detestan al invasor europeo. Su hija es anhelada por Gonzales, un aventurero español, pero cuyo corazón pertenece a Pery, jefe de la tribu de los guaraníes, un joven de noble y elevado carácter menospreciado por ser un nativo. No obstante, don Antonio quiere que su hija se case con don Alvaro, a lo que ella accede debatiéndose entre la obediencia debida a su progenitor y el amor que siente por Pery.

Éste oye a los aventureros conspirar para atacar el castillo. Gonzales planea secuestrar a Cecilia mientras duerme, pero ella se despierta y lo rechaza, y Pery interviene disparando una flecha a través de la ventana; Gonzales dispara su pistola despertando todo el mundo el castillo. Llega don Antonio y requiere una explicación sobre la presencia de Gonzales. Pery aparece en la ventana y lo señala como el líder de los traidores, pero en ese momento el castillo es atacado por los indios Aymoré, y todos juran lealtad para defender el castillo. Cecilia es hecha prisionera y Pery, que acude a ayudarla, también. Son liberados por su padre y el ejército español y don Alvaro muere durante la lucha. Don Antonio, a cuyo conocimiento han llegado los planes de Gonzales, decide destruir su castillo ya que no puede vencer a ambos, a Gonzales y a los Aymoré. Después de santificar la unión de Cecilia con Pery (que se convierte al

cristianismo y es bautizado), éstos huyen y don Antonio se queda esperando a sus enemigos. Gonzales y su grupo llegan poco después, y don Antonio hace explotar varios barriles de pólvora que provocarán su propia muerte y la de los traidores, mientras Cecilia y Pery escapan.¹³²

3. LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

3.1. CICLO CERVANTINO

3.1.1. El *Quijote*

Durante más de cuatrocientos años, desde el Siglo de Oro hasta nuestros días, el caballero conocido como *Quijote*, *Quixote*, *Chisciotte* y todas sus variantes, protagonista de la novela del escritor español Miguel de Cervantes (1547-1616), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) y la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), junto con algunos de sus episodios, como el de las bodas de Camacho, Sancho Panza y el gobierno de la Ínsula Barataria, la estancia del hidalgo y su escudero en el palacio de los duques, o la cueva de Montesinos, por citar los más representativos, han inspirado más de cien piezas musicales a lo largo de todo el mundo occidental, pertenecientes a una gran diversidad de géneros como ballet, canción, poema sinfónico, suite, *humoresque*, pieza programática, etc., incluida la ópera en cualquiera de sus subgéneros: ópera seria, ópera *buffa*, ópera de cámara, *intermezzo*, comedia heroica, ópera cómica, opereta, ópera para niños...la mayoría de las cuales ha caído en el olvido.¹³³

Desde el momento en el que aparecen las primeras traducciones de la primera parte del *Quijote*,¹³⁴ y con ellas las primeras adaptaciones, que serán teatrales sobre todo

¹³² Ya bien entrados en el siglo XX y todavía sobre esta temática, el compositor francés Jean Prodromidès (1927-2016) compone la que será su cuarta ópera, *La Noche triste*, con un libreto de Jean Gruault (1924-2015) y que se estrenó en la *Opéra national de Lorraine* de Nancy et de Lorraine, el 24 de noviembre 1989.

¹³³ Véase Victor Espinós, *El 'Quijote' en la música*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1947.

¹³⁴ En 1612 aparece la primera traducción inglesa, seguida de la traducción francesa en 1614. La traducción italiana se editará en 1622 la primera parte y en 1625 la segunda, y la alemana data de 1648. En Bárbara P. Esquivel-Heinemann, "El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX". En *Cervantes y el Quijote en la Música: Estudios Sobre la Recepción de un Mito*, Begoña Lolo ed., Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 173.

en Francia e Inglaterra, comienzan a aparecer las primeras versiones musicales. A pesar de algunos ejemplos tempranos, será durante el siglo XVIII cuando el caballero español se hará protagonista de los escenarios europeos, explotando, sobre todo, el carácter cómico, jocoso, y burlesco de la obra cervantina. La novela fue interpretada casi exclusivamente en clave satírica, y es precisamente en la ópera donde puede observarse mejor esta tendencia, ya que el *Quijote* es visto más como un libro de aventuras de un loco caballero que como una obra de reflexión y profunda en su pensamiento.

Con la llegada del Romanticismo será cuando *Don Quijote* pase a ser interpretado como la historia del caballero errante que piensa que puede cambiar el mundo y no solamente como una novela de aventuras. El Quijote representará al hombre que cree en la nobleza, el coraje, el honor, la virtud, en el amor puro e idealizado, y en los grandes valores morales. A partir de entonces empezaremos a encontrárnoslo bajo el epíteto del “Caballero de la triste figura” y musicalmente, tal como un poco antes pasó en el campo de la literatura y la filosofía, se transformó, abandonando los aspectos cómicos y fantásticos para subrayar los valores poéticos y los rasgos trágicos del personaje. En el ámbito operístico, durante el siglo XIX no vamos a encontrar la misma cantidad de composiciones líricas que en la centuria anterior; en Italia, a lo largo de este siglo, hubo una escasa atención por la figura del Quijote, probablemente porque los aires políticos habían cambiado y la Italia del *Risorgimento* relacionó el período de la dominación española con el momento menos creativo a nivel artístico del país.¹³⁵ Así, en los catálogos constan siete obras, poco más o menos conocidas, de diferentes géneros operísticos, comenzando por un *Don Chisciotte* (1805), de Pietro Generali, seguido en 1810 de una ópera heroico-cómica estrenada en Venecia durante el carnaval, y titulada *Don Quichotte* de Antoine de Miari¹³⁶ con libreto de S. B. Pallavicini,¹³⁷ y una ópera bufa de Ferdinando Paër (1771-1839), *Un pazzo ne fa cento*, estrenada en Florencia en 1812.

¹³⁵ Aldo Ruffinatto, “Presencia y ausencia del Quijote en Italia”. En *Atti del XXIII Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Centro Virtual Cervantes*, Palermo, 2005, p. 243.

¹³⁶ No hay mucha más información sobre esta obra que, sin embargo, se menciona en tres índices diferentes. En Bárbara P. Esquivel-Heinemann, “El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX”..., op. cit., p. 184.

¹³⁷ La edición póstuma de Francesco Algarotti de las óperas de Pallavicini (Venecia, 1744) contiene sólo cinco libretos. En el tercer volumen se encuentra la que puede ser la copia existente más antigua de *Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chiciotte* (III, 135-236), el texto de una ópera cómica que Giovanni Ristori (1692-1753) había puesto en escena en Dresde, en 1727. En Loweli Lindgren, Colin Timms, *The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva, 1720-1728, and Related Correspondence with J.P.F. von Schönborn and S.B. Pallavicini*, Royal Musical Association Chronicle 36, London, Jonathan P. Wainwright ed., 2003, p. 8.

En mayo de 1825 se estrenó en el Théâtre Royal de l'Odéon de París *Les noces de Gamache*, una ópera bufa en tres actos de Saverio Mercadante, en colaboración con Thomas Sauvage (1794-1877) y J. Henry Dupin (1791-1887). La misma obra, pero ahora como “melodramma / opera giocosa” en un acto, y con el título de *Don Chisciotte alle nozze di Camaccio*, se representó cinco años después (1830), en el Teatro Principal de Cádiz.¹³⁸ En 1832 es Gaetano Donizetti quien estrena su ópera *Il furioso all'Isola di San Domingo*, y en 1839, en el Teatro alla Canobbia de Milán, Alberto Mazzucato (1813-1877) estrenó un melodrama cómico en dos actos, *Don Chisciotte*, sobre un libreto de G. Crescini. En el Teatro Nuovo de Nápoles, durante la temporada de 1859, se pone en escena la “azione eroicomica” en tres actos del compositor Carlo Rispo, *Don Chisciotte de la Mancía*, con libreto de Angelo Tiby,¹³⁹ y hacia finales de siglo, sobre el caballero de la triste figura encontramos la opereta “eroicomica” de Luigi Ricci-Stolz (1852-1906), *Don Chisciotte* (Venecia, 1881), con un prólogo y tres actos, sobre un libreto de E. Fiorentino y Gallo.

Fuera de las fronteras italianas, la figura de don Quijote aparece en la obra del alemán Felix Mendelshson (1809-1847), y ya en la segunda mitad del siglo, títulos de sonoridades wagnerianas como el *Don Quixote* del compositor austríaco Wilhelm Kienzl (1857-1941), destacan ya el carácter trágico de la novela. Es una ópera dividida en tres actos, compuesta sobre un libreto del propio músico, cuyo estreno el 18 de noviembre de 1898 en la Neues Königliches Opernhaus de Berlín fue un fracaso, y que nos presenta a un Quijote absolutamente idealista, capaz de llegar hasta la destrucción personal, y por eso, al final de la obra quema los libros de caballería que tanto amaba, para morir lanzándose sobre ellos. En España, el cantante, profesor y compositor sevillano Manuel García (1775- 1832), fue el autor de un *Don Chisciotte*, ópera bufa en dos actos, escrita en italiano, que al parecer fue estrenado en Nueva York en 1826.

¹³⁸ Parece que se tiene constancia de la puesta en escena de esta obra bajo diferentes géneros operísticos y en tres idiomas diferentes, ya que el nombre de Mercadante aparece en otros dos títulos de composiciones inspiradas por la novela de Cervantes: una ópera bufa en español, *Don Quijote de la Mancha* (1841), y una zarzuela con el mismo título que la obra de París y la de Cádiz, *Don Quijote en las bodas de Camacho* (1869), aunque en ninguna de las dos se menciona lugar de representación alguno. En Bárbara P. Esquivel-Heinemann, “El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX”..., op. cit., p. 185

¹³⁹ *Don Chisciotte della Mancía*, azione eroicomica in tre atti, da rappresentarsi nel teatro Nuovo nel Carnevale del 1859, musica del maestro Carlo Rispo, poesia di Angelo Tiby, Napoli, Tipografia Simonina, 1859.

3.1.1.1. Mendelssohn, *Die Hochzeit der Camacho*, 1825

El proyecto juvenil operístico más ambicioso del músico alemán Felix Mendelssohn (1809-1847), y la única obra del compositor de este género en llegar a los escenarios, fue *Die Hochzeit des Camacho*, una ópera cómica en dos actos, estrenada en el Schauspielhaus de Berlín el 29 de abril de 1827, cuyo libreto se basa en un episodio de la segunda parte del *Don Quijote* de Cervantes. Los principales personajes son:

Quiteria, *hija de Carrasco y enamorada de Basilio*, soprano.

Basilio, *enamorado de Quiteria*, tenor.

Carrasco, *padre de Quiteria*, bajo.

Camacho, *campesino adinerado pretendiente de Quiteria*, tenor.

Don Quixote, *invitado a la boda de Camacho*, barítono.

Sancho Panza, *invitado a la boda de Camacho*, bajo.

Licinda, soprano.

Vivaldo, tenor.

Quiteria está enamorada del pobre y humilde Basilio, pero su boda está prohibida por su padre, Carrasco, quien, en su lugar, la promete al rico campesino Camacho. Su fiesta de bodas, a la que asisten el caballero don Quixote y su criado Sancho Panza, es interrumpida por la repentina aparición de Basilio, que como en el relato de Cervantes finge suicidarse, se le otorga un último deseo y se le permite casarse con Quiteria. Al final la unión de los amantes es bendecida por don Quixote y por Camacho. La partitura de Mendelssohn, que muestra signos de la influencia de Beethoven y Weber, contiene alguna música memorable, aunque la ópera en su conjunto decae debido a las dificultades consustanciales al libreto.

La complicada historia de la composición, producción, y publicación de *Camacho*, que abarca los años 1824-1828, proporciona indicios esenciales de lo que Mendelssohn trataba de lograr, y por qué a pesar de las momentos afortunados de la partitura y de su eminente mérito teatral, su intento finalmente fracasó. La atracción de Mendelssohn por el *Don Quijote* podría ser un reflejo de la fascinación alemana con la figura de Cervantes, ya que, por un lado, en 1799, el escritor e hispanista Ludwig Tieck (1773-1853) había traducido la novela, y por otro, el compositor también habría

conocido la crítica de su tío, Friedrich Schlegel (1772-1829), que vio el *Don Quijote* como “el modelo de la novela, fantástica, poética, humorística”.¹⁴⁰

Con respecto a la autoría del libreto, una declaración de su amigo y cantante, Eduard Devrient (1801-1887), llevó a que en muchas fuentes antiguas fuese atribuido erróneamente a otro amigo del Mendelssohn, Carl Klingemann (1798-1862), o, a veces, a su padre August Klingemann (1777-1831), que escribió un trabajo teatral basado en la figura del Quijote (*Don Quixote*) en 1815; otras fuentes han identificado como libretista al barón Carl August von Lichtenstein (1767-1845), un funcionario del teatro Schauspielhaus que supervisó la producción de 1827 en Berlín, y al que se debe las partes del libreto que se añadieron una vez escrita la música.¹⁴¹ No obstante, en 1976, Rudolf Elvers sugirió correctamente que el libretista original fue el escritor de Hanover Friedrich Voigts (1792-1861), ya que sostiene que éste fue el receptor de las dos cartas escritas por Mendelssohn en enero y marzo de 1824, que tratan diferentes aspectos del libreto.¹⁴² El cómo Voigts llegó a escribir un libreto basado en Cervantes para Mendelssohn queda poco claro, pero por la correspondencia se sabe que a principios de 1824, Voigts le envió aparentemente un borrador con la estructura de la ópera, inclusive secciones substanciales en verso para los números cantados, y la respuesta de Mendelssohn no deja dudas de que fue el libreto de Voigts al que él puso música.

Por contraste con el principio estético alemán que priorizaba la idea del *Charakter*, el foco en *Camacho* estuvo en la parodia, el sentimentalismo y la comedia.¹⁴³ Preocupado por la audiencia, Mendelssohn rechazó la oportunidad de experimentar con formas cada vez más populares, como sabemos por una carta dirigida a su libretista: “No escribas diálogos entre los números musicales demasiado breves. [...] Considero que unas pocas palabras entre las canciones son imprescindibles”.¹⁴⁴ La posibilidad de la actuación de la censura en los teatros públicos también lo inquietó, aunque tuvo siempre la esperanza de que si la ópera alcanzaba éxito en Berlín, le seguirían interpretaciones internacionales: “Sería bueno permitir la aparición de un

¹⁴⁰ R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 168.

¹⁴¹ Para obtener información sobre la participación de Lichtenstein en la versión de *Camacho* de 1827, véase Clive Brown, “Mendelssohn’s ‘Die Hochzeit des Camacho’: An Unfulfilled Vision for German Opera”. En *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honour of Julian Rushton*, Rachel Cowgill, David Cooper, Clive Brown eds., Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 55-56.

¹⁴² Para obtener más información, véase *ibid.*, pp. 47-48.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁴ Monika Hennemann, “From Drawing Room to Theater”. En *Mendelssohn in Performance*, Siegwart Reichwald ed., Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 118.

sacerdote, aunque esto no sea aceptado en la mayoría de los escenarios alemanes [...] Si eso es lo que ocurre aquí, ¿cuánto peor será en Austria?”¹⁴⁵

Cuando la ópera estuvo terminada, en agosto de 1825, Mendelshonn se la presentó al intendente del Königlische Theater, el conde C.F. von Brühl, quien a su vez se la pasó al Kapellmeister Spontini, la persona que tenía el poder de vetarla. Poco dispuesto a cooperar, Spontini pospuso su estreno y mandó llamar al compositor en julio 1826, reunión en la que, desaprobando la partitura de Mendelsshon, comentó mientras señalaba a través de una ventana a la cúpula de la Iglesia Francesa: “Amigo mío, debe tener grandes ideas, grandes como esa cúpula”,¹⁴⁶ pidiendo a continuación las suficientes revisiones como para provocar el enfado del padre del joven compositor, Abraham Mendelsshon, y forzar a Brühl a intervenir a principios de 1827. Finalmente, ante una audiencia llena de amigos y familiares, el estreno tuvo lugar en Berlín, en el pequeño teatro de cámara del Schauspielhaus, pero el coro estuvo muy inseguro, y un Mendelshonn exasperado se marchó antes de la conclusión de la ópera.

Así, cuando una nueva interpretación fue aplazada debido a una enfermedad de barítono Heinrich Blume (Don Quijote), Mendelssohn no removi6 el asunto. A los ojos de su experimentado amigo Devrient, “la música fue en esencia del mismo carácter que la de sus trabajos de juventud. El oyente se encontró ante una maestría musical admirable, formalmente ordenada, y con una inteligente declamación de las partes vocales; estas cualidades, que son indiscutibles, deberían ser suficientes para reivindicar la valía del joven compositor, pero no bastaron para obtener éxito con el público”.¹⁴⁷ Cuando en 1828 Mendelssohn empezó a trabajar en la publicación de la partitura vocal de la ópera completa, el joven había madurado como compositor; volvió entonces a recuperar el material que había cambiado en la revisión de 1827 y revisó y recompuso algunas partes de la ópera, versión que no subió a los escenarios hasta el 24 de febrero de 1887, cuando se estrenó en el Playhouse de Oxford.¹⁴⁸

3.1.1.2. Saverio Mercadante, *Don Chisciotte alle nozze di Camaccio*, 1829

Otro compositor, en este caso italiano, que se basa en la novela cervantina para escribir una ópera es Saverio Mercadante, quien llega a Cádiz proveniente de Lisboa en

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ “Mon ami, il vous faut des idées grandes, grandes comme cette coupole”. En R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music...*, op. cit., p. 167.

¹⁴⁷ Monika Hennemann, “From Drawing Room to Theater”..., op. cit., p. 119.

¹⁴⁸ Clive Brown, “Die Hochzeit des Camacho, Die”, *New Grove Dictionary of Opera...*, op. cit. p. 729.

1829, momento en el que ya era un compositor de fama reconocida. Los gaditanos contrataron al compositor y a su compañía lírica para el Teatro Principal, y tras un año de estancia en dicha ciudad, Mercadante se despidió del público con la que sería la primera ópera sobre el personaje de *Don Quijote* escuchada en España, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, una ópera bufa en un acto, sobre libreto de Esteban Ferrero,¹⁴⁹ cantante de su compañía, y que se estrenó en dicho teatro, el 10 de febrero de 1830.¹⁵⁰

Italia fue uno de los países europeos, junto con Francia, en el que antes se observó la recepción de la novela de Cervantes, y en los escenarios italianos la tradición cervantina fue mucho mayor que la española, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, donde es prácticamente inexistente. No obstante, aunque en el siglo XIX italiano la presencia de don Quijote descendió notablemente en los géneros líricos, todavía se pueden contabilizar trece óperas, además de otras obras instrumentales y ballets sobre su figura. Incluso a principios de siglo, y antes del estreno de Cádiz de 1830, ya se habían escrito en Italia tres óperas,¹⁵¹ por lo que no es de extrañar que la primera ópera sobre el caballero cervantino compuesta en España, viniera de la mano de un compositor del país vecino. Mercadante quiso utilizar el argumento de Cervantes en su ópera por ser específicamente español y agradar así al pueblo gaditano, incorporando en la medida de lo posible músicas populares españolas.¹⁵²

¹⁴⁹ Algunas fuentes nombran al libretista como S. Ferrero dado que en el libreto original se dice que está escrito por Señor Ferrero (Michael Wittmann, “Mercadante, Saverio”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (on line)*, London, Eds. Sadie, Stanley y Tyrrell John, Macmillan (1980), 2001. Otras, como Presas, o Cortizo y Sobrino, identifican al libretista como Esteban Ferrero, bajo de la compañía de Mercadante y que cantó el papel de don Quijote el día de su estreno (Adela Presas, “Don Quijote en la ópera italiana...”, op. cit., p. 623; Encina Cortizo, Ramón Sobrino, *El Quijote en la zarzuela*, Centro Virtual Cervantes, Centro de Documentación de Música y Danza (Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/cortizo.htm) [Fecha de consulta: 5/03/2015].

¹⁵⁰ Tuvo cinco representaciones: 10, 13, 14, 19 y 21 de febrero, y a lo largo del siglo XIX se repuso dos veces más en Madrid: en 1841, en el Teatro de la Cruz, con algún cambio en el libreto, y en 1869 en el Teatro de la Zarzuela, con una serie de cambios que la convirtieron en zarzuela; sin embargo, no parece que esta versión tuviera éxito, pues apenas aparecieron comentarios en los periódicos. En Adela Presas, “Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. ‘Don Chisciotte alle nozze di Gamazo’ de Saverio Mercadante”, *Actas del VI Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Navarra, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 623-624.

¹⁵¹ *Don Chisciotte* (1805), de Pietro Generali; *Don Quichotte* (1810), de Antoine Miari; y *Un pazzo ne fa cento* (1812), de Ferdinando Paër, en *ibid.*, p. 626.

¹⁵² En el libreto, antes de comenzar la trama se puede leer: “Nota. Habiendo tornado a su cargo el Maestro Mercadante el aplicar la música a esta composición de carácter español, creyó conveniente servirse de varios motivos de las mejores canciones de la nación, para hacer todavía más característica su obra”, en *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio. Don Quijote en las bodas de Camacho*, melodrama jocoso en un acto, que debe representarse en el Teatro Principal de Cádiz, el Carnaval de 1830, para beneficio del Señor Maestro Mercadante. Compuesta por el Señor [Esteban] Ferrero y Traducida por D.J.C., Imprenta de D. Ramón Howe.

El libreto recrea los capítulos XIX, XX y XXI de la segunda parte de *Don Quijote*, los que se refieren a las bodas de Camacho, que como hemos visto, se utiliza en otras muchas óperas; sin embargo, Ferrero se centró más en la recreación de la historia previa a la ceremonia, la historia de los desafortunados amores de Basilio y Qiteria, y la próxima boda de ésta con el rico Camacho, hechos que conocen don Quijote y Sancho cuando van andando por el camino, en el capítulo XIX. Aunque es cierto que está inspirada en el original cervantino y mantiene el enredo básico de la boda, a base de introducir elementos extraños y de intercambiar personajes y escenarios, consigue una historia que se aleja del espíritu de la novela y de los protagonistas.

Como ya hemos comentado, en esta ópera, como en muchas otras y especialmente en las de origen italiano, se insiste en resaltar el aspecto ridículo y extravagante del personaje de don Quijote, destacando su figura huesuda y desarticulada, su locura y sus desmanes, haciendo además hincapié en los peores rasgos, tanto físicos como morales, de Sancho: un gordo siempre hambriento, prosaico y adulator de los ricos y poderosos. Vemos pues que el libreto de *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* se inserta en la corriente que durante el siglo XVII y XVIII es común a las obras inglesas, alemanas, italianas y francesas, y que considera la novela de Cervantes desde su punto de vista cómico, con peleas, jaleos, y disparates por doquier, quedándose en la visión superficial de lo que se cuenta, sin penetrar en una interpretación más profunda de lo que tanto el personaje como su historia significan. Esta corriente se mantuvo en Italia por más tiempo que en el resto de Europa, donde con la llegada del siglo XIX y la filosofía romántica, se comienza a dar un giro a la interpretación de la novela y del personaje, en una línea más volcada hacia lo trágico. Los personajes de la ópera son:

Don Quijote, bajo.

Sancho Panza, *su escudero*, bajo buffo

Quiteria, *amante de Basilio y prometida a Camacho*, soprano.

Camacho, *joven campesino simple y rico*, tenor.

Basilio, *pobre pero osado*, tenor,

Bernardo, *padre de Quiteria*, barítono.

Cristina, *amiga de Quiteria y esposa de don Diego*, soprano.

Don Diego, *rico propietario y amigo de don Quijote*, bajo.

Coros de aldeanos, amigos de Camacho, y de zagalas y ninfas.

Comparsas, el genio de la codicia y sus secuaces, aldeanos, criados, cocineros y rústicos.

La escena inicial se sitúa en la casa de don Diego y Cristina, dueños de la aldea y lugar donde se debe llevar a cabo el matrimonio. Quiteria, hija de Bernardo, ha tenido desde la infancia una íntima amistad con el joven y pobre Basilio, y este afecto ha aumentado durante los años convirtiéndose en un tierno amor, tanto que los dos se han jurado amor eterno prometiéndose en matrimonio. El padre de Quiteria, un hombre avaro, sin valorar el amor que su hija siente por Basilio, ha decidido casarla con Camacho, joven simple pero rico. Las súplicas y las lágrimas de Quiteria para intentar convencerlo de que cambie de parecer no han servido para nada; al contrario, el hombre ha llagado a un acuerdo con Camacho y ha fijado el día de la boda.

Basilio, desesperado por la pérdida de su amante, busca recurrir a cualquier posible remedio para impedir el matrimonio, pero todo es inútil. Sin embargo, descubre una estratagema que, en el momento mismo de la boda y una vez puesta en marcha, le permitirá, a pesar de Bernardo y Camacho, obtener la mano de Quiteria. El día del matrimonio, llegan a casa de don Diego, invitados al matrimonio, don Quijote y Sancho Panza. Cuando la ceremonia está a punto de celebrarse, aparece Basilio extrañamente vestido y finge suicidarse para forzar su boda con Quiteria; tras la intervención de don Quijote aplacando los ánimos de los partidarios de uno y otro pretendiente, la historia termina felizmente y con vivas al ingenioso hidalgo.

No se han encontrado críticas referidas a este estreno, aunque sí nos han llegado de reposiciones posteriores, como la aparecida en *Revista de Teatros* sobre las representaciones de julio de 1841 en el Teatros del Circo y de la Cruz, donde leemos que “esta partitura de Mercadante ha sido recibida con grande algaraza [sic] de los espectadores”.¹⁵³

3.1.1.3. Gaetano Donizetti, *Il furioso all'isola di San Domingo*, 1833.

Otro operista italiano que escribió una ópera sobre la novela cervantina fue Donizetti, quien en agosto de 1832 firmó un contrato con el empresario Giovanni Paterni para componer una ópera que debía ser estrenada en el Teatro Valle de Roma, durante el invierno de 1833. El libretista sería Jacopo Ferreti (1784-1852), el tema elegido fue la adaptación de las escenas de Sierra Morena del *Quijote*, y la ópera

¹⁵³ Adela Presas, “Don Quijote en la ópera italiana...”, op. cit., p. 624.

llevaría por título *Il furioso all'isola di San Domingo*. Ferreti había tenido contacto con este tema, ya que a mediados de la década de 1820 había visto en Roma (en el mismo Teatro Valle donde la ópera se iba estrenar) un *Furioso* que el célebre actor Luigi Vestri había adaptado por sí mismo.

En ese momento vio el potencial del tema para escribir una ópera, y fue él quien le sugirió el título a Donizetti, quien rápidamente lo aceptó. Finalmente, el compositor escribió una ópera semi-seria en dos actos que se representó por primera vez el 2 de enero de 1833. Después del triunfo del estreno romano, la ópera abrió la temporada de otoño de ese mismo año en el Teatro Carignano de Turín, y la del carnaval en el Teatro alla Scala de Milán, donde se representó treinta y siete veces durante esa temporada; para la ocasión, Donizetti redujo la ópera de tres a dos actos, adaptando algunas partes para la nueva compañía, siendo ésta la edición que normalmente se representa. En el siglo XX se repuso en Siena (1958), en Spoleto (1958) y en Savona (1987).¹⁵⁴

Los episodios de Sierra Morena en los que se basó Ferreti se encuentran en la primera parte del *Quijote*, en los capítulos XXIII al XXVIII. En ellos se nos relata cómo abatidos después de haber sido apedreados por una pandilla de galeotes, don Quijote y Sancho están en Sierra Morena, buscando un lugar a salvo en esas montañas inhóspitas. Sin embargo, en lugar de encontrar paz y calma, se ven envueltos en otra aventura, en esta ocasión una historia de amor y traición que envuelve a Cardenio, Lucinda, Dorotea, y a don Fernando. Estos episodios tienen los ingredientes necesarios para un melodrama: personas e identidades perdidas y encontradas; la seducción involuntaria de una joven inocente por un personaje desaprensivo; amantes que se ocultan, disfraces, malentendidos, cartas que no llegan en su destino, puñales, desmayos, el engaño, la violencia, y la locura. Es una fuente literaria muy adecuada para lo que se entiende por melodrama lírico, que era precisamente lo que Ferreti vio en él cuando le sugirió a Donizetti el título del *Il furioso*.

Ferreti trasladó la acción desde los paisajes de Sierra Morena a una exótica isla caribeña, con acantilados, mares embravecidos, vegetación tupida, cabañas primitivas, y aborígenes. Don Quijote y Sancho no aparecen en la ópera, pero una relación similar a la de ambos personajes es la que se dará entre Cardenio y Kaidamà, su “moretto”. Los personajes de la ópera son:

¹⁵⁴ Mario Hamlet-Metz, “Don Quixote chez Donizetti, chez Massenet”. En *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature...*, op. cit., p. 79.

Cardenio, *il furioso*, barítono.

Eleonora, *su esposa*, soprano.

Fernando, *hermano de Cardenio*, tenor.

Marcella, *hija de Bartolomeo*, soprano.

Bartolomeo, *campesino*, bajo.

Kaidamà, *un criado moro*, bajo buffo.

Coro de colonos de ambos sexos, y marineros.

La acción nos sitúa en la isla de Santo Domingo, donde dos nativos, Bartolomeo y su hija Marcella, y, con mucho miedo, el criado Kaidamà, protegen y cuidan a un hombre loco, Cardenio, que ha huido de su Cartagena natal enloquecido debido a la infidelidad de su mujer, Eleanora, y ha buscado refugio en Santo Domingo. Entonces, a causa de una tempestad, Eleonora que lleva años buscando a su marido, naufraga en la misma isla. También desembarca en la isla Fernando, el hermano de Cardenio, y los dos intentan que Cardenio recupere la cordura y vuelva a la vida marital. El desesperado Cardenio los rechaza y reniega de ellos y después se lanza al mar, pero Fernando lo sigue y lo salva. La fuerte emoción que siente hace que Cardenio recupere la razón, pero, no obstante, decide que la muerte es la única solución. Eleonora es persuadida por Fernando para que confiese su pecado a su marido lo cual hace elocuentemente. Eleonora le pide perdón, Cardenio se lo da pero a condición de que se den muerte recíprocamente. Horrorizada, Eleonora declara que ella es la única culpable y la que debería morir, pero su noble decisión le va brindar el perdón de Cardenio ahora ya convencido de la fidelidad de su mujer. Juntos, con Fernando, los reunidos consortes se vuelven a su país natal.

La configuración de *Il Furioso all'isola di San Domingo*, es, aparentemente, la de una comedia con un final conclusivo y matrimonio feliz, después de una trama compleja en la cual se ve al protagonista enloquecido de amor y traicionado deambular salvajemente por una isla desierta hasta que se reúne con la esposa arrepentida, pero la novedad, que no es pequeña, es que Leonora, a diferencia de la inocente víctima de Cervantes, es una mujer que ha traicionado a su marido, reconoce su error, y finalmente es perdonada por su esposo, una vez que éste verifica el arrepentimiento. No obstante, asistimos a una transformación heroico-cómica en donde la estructura de la comedia está respaldada no sólo por los personajes de Bartolomeo y Marcella, sino también por el personaje cómico Kaidamà, así como por el uso de todos ellos de un léxico

claramente coloquial. El buen resultado, por tanto, se ha de atribuir tanto a la música de Donizetti como al libreto de Jacopo Ferretti, que liga con eficacia los distintos episodios y caracteriza a los personajes con gran acierto, de manera que los serios nunca incurran en el patetismo, sobre todo Cardenio, y los cómicos no caigan en la ironía, como el siervo Kaidamà. La música de Donizetti encuentra así un equilibrio seguro entre el ingrediente irónico y el trágico.

3.1.1.4. Jules Massenet, *Don Quichotte*, 1910

A pesar de la proliferación y el recorrido operístico del *Quijote* durante los siglos XVII, XVIII y XIX, los estudiosos, en su mayoría, opinan que el mejor período para la recepción de la novela será, sin duda, el siglo XX, en donde se sitúa más de la mitad del catálogo y en la que encontraremos toda la tipología de repertorios. A modo de ejemplo, hablaremos de la ópera sobre este personaje que inaugura la producción operística de este siglo: la comedia heroica en cinco actos *Don Quichotte* del compositor francés Jules Massenet (1842-1912), compuesta entre 1908-1910 sobre un libreto de Henri Cain (1857-1937), y estrenada el 19 de febrero de 1910 en la Opéra de Montecarlo. La compuso al final de su carrera, en plena madurez creativa y tras una etapa de desalentadores fracasos escénicos, por encargo de Raoul Gunsbourg (1860-1955), un músico de segundo orden, que fue director del teatro de ópera de esta ciudad desde 1893 hasta 1951, y con quien en los últimos años de su vida Massenet estableció una fructífera relación. El libreto de Cain no se basa directamente en la novela de Cervantes sino en *Le Chevalier de la langue figure*, una obra en verso acerca de don Quijote y Sancho Panza, escrita por el poeta francés Jacques Le Lorrain (1856-1904), que se había estrenado en París en 1904 con un cierto éxito, sólo unos días antes de la muerte del dramaturgo. Cain, como muchos otros libretistas en otras tantas óperas, escribió un texto repleto de situaciones inconexas, de lugares comunes y estereotipos sobre la figura del caballero manchego, que nada tienen que ver ni con la trama ni con el espíritu que alimenta la novela cervantina.

Según Massenet había un fuerte elemento autobiográfico en esta obra de Le Lorrain, quien aparentemente tenía una semejanza física clara con el don Quijote descrito por Cervantes.¹⁵⁵ Por alguna razón Le Lorrain alteró el carácter de la campesina Aldonza Lorenzo, que en la novela inspira en don Quijote el personaje ficticio de

¹⁵⁵ Charles Osborne, *The Opera Lover's Companion*, New Haven (CT), Yale University Press, 2004, pp. 222-223.

Dulcinea del Toboso, convirtiéndola en su obra teatral (y en la ópera de Massenet) en Dulcinèe, una cortesana. De hecho, Massenet cuenta en sus memorias: “Lo que [...] me decidió a escribir esta obra fue el genial invento de Le Lorrain de substituir la grosera moza, la Dulcinea de Cervantes, por la Bella Dulcinea tan original y pintoresca. Los autores dramáticos franceses más renombrados no habían tenido esta excelente idea”.¹⁵⁶ De este modo, Dulcinea, que en la novela cervantina pertenece al mundo de los sueños de don Quijote, en la ópera de Massenet se convierte en un personaje en el que don Quijote se encuentra con su propio sueño hecho realidad. Cuando escribió esta ópera, Massenet lo hizo pensando en las dotes vocales del bajo ruso Fiodor Chaliapin,¹⁵⁷ pero en realidad modeló su ópera siguiendo el modelo y características de *Carmen* de Bizet, dando el protagonismo femenino a una mezzosoprano. La ópera, con una partitura de sólo dos horas de música, nos muestra al Massenet más sensible y hábil, y en ella los principales personajes son:¹⁵⁸

Don Quichotte, *caballero andante de la Mancha*, bajo.

Sancho Pança, *escudero de don Quijote*, barítono.

La belle Dulcinèe, *campesina objeto del amor de don Quijote*, mezzosoprano.

Juan, *el novio oficial de Dulcinèe*, tenor.

Pedro, *muchacho joven*, soprano.

Garcias, soprano.

Rodriguez, tenor.

Dos criados, barítonos.

Jefe de los bandidos, papel hablado.

Cuatro bandidos, papel hablado.

Coro: burgueses adinerados, amigos de Dulcinèe, damas, bandidos, pueblerinos, etc.

La acción transcurre en una población española durante una feria, a la que llega don Quichotte, que entra sobre su caballo, Rocinante, seguido por su escudero Sancho

¹⁵⁶ Yvan Nommick, “‘El Quijote’ en la ópera”. En *El Quijote y la música*, Centro Virtual Miguel de Cervantes (Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm) [Fecha de consulta: 5/03/ 2015].

¹⁵⁷ Sin embargo, Massenet, en sus propias memorias, dice poco acerca de Chaliapin como Don Quichotte, y acabó por preferir, claramente al bajo francés Vanni Marcoux, que cantó el papel en París varios meses después del estreno de Monte Carlo. En Charles Osborne, *The Opera Lover's Companion...* op. cit., p. 222.

¹⁵⁸ Roger Alier, *Guía universal de la ópera...*, op. cit., pp. 425-427.

Pança en un burro. Algunos se burlan de él, otros admiran su temple. Por la noche, don Quichotte quiere dar una serenata a la dama de sus pensamientos, que identifica con Dulcinèe, sin advertir que es una mujer frívola y casquivana. Juan, su amante, se ofende por la serenata del caballero; ella evita que se peleen y le dice a don Quichotte que puede demostrar su amor recobrando un collar que unos bandoleros le robaron días atrás. En medio de la niebla, don Quichotte cabalga expresando su amor, junto a Sancho que rezonga contra las mujeres. Atisba unos molinos de viento que toma por gigantes y a los que ataca lanza en ristre, para acabar colgado de un aspa de molino. Caen dormidos en el bosque y son atacados por los bandoleros, quienes los maltratan. Pero, los bandoleros no dan crédito a lo que oyen, cuando el caballero recita su credo: ayudar a mujeres desvalidas y huérfanos, y luchar por el bien. Lo desatan y el jefe de los bandoleros, derrotado ante tanta inconsciencia y sencillez, le entrega el collar y le pide al caballero que los bendiga, lo que don Quichotte hace solemnemente.

En casa de Dulcinèe hay una fiesta, en la que se presenta Sancho, quien anuncia la llegada del caballero con toda solemnidad. El caballero le promete a Sancho una isla cuyo paradero sólo él conoce, donde el escudero será feliz. Aparece Dulcinèe que se burla del caballero, comprueba que está sano y salvo y luego pregunta por el collar, pero ante su enorme sorpresa, el caballero le entrega su preciada joya. Dulcinèe lo abraza y don Quichotte sugiere casarse con ella. Ella reacciona preguntándole tres veces y estallando en risas; viendo la tristeza del caballero, hace que se vayan todos y en un tono mucho más cariñoso le dice que ella, dada su profesión, no es digna de ir al altar con él. Don Quichotte la bendice por su sinceridad, y cuando vuelven los invitados burlándose, Sancho se indigna y se lanza contra ellos. La ópera finaliza con una escena en el bosque con don Quichotte sentado en el suelo, apoyado en un roble, y Sancho que enciende fuego y cubre al anciano con su abrigo. Don Quichotte le promete de nuevo la isla; luego le parece oír el canto de Dulcinèe y alarga los brazos, como tratando de abrazarla. Don Quichotte muere, plácidamente, mientras Sancho se queda llorando junto a él.

Para finalizar, habría que reseñar que en España, una obra del siglo XX fundamental sobre la novela de Cervantes es la ópera de cámara, *El retablo de maese Pedro*, que entre 1919 y 1923, y por encargo de Winnaretta Singer, princesa de Polignac, compuso Manuel de Falla, sobre un libreto reelaborado por él mismo, que se preestrenó como concierto en el Teatro San Fernando de Sevilla el 23 y 24 de marzo

1923,¹⁵⁹ y estrenándose como ópera escénica en París, en los salones de la princesa de Polignac.¹⁶⁰

3.1.2. La gitanilla

3.1.2.1. Carl Maria von Weber, *Preciosa*, 1820.

Uno de los compositores que a principios del siglo XIX pusieron música a la primera de las *Novelas Ejemplares* (1613) de Cervantes en Alemania fue Carl Maria von Weber (1786-1826), quien, incluso antes de terminar de escribir su ópera *Der Freischütz* (1821), a mediados de 1820 comenzó a pensar en llevar a cabo otros dos proyectos: la escritura de la música incidental para *Preciosa*, una obra de teatro en cuatro actos de Pius Alexander Wolff (1782–1828), y la ópera *Die drei Pintos*,¹⁶¹ con un libreto de Theodor Hell (1775-1856).¹⁶² De hecho, doce días después de terminar *Der Freischütz*, empezó a trabajar sobre la música para la producción berlinesa de *Preciosa*, y entre el 25 de mayo y el 15 de julio escribió la obertura y los once números de que consta la partitura, realizada para voz, coro mixto y orquesta, estrenándose el 14 de marzo de 1821, en el Königliche Hofbühne de Berlín.

Wolff, su libretista, que siguió con éxito una carrera como actor, se había ganado una pequeña reputación como dramaturgo en parte debido a la recomendación de su maestro Goethe, y Weber, que primero se lo encontró en Weimar en 1812 y luego en Berlín, lo admiró enormemente como actor.¹⁶³ Como dramaturgo compartió la fascinación por Cervantes que abundó entre los escritores románticos, sobre todo a principios del siglo XIX, y en 1811 basó su drama en prosa *Preciosa* en *La Gitanilla*, la primera de las *Novelas Ejemplares* que Cervantes publicó en 1613.¹⁶⁴ Animado por el

¹⁵⁹ Jacobo Cortines, “La tradición de *El Retablo*”, *Separatas de literatura, arte y música*, Madrid, Pre-textos y Diputación de Sevilla, 2000, pp. 211-213.

¹⁶⁰ Posteriormente, son destacables obras escasamente conocidas de Rodolfo Halffter (*Clavileño*, 1934), su hermano Ernesto (*Dulcinea*, 1944), José María Franco (*El mayor libro de España*, creación para la radio, 1946), Rafael Rodríguez Albert (*La ruta de don Quijote*, 1948) y la música escrita por Carmelo Bernaola para un espectáculo teatral (1973), así como las dos creaciones más sonadas de los últimos tiempos. La primera, el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, estrenado en el Real en 1999, con libreto de Andrés Amorós, y *DQ* de José Luis Turina del año 2000, sobre texto de Justo Navarro.

¹⁶¹ Ópera inacabada y finalizada por un joven Gustav Mahler en 1886.

¹⁶² Seudónimo utilizado por el poeta, fundador y editor del *Dresdner Abendzeitung*, y asistente del director del Teatro de la Corte en Dresde, Carl Gottfried Theodor Winkler, quien le proporcionó el libreto para *Die drei Pintos* e hizo la traducción alemana del libreto inglés para *Oberon*.

¹⁶³ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, New York, Cambridge University Press, 1976, p. 240.

¹⁶⁴ Antes del estreno de Weber, *Preciosa* fue producida con éxito en Leipzig con música de Traugott Eberwein (1775-1831), y también fue puesta en música por Johann Schulz (1747-1800) en la misma ciudad en 1812, y por Ignaz Seyfried (1776-1841) en Viena (1812). En *ibid.*, pp. 240- 241.

éxito de esta producción, Wolff envió la obra al director del Nationaltheater von Preußen en Berlín, August Wilhelm Iffland (1759-1814), sin mucha suerte, pero, una vez rehecha en verso, fue aceptada por el conde Brühl, que con la aprobación de Wolff se la ofreció a Weber para que le adaptara una nueva música.

Es posible que lo que ocupara el pensamiento de Weber fuera el deseo de complacer al empresario con su siguiente ópera, pero, además, probablemente el tema fuese de su interés.¹⁶⁵ Como hemos visto, el *Quijote* era ya bien conocido en Alemania, y Cervantes era admirado por su observación exacta del mundo, de la naturaleza y las personas sencillas del campo, a lo que habría que añadir su estudio de las costumbres de los gitanos, una personas exóticas que habitaban en una España que era vista como una tierra insólita por los alemanes de la época; de este modo, fue muy estimado también por la construcción de la historia de *La Gitanilla*, siendo aclamada como un modelo de narrativa. Los personajes de esta obra son:

Don Francisco de Cárcamo, *noble español con domicilio en Madrid.*

Don Alonso, *su hijo.*

Don Fernando de Azevedo, *noble español residente en Valencia.*

Donna Clara, *su esposa.*

Don Eugenio, *su hijo.*

Don Contreras, *jefe de guardia de la policía de Madrid.*

Donna Petronella, *su novia.*

Preciosa, *gitana, soprano.*

Lorenzo, *gitano,*

Sebastián, *gitano.*

Pedro, *gobernador don Fernando de Azevedo.*

Fabio, *posadero.*

Viarda, *anciana gitana adivina.*

Ambrosio, *campesino valenciano.*

Anciano gitano, distinguidos invitados de Madrid, criado de don Carcamo, criado de don Azevedo, aldeanos, servidumbre, huéspedes de don Acevedo, etc.

¹⁶⁵ Aunque el *Quijote* era ya bien conocido en Alemania, fue tras la traducción de Tieck de 1798 cuando se convirtió en un clásico; Cervantes también influyó y fue traducido por Schlegel, había sido admirado con especial fervor por los románticos desde Christoph Martin Wieland (1733-1813) en adelante, y fue un héroe para uno de los más apreciados de los filósofos románticos, como Friedrich Schelling (1775-1854). Incluso Helmina von Chézy (1783-1856) lo tomó como modelo para varios de sus escritos. En *idem*.

La acción se sitúa en Alemania durante el siglo XVIII. La obra, llena de vívidas observaciones, cuenta la historia de una niña gitana de quince años, cuyas bellezas el hábil despliegue de canto y baile sobre el escenario atraen a muchos seguidores. Así se gana el amor del joven aristócrata don Alonso, que abandona su casa para seguirla. Cuando está dispuesto a abandonarlo todo por ella, finalmente, es reconocida como la hija de don Fernando de Azebedo y donna Clara, la hija que había sido robada cuando era niña por los gitanos, por lo que se le devuelve su derecho de nacimiento y la oportunidad de un matrimonio “respetable” con don Alonso.

Weber procuró contribuir a la historia acontecida en la Península Ibérica, utilizando algunas melodías tradicionales españolas como base de varios números. Sin duda, esta es la música incidental más importante de Weber, y el éxito que obtuvo en su estreno, el 14 de marzo de 1821, en el *Königliche Hofbühne* ayudó considerablemente a allanar el camino para el estreno de su ópera *Der Freischütz* el 18 de junio del mismo año, en la *Schauspielhaus* de esa misma ciudad.

3.1.2.2. Gaetano Donizetti, *La Zingara*, 1822

Después del estreno de *Zoraida di Granata* (Roma, 22 de enero de 1822), Donizetti comenzará a escribir la primera de sus óperas destinadas a estrenarse en Nápoles. Se trata de *La Zingara*, un melodrama semiserio en dos actos, con diálogos hablados, la mayor parte en napolitano, que se estrenó en el Teatro Nuovo de la ciudad el 12 de mayo de 1822, y cuyo libreto es del poeta y libretista italiano Andrea Leone Tottola (m.1831), basado en el melodrama cómico del dramaturgo francés Louis Charles Caigniez (1762-1842), *La petite bohémienne* (París, 1816), cuyo trabajo se define como una imitación de una comedia del escritor teatral alemán, August von Kotzebue (1761-1819),¹⁶⁶ que llegó a manos de Tottola, probablemente a través de un intermediario italiano no determinado.¹⁶⁷ Los personajes de esta ópera son:

Argilla, *adivina y gitana*, mezzosoprano.

Don Ranuccio Zappador, *padre de Ines*, barítono.

Ines, *hija de don Ranuccio Zappador*, soprano.

Don Sebastiano Alvarez, bajo.

¹⁶⁶ En la portada de original se puede leer: “*La Petite Bohémienne*, mélodrame comique en trois actes et en prose, imité de Kotzbüe; par M. Caigniez. Musique de MM. Amédée et Renat; Ballets de M. Millot. Representé, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l’Ambigu-Comique, le 7 Novembre 1816”. En *La petite bohémienne*, Imprimerie de Hocquet, París, 1816.

¹⁶⁷ William Ashbrook, *Donizetti: Le opera*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino, 1987, p. 288.

Antonio Alvarez, *sobrino de don Sebastiano*, tenor.

Duca di Alziras, *rival político de don Ranuccio Zappador*, tenor.

Ferrando, *hermano del duque de Alzira*, tenor.

Sguiglio, *compañero de Ferrando*, tenor.

Papaccione, *administrador*, bajo.

Amelia, *aya de Ines*, soprano.

Ghita y Manuelita, *gitanas*, soprano.

Criados de Zappador, séquito de duque, guardias gitanos, pueblos.

La acción se sitúa en una ciudad de Andalucía. Don Ranuccio es un noble que quiere que su hija Ines, enamorada del joven Ferrando, se case con el rico Antonio Alvarez, a cuyo tío, don Sebastiano Alvarez, mantiene prisionero en su fortaleza. Al castillo llega la gitana Argilla, quien por casualidad oye toda la trama y engaña a todo el mundo. Así, Argilla ayuda a que los dos enamorados se reúnan, y descubre el plan de don Ranuccio, quien intenta asesinar al duca di Alziras, celoso de su nombramiento como primer ministro; además, la gitana le revela a Ferrando el proyecto criminal y libera hábilmente a don Sebastiano. Frustrado el asesinato, el duca di Alziras descubre que ha sido salvado por su hermano Ferrando, mientras Antonio se entera de que es el sobrino de don Sebastiano. Don Ranuccio es perdonado y confinado en el castillo. La gitana se divierte luego a espaldas de un necio sirviente, Papaccione, persuadiéndolo a descender a una antigua cisterna en busca de oro, y al final descubre ser ella misma la hija de don Sebastiano, desaparecida muchos años antes, cuándo era niña.

El día del estreno el teatro estaba lleno de público y, a pesar de estar escrita sobre un libreto más bien mediocre, según registran las crónicas de su tiempo obtuvo un enorme éxito, por lo que se repitió durante un año ante un público que nunca se cansó de escucharla.¹⁶⁸

3.1.2.3. Michael Balfe, *The bohemian girl*, 1843

También el compositor Michael William Balfe, aunque de modo indirecto, recurrió a este personaje de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes para escribir su ópera en tres actos *The bohemian girl*, con texto en inglés de Alfred Bunn (1796-1860), que previamente había sido utilizado en el ballet-pantomima *La Gypsy*, del dramaturgo francés Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875). Fue producida primero en el

¹⁶⁸ Giuliano Donati-Petténi, *Donizetti...op. cit.*, pp. 53.

Drury Lane Theatre londinense, el 27 de noviembre de 1843, cuando, invitado por Julius Benedict, el director musical del teatro, el músico dublinés dirigió su estreno con dirección teatral del autor del libreto, Alfred Bunn. La ópera de Balfe, basada vagamente en la novela de Cervantes, tiene un título que de algún modo desorienta, ya que la heroína es una austriaca que crece entre gitanos; un hecho que el título inglés oscurece con su mala traducción del término francés “bohémienne” que significa “gitana” (aunque el título lleva la palabra de “Bohemian”). Los principales personajes son:

Arline, *hija del conde Arnheim*, soprano.

Thaddeus, *un fugitivo polaco*, tenor.

Conde Arnheim, *Gobernador de Presburg*, barítono.

Reina de los gitanos, contralto.

Devilshoof, *jefe de los gitanos*, bajo.

Florestein, *sobrino del Conde* tenor.

Buda, *sirviente de Arline* soprano.

Capitán de la Guardia, bajo.

Oficial, tenor.

La acción tiene lugar en Presburgo. Thaddeus, un noble polaco exiliado en Austria, se une a una banda de gitanos. Cuando salva de un ciervo que está a punto de matarla a Arline, la hija de seis años del conde Arnheim, este agradecido le invita a un banquete, en el que Thaddeus rechaza brindar por el emperador austriaco, lanza el vino contra un busto del mismo, y escapa de su enfurecido anfitrión con la ayuda de su amigo gitano Devilshoof, quien rapta a Arline.

Han pasado doce años. Thaddeus y Arline, quien sólo recuerda vagamente su pasado, están enamorados y desean casarse, pero la reina de los gitanos que también está enamorada de él, le roba a Florestein un medallón y se lo coloca a Arline. Cuando Florestein reconoce el medallón hace que la arresten y que la lleven delante del conde, que es el juez. Éste descubre una cicatriz en el brazo de la gitana producida por la herida que le causó el ciervo, reconociendo así a la joven gitana como su hija largamente desaparecida. Instalada en el castillo de su padre y durante un baile, mientras Arline siente nostalgia por su vida anterior, Thaddeus irrumpe en el castillo a través de una ventana y pide su mano. Tras ganarse la confianza del conde, a quien insultó doce años antes, y tras descubrir que se trata en realidad de un noble polaco exiliado y no un

gitano, les da su bendición. La reina de los gitanos sigue a Thaddeus al castillo e intenta entrar por la misma ventana para matar a Arline con un mosquete y secuestrar a Thaddeus. Sin embargo, antes de que pueda ejecutar su plan, Devilshoof intenta quitarle el arma y ella muere accidentalmente durante el forcejeo.

A pesar de algunas reseñas severas por parte de los críticos londinenses, *The Bohemian Girl* tuvo más de cien representaciones,¹⁶⁹ éxito que fue seguido rápidamente con su estreno en Alemania, Italia y Francia, y que aseguraron su popularidad a lo largo del continente europeo y América.

3.2. LA LEYENDA NEGRA: FELIPE II

La expresión “leyenda negra” aplicada a la historia de España aparece de la mano de Emilia Pardo Bazán,¹⁷⁰ pero fue, a comienzos del siglo XX, el políglota Julián Juderías Loyot (1877-1918) quien en su trabajo *La leyenda negra y la verdad histórica. Contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados* (Madrid, 1914), nos dice que la expresión hace referencia a “[...] la leyenda de la España inquisitorial, ignorante, fanática, incapaz de figurar entre los pueblos cultos lo mismo ahora que antes, dispuesta siempre a las represiones violentas, enemiga del progreso de las innovaciones; o, en otros términos, la leyenda que habiendo empezado difundirse en el siglo XVI, a raíz de la Reforma, no ha dejado de utilizarse en contra nuestra desde entonces, más especialmente en momentos críticos de la vida nacional”.¹⁷¹

La Reforma luterana, que empezó como un movimiento espiritual, finalmente tuvo consecuencias de amplio calado que afectaron a los diferentes poderes políticos europeos: en Alemania, la extensión del protestantismo forzó al emperador Carlos V a aceptar la Paz de Augsburgo (1555), por la que los príncipes alemanes se aseguraron el derecho de escoger entre la religión católica o la protestante; Inglaterra, debido a las acciones de Enrique VIII, había creado su propia religión de estado; y en Francia, la relativa tolerancia de Francisco I en asuntos religiosos, permitió a los discípulos de

¹⁶⁹ Jerry Nolan, “The English / Irish Ring and Its Victorian Popularity”. En *Irish Theatre in England*, Ed. Richard Cave y Ben Levitas, Dublín, Carysfort Press, 2007, p. 129.

¹⁷⁰ Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue invitada, en el otoño de 1898, por el abogado, político y periodista Mauricio Spronck (1861-1921), a ofrecer una conferencia en París, organizada por la *Société de Conférences*, y que pronunció el martes 18 de abril de 1899 con el título: “Espagne d’hier et celle d’aujourd’hui” (Recurso electrónico: <http://www.filosofia.org/ave/002/b030.htm>) [Fecha de consulta: 9/10/2014].

¹⁷¹ Joseph Pérez, *La leyenda negra*, Madrid, Gadir, 2009, p. 8.

Calvino, los hugonotes, organizar y esparcir los austeros principios de su líder. Como reacción al crecimiento del Protestantismo y para combatir a sus enemigos, la Iglesia católica puso en marcha la Contrarreforma, cuyo tono fue puesto por el severo papa Pablo IV (1555-1559), quien llegó a decir: “Si mi propio padre fuese un hereje, yo mismo reuniría la madera para quemarlo”.¹⁷² El devoto rey español Felipe II, que gobernaba sobre una nación de larga tradición anti-hereje, se situó a la cabecera del movimiento.

Según el hispanista Joseph Pérez, en los ataques contra España, antes y después de la utilización del término “leyenda negra”, se distinguen tres elementos.¹⁷³ En primer lugar, y como contrapartida a la expansión española, se trata de una reacción de rivalidad, que posteriormente se transformaría en odio, de los distintos países europeos contra la Casa de Austria reinante y el imperialismo español, sentimiento que permanecería incluso después de que España perdiera su hegemonía y desapareciera la amenaza política. Debido a la aprensión que provoca la práctica de una política hegemónica tanto a nivel político como a nivel ideológico por parte de España, la leyenda negra representa, además, la hostilidad de las naciones del norte de Europa, protestantes y anglosajonas, que se consideraban superiores, hacia las naciones del sur, católicas y latinas y, en particular, a la más representativa de todas: España. Un tercer elemento que caracteriza a esta leyenda, fruto de la falta de participación española en las conquistas que caracterizaron la llegada del mundo moderno, es el complejo de inferioridad y la frustración de una parte de los españoles que acabaron interiorizando todos estos elementos, y que se convencieron de que las desgracias de España se explicaban por ser culpable de haber descubierto y colonizado América, por expulsar a los judíos y a los descendientes de los musulmanes, por crear la Inquisición, y por perseguir a los protestantes, considerando entonces que España, para recuperar su puesto en Europa, debía hacerse cargo de este pasado y renegar de él.

Aunque la leyenda negra nace durante el reinado de Felipe II, fue su padre, el emperador Carlos V, el primero en concentrar en sus manos un número considerable de territorios y poderes. Sin embargo, mientras que el Emperador fue tratado por el resto de los monarcas europeos con relativa indulgencia,¹⁷⁴ ya que, en Europa, reinaban

¹⁷² George Jellinek, *History through the Opera Glass: From the Rise of Caesar to the fall of Napoleon*, New York, Pro/Am Music Resources, Inc, 1994, p. 165.

¹⁷³ Joseph Pérez, *La leyenda negra...*, op. cit., pp. 12-14.

¹⁷⁴ Los ataques más severos los recibió por parte de los papas italianos, quienes, “lo veían como a un

sentimientos mezclados de extrañeza, admiración, y rechazo, hacia una potencia surgida en el extrarradio, y hacia unos hombres que se mostraban dominantes y altivos, y no parecían plenamente europeos, Felipe II es el que ha pasado por ser el enemigo más encarnizado de la Reforma protestante, debido, sobre todo, a la leyenda negra que nació de la rebelión de los Países Bajos, de donde procedieron los ataques más virulentos contra el imperialismo español.¹⁷⁵

Los problemas militares entre España y Francia, que habían comenzado durante los reinados de Carlos V y Francisco I, continuaron durante los de sus hijos, Felipe II y Enrique II, hasta el tratado de paz de Cateau-Cambresis (3 de abril de 1559), con el que ambos lados dieron la bienvenida al fin de hostilidades. Para asegurarse la paz duradera entre las dos naciones, el rey español, siguiendo la tradición de Habsburgo de realizar casamientos dinásticos ventajosos, consideró por un momento realizar una unión entre su hijo de quince años don Carlos, e Isabel de Valois, la hija mayor de Enrique II de sólo trece en 1559. Sin embargo, el joven y enfermizo príncipe era ya conocido por su errática e incluso cruel conducta, por lo que apenas podría ser considerado como un guardián de una paz duradera, de manera que un todavía joven Felipe II se propuso como futuro marido de Isabel. El casamiento se realizó por poderes en junio 1559, y el rey fue representado por su general y confidente Fernando Álvarez de Toledo, el duque de Alba (1507-1582). Lo que empezó como un casamiento político creció en una armoniosa relación, y los documentos que han sobrevivido demuestran que Felipe II, a pesar de su inclemencia política, fue un marido tierno y cariñoso, y un buen padre para las dos hijas que tuvo con Isabel.

Fue don Carlos quien continuó asolando la casa real, e Isabel de Valois no tuvo nada que ver con ello. Los signos de crueldad y un genio irrefrenable que habían sido evidentes durante años, se volvieron más evidentes tras herirse en la cabeza en la caída por unas escaleras en 1562, después de lo cual, la conducta del infante se volvió peligrosa. Esperando todavía que don Carlos algún día pudiera sucederlo en el trono español, Felipe II trató de implicarlo en puestos de alguna responsabilidad, pero sin éxito. En lugar de eso, el príncipe, posiblemente instigado por los extremistas de Flandes, insistió en ir a los Países Bajos. Consciente de los peligros que para la causa de la paz habría supuesto que el inestable joven alcanzase el liderazgo en ese intranquilo

bárbaro, el sucesor de aquellos aragoneses que desde hacía siglos esclavizaban a Italia”. En Joseph Pérez, *La leyenda negra...*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 54-57.

país, aunque fuese como un hombre de paja, el rey lo arrestó el 19 de enero de 1568. Don Carlos nunca fue visto otra vez en público, y murió el 24 de julio de ese mismo año. El hecho de que las circunstancias de su muerte nunca fuesen reveladas proporcionó a los enemigos del rey la oportunidad de atacarlo y acusarlo de su asesinato. Realmente, esta cautela por parte de Felipe II, pudo haber sido motivada por el poco interés del monarca en hacer hincapié en la locura en don Carlos, el bisnieto del Juana la loca. La tragedia continuó persiguiendo a Felipe II y en septiembre de ese año su esposa murió durante el nacimiento de su tercera hija, quien también falleció.

Los mayores problemas de Felipe II con los Países Bajos comenzaron cuando, tras abandonarlos en 1559, confió su gobierno a su hermanastra Margarita de Parma, quien fue designada regente, ayudada por un consejo de líderes aristócratas holandeses que incluían al príncipe Guillermo de Orange (1533-1584) y a los condes Egmont (1522-1568) y de Hoorn (1518-1568). Pero el poder verdadero descansó en las manos del cardenal borgoñón Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), a quien Felipe dotó con una autoridad especial y que suscitó enormes reservas, ya que era considerado por los nobles como un extranjero y los protestantes sospechaban que Felipe II quería introducir en los Países Bajos una Inquisición como la que hacía estragos en España. El cardenal fue cesado a instancias de las peticiones llevadas a cabo por el príncipe Guillermo de Orange y el conde de Egmont, ambos nobles católicos que habían prestado un gran servicio al imperio de Felipe II, y que habían formado parte de la delegación que en 1559 había pedido la mano de Isabel de Valois para el rey español, pero las medidas represivas contra los protestantes continuaron.

Cuando enfurecidos por las constantes persecuciones de que eran objeto, los muchedumbres protestantes saquearon la Catedral de Amberes en 1566, y la rebelión se convirtió en una guerra de religión, Felipe II envió al duque de Alba a los Países Bajos para que pusiera orden sobre el terreno. Llegó a Bruselas en 1567 y no fue indulgente con nadie; de hecho, dos de los más eminentes representantes de la nobleza flamenca, los condes de Egmont y de Horn, fueron detenidos, condenados a muerte en junio de 1568 por conspiración y crimen de lesa majestad, y decapitados el 5 de ese mismo mes en Bruselas, pasando rápidamente a ser las víctimas más ilustres de la causa flamenca y los símbolos de la resistencia a la opresión. Aunque el duque fue reemplazado en 1573 por el más humanitario Luis de Requesens (1528-1576), la insurrección dirigida desde el exterior por Guillermo de Orange y su hermano Louis, continuó inexorablemente

contra los poderes españoles. Las siete provincias del norte proclamaron su independencia en 1581, pero la independencia de los Países Bajos no llegó a ser una realidad hasta el Tratado de Westfalia en 1648.

Los métodos empleados para aplastar la rebelión no tardaron en ser denunciados, apareciendo los primeros signos propagandistas. De capital importancia es la figura del militar, poeta, teólogo, y pedagogo, Felipe de Marnix de San Aldegonde (1538-1598), muy vinculado con Calvino y su causa, quien, uniéndose al servicio de Guillermo de Orange, fustigó delante de toda Europa las atrocidades que los opresores cometían en los Países Bajos, e incluso acusó a los españoles de ser más crueles que los turcos, poniendo en guardia a su auditorio contra una posible alianza entre ambos pueblos, en su discurso de 1578 ante la Dieta de Worms,¹⁷⁶ y el duque de Alba era la bestia negra y el blanco principal de Marnix.¹⁷⁷ La represión sangrienta ejercida en los Países Bajos fue lo que granjeó al ejército español, en gran parte de Europa, una reputación de crueldad comparable a la de los bárbaros más feroces, y el propio duque no hizo nada por desmentir aquellas acusaciones ni para atenuar su responsabilidad en la represión, resignándose a aceptar la siniestra reputación que había alcanzado.

Guillermo de Orange, heredero de los condes de Nassau, condenado y proscrito desde 1568, pasa a ser el jefe de la resistencia a la opresión, aunque todavía proclamaba su fidelidad al rey de España. Siguió siendo católico hasta noviembre de 1573, cuando, más por convicción política que religiosa, se declaró abiertamente calvinista, y cuando en enero de 1579 las provincias católicas meridionales habían pensado cómo firmar la paz con el monarca español (la paz de Arras de mayo de 1579 les daba en parte satisfacción), los calvinistas rechazaron cualquier avenencia y constituyeron la Unión de Utrecht. Felipe II pone precio a la cabeza del príncipe de Orange, y Guillermo replicó rechazando la legitimidad del rey, batiéndose desde entonces por la independencia de las Provincias Unidas.

¹⁷⁶ Joseph Pérez, *La leyenda negra...*, op. cit., p. 61.

¹⁷⁷ “Aún hoy, en los Países Bajos, es el coco con el que se amenaza los niños que no quieren comerse la sopa o ir a la cama... Cuadros, óperas y obras literarias lo representan como un espadón sanguinario [...]. No obstante, si aquél hombre pudo pasar por un bárbaro desprovisto del menor sentimiento de humanidad, fue porque las guerras de religión cobraron en toda Europa aspectos de una ferocidad jamás vista”. Lo cierto es que en los dos bandos se practicó la propaganda por la imagen: las guerras de religión propiciaron la interiorización de la idea de barbarie y para designar aquellas violencias se empezó a emplear la palabra “matanza”, palabra que según Littré “entraña que sus víctimas no opongan resistencia o la que opongan sea insuficiente”, es decir, se ejerce contra poblaciones indefensas, apareciendo por primera vez en un panfleto de 1556: *Historie memorable de la persecution et saccagement du peuple de Mérindol et Cabrières et autres circonvoisins, appelez vaudois*. En *ibid.*, pp.62-63.

Para justificar aquella falta de la lealtad, Guillermo presentó y expuso en los Estados Generales de los Países Bajos, el 13 diciembre de 1580, un documento redactado por su secretario Pierre de Loyseleur, llamado De Villiers, en colaboración con el evangelista Hubert Languet: la *Apologie ou Défense du Très illustre Prince Guillaume, par la grâce de Dieu, Prince d'Orange, contre le Ban et Edict publié par le Roi d'Espagne par lequel il proscrit le dict Seigneur Prince dont apella les calomnies et faulses Accusations contenues dans la dicte Proscription*, en el que calificaba a Felipe II como un monstruo frío y a España como una potencia indigna de figurar entre los países civilizados. El documento que consagraba la ruptura del rey español y los Países Bajos, fue la primera manifestación de guerra psicológica de todos los tiempos, y el acta de nacimiento de la leyenda negra.

La *Apologie* reproduce algunas de las acusaciones lanzadas contra el duque de Alba generalizándolas, ya que ahora, España y los españoles aparecen descritos como un pueblo bárbaro, fanático e inculto, cruel, sádico, de espíritu vengativo, orgulloso, avaro, y que desprecia lo extranjero. En ella encontramos las críticas que ya habían hecho los italianos a propósito de la mezcla de razas y de las influencias semíticas en la Península Ibérica, pero su originalidad se debe a tres argumentos nuevos que fueron recogidos y amplificados rápidamente por los adversarios de España, y que aún hoy siguen siendo los elementos fundamentales de la leyenda negra antihispánica: los ataques personales contra Felipe II; el fanatismo, la intolerancia y el obscurantismo de los españoles; y la matanza de los indios en América. A Felipe II se le acusa de llevar una vida licenciosa y de haber tenido relaciones incestuosas con su hermana Juana, y con su sobrina, la archiduquesa Ana de Austria, su cuarta esposa, aunque el matrimonio había obtenido una dispensa del Papa. Declaró al rey culpable de bigamia, ya que afirmaba que estaba ya casado con doña Isabel de Ossorio¹⁷⁸ y tenía hijos de ella cuando se casó con su primera mujer, María de Portugal. Lo acusó de adúltero por haber tenido relaciones con cierta dama después de su tercera boda con Isabel de Valois, y de haber mandado asesinarla, y por último, de haber ordenado la detención, condena y ejecución de su hijo y heredero, el príncipe don Carlos.

Aquellas acusaciones, fueron repetidas diez años después por Antonio Pérez (1540-1611), el antiguo secretario del rey exiliado en Francia e Inglaterra, quien tras

¹⁷⁸ Isabel de Osorio (1522-1589) fue una dama española, supuesta amante del príncipe y luego rey Felipe II.

haber sido acusado de traición y lesa majestad, pasaba el tiempo escribiendo panfletos contra Felipe II y contra España. Él fue el primero en referirse a los amores del monarca y la princesa de Éboli, y quien volvería a lanzar las acusaciones sobre la muerte de la reina Isabel de Valois y del príncipe don Carlos en sus famosas *Relaciones* (1594), bajo el pseudónimo de Rafael Peregrino.

A lo largo de los siglos XVI y XVII diferentes escritores y tratadistas cargaron las tintas sobre distintas hipótesis.¹⁷⁹ En 1673 apareció en Ámsterdam la “novela histórica”, *Vida y muerte del príncipe Don Carlos de España*, de César Vichard, abad de Saint-Réal (1639-1692), un relato lleno de errores y hechos inverosímiles, con el que comenzó la explotación del *caso don Carlos*.¹⁸⁰ Según él, Isabel de Valois era la prometida del príncipe don Carlos, pero razones políticas hacen que sea Felipe II quien finalmente sustituya a su hijo y se case con ella. Aún así, el príncipe la persigue pero ella se resiste. Surge entonces un enemigo en la princesa de Éboli, casada con Ruy Gómez, enamorada del infante, pero no correspondida. Trama entonces una conjura contra don Carlos, ayudada por don Juan de Austria, enamorado de la reina, en torno a la cual giran la princesa de Éboli, el duque de Alba, Antonio Pérez, y Ruy Gómez de Silva. El marqués de Poza, amigo de la reina, es asesinado por orden del rey, y posteriormente se descubre una carta afectuosa de la reina al príncipe don Carlos y salen a la luz las relaciones de éste con los nobles flamencos. Felipe II lo entrega a la Inquisición, pero el príncipe muere abriéndose las venas en el baño y la reina es envenenada.

El relato de Saint-Réal, que obtuvo un enorme éxito, fue el que inspiró a los dos dramaturgos que popularizarían la leyenda de don Carlos: Otway y Schiller. Basado en el relato de Saint-Réal, se estrenó en Londres, en 1676 y con gran éxito, el drama en verso de Thomas Otway (1652-1685), *Don Carlos, Prince of Spain*, y un siglo después, el alemán Friedrich Schiller (1759-1805) se inspiró en el mismo para componer su drama, *Dom Karlos, Infant von Spanien*, estrenado en Mannheim en 1787. Esta vez, las consecuencias ideológicas preponderaron sobre los aspectos novelescos del tema, ya que la rivalidad amorosa entre padre e hijo es agravada por la intransigencia política y el fanatismo religioso del rey, habida cuenta de que los rebeldes de los Países Bajos que apoyaban a don Carlos eran también herejes.

¹⁷⁹ Para conocer los autores dramáticos más importantes que siguieron la huella de Saint-Réal y Otway, véase Julián Juderías, *La Leyenda Negra, 13 Edición*, Madrid, Editorial Nacional, 1954, pp. 231-232.

¹⁸⁰ Joseph Pérez, *La leyenda negra...*, op. cit., p.71.

El drama de Schiller opone la libertad de pensamiento al despotismo y al fanatismo, y para ello el autor puso de relieve las repercusiones del conflicto, denunciando, por encima del drama familiar, la opresión que la Iglesia ejercía sobre las conciencias; por un lado nos encontramos a los adversarios, Felipe II, el inquisidor general y sus ejecutantes, en particular, el duque de Alba; y, por otro, a don Carlos y su consejero, el marqués de Poza, personaje inventado para las necesidades de la causa, que tienen la misión de liberar a los Países Bajos de la tiranía política religiosa que ejerce sobre ellos España y la Inquisición. El período revolucionario dio al drama de Schiller un alcance y una resonancia mucho mayores que los que había tenido el relato de Saint-Réal y la obra teatral de Otway, pero sería la ópera de Verdi, *Don Carlo*, la que, al final del Segundo Imperio, consagrarse definitivamente ante el gran público la leyenda del príncipe don Carlos.

El mismo año en que la obra de Verdi popularizaba la versión más espectacular del caso de don Carlos, apareció en Bruselas el primer libro serio sobre la cuestión: *Don Carlos et Philippe II* (Bruselas, 1863) de Louis Prosper Gachard (1800-1885). Al hablar de lo que hay de cierto en la leyenda negra, el autor afirma que una cosa es segura: don Carlos era un enfermo, tanto desde el punto de vista físico como mental, lo cual es fácilmente atribuible a que el príncipe, hijo de la primera mujer del rey, la infanta portuguesa María Manuela, fue el resultado de una serie de matrimonios consanguíneos; nació enfermizo, endeble, bilioso, acromegálico, con cierta tartamudez, y en abril de 1562 sufrió un accidente que lo puso al borde de la muerte, y tras el cual se volvió más violento, cruel y colérico.

De hecho, aunque fue reconocido como heredero al trono en 1560, Felipe II no tardó en cambiar de opinión, ya que a pesar de que recibió una esmerada educación con las compañías de don Juan de Austria y Alejandro Farnesio, “dio constantes muestras de grosería, crueldad, iras destempladas, lujuria alocada, y verdadera psicopatía sexual... sin más disculpa que el que se trataba de un ser anormal”.¹⁸¹ Se descubre, finalmente, que quiere huir de España para unirse a los rebeldes de Flandes, para lo que busca el apoyo de don Juan de Austria, que se niega, y a quien ofrece el reino de Nápoles y el ducado de Milán. Don Carlos fue detenido en enero de 1568 cuando huía a Alemania, tras lo que Felipe II tomó la decisión de actuar y prohibió que el príncipe abandonara el país, confinándolo definitivamente a sus aposentos y custodiado por el príncipe de

¹⁸¹ José Antonio Vaca de Osma, *El Imperio y la Leyenda Negra*, Madrid, Rialp, 2004, pp. 114-115.

Éboli. Aunque su padre hizo lo posible para que le mejoraran los tratamientos médicos (no comía y se golpeaba fuertemente la cabeza contra los muros), el príncipe murió en prisión el 24 julio de 1568.

Sobre el asunto de si fue asesinado, nada permite afirmarlo. Los días siguientes, Felipe II informó a los consejos del Reino, los grandes de España, los municipios, el papa y las potencias extranjeras, y justificó la detención de su hijo invocando el servicio de Dios y el interés del reino, pero se negó a entrar en detalles, precisando únicamente que don Carlos no era ni un hereje ni un rebelde para descartar de entrada la interpretación que de ello pudieran hacer los Países Bajos, y en una carta al papa, le dice que por sus graves trastornos de la razón y del carácter, no estaba capacitado para gobernar. La fuente principal, el embajador de Francia, Fourquevaux, fue testigo de todo lo acontecido, y en ningún momento dio a entender que don Carlos fuese ejecutado y asesinado, ya que al parecer, él mismo provocó su muerte con sus hábitos alimentarios y sus excesos que le llevaron a tener fiebre, vómitos, y diarrea. Los historiadores no han confirmado ninguna de las acusaciones hechas por Guillermo de Orange contra Felipe II, ya que éste no fue culpable ni de bigamia, ni de incesto, ni de asesinato. Quizás sea la acusación que se refiere a la muerte del príncipe don Carlos, la única que sigue con vigor aún en la actualidad; y el que se siga considerando a la figura de Felipe II como el asesino de su hijo y heredero es probable que sea debido, sobre todo, al prestigio de la música de Verdi, sin que el rumor se base en ningún elemento objetivo.¹⁸²

4.2.1. Ludwing van Beethoven, *Egmont*, 1810

A lo largo del siglo XIX, distintos compositores basaron sus óperas sobre libretos que, novelados, se centraron en alguno de los protagonistas de la leyenda negra. El primero fue el compositor alemán de Bonn, Ludwig van Beethoven (1770-1827), quien escribió su famosa música incidental, un conjunto de diez piezas para soprano y un narrador (una obertura, cuatro intermedios, dos canciones de Clara, la muerte de Clara, un melodrama y una sinfonía de triunfo), para el drama *Egmont* (1788), del dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), y que se estrenó en el Burgtheater de Viena por primera vez el 15 de junio de 1810. Con la finalización de la ocupación napoleónica de Viena en 1809, los directores teatrales, sin duda sensibles a la situación política del momento, decidieron producir dos dramas acerca de la resistencia a la

¹⁸² Joseph Pérez, *La leyenda negra...*, op. cit., p. 85.

ocupación extranjera: *Egmont* basada en la tragedia homónima de Goethe, y *Wilhelm Tell* (1803-1804) de Schiller. La composición de ambos dramas fue encargada a Beethoven y al compositor bohemio Adalbert Gyrowetz (1763-1850), respectivamente, aunque, según Czerny, Beethoven habría preferido realizar *Guillermo Tell*.¹⁸³ Ante todo, en la mente de Beethoven se encontraba la idea de la lucha por la libertad y contra la tiranía, ideal que cinco años atrás había ya inspirado su ópera *Fidelio*, aunque la propia ascendencia flamenca del compositor puede haber proporcionado un estímulo adicional.¹⁸⁴ Los principales personajes son:

Margarita de Parma, *hija de Carlos V, regente de los Países Bajos.*

El conde de Egmont, *príncipe de Gavre.*

Guillermo de Orange.

El duque de Alba.

Fernando, *su hijo natural.*

Maquiavelo, *al servicio de la regente.*

Ricardo, *secretario de Egmont.*

Silva y Gómez, *servidores del duque de Alba.*

Clara, *amante de Egmont.*

Su madre.

Brackenburg, *joven ciudadano.*

Soest, *tendero.*

Jetter, *sastre.*

Buyck, *soldado de Egmont.*

Ruysum, *inválido y sordo.*

Vansen, *escribiente.*

Un carpintero, un jabonero, pueblo, séquito, guardias, etc.

El drama goethiano transcurre en la actual Bruselas, y narra la historia de Lamoral de Egmont, conde de Egmont, noble de los Países Bajos, flamenco, hombre de estado, caballero de la Orden del Toisón de Oro, y general capaz al servicio de Felipe II, quien insta al rey a ser paciente en su trato con Holanda y se opone al duque de Alba, enviado por el rey para combatir a los agitadores. En él son expuestos los detalles de la opresión española junto con la desesperación del pueblo: la duquesa Margarita, la regente, ha

¹⁸³ Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 210.

¹⁸⁴ George Jellinek, *History through the Opera Glass...*, op. cit., p. 172.

dimitido y el duque de Alba ha recibido el encargo, por parte de Felipe II, de ocupar su lugar (el Alba histórico llegó a los Países Bajos en agosto de 1567).

El príncipe de Orange, dándose cuenta de la situación, decide salir de los Países Bajos por seguridad, y antes de su partida advierte a Egmont para que haga lo mismo, aunque éste, erróneamente, coloca su confianza en los falsos gestos conciliatorios de Felipe II y se aferra a la creencia de que sus pasados servicios al rey no serán olvidados, por lo que decide quedarse (la partida histórica de Guillermo de Orange fue el 11 de abril de 1567). En el drama, Egmont, considerado históricamente como un patriota extraordinariamente valiente, se muestra vanidoso cuando tampoco hace caso de la advertencia del propio hijo del duque de Alba, don Fernando de Toledo, que aparece como un carácter idealista, y acaba pagando con su vida por su terco orgullo. Clara, una plebeya que ama y es amada por Egmont, cuando este es detenido procura unir al pueblo para rescatarlo; cuando falla, vuelve a su casa y se suicida envenenándose.

Cuando Egmont se muere en la última escena del drama, se da cuenta de las profundas implicaciones de su fallecimiento: es el vencedor, no el vencido; es uno de los libertadores de Holanda y el fin de su vida significa el inicio de la independencia holandesa. La historia nos dice que la detención de Egmont y Hoorn fue un primer paso del duque de Alba hacia lo que finalmente llegaría a ser un régimen de terror, y que el 5 de junio de 1568, con 3.000 soldados españoles rodeando la Grand Place de Bruselas, los condes Egmont y Hoorn fueron decapitados públicamente. El drama de Goethe concluye con el conde condenado que anda hacia su ejecución mientras se oye una música beethoveniana victoriosa, y con un monólogo final en el que exhorta a que todos los pueblos oprimidos tiren los muros de la tiranía.

4.2.2. Gaetano Donizetti, *Le Duc d'Albe* (Inacabada), 1839

La misma temática fue utilizada por Gaetano Donizetti,¹⁸⁵ quien dejó inacabada su ópera en dos actos *Le Duc d'Albe*, escrita sobre un libreto de Eugène Scribe y Charles Duveyrier (1803-1866), y que finalmente se estrenó el 22 de marzo de 1882 en el Teatro Apollo de Roma, treinta y cuatro años después de la muerte del compositor. El prolífico Scribe presentó el libreto de *Le duc d'Albe* primero al compositor francés Jacques François Halévy (1799-1862) en 1838, y posteriormente a Donizetti, quien comenzó su

¹⁸⁵ Sobre el mismo argumento, Giovanni Pacini estrenó *Il duca d'Alba* (Venecia, La fenice, 26 de Febrero de 1842), una ópera en dos actos escrita sobre libreto de Giovanni Peruzzi (1815-1869) y Francesco Maria Piave (1810-1876), cuyo estreno pasó casi desapercibido.

composición en París para ser estrenada en la Opéra en abril de 1839. Sin embargo, el resultado no fue del gusto de la mezzosoprano Rosine Stolz (1815-1903), la influyente amante del empresario de la Opéra, Leon Pillet, motivo por el cual, y a pesar de que dedicó mucho tiempo a su composición, Donizetti acabó por abandonar el proyecto.¹⁸⁶

En el año 1875, con ocasión del traslado de los restos de Donizetti a la iglesia de Santa Maria Maggiore de Bérgamo, se pensó en completarla, pero el proyecto fue abandonado, como ya había sucedido en 1848.¹⁸⁷ En 1881, Giovannina Lucca¹⁸⁸ obtuvo los derechos de la ópera y estableció una comisión para supervisar su finalización, formada por Antonio Bazzini, Cesare Dominceti, y Amilcare Ponchielli,¹⁸⁹ tarea que finalmente le fue asignada a Matteo Salvi (1816-1887), un alumno privado de Donizetti en Viena, que completó los recitativos y la instrumentación adaptándolos al gusto contemporáneo (la orquestación de Donizetti abarcaba el primer acto y buena parte del segundo); para la ocasión, el libreto fue traducido al italiano por el libretista Angelo Zanardini (1820-1893), quien redujo la ópera de cinco a cuatro actos y cambió el nombre de los personajes para evitar confusiones con *I vespri siciliani* de Verdi. En efecto, cuando en 1854 el compositor de Busseto buscaba un libreto francés para llevar a cabo un encargo de la Opéra, Scribe consiguió que el maestro se interesase en su todavía sin estrenar *Le duc d'Albe*, situándola en un lugar diferente. Como explicó a su colaborador, Charles Duveyrer (1803-1866) “[...] la acción debe situarse en un clima menos frío que el de los Países Bajos; un clima lleno de calor y música como Nápoles y Sicilia”.¹⁹⁰ Así, Scribe trasladada la acción a Sicilia y al siglo XIII, el odiado duque de Alba pasó a ser Monfort, el opresor de Sicilia, y la conspiradora Amelia (pretendida hija de Egmont) fue transformada en Hélène, hermana de Federico de Austria; de este modo, mientras que *Le duc d'Albe* de Donizetti expresaba el odio del pueblo belga contra sus opresores, en *Les Vepres siciliennes* de Verdi este sentimiento desemboca en una masacre.

Los personajes principales de la ópera donizettiana son:

¹⁸⁶ Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II, Turín, E.D.T., 1986, p. 189.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ Giovannina Strazza (1810-1894) fue la esposa del editor Francesco Lucca (1802-1872), con quien se casó en 1832 y con el que compartió la gestión de la editorial mostrando un notable espíritu empresarial. Era experta sobre todo en las relaciones personales con compositores (fue amiga de Bellini), cantantes y empresarios.

¹⁸⁹ Piero Gelli (a cura di), edizione aggiornata da Filippo Poletti, *Dizionario dell'opera*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007, p. 363.

¹⁹⁰ George Jellinek, *History through the Opera Glass...*, op. cit., p. 174.

Il duca d'Alba, *gobernador de Flandes en nombre de Felipe II*, barítono.

Amelia di Egmont, soprano.

Marcello di Bruges, *joven patriota flamenco enamorado de Amelia*, tenor.

Daniele Brauer, *patriota*, bajo.

Sandoval, *capitán de las tropas españolas*, barítono.

Carlos, *oficial*, tenor.

Oficiales españoles, soldados, pueblo de Bruselas.

La acción se sitúa en Bruselas, en el año 1573. Los flamencos están en crisis y tratan de rebelarse contra la ocupación española. En la *Grand Place*, Daniele (Daniel en el libreto francés), uno de los jefes de la revuelta, muestra a Amelia (Hélèn) el lugar en el cual el duque de Alba ha hecho decapitar a su padre, el conde de Egmont. Al paso de la litera del gobernador, Amelia se niega a arrodillarse; un soldado español la increpa, y por su desafío le exige cantar una canción de alabanza en honor del duque de Alba; ella, en cambio, entona un canto patriótico que incita a sus compatriotas a rebelarse y a liberarse de los opresores. Aparece entonces el duque, ante quien los flamencos retroceden asustados; llega también Marcello (Henri), quien les cuenta a Daniele y Amelia que ha sido absuelto inesperadamente por el Tribunal. El duque lo interroga y le invita a realizar el servicio militar en sus tropas; después de negarse, es encarcelado, pero Marcello, misteriosamente, es de nuevo puesto en libertad; se irá entonces a la cervecería que regenta Daniele, centro de la conspiración; allí es sorprendido por los españoles, que confiscan todas las armas y municiones y detienen a todos los golpistas, excepto a él.

Irá entonces a ver al duque para interceder por sus compañeros, y descubre horrorizado que es su hijo ilegítimo: sólo reconocerá al duque como padre si éste muestra clemencia hacia los golpistas y su amada Amelia; así, él cede y se inclina ante duque. Los patriotas son liberados, pero sospechan que Marcello los traiciona. Amelia, aunque enamorada de él, le pide, como prueba de su inocencia, que mate al duque; él se niega revelándole que es su padre y ella lo rechaza indignada. Cuando en el puerto de Anversa el duque de Alba está a punto de dejar el país, Amelia se le acerca e intenta apuñalarlo; Marcello se interpone entre los dos y muere entre los brazos de su padre, mientras intercede una vez más por su amada.

A pesar del trasfondo político sobre el que transcurre la acción, la ópera enfatiza sobre todo las situaciones típicas del melodrama romántico, y, a pesar de las polémicas

previas derivadas de las dudas surgidas sobre su finalización, en su estreno de 1882 fue bien recibida. Posteriormente, se llevó a los escenarios en otras capitales europeas como Nápoles, Bérgamo, Turín, Malta y Barcelona. Con respecto a la inacabada versión francesa de la ópera, en 2012, el compositor italiano Giorgio Battistelli (1953), aconsejado por el experto musicólogo donizzetiano Roger Parker, se embarca en un nuevo proyecto de reconstrucción sobre el original francés, *Le duc d'Albe*, encargado por Ricordi, y que acabará poniéndose en escena el 6 de mayo de 2012, en la Vlaamse Opera de Ámsterdam, con una buena acogida por parte del público.

4.2.3. Giuseppe Verdi, *Don Carlo*, 1867

Sin duda, la ópera más importante sobre este argumento es el *Don Carlo* verdiano. Con ocasión de la Exposición Universal de 1867, Verdi recibió de la Opéra de París el encargo de escribir una ópera inspirada en el drama de Schiller; dicha ópera, en francés, incluiría al menos un ballet, y llevaría una imponente puesta en escena. El resultado es una *grand opéra* articulada en cinco actos y un ballet, escrita sobre un libreto de François-Joseph Méry y Camille Du Locle basado en el *Don Carlos, Infant von Spanien* de Frederich Schiller, que fue representada por primera vez en el Théâtre de l'Academie Imperiale de Musique de París, el 11 de marzo 1867, en presencia de Napoleón III y de la emperatriz Eugenia, con una acogida más bien tibia.

Diecisiete años después de su estreno francés, el libreto fue revisado y retocado por Charles Louis-Etienne Nutter, con nuevas aportaciones musicales del propio Verdi. Los cinco actos iniciales se redujeron a cuatro, suprimiéndose el primero, el que transcurre en Fontainebleau, y el ballet del tercer acto. El texto francés fue sustituido por su correspondiente traducción al italiano, realizada por Achille De Lauzières y Angelo Zanardini. Esta nueva versión se estreno en el Teatro alla Scala de Milán el 10 enero 1884. Sin embargo, estas dos no son las únicas versiones de la partitura. Ya antes de su estreno en París, e incluso después, Verdi tuvo que ir modificando, por distintos motivos, esta densa ópera, hasta llegar a su formato definitivo. De hecho nos encontramos con que las versiones francesas fueron cuatro,¹⁹¹ y que a la estrenada en Milán en 1884 habría que añadir otras tres nuevas más.¹⁹² En total estamos hablando de

¹⁹¹ La primera, la de los primeros ensayos de 1866; la segunda, la del ensayo general realizado el 24 febrero 1867; la tercera, la de la primera representación del 11 marzo 1867; y la cuarta, la de la segunda representación el 13 marzo 1867.

¹⁹² La primera, se correspondería con la primera transcripción al italiano de la segunda representación en París del 13 marzo 1867, estrenada en Bolonia el 26 octubre de ese mismo año; la segunda, otra versión

siete versiones diferentes, ocho si contamos la de Bolonia cuyo contenido musical es el mismo que el de París pero que se canta en italiano. Ante tantas versiones distintas y dado que el propio compositor no fijó ninguna de ellas como la definitiva, históricamente, en los teatros ha llegado a imponerse mayoritariamente la reducida a cuatro actos en idioma italiano de 1884, aunque en los últimos años se ha recuperado para los escenarios la versión francesa de cinco actos.

Los principales personajes verdianos (versión italiana) son:

Filippo II, *rey de España*, bajo.

Don Carlo, *infante de España*, tenor.

Rodrigo, *marqués de Posa*, barítono.

Il Grande Inquisitore, *ciego, nonagenario*, bajo.

Un fraile, bajo.

Elisabetta di Valois, *esposa de Felipe II*, soprano.

La principessa Eboli, *noble española*, mezzosoprano.

Tebaldo, *paje de Elisabetta*, soprano.

La contessa d'Areberg, mimo.

Il conte di Lerma, *embajador del rey de España*, tenor.

Un araldo reale, tenor.

Diputados flamencos, inquisidores, señores y damas de la corte de España, pueblo, pages, guardia de Felipe II, frailes, familia del Santo Oficio, soldados, jueces, diputados de las provincias españolas del imperio, etc..

El primer acto se abre con una visión de los bosques de Fontainebleau durante el invierno de 1559, en los que algunos leñadores se encuentran cortando leña. Llega Elisabetta di Valois, hija del rey francés Enrico II, acompañada de su paje, Tebaldo. Entre tanto, don Carlo, hijo del rey de España Filippo II, observa escondido el paseo de la princesa. Inmediatamente después don Carlo tropieza con Elisabetta y Tebaldo, que se han perdido en el bosque; se presenta como un noble español miembro de la delegación del conte di Lerma, y ofrece a la princesa su protección. Quedándose solos, los dos jóvenes conversan sobre la inminente paz y el matrimonio: Elisabetta se pregunta cómo será su aún desconocido prometido y don Carlo le asegura que el infante

reformada, basada en la anterior, que fue escenificada en Nápoles en 1872; y la tercera versión, representada en Módena en 1886, era la misma versión milanesa de 1884, pero que añadía además el suprimido primer acto que se desarrollaba en los bosques de Fontainebleau.

ya arde de amor por ella. Le entrega un cofre con un retrato dentro y Elisabetta comprende que se encuentra ante su prometido, quien le declara su amor. Se oye el sonido del cañón que anuncia la firma del tratado de paz, y poco después entra Tebaldo, que se arrodilla ante Elisabetta saludándola como reina de España: Filippo II ha decidido esposarse con la joven princesa. Los dos enamorados ven así como se rompe su sueño y se separan atormentados por el cruel destino del que son peones ignorantes en el juego de los poderosos.

En el segundo acto, en el claustro del convento de San Giusto, donde se encuentra la tumba de Carlo V, un coro de frailes celebra la insignificancia de los humanos y la fragilidad de los poderosos en comparación a la eterna grandeza de Dios; interviene el infante don Carlo que busca en el claustro tranquilidad para sus penas. Le sale al encuentro su amigo Rodrigo, marchese di Posa, quien trata de implicar al príncipe en la defensa del oprimido pueblo flamenco. Siente la desazón de don Carlo y cuando pregunta por la razón de la misma se entera, con horror, que ama a aquella que se ha convertido en su madrastra. Lo presiona entonces para hacerse enviar por el rey a Flandes y cultivar el supremo valor de amistad y de la libertad. Al paso del rey y la reina, sin embargo, don Carlo se sume en la desesperanza.

Entretanto, en un jardín no lejos del convento de San Giusto, las damas de la corte y Tebaldo están con la principessa Éboli que canta una canción acompañada por una mandolina, la “Canzone del velo”. Entra Elisabetta, y ante ella se presenta Rodrigo con una carta de don Carlo. Mientras que la reina lee perturbada, Rodrigo intenta distraer a Éboli y a las otras damas con las últimas noticias de la corte de Francia, e implora a Elisabetta a reunirse con el infante. Don Carlo se presenta ante Elisabetta con la máxima agitación: ella le asegura su apoyo para el viaje en Flandes, pero el príncipe le renueva sus desesperadas propuestas amorosas y después huye. De repente, entra Filippo II que se enfada al encontrar a la reina sola, mandando de vuelta a la corte francesa a su dama de compañía, la contessa d’Aremberg. El rey se acerca a Rodrigo, quien pide al monarca la libertad para el pueblo flamenco. Filippo II finge que no ha escuchado la provocación, pero advierte a Rodrigo que se guarde del Grande Inquisitore mientras trata de que Posa se convierta en su aliado, confiándole su atroz sospecha sobre el comportamiento de don Carlo y la reina Elisabetta.

En el tercer acto, don Carlo se acerca a los jardines de la reina creyendo que ha sido convocado a una cita de Elisabetta, pero la misiva anónima sin embargo es de

Éboli, enamorada del príncipe, y cuando llega, por unos instantes don Carlos cree que es la reina: cuando la luz de la luna revela la verdadera identidad de la dama, esta comprende cual es el amor prohibido que lleva el infante en su corazón, y lo amenaza. Rodrigo, quien acaba de llegar, se enfurece y casi apuñala a la princesa, y cuando finalmente Éboli se marcha, invita a don Carlo a confiar en su ayuda y en su fidelidad. La siguiente escena se desplaza a la plaza de Nuestra Señora de Atocha en Madrid: el pueblo se prepara para asistir a un Auto de Fe y los monjes atraviesan la plaza, conduciendo a los condenados del Santo Oficio. Cuando el rey está a punto de iniciar el rito, interviene don Carlo a la cabeza de seis diputados flamencos para solicitar a su padre ser nombrado virrey de Flandes y Brabante. Ante el rechazo de Filippo II, el infante desenfunda la espada y jura salvar al pueblo flamenco de la tiranía. El soberano ordena que se desarme al infante, pero nadie se atreve a acercarse. Sólo Rodrigo osa quitarle la espada y don Carlo se siente traicionado por su amigo. El rey nombra a Posa duque y continúa la ceremonia de la Inquisición.

En el cuarto acto, el soberano, insomne, está sólo en su estudio y medita sobre su soledad y sobre su amor no correspondido por la reina, e invoca la hora de la muerte. El conte di Lerma anuncia la visita del Grande Inquisitore. Este, nonagenario, ciego, y fanático, avanza hasta él sostenido por dos frailes dominicos. El rey quiere consultarle las terribles dudas que atenazan su corazón: don Carlo se ha levantado en armas contra él y una traición así sólo puede resolverse con el castigo supremo. O quizá... dejarle huir. Le asalta la duda de si un cristiano puede inmolar a su propio hijo. El Inquisitore es frío y duro en su respuesta: el bien del Imperio está por encima de cualquier vástago rebelde y Dios sacrificó a su hijo por nosotros. Además le recuerda al rey que la herejía jamás dominó en suelo español, pero que tal vez un íntimo amigo del monarca pueda socavar ese firme suelo en Flandes, que es parte del Imperio de Su Majestad Católica; si abandonara el seno del Imperio por un idealista libertario, su traición podría llegar a ser más terrible que la rebeldía de don Carlo. Se refiere a Rodrigo, ahora duque de Posa. La autoridad del rey, que proviene de Dios, no puede ser alterada por ninguna preferencia personal, aunque lo desee. El Inquisitore le recuerda, entre otras cosas, que el monarca no tiene iguales y que está obligado y se debe a una alta obra que él no eligió. Seguidamente le pide la cabeza de Posa, pero el rey se niega a entregar a Rodrigo, y el Inquisitore le amenaza: el soberano es consciente de que el altar está por encima del

trono y que finalmente ha de doblegarse al poder de la Santa Inquisición. El Grande Inquisitore se retira sabedor de su victoria.

Poco después la reina entra en la habitación de Filippo II invocando justicia ya que le han robado su joyero. Este se encuentra, sin ella saberlo, en poder del propio rey que abriéndolo encuentra el retrato de don Carlo y acusa a su mujer de adulterio. Isabel se desmaya y la princesa de Éboli es reclamada para socorrerla. El rey sale ahora acompañado de Rodrigo, y la principessa Éboli, al quedarse sola con la reina, le pide perdón por haberla traicionado y haberle mandado al rey el joyero. Le confiesa haberlo hecho por amor hacia don Carlo e Elisabetta la obliga a irse al exilio.

Encarcelado, don Carlo recibe la visita de Rodrigo que le lleva la esperanza de la libertad y su adiós, ya que se sabe en manos del Inquisitore. De repente, en efecto, un tiro mata a Rodrigo quien antes de morir le dice que Elisabetta se encontrará con él en San Giusto al día siguiente, afirmando que está feliz de morir si su amigo puede salvar Flandes y gobernar sobre una España más feliz. Se oye el fragor de una revuelta, y Filippo II llega a prisión para devolver a su hijo la libertad. Don Carlo maldice a su padre y le acusa de la muerte de Rodrigo, sobre cuyo cadáver el rey sin embargo lamenta su pérdida. Entre tanto, el pueblo llega a las puertas de la prisión y pide la libertad de don Carlo; el rey ordena que se deje entrar a los sublevados, pero estos se detienen frente a la aparición terrorífica del Grande Inquisitor que conmina a todos a postrarse ante su regia autoridad.

En el quinto y último acto, Elisabetta reza ante la tumba de Carlo V mientras espera la llegada de don Carlo. Una vez que llega el infante, la reina le comunica que ha querido encontrarlo sólo para decirle adiós y bendecirlo antes de su fuga a Flandes. Entonces se dicen adiós y prometen encontrarse de nuevo en el cielo, pero precisamente en ese punto son sorprendidos por Filippo II y por el Inquisitore. El rey se siente totalmente traicionado y entrega a don Carlo a los frailes del Santo Oficio, cuyo proceso quedará interrumpido por la aparición de un monje como el fantasma de Carlos V. En la versión italiana del *Don Carlo* en cuatro actos de 1884, en el que entre otras cosas se suprime el acto I, el final es diferente: en un intento de sustraerse a los frailes del Santo Oficio, el infante retrocede hacia la tumba cuando se abre la puerta de ésta y el monje, en calidad del emperador Carlo V, lo arrastra consigo hacia las profundidades de la cripta.¹⁹³

¹⁹³ Esta ópera se tratará con más profundidad en el segundo capítulo. En esta ocasión, nos hemos limitado

4.2.4. Filippo Marchetti, *Don Giovanni d'Austria*, 1880

Sobre este argumento trabajó también otro compositor italiano, Filippo Marchetti (1831-1902), cuya trayectoria fue intermitentemente popular en su tiempo pero cuya figura, como tantas otras, acabó eclipsada por la de Verdi. El compositor boloñés compuso en 1878 el melodrama *Don Giovanni d'Austria*, un drama lírico en cuatro actos sobre un personaje que aparece, aunque de manera tangencial, en la leyenda negra, y que supuso la tercera colaboración del músico con el libretista Carlo de D'Ormeville (1840-1924).¹⁹⁴ Los personajes principales son:

Filippo II, *rey de España*, barítono.

Don Giovanni, *hijo natural de Carlo V*, tenor

Frate Arsenio, *Carlo V como monje en el convento jerónimo de San Justo*, bajo.

Don Ruy Gomez, *consejero íntimo de Felipe*, bajo.

Don Quesada, *antiguo consejero íntimo de Carlos V*, bajo.

Pablo, *novicio en el Convento de San Justo, paje indio*.

Donna Flora di Sandoval, soprano.

Dorotea, *su ama de llaves*, soprano.

Domingo, *siervo de Don Quesada*, tenor.

Un monje del Convento de San Justo, bajo.

Un mensajero de la Santa Inquisición, tenor.

Coro de caballeros y damas de la corte de Felipe II, caballeros, damas, Inquisidores, siervos, pajes, heraldos, aguaciles, guardias.

Marchetti tuvo grandes dificultades para conseguir llevarlo a escena, y sus intentos para organizar una primera representación en Roma fueron inútiles. Aunque la terminó en 1878, la ópera se estrenó en el Teatro Regio de Turín, el 11 de marzo del 1880, llegando finalmente al Teatro Costanzi romano en 1885. El recibimiento del público fue tibio, y la crítica señaló que la obra no había respondido a las expectativas del público.

a detallar su argumento.

¹⁹⁴ Además de en *Don Giovanni d'Austria*, colaboraron en *Ruy Blas* (Milán, 1869) y *Gustavo Wasa*, (Milán 1874).

4. EL MITO DE DON JUAN, DE FÍGARO Y “LA CARMEN DE ESPAÑA”

Hasta ahora hemos hecho un recorrido por los grandes acontecimientos históricos del pasado español a través de los argumentos de un grupo representativo de óperas del siglo XIX europeo, deteniéndonos en la Reconquista, en el mundo árabe en la península ibérica, en la conquista de América, en los temas cervantinos, y en la figura de Felipe II y la leyenda negra que generó su figura. Sin embargo, existe una trilogía esencial de mitos narrativos, dramáticos y musicales, de origen español, y más concretamente sevillano, como son Don Juan, la figura de Fígaro, y Carmen, cuyos nombres han quedado asociados a España y a la ópera. No obstante, este es un tema ya muy trabajado del que existen numerosos y válidos estudios publicados, por lo que añadir un capítulo en el que nos detuviéramos en hacer un recorrido sobre las principales óperas románticas escritas en torno a dichas figuras (excepto Carmen, unida únicamente a la ópera de Georges Bizet), significaría sobrepasar en exceso los límites de nuestro estudio. Por ello, nos limitaremos a nombrar las principales óperas aparecidas sobre estos personajes a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y a aportar una bibliografía de referencia que aborda la temática desde diferentes ámbitos, y que sin lugar a dudas puede constituir un punto de partida para aquellos interesados en desarrollar estudios sobre estos tres personajes.¹⁹⁵

Tradicionalmente la creación del personaje de Don Juan se la atribuye a Tirso de Molina, con la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. En la literatura universal, después de Tirso, el tema ha sido usado en innumerables ocasiones: el *Don Juan Tenorio* (1844) romántico de Zorrilla, el Don Juan moderno de Valle Inclán en sus *Sonatas*, el Don Juan de Molière (1665), o los de Carlo Goldoni (1707-1793) con su *Don Juan o el castigo del libertino* (*Don Giovanni Tenorio ossia Il Disoluto*, 1736), lord Byron (*Don Juan*, 1818-1824), Lenau, Lenormand, Show, o la comedia-parodia de Max Frisch (*Don Juan o el amor a la geometría*, 1952). Todas son versiones diferentes

¹⁹⁵ Ramón María Serrera y Andrés Moreno Mengíbar, *Sevilla ciudad de 150 óperas* (Madrid, Alymar, 2013) y *100 óperas de Sevilla* (Sevilla, Consorcio de Turismo de Sevilla, 2010); Andrés Moreno Mengíbar (*La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998), y *La ópera en Sevilla*, (Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994); Jacobo Cortines, *Burlas y veras de don Juan* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007), y *Separatas de literatura, arte y música* (Madrid, Pre-textos, 2000); Alberto González Troyano, *Don Juan, Fígaro, Carmen* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007) y *La desventura de Carmen* (Madrid, Espasa Calpe, 1990).

del tema, y tratan al personaje de distinta manera: Don Juan como conquistador, como seductor, voluptuoso y sensual, pecador, canalla brutal, cínico, ateo buscador de ideales a lo Fausto, etc.

En el ámbito de la ópera, Don Juan ya fue puesto en música desde los años setenta del siglo XVII, pero será un siglo después, entre los años 1777 y 1787, cuando los escenarios operísticos europeos se vean atestados con obras sobre este personaje. No obstante, el mérito de hacerlo musicalmente inmortal se debe, sin lugar a dudas, a Mozart y su libretista Lorenzo Da Ponte, quienes con su ópera *Don Giovanni* (Praga, 1787), asentaron definitiva y musicalmente la figura de Don Juan, aunque la lista de óperas cuyo protagonista es el célebre Tenorio nunca ha dejado de crecer; además de la ópera mozartiana encontramos, entre otras: Alessandro Melani (*L'Empio Punito*, 1669); con el título de *Il Convitato di pietra* componen Vincenzo Righini (1777), Giuseppe Gazzaniga (1787), Vincenzo Fabrizi (1787); y un *Don Giovanni* que pertenece a Vincenzo Federici (1794).

Ya en el siglo XIX, aparecen Ramón Carnicer (*Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio*, 1818); Giovanni Pacini (*Il Convitato di Pietra*, 1832); Byron d'Orgeval, (*Le Don Juan de Village*, 1863); Alexandre Dargomizsky (*El convidado de piedra*, 1872); Nicolau Manent (*El Convidado de Piedra*, zarzuela, 1875); De Polignac (*Don Juan et Haidée*, 1877); Léo Delibes (*Le Don Juan Suisse*, 1880).

Y en el siglo XX haremos referencia a Paul Graener (*Don Juans letzte Abenteur*, 1914); Simon (1916), Lattuada (1929), Haug (1930), Schulhoff (1932), Zandonai (1933), Goosens (1937), Palester (1963), Semenoff y Malipiero (ambas en 1967).

Con respecto a la figura de Fígaro, barbero al servicio del conde Almaviva, nace de la pluma del francés Pierre Agustin Caron de Beaumarchais en *Le barbier de Séville ou la précaution inutile* (1775), seguido posteriormente por *Le mariage de Figaro* (1784) y *La mère coupable* (1792). Desde el mismo momento de su aparición fue puesto en música, empezando por su propio autor, Beaumarchais, y seguido inmediatamente por *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello (San Petersburgo, 1782); *Il barbiere di Siviglia* de Joseph Weigl o el de Peter Schulz (1786); *Le nozze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart (1786), *Il nuovo Figaro* de Ferdinando Paër (1794); o *Le barbier de Séville* de Nicolas Isouard (1796).

Con la llegada del siglo XIX, hace su aparición la obra de Gioachino Rossini *Il barbiere di Siviglia* (1816), obra que, junto a la de Mozart, llevaron la figura de Fígaro a

sus cotas más altas. Sin embargo, como en el caso de Don Juan, son numerosos los ejemplos en los que encontramos la historia de Fígaro como argumento de distintas óperas: *Il barbiere di Siviglia* de Francesco Morlacchi (1816), de Charles Dibdin (1817), de Costantino Dall'Argine (1868), o de Giuseppe Graffigna (1879); *I due Figaro*, de Michele Carafa (1820), de Saverio Mercadante (1835), de Giovanni A. Speranza (1839), de Conradin Kreutzer (1840); *Il nuovo Figaro*, de Luigi Ricci (1832), autor también de *Le nozze di Figaro* (1838); además de secuelas con nuevas aventuras como *La figlia di Figaro*, de Lauro Rossi (1846), o *Il testamento di Figaro*, de Antonio Cagnoni (1848), Achille Graffigna (1879).

Ya en el siglo XX, su figura aparece, en trabajos de Leopoldo Cassone (1922), Alberto Torazza (1924), Giselher Klebe (1963), Darius Milhaud (1966, a partir de *La mère coupable*), Peter Schickele (1984), John Carigliano (1991), o *Figaro Gets a Divorce* (Elena Langer, 2016), entre otros.

Con respecto al mito sobre la figura de Carmen, este se debe a la ópera de título homónimo compuesta por Georges Bizet y estrenada en 1875, cuyo libreto escrito por Ludovic Halévy y Henri Meilhac se basa en una novela corta del mismo nombre de Prosper Mérimée, publicada en 1847. Aunque hoy es considerada la más popular y vital ópera francesa de finales del siglo XIX, su estreno fue un absoluto fracaso, y no sería hasta unos meses más tarde, a partir de sus representaciones vienesas, cuando *Carmen* alcanzaría las más altas cumbres de la fama internacional; sin embargo, en Francia no alcanzó un éxito total hasta ocho años después de la muerte del compositor. El tema español, evidente en números tales como la habanera, la canción del Toreador, y la seguidilla “Près des remparts de Seville”, era un reflejo de la tendencia a lo exótico en la ópera francesa que había comenzado una generación anterior; pero más importante que aún fue, a pesar de ser rebajado por los libretistas con respecto a la historia original de Mérimée, el realismo con el que algunas escenas y caracteres fueron retratados, especialmente con respecto al personaje de Carmen, lo que fue suficiente como para escandalizar al París de la década de los setenta, y provocar el fracaso inicial de esta ópera.

A diferencia de los dos personajes anteriores, el de Carmen quedó tan unido a la música de Bizet que no se conocen versiones musicales posteriores.

CAPÍTULO II.
EL TEMA ESPAÑOL EN LA OBRA DE
GIUSEPPE VERDI

Ningún otro país europeo fuera de la propia Italia ha fascinado tanto a Giuseppe Verdi como España. Es bien sabido que España y los temas españoles reales y ficticios siempre han seducido a los artistas extranjeros, especialmente músicos y escritores durante el Romanticismo, y que cualquier forma de arte, incluso cuando se plantea como la representación fiel de un aspecto de la realidad, es siempre fruto de una visión subjetiva de las cosas. El teatro es el arte a través del cual Verdi, recurriendo a su capacidad creativa, realiza obras que, independientemente de las intenciones expresadas por el autor, manifiestan su forma de ver el mundo, lo que no tiene que corresponder necesariamente con la realidad. El periodo histórico y la visión personal de los acontecimientos son los dos presupuestos de los cuales habría que partir para comprender como Verdi maduró su propia idea de España, una nación en cuyo suelo están ambientados los sucesos de cuatro de sus grandes óperas: *Ernani* (1844), *Il Trovatore* (1853), *La forza del destino* (1862) y *Don Carlo* (1867); *Alzira* (1845) se sitúa en la América colonial española, y podemos además encontrar distintos elementos musicales de carácter español en el bolero de *I vespri siciliani*, en el ballet gitano que compone para la versión francesa de *Il Trovatore*, o en los coros disfrazados de gitanillas y toreros en la fiesta de *La Traviata*.¹

El crítico español José López-Calo sostiene que *Ernani*, aunque con un argumento histórico español, en realidad no tiene ningún vínculo con la nación española, y preguntándose sobre el concepto verdiano de España, sostiene que es el común en su tiempo entre los extranjeros, una imagen que podría considerarse romántica.² Ya en esta ópera emerge una España vista y analizada según los dictados de la corriente histórico-cultural romántica que había invadido toda Europa durante el siglo XIX y que en Francia produjo efectos bien marcados, como lo demuestra el estreno en 1830 del drama de Victor Hugo *Hernani* con la que el autor proclamó su independencia literaria

¹ Víctor Sánchez Sánchez, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014, p.8.

² José López-Calo, "La Spagna in Verdi". En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, p. 248.

haciendo caso omiso de las unidades clásicas de tiempo, lugar, y acción, y cuyo prefacio se convertirá rápidamente en el manifiesto del romanticismo teatral y literario francés.

Productos típicos del romanticismo literario español son también los dos dramas teatrales de los que Verdi se sirvió para la composición de *Il Trovatore* y *La forza del destino*, respectivamente *El trovador* de Antonio García Gutiérrez y *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel Saavedra, duque de Rivas, así como para su ópera *Simon Boccanegra*, basada en la obra teatral homónima del ya mencionado García Gutiérrez. La particularidad del romanticismo español se encuentra en el hecho de que ya de por sí la literatura y el teatro español, “con la representación de tipos humanos caballerescos y jactanciosos”,³ se plantea como objeto del movimiento romántico incluso antes de que éste se asentara en la península ibérica: “España estaba en el Romanticismo antes de que el Romanticismo estuviese en España”.⁴

Como es bien sabido el Romanticismo penetró también en Italia uniéndose sobre todo a los anhelos políticos del *Risorgimento*, y fueron los ideales de libertad los que hicieron brecha en la península italiana entonces todavía dividida en muchos estados y ocupada por las potencias extranjeras. Siempre atento a la realidad, Verdi fue altamente perceptivo a las inquietudes y problemas relacionados con la situación histórica y política de su país, que se caracterizó por dicho movimiento político, del que el maestro fue considerado uno de los guías morales más importantes. Siempre vivió inmerso en la realidad de su tiempo compartiendo las expectativas, ideales, y pautas del gusto de la época, por lo que su música está impregnada de sentimientos profundamente humanos que su innato sentido teatral le permitió encarnar en acciones y personajes como Rigoletto, Azucena, Violetta, Aída y Radamés, Otello y Jago, o Falstaff, entre otros, todos ellos al menos tan fuertes como los de las obras en prosa que los inspiran, y que sobre el escenario viven las ofensas a la dignidad humana, al amor, a la paz y a la justicia, modelados por la música y expresando mediante ella la profundidad de sus sentimientos. De hecho, las óperas de Verdi dieron a Italia una expresión teatral original que mostró las peculiaridades del genio latino sensible a la belleza y la armonía, y contribuyeron en gran medida con su música a encender el espíritu patriótico,

³ Enrique Franco, “El romanticismo español, Ángel Saavedra y Don Álvaro”. En *Verdi*, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, Parma, [nº 4], 1961, p. 46.

⁴ José María Blecua, *El Romanticismo y sus características*, introducción a *Poesía romántica (Antología)*, Zaragoza, 1956; citado en *idem*.

desafiando abiertamente la censura, en particular la persecución a la que fue sometido en determinados momentos de su trayectoria.⁵

1. VERDI, ESPAÑA Y ROMANTICISMO

Es sabido que el Romanticismo en Italia se identifica con el movimiento político del *Risorgimento*, y Verdi encarna plenamente sus ideales que alimentan en él un sentido patriótico ya evidente en sus óperas de juventud. El reflejo de la libertad entendida como la negación de las tiranías y de los absolutismos, aunque por motivos y con formas distintas, se encuentran en *Ernani*, *Il Trovatore*, *La forza del destino* y *Don Carlo*, óperas románticas y como tales expresiones de la nación española tal y como era vista en esta época, y en el caso del *Don Carlo*, basado en el drama del poeta alemán Friedrich Schiller, nos muestra además las relaciones entre Iglesia y Estado en una época y en un ambiente referidos al pasado, a la España de Felipe II. Sin embargo, hay que destacar que la idea que Verdi se formó de España es fundamentalmente incompleta, y como dice López-Calo, ha sido una idea común en el extranjero alimentada también por la propia clase dirigente española⁶ y, además, en el caso del *Don Carlo* históricamente equivocada, porque las ideas político-religiosas y las acciones del rey Felipe II fueron una práctica común también del resto de gobiernos europeos del siglo XVI.⁷

El término “Romanticismo” nace en el ámbito literario, pero se va extendiendo sucesivamente a otras manifestaciones artísticas y a casi cada aspecto de la cultura europea durante la primera mitad del siglo XIX. No obstante, la expresión *romantic* aparece por primera vez en Inglaterra durante el siglo XVIII, para designar un género de narrativa fantástica y caballerescas ambientado preferiblemente en el Medievo, y más tarde en la novela gótica, llamada *romance*. Sin embargo, es en Alemania donde nacen y se sistematizan las teorías sobre el Romanticismo, y es el propio Schiller quien elabora una de sus ideas principales en su ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796), donde manifiesta que a la poesía “ingenua”, propia de los

⁵ Paola Ruminello, “Verdi e il Risorgimento”. En *Rivista Il Tempietto* n. 9, “Risorgimento oltre il mito”, Genova, Elledici, 2009, pp.157-166.

⁶ *Ibid.*, p. 249.

⁷ Vésae Maria Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, Madrid, Siruela, 2016.

antiguos y que nace de un sentimiento de espontánea armonía entre el hombre y la naturaleza, se opone la poesía “sentimental”, propia de los modernos y que refleja la ruptura de este equilibrio y el plegarse melancólico del hombre sobre sí mismo.⁸ Asimismo, Friedrich Schlegel considera que la historia del arte poético se articula alrededor de conceptos como “antiguo-moderno” y “clásico-romántico”, y que las obras románticas expresan la sensibilidad individual de sus autores, que no crea tipos sino individuos, y que en tanto tales entablan relaciones polifacéticas con la naturaleza, la sociedad, y Dios.⁹

Estos primeros teóricos del Romanticismo surgen en Alemania durante el fenómeno histórico cultural de los años setenta del siglo XVIII denominado *Sturm und Drang*, “tempestad y pasión”. La referencia a los autores citados es útil para la definición de las principales temáticas de la llamada cultura romántica: la supremacía de la intuición y del sentimiento sobre la razón analítica, prerrogativa de la Ilustración; la proclamación del valor universal del individuo contra la certeza ilustrada de los valores universales que unen el género humano; la exaltación de las diferencias nacionales frente al cosmopolitismo de la Ilustración; la revalorización de las tradiciones y de la historia frente a la negación ilustrada del pasado; el retorno a la religión y a lo espiritual frente al materialismo y a la exaltación de la ciencia, típicas del siglo XVIII. Los temas de la cultura romántica aparecen en primer lugar en la literatura, tanto en la poesía como en la prosa, así como en el arte, aunque harán brecha también en el mundo teatral.

En el teatro, la ruptura con la tradición se explica sobre todo por la pérdida del respeto de las consabidas unidades pseudoaristotélicas de tiempo, lugar y acción. Así, por ejemplo, *El trovador* se subdivide en cinco días, lo que es una muestra del alejamiento del principio de unidad de tiempo en el que se supone que toda la acción de un drama se debe desarrollar en el arco de una sola jornada; también el *Don Álvaro o la fuerza del sino* es un ejemplo de la pérdida del respeto a la unidad de lugar: la acción no sólo se desarrolla en un marco temporal de cinco años sino que acontece en distintas partes de España y en Italia. A esto habría que añadir la mezcla de distintos estilos, de lo sublime con lo grotesco, de lo alto y lo bajo, de lo trágico y lo cómico, características

⁸ Manuel Maldonado Alemán, “Und das Schöne blüht nur im Gesang. Poesía y reflexión estética de Schiller”. En *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Brigitte E. Jirku y Julio Rodríguez eds., Universitat de València, 2009, pp. 225-226.

⁹ Friedrich von Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 18-21.

del teatro de Shakespeare, cuyo ejemplo es seguido por Victor Hugo en el prólogo de su obra *Cromwell* de 1827, y en la puesta en escena tres años después de *Hernani*.

Pero la ruptura con el pasado no se manifiesta solamente a nivel formal, sino que lo hace sobre todo, a nivel temático. El elemento característico del Romanticismo, la revalorización del sentimiento, se pondrá en escena en los distintos teatros europeos. Las pasiones son representadas en las formas más exasperadas y violentas, y entre ellas será el amor la que predomine, y a la representación de las pasiones le acompaña la revalorización del individuo, ya que, a diferencia de la razón, que es un rasgo común a los hombres, el sentimiento y las pasiones conforman al sujeto por lo que es respecto a los otros, y cada uno es tal porque tiene emociones y sentimientos que no son nunca los mismos para todos los hombres. Individualismo no significa sólo unívoco de la persona debida al sentimiento, a la pasión, sino que conlleva también una difícil relación con el mundo circundante, con la sociedad, con la naturaleza, y este será otro tema del Romanticismo: el conflicto entre el yo y el mundo, entre el yo y la sociedad, entre el yo y la naturaleza. Las manifestaciones del yo chocan con los esquemas sociales y naturales, y el sentimiento y la pasión deben a menudo sucumbir a un contexto social donde aquello que cuenta es la pertenencia a una determinada clase y a sus modos de hacer y de pensar, o tendrán que enfrentarse a leyes de la naturaleza que son inexplicables, como el destino o la fatalidad. Estos aspectos no son ignorados por el teatro europeo; es más, se puede decir que se combinan con otro tema de la cultura romántica, el de la revalorización de la historia y el interés por épocas pasadas, y en particular el Medievo.

El interés por la Edad Media en el teatro se manifiesta no sólo en las ambientaciones históricas de los hechos que se relatan sino también en la referencia al modelo social vigente en ese tiempo remoto: el de una sociedad absolutista, jerárquica, sujeta luego a la autoridad religiosa. Es en este ambiente del pasado en el que generalmente están ambientadas las historias de amor del periodo romántico. Como en la vida, las ambiciones individuales son frenadas por los límites impuestos por la realidad en sus mil facetas y, así, tanto el amor considerado como un medio de realización personal, como en general cualquier pasión, debe someterse a las lógicas sociales, las lógicas de poder, e incluso a las eclesiásticas. Por tanto, es a estas épocas pasadas donde se trasladan la infelicidad y los conflictos del alma romántica.

En las escenas teatrales abundan los héroes y heroínas que desde el inicio experimentan pasiones irreconciliables con el mundo exterior, y a los que el refugio en

la religión o la elección de una vida conducida según dictados puramente espirituales solo pueden aliviarles temporalmente, porque antes o después éstas resurgirán. La única forma de no renegar de las pasiones es la muerte, en forma de suicidio o simplemente provocada por la furia de amantes que no ven correspondido su amor, así como también por representantes de familias nobles que se sienten desamparados por el hecho de que frecuentemente el objeto de la pasión es un individuo que, aparentemente, no pertenece a su mundo. A menudo las penas del hombre romántico se deben a la presencia de un orden social jerárquico, y, de algún modo, resulta evidente que es el teatro el lugar donde se vuelven a proponer los exponentes de la clase nobiliaria y sus lugares de residencia. Nos encontramos entonces frente a condes, duques, marqueses, y sus hijos, hasta llegar al rey y a su corte, siempre acompañados de escuderos, nodrizas, siervos y ejército, así como sus lugares de residencia: castillos y palacios con jardines. El orden social comprende también a las autoridades religiosas, lo que explica la aparición de coros religiosos, monjas, frailes, y de los lugares a ellos vinculados: iglesias, capillas y conventos situados en lugares aparentemente alejados del mundo.

Por lo tanto, la cultura romántica ejerce su influencia en el teatro mediante el relieve dado a las pasiones humanas, que en cuanto tales hacen al individuo único frente a los demás, y mediante la interacción de las historias en épocas pasadas, y en particular en la Edad Media, cuyas características sociales, políticas y religiosas se plantean como obstáculos a la plena realización del individuo romántico, y que representan la mayor causa de los tormentos del alma humana, otro de los grandes temas predominantes en el Romanticismo.

En la ópera italiana del siglo XIX el gusto romántico comenzó a florecer en los años veinte. Los programas de los teatros italianos vieron extenderse cada vez más en el transcurso de ese decenio la moda de Walter Scott (1771-1832), así como el mito de Lord Byron (1788-1824), el descubrimiento de Friedrich Schiller, y de la novela por entregas. Un tema “modernísimo” como el de *Hernani* fue puesto en música tres veces antes de la famosa versión de Verdi: por Vincenzo Bellini en 1830 (que no lo completó); por Vicente Gabussi en París en 1834; y por Alberto Mazzucato en Génova en 1843. Sin embargo, conviene precisar que la adhesión a sujetos y temas típicos del Romanticismo en el melodrama italiano estuvo dentro de ciertos límites, de los que el propio Verdi no se alejó. Si el anhelo infinito y la búsqueda del absoluto se consideran, sobre todo, elementos comunes al Romanticismo alemán, en el Romanticismo italiano la representación de las pasiones humanas se antepuso siempre claramente al interés por

los condicionamientos medioambientales. Nada es más ajeno a la ópera italiana que la mística romántica por la naturaleza, que siempre acaba siendo un puro telón de fondo de los acontecimientos humanos, y, como afirma Della Seta, poca importancia tiene también la precisión referida a la ambientación histórica, ya que lo que cuenta es “il conflitto tra sentimento individuale e realtà collettiva, non le motivazioni politiche e sociali di esso in un determinato contesto”.¹⁰ La afirmación del individualismo se traduce esencialmente en una intensificación de los sentimientos por la que el melodrama sale del decoro medido de la gran retórica del siglo XVIII para entrar en un clima más apasionado y ardiente que afecta de cerca a los intereses y las experiencias de cada hombre. Pero, en un género que alcanzó en este país la cumbre de la propia popularidad, la expresión romántica de la pasión se proyectó hacia una dimensión colectiva y una participación popular como no consiguió ningún género literario de su tiempo.

Fue en las óperas de Verdi donde quizá se llegó a la más alta manifestación del drama musical concebido como cruce y enfrentamiento de voces que representan pasiones en movimiento. En ellas, los sentimientos siempre están vinculados a roles sociales definidos de modo tal que la relación entre las diferentes voces siempre es una relación de poder, enraizada en un contexto específico. En la escena se desarrolla una dialéctica de la autoridad y la dominación, en espacios, como el familiar o el político, en los que la autoridad se reconoce como el valor supremo. Se muestran constantemente desequilibradas pasiones amorosas obstaculizadas por la autoridad o los valores sociales que parecen desbordar cualquier límite musical, y en las que el amor a menudo transgrede el orden y las normas morales, atrayendo inevitablemente sobre sí la culpa y el castigo. Así, cuanto más culpable y prohibido sea el amor, más se expresará en formas absolutas como una promesa de felicidad ilimitada, trágicamente prohibida, y sin embargo exaltada en el triunfo de la muerte.

Se trata de motivos típicamente románticos reabsorbidos dentro de una ideología moralista que permite, no obstante, difundir a nivel popular un “lenguaje de las pasiones”, explorado de acuerdo a fórmulas definidas inicialmente según el modelo lingüístico de Rossini y Bellini, y luego dirigido hacia la doble vía de la *grand opéra* y el drama romántico moderno, dos polos entre los cuales se sitúan a distancia variable las distintas óperas escritas por Verdi hasta finales de los años cincuenta, no sin

¹⁰ Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, p.167.

reelaboraciones, y por los que cada una de ellas podrá participar de características de uno y otro género.¹¹ El amplísimo arco temporal en el cual se desarrolla la carrera operística de Verdi (su primera ópera *Oberto conte di San Bonifacio* es de 1839, y la última *Falstaff* de 1893) implica naturalmente profundos cambios que se reflejan en la gran diversidad de sus trabajos; como observó Massimo Mila, Verdi representó dos momentos distintos del Romanticismo: el del primer período, entusiasta, combativo y revolucionario de 1848, “quando il quarto stato si affaccia alla ribalta della creazione musicale”, y la época del último Romanticismo, inhibido y conservador, el de fin de siglo; la época de Schumann y la de Brahms, la era de Mazzini y la época en la que Freud empieza a desentrañar las profundidades del inconsciente.¹²

Enrique Franco subraya la estrecha unión entre España y el Romanticismo europeo, ya que también aquí la divisa de la época es:¹³

[...] la recuperación del sentimiento frente al razonamiento, de lo natural frente a lo formal, de lo nacional frente a lo cosmopolita, del ‘yo’ frente al ‘nosotros’, de lo violento frente a lo sereno, de la evasión frente al orden, de la tristeza, de lo triste, melancólico y dramático frente a lo contemplativo y lo risueño, de la naturaleza agreste frente al jardín, actitudes todas que vuelcan al Romanticismo hacia un repertorio artístico y humano que encuentra campo de experiencia y fuente de inspiración en el romance y en la leyenda medievales.

La nación ibérica es vista como “objeto” ya que se ofrece al gusto romántico toda una literatura nacional llena de todo tipo de romances y leyendas, con el ingrediente árabe añadido que muestra elementos fuertes y descriptivos, así como un cierto amor por lo mágico y fatalista revestido de ideología cristiana, aspecto éste resaltado por el romanticismo extranjero aunque a menudo fijándose solamente en los aspectos más superficiales. Esta exaltación del ideal católico junto con una cierta continuidad de algunos aspectos de nuestro pasado, aparecen ya en el teatro de Calderón de la Barca y de Lope de Vega, dominado, sobre todo en el de Lope, por el elemento popular, que acabará por convertirse en el atractivo supremo de una época y de un estilo que aquí parecía cuestionable, o al menos adormilado.¹⁴ El Romanticismo europeo, por tanto, reexamina la literatura española, específicamente el romancero y el teatro español del

¹¹ *Ibid.*, p. 218.

¹² Massimo Mila, *Verdi*, Piero Gelli (a cura di), Milano, BUR Rizzoli Saggi, 2013, p.502.

¹³ Enrique Franco, “El romanticismo español”..., op. cit., p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

Siglo de Oro (siglos XVI y XVII), de tal manera que el personaje de Don Juan, atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina, precedió a muchos de los personajes románticos, anárquicos y libertinos, aunque en el fondo creyentes, que se personifican en artistas tales como Byron, Victor Hugo, o Espronceda, o que quedaron reflejados en la literatura al reencarnarse en el Tenorio, don Félix Montemar, el capitán Montoya o el Corsario.¹⁵ Pero el carácter “romántico” de la literatura y el teatro español no implica que aquí no existiese un *Sturm und Drang*, cuyas raíces se encuentran en la base del posterior Romanticismo ibérico. De hecho, en la producción literaria de los considerados los tres principales exponentes del *Sturm und Drang* español, Cadalso, Meléndez, y Jovellanos, encontramos frecuentemente la presencia del tema de la noche y de la luna, siendo este último un tema favorito de los románticos.¹⁶

El movimiento romántico hace su ingreso en España a través de dos lugares periféricos: Barcelona y Cádiz, a través de Andalucía y el Levante, que según Díaz-Plaja son las dos “vías típicas de ingreso de los fenómenos culturales europeos en España”.¹⁷ Pero en la Península Ibérica, para que el Romanticismo se convierta en “nacional”, como cualquier otro movimiento cultural, debe asentarse en la capital del país, Madrid, que en un primer momento opone una cierta resistencia. Esto sucederá cuando un grupo de emigrantes políticos, exiliados a causa de la represión absolutista del rey Fernando VII, vuelva a España en los años treinta del siglo XIX, entre los que se encuentran los protagonistas del fenómeno romántico español, como Ángel de Saavedra, duque de Rivas. El prólogo escrito por Antonio Alcalá Galiano al poema narrativo *El moro expósito*, publicado en 1834, constituye el primer manifiesto del Romanticismo madrileño:¹⁸

Han abandonado los poetas los argumentos de la fábula e historia de las naciones griega y romana [...] Encuentran asuntos para sus composiciones en las edades medias, tiempos bastante remotos para ser poéticos, y por otra parte abundantes en motivos de emociones fuertes [...]. Buscan argumentos en tierras lejanas y no bien conocidas, donde imperfecta todavía la civilización, no ahoga los efectos de la naturaleza bajo el peso de las reglas sociales [...]. Búscanlo asimismo en el examen de nuestras pasiones y

¹⁵ Dolores Franco, *España como preocupación*, Madrid, 1960; citado en *ibid.*, p. 46.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁷ Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, 1942; citado en *ibid.*, p. 79.

¹⁸ Antonio Alcalá Galiano, Prólogo de *El moro expósito* de la edición de París escrito a nombre del autor, *Obras completas de D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas* 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1854, p. XX.

conmociones internas [...]. Búscanlos finalmente en los afectos inspirados por las circunstancias de la vida activa.

Su drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, representado por primera vez en Madrid en 1835, tuvo una acogida bastante tibia si se la compara con el gran éxito obtenido sólo al año siguiente por *El trovador*, drama de Antonio García Gutiérrez, este último procedente de la erudita y liberal provincia de Cádiz, y llegado a Madrid precisamente en los años de formación de la corriente del Romanticismo. En *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *El trovador*, significativos manifiestos del Romanticismo español, se unen en primer lugar las favorables condiciones políticas que han permitido a sus autores desarrollar mejor su imaginación creativa. Esta coincidencia se extiende también a los ingredientes dramáticos usados por ambos autores: un protagonista con un estatus social incierto, una protagonista angelical, la opresión de las tiranías y/o del destino, los opositores masculinos, el elemento bélico, el tiempo que actúa contra los amantes, una revelación sorprendente en el último acto y un final trágico. Estos mismos elementos están presentes en un texto importante para el desarrollo del teatro hispánico, *Macías* (1834), de Mariano José de Larra (1809-1837), que narra la historia de las pasiones de un trovador gallego de principios del siglo XV y que tuvo una clara influencia sobre *El trovador* (1836) de García Gutiérrez, quien reelaboró la acción para confeccionar su propio drama. Habría que subrayar además la presencia en ambos dramas, sobre todo en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de escenas folcloristas que son el reflejo de una de las corrientes plásticas de Romanticismo español, el “costumbrismo”, corriente que centra su atención en las escenas y personajes folklóricos y populares.

Son estos elementos del drama romántico español, y sus autores, el duque de Rivas y García Gutiérrez, con quienes comparte también ideales políticos esencialmente liberales, a los que Giuseppe Verdi se aproxima para la escritura de *Il Trovatore* y *La forza del destino*, que son sobre todo fruto de las necesarias adaptaciones operísticas que aportó el maestro de Busseto, así como de distintas opciones personales que implican tanto la acentuación como la mitigación de algunos aspectos expresivos de la considerada “España romántica”.

La penetración del Romanticismo y su implantación en la península italiana ocurrió gradualmente, y de hecho no se aceptaron todas las tendencias que caracterizaron el movimiento romántico, básicamente porque la nación italiana se encontraba culturalmente anclada en las imperantes tradiciones clásicas. De los distintos

elementos del movimiento romántico el que más rápido se implantó y echó raíces en Italia fue la exaltación de las diferentes nacionalidades, y por lo tanto la idea de “nación” y la idea de “pueblo”. Italia se encontraba entonces todavía dividida en varios estados: en el norte dominaban los austriacos, en el centro el Estado de la Iglesia, y al sur los Borbones. El Romanticismo italiano rápidamente desemboca en el problema de la unificación política de la nación. El estallido de los levantamientos de 1848 marca el comienzo del *Risorgimento*. Sin entrar en el fondo de los acontecimientos bélicos que marcaron este movimiento, hay que subrayar que el propio Papa y el Estado de la Iglesia representaron un obstáculo al proceso de unificación nacional. Desde el momento en el cual los republicanos guiados por Giuseppe Mazzini en enero de 1849 obligaron al Papa a dejar Roma para declarar el nacimiento de la República capitaneada por el propio Mazzini, el Papa pidió ayuda a los franceses para recuperar la ciudad por medio de las armas y restablecer su gobierno en mitad de la península, y así, los franceses derrotaron a Mazzini y Garibaldi. Esto es un ejemplo que explica la formación de posiciones anticlericales en muchos italianos durante aquel tiempo, incluido el propio Verdi, y que inicialmente eran seguidores de las ideas republicanas de Mazzini.

Si avanzamos en el tiempo, durante los años del *Don Carlo* (1866-1867) la situación política italiana era más o menos la misma: el Papa y la Iglesia son todavía una fuerza política importante. Mazzini ya no está, ahora nos encontramos con Cavour, y muchos italianos, también Verdi, pasan de las ideas republicanas a las de Cavour y la Casa de Saboya, cuyo objetivo no es ya una Italia republicana sino una Italia unida. El deseo de la mayor parte de los italianos es que Roma se convierta en la capital del nuevo reino, pero para ello el Papa debe renunciar a su soberanía. El problema de las relaciones entre el Estado y la Iglesia es de gran actualidad, considerando ante todo la manera obstinada con que el Papa pretende mantener su poder. A finales del año 1864, en efecto, el Papa Pío IX publica el *Syllabus Errorum os nostrae aetatis errores*, un listado con los principales errores del momento a ojos de la Iglesia, donde son condenadas, entre otras cosas, la libertad de conciencia, la tolerancia, la libertad de debate y de prensa y, por último, la posibilidad de que la Iglesia se adapte a los tiempos modernos: en definitiva, las premisas en que se basan los estados liberales son condenadas y la iglesia se plantea como un poder que ejerce una política que recuerda a los regímenes absolutistas.¹⁹

¹⁹ Sobre este argumento, véase George Martin, “Verdi, la Chiesa e il *Don Carlo*”. En *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani...*, op. cit., pp. 141-147.

Verdi se mueve en este contexto: la representación de la Iglesia como poder político que, como tal, se confronta y se topa con el Estado, lo traslada el compositor a la acción de *Don Carlo*, donde el Estado y la Iglesia están personificados en Felipe II y en el Gran Inquisitore, representados como dos tiranos que niegan las libertades fundamentales y que crean un clima en el cual cada idea, cada pasión que pone en peligro el *statu quo*, es rápidamente reprimida. La única diferencia respecto al contexto del ambiente del *Risorgimento* en el cual vive Verdi, es que en la ambientación española, Felipe II debe recurrir a la Religión y a la Inquisición para mantener la unidad nacional; es decir, la figura de Felipe II hace referencia a la llamada concepción política de la religión.

2. EL VIAJE DE VERDI A TIERRAS ESPAÑOLAS

El único contacto directo que Verdi tuvo con suelo español fue el viaje que realizó con ocasión del estreno de su ópera *La forza del destino* en el Teatro Real de Madrid, que tuvo lugar el 21 enero 1863, su posterior visita a Toledo, y el recorrido que el compositor y su inseparable Giuseppina Strepponi realizaron por tierras andaluzas y que incluyó las visitas a Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, y Granada.

Tras largas negociaciones y aplazamientos de un año a otro, el 19 de noviembre de 1862 en el Teatro Imperial de San Petersburgo se estrenó la última producción verdiana, *La forza del destino*. La empresa concesionaria del Teatro Real de Madrid aprovechó la ocasión de la ambientación e inspiración españolas de la nueva ópera, para negociar con Ricordi, el agente de Verdi, la presencia del compositor en la capital madrileña a principios del año siguiente para dirigir los ensayos del estreno hispánico de *La forza del destino*. El matrimonio Verdi, tras el estreno ruso, abandona rápidamente la ciudad para evitar los rigores del invierno que ya había soportado durante el año anterior en el primer intento fallido de la puesta en escena de dicha ópera. La intención de Verdi era llegar a París desde Rusia hacia el 15 de diciembre y desde allí viajar rápidamente a Madrid, pero en París su estancia se alargó hasta enero, debido a unos forúnculos en el cuello que ya lo habían atormentado con molestos dolores durante su viaje desde San Petersburgo a Berlín, tal como le escribe a Enrico Tamberlick:²⁰

²⁰ Carta de Verdi a Enrico Tamberlick, Berlino, 13 diciembre 1862, George Martin, "Lettere inedite". En *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, p. 1099.

Siamo arrivati felicemente a Berlino stamattina. Io per altro non troppo felicemente perché un furuncolo [sic] al collo non mi ha lasciato dormire un istante ¡56 ore di veglia è un affare da morire! [...].

Días más tarde, el 22 de diciembre, se sigue lamentando de los mismos, en esta ocasión a León Escudier: “Non sono partito per Madrid perché ichiodato qui da un furuncolo che mi tormenta a morte”, y todavía el 29: “Non so quando partirò perché i miei foruncoli mi tormentano...”.²¹ Por la carta que le dirige a Oppradino Arrivabene el 4 enero 1863 sabemos que al día siguiente tiene intenciones de partir para Madrid, así como de sus temores de que cuando llegue a la capital ya hayan comenzado los ensayos, debido a que sus problemas de salud le han mantenido atrapado en París durante unos veinte días más de lo que él esperaba.²² Finalmente, Verdi y Strepponi llegarán a Madrid la segunda semana de enero después de un viaje que, como le comenta a Giuseppe Piroli, les resultó incómodo y agotador, y que los dejó totalmente exhaustos.²³

Aunque parece ser que Verdi llegó el 10 de enero de 1853, un día antes de lo que señalan sus cartas,²⁴ el 13 de enero le escribe a su amigo el escultor Vincenzo Luccardi: “...Io sono a Madrid soltanto da due giorni, e qui metterò in scena la *Forza del destino*. Nulla ti posso dire di questa città, ma ti scriverò delle cose d’arte che qui vedrò, e della mia opera”.²⁵ A pesar de que las partituras manuscritas enviadas contenían docenas de errores y que los artistas del reparto mostraron sus recelos, aprendieron la nueva opera con el maestro. Verdi reprochó a Ricordi el descuido con el que se habían copiado las partes asignadas a cada cantante, lamentándose de que los copistas incluso hubiesen incluido notas a su partitura, y añadía que si las que se habían enviado a Roma para su estreno en el Teatro Apollo,²⁶ estaban tan llenas de errores como las que le había mandado a Madrid, entonces los directores no comprenderían nada, la representación no tendría sentido, carecería de contrastes dinámicos, de expresión y de inteligencia, y acabaría por ser un fiasco.²⁷ Podemos ver cómo, aunque los ensayos le mantenían

²¹ Franco Abbiati, Giuseppe, *Giuseppe Verdi*, vol II, Milano, Ricordi, 1959, p. 725 (de ahora en adelante Abbiati, II).

²² Gustavo Marchesi, “Gli anni della *Forza del destino*”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, p. 1505.

²³ Carta de Verdi a Piroli del 12 de enero 1863. En Alessandro Luzio ed., *Carteggi verdiani*, vol III, Roma, Reale Accademia d’Italia, Accademia nazionale Licei, 1947, p. 22.

²⁴ Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...*, op. cit., 175.

²⁵ Abbiati, II, p. 726.

²⁶ Se representó el 7 febrero 1863.

²⁷ Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía*, Barcelona, Paidós, 2001. p.545.

ocupado en Madrid, el compositor estaba al corriente de la producción de *La forza del destino* en Roma porque no confiaba en el productor del teatro, Vincenzo Jocavacci, a quien Verdi consideraba “avaro”²⁸, y además el texto había sido retocado por acción de la censura.²⁹ Sobre el estreno, finalmente bajo el título de *Don Alvaro*, Verdi, mostrando una vez más su fina ironía, le escribe a Ricordi afirmando que se debe dar gracias al “Destino” si en Roma la ópera no ha fracasado, porque con tantos fallos y tantos absurdos en el libreto era un milagro el hecho de que el público no hubiese matado al menos al empresario;³⁰ sobre el mismo argumento, en una carta enviada a Luccardi, continua diciendo que la ópera en Roma podría haber ido mil veces mejor si Jcovacci pudiera meterse en la cabeza que para tener éxito en un negocio de este género se necesitan óperas adaptadas a los artistas y artistas adaptados a las óperas, y que si bien es cierto que en *Forza del Destino* no es necesario solfear y saber hacer cadencias, hay que tener alma, entender la palabra, y expresarla.³¹

Esta carta fue escrita apenas cuatro días antes del estreno en Madrid, cuando el maestro llevaba más de un mes en la capital concentrado en los preparativos del debut madrileño. En sus cartas no hay referencias a una ciudad que prácticamente no llegó a visitar ya que solamente recorría el trayecto desde su alojamiento al Teatro Real. Parece ser que Verdi se alojó en los apartamentos que Luis Nobile de Cataldi alquilaba en el número seis de la Plaza de Oriente, donde solían residir muchos de los artistas que actuaban en la ópera de Madrid.³² Lo cierto es que a pesar de que Verdi se dejó ver poco por Madrid tras la función de gala que se celebró el 14 de enero con una representación de *Rigoletto* llevada a cabo por los artistas que preparaban el estreno de *La forza del destino*, al día siguiente en el periódico de *La Época* se le describía como un hombre de cuarenta a cincuenta años, alto y de fuerte complexión, con ojos vivos y enérgicos, y poblada barba negra, mientras que en otro diario, *El Clamor Público*, se le describe como una figura simpática, de aspecto meditabundo que viste con elegante sencillez³³ Fuera del Teatro Real sus apariciones fueron escasas, aunque sí llegó a visitar el Museo del Prado en cuyo libro de visitas firmó como “italiano, compositor”,³⁴ y en donde

²⁸ Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...*, op. cit., p. 178.

²⁹ Abbiati, II, p. 729.

³⁰ *Ibid.*, p. 730.

³¹ Abbiati, II, p. 730.

³² Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...* op. cit., 179.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 182.

probablemente contemplase los retratos de Felipe II y su corte, personaje central de su futura ópera *Don Carlo*.

Pese a que disponía de un excelente elenco de artistas, Verdi no se sentía satisfecho, y después del segundo ensayo con orquesta le comunicó a Ricordi que la producción no pasaba de la mediocridad y que el ensayo final con vestuario le había dejado absolutamente desilusionado, alabando, no obstante a los coros, la orquesta y los decorados. Tras el estreno, a Arrivabene le escribe: “Ieri sera I^a rapp [sic] *Forza del Destino*. Successo. Esecuzioni ammirabili dei Cori e dell’orchestra: buona per parte di Fraschini e Lagrange: il resto...zero o cattivo. Malgrado ciò, rispetto, successo. Dimostrazioni di ogni sorta et. ecc. ecc...”,³⁵ y seguidamente, en una carta a Ricordi, muestra una visión todavía más pesimista, ya que en este caso dice que incluso los cantantes principales sólo habían estado bastante bien.³⁶

Aunque la representación fue un éxito de público, y Verdi, según la costumbre de los contratos de la época, asistió a las tres primeras funciones, no faltaron voces desfavorables. Así, el crítico musical del diario madrileño *La Época*, acusó a Verdi de ir a tientas, de regresar a modas ya largamente abandonadas y de recordar por momentos a su compatriota Donizetti; insiste además “sobre los desafueros contra la unidad y armonía del conjunto, sobre la ausencia de claridad en la forma melódica, y sobre el defectuoso acompañamiento, con excesivas violencias en la región aguda, y sus censurables amaneramientos en el bajo”.³⁷

El día siguiente al estreno Verdi le anunciaba a Arrivabene su intención de iniciar inmediatamente su viaje hacia Andalucía,³⁸ del que en realidad hay pocas noticias. La gira, planteada como un viaje de placer, tocó Toledo, Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, Cádiz, y Granada. En aquella época los viajes eran largos y fatigosos y durante el mismo Verdi padeció una fuerte tos mientras que Peppina sufrió de un pertinaz dolor de huesos,³⁹ como le relata a su amigo Arrivabene casi un mes después, el 22 de marzo de 1863,⁴⁰ a su vuelta París: “...ero così stanco che doveti mettermi in

³⁵ Carta de Verdi a Arrivabene, Madrid, 22 febbraio 1863. En Abbiati, II, p. 730.

³⁶ “Successo. Esecuzione ammirabile dal lato cori e orchestra: buona abbastanza dal lato della Lagrange e Fraschini. Pessima in tutto il resto”. En *idem*.

³⁷ José Subirá, *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus-Ultra, 1949, p. 159; citado por Giorgio Gualerzi, “Il cammino dell’opera”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre 1961, p. 163.

³⁸ “...Domani parto per l’Andalusia”. En Abbiati, II, p. 730.

³⁹ *Ibid.*, p. 731.

⁴⁰ Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...* op. cit., 185.

letto per riposarmi e per curare anche una forte tosse buscatami nel mio viaggio in Andalusia, viaggio estremamente incomodo, lungo e faticoso”.⁴¹

La ciudad de Toledo la visitó el matrimonio Verdi desde Madrid, desplazándose en ferrocarril y aprovechando alguno de los días en los que no hubo función en el Teatro Real,⁴² por lo que, una vez iniciado su viaje, la primera parada casi obligatoria se produjo en la ciudad de Córdoba para descansar del largo viaje que suponía trasladarse desde Madrid hasta esta capital. Se tienen noticias de su breve visita cordobesa por la prensa local⁴³ ya que inmediatamente continuaron camino hacia Sevilla a la que llegaron el domingo 1 de marzo, permaneciendo allí tres o cuatro días, y alojándose en la antigua Fonda de Londres, emplazamiento del actual Hotel Inglaterra de la Plaza Nueva, y acompañados en su visita por el señor Luis Cataldi.⁴⁴

Su llegada fue anunciada con tiempo, pero ciertamente hubo pocas celebraciones. La prensa fue bastante calurosa en su recibimiento, aunque su presencia fue ignorada por el entonces alcalde de Sevilla don Juan José García de Vinuesa, y no hubo ningún tipo de recepción oficial. Por su parte, la Sociedad Filarmónica Hispalense intentó preparar una velada musical en homenaje al maestro con fragmentos orquestales de sus óperas, sin embargo, como recogió *La Revista Sevillana*:⁴⁵

Lo único que sabemos con certeza es que la orquesta de San Fernando [sic] preparó una serenata en la que debieron tomar parte casi todos los profesores de Sevilla; que hizo los gastos indispensables y, a última hora, la mitad de estos no aparecieron, por lo que aquella no se atrevió, e hizo bien, a ofrecer un conjunto pobre en número a la consideración del maestro.

Por lo tanto la velada no se llevó a cabo, pero por suerte, Verdi ya se había excusado alegando que los compromisos en el extranjero le obligaban a partir con rapidez.⁴⁶

Aunque su visita fue breve, es lógico pensar que visitaran la Giralda, la Catedral, los jardines de los Alcázares y el Museo de Bellas Artes, donde probablemente pudieran

⁴¹ Abbiati, II, p. 731.

⁴² Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...* op. cit., 185.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Ramón María Serrera Contreras, *Verdi, Sevilla y América (a propósito de 'Don Álvaro o la fuerza del sino')*, Sevilla, Ramón María Serrera Contreras ed., 2006, p. 79.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁶ Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...* op. cit., 188.

admirar los cuadros de Zurbarán y Murillo, encontrándose asimismo, como nos informa la prensa de la época, con el conocido pintor sevillano Manuel Cabral Bejarano, uno de los máximos representantes de la pintura costumbrista andaluza dentro del Romanticismo español, y del que Verdi pudo ver cuadros como *La procesión del Corpus de Sevilla* o *La procesión del Viernes Santo en Sevilla*, y numerosos retratos y escenas populares que ofrecían una visión bastante pintoresca de Andalucía.⁴⁷ Además, los Verdi durante su estancia en la capital andaluza aprovecharon para conocer la fábrica de cerámica de La Cartuja guiados por su dueño Charles Pickman Jones, “hombre culto y sensible a las letras y a las artes que viajaba constantemente a su Inglaterra natal y que estaba al día de los grandes acontecimientos culturales europeos del momento”, por lo que es fácil suponer que conocía sobradamente la fama de Verdi “poniendo a su disposición un carruaje para su utilización en los desplazamientos durante su estancia en la ciudad”.⁴⁸

Después de conocer Sevilla, los Verdi partieron hacia Cádiz y en el camino pararon en Jerez de la Frontera, cuya visita aprovechó el maestro, siempre interesado por el mundo agrícola, para comprar un pequeño barril de jerez, haciéndolo expedir a Génova a fin de que Mariani se encargase de recogerlo y reenviarlo a Santa Agata.⁴⁹ Continuaron viaje llegando a Granada la noche del 8 marzo, donde el maestro era esperado por su buen amigo y colega el barítono Giorgio Ronconi, que debía su reputación a sus papeles en óperas del maestro y Donizetti, y que había sido el primer *Nabucco* el día del estreno absoluto en La Scala el 9 marzo 1842, compartiendo cartel y protagonismo con la ahora era su mujer, Giuseppina Strepponi. Además, Verdi apreciaba mucho su capacidad interpretativa y lo consideraba el mejor ejemplo de su concepto de canto dramático. Por el tiempo en que los Verdi llegaron a Granada, Ronconi ejercía en dicha ciudad como profesor de canto en la “Escuela de canto y declamación de Isabel II”, que el mismo había fundado en 1861, y puesto que acabaría desempeñando más tarde en el Conservatorio de Madrid.

Indudablemente, el gran atractivo de Granada estaba en la Alhambra, la mítica fortaleza árabe granadina que tanto fascinó a los románticos europeos y que, como ya hemos visto, dio lugar a una extensa producción romántica tanto literaria como operística. La visita de la Alhambra se produjo en la mañana del lunes 9 marzo en

⁴⁷ *Ibid.*, p. 187; y Ramón María Serrera Contreras, *Verdi, Sevilla y América...* op. cit., p. 82.

⁴⁸ Ramón María Serrera Contreras, *Verdi, Sevilla y América...* op. cit., pp. 81-82.

⁴⁹ Abbiati, II, p. 731.

compañía de Ronconi y de su hija Tonina,⁵⁰ para seguidamente visitar la Catedral, donde Verdi pudo ver la tumba de los Reyes Católicos en la Capilla Real. Estas visitas quedaron recogidas en una reseña que publicó el periódico madrileño *La Época* el 11 marzo 1863:⁵¹

Al día siguiente visitó la Alhambra acompañado por Ronconi, del señor Alarcón, que se hallaba en Granada de paso para Madrid, y del consejero provincial señor Salvador de Salvador. El Alcázar moro arrancó gritos de entusiasmo al autor de *Hernani*. Luego fue a la catedral y bajó a la bóveda en que descansan los restos de los Reyes Católicos, de Juana la Loca, don Felipe el Hermoso y el príncipe Miguel. Allí tuvo lugar un curioso episodio, pues habiendo dicho Alarcón a Verdi que aquella escena recordaba la visita que Carlos V hace al sepulcro de Carlomagno en el *Hernani*, Verdi extendió la mano sobre el ataúd de plomo que guarda los restos de la ilustre abuela de Carlos V y cantó a media voz aquella frase del *Hernani*: ¡O sommo Carlo!.

La velada terminó esa noche con un concierto de los alumnos del Conservatorio de Música y declamación de Ronconi, quienes cantaron en presencia de Verdi algunos coros de sus obras.

Los Verdi sólo estuvieron tres días en Granada, pero como el propio Verdi comenta la Alhambra fue el monumento que mayor impresión le causó. La noche del mismo día que llegaron a la capital española, el 12 de marzo, y casi sin descanso, asistieron a la séptima función de *La forza del destino* que se seguía representando con enorme éxito, como lo afirma el propio Verdi en un último saludo a su editor Tito Ricordi: “Ritorno dall’Andalusia stanco morto dal viaggio che è faticoso assai assai. Ieri serà fui costretto andaré in teatro: si fecero i soliti complimenti di fiori, ritratti, corone, etc. etc. Del successo ti dirò soltanto che il Teatro è sempre pienissimo”,⁵² cosa que confirman los diarios de Madrid de aquellos días. De hecho, la ópera en los inicios de marzo todavía continuaba su trayectoria triunfal, y uno de sus momentos más memorables fue la representación interpretada a beneficio de la Lagrange que fue siempre la más aplaudida de todo el elenco.⁵³

El 14 de mayo partieron directos hacia París, a donde llegaron muy cansados el 19 de ese mismo mes con la intención de permanecer en la capital francesa alguna semana,

⁵⁰ Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...* op. cit., p. 195.

⁵¹ Ramón María Serrera Contreras, *Verdi, Sevilla y América...* op. cit., p. 84.

⁵² Abbiati, II, p. 731.

⁵³ José López-Calo, “La Spagna in Verdi” ..., op. cit., p. 247.

y en donde acabaron por quedarse cuatro meses. El propio Verdi en una carta dirigida a su amigo Arrivabene, ya desde París, le relata brevemente este viaje y sus impresiones:⁵⁴

Caro Arrivabene:

[...] L'Alhambra *in primis et ante omnia*, le cattedrali di Toledo, Cordova, Siviglia meritano la riputazione chi hanno. L'*Escorial* (mi si perdoni la bestemmia) non mi piace. È un ammasso di marmi, vi sono cose ricchissime nell'interno, ed alcune bellissime, tra le quali un *Affresco* di Luca Giordano maravigliosamente bello, ma nell'insieme vi manca il buon gusto. È severo, terribile come il feroce sovrano che l'ha costruito.

A pesar de que en ningún momento hace mención de los sarcófagos de Carlos V y Felipe II que se encuentran en el Escorial, es más que probable que en este punto comenzase la gestación de la que se convertiría en su ópera *Don Carlo*, cerrándose así su único contacto con tierras españolas. Como señala López-Caló, es significativo que en su breve viaje, aparentemente Verdi resulte mucho más afectado por los monumentos que por los paisajes y las personas.⁵⁵

3. LOS TEMAS DE LA ESPAÑA ROMÁNTICA EN LAS ÓPERAS “ESPAÑOLAS” DE VERDI

La España “romántica” que se desprende de *Ernani*, de *Il Trovatore*, de *La forza del destino* y, finalmente del *Don Carlo*, ve triunfar, en primer lugar, el tema del amor: una historia de amor es uno de los puntos cardinales en torno al cual gira la acción de *Ernani*; a una historia de amor se le suma el amor materno y el amor filial en *Il Trovatore*; la fatalidad y el destino resuelven trágicamente una historia de amor en *La forza del destino*; y una historia de amor, que sin embargo no existió nunca pero que creó la leyenda, está presente en *Don Carlo*.⁵⁶

⁵⁴ Abbiati, II, p. 731.

⁵⁵ José López-Caló, “La Spagna in Verdi”..., op. cit., p. 247.

⁵⁶ Véase David T. Gies, “Imágenes y la imaginación romántica”. En *Romanticismo I, Atti del II congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano, Aspetti e problema del teatro spagnolo*, Genova, Biblioteca di Letterature, Collana diretta da Giorgio Spina, 1982, pp. 49-60.

El tema del amor se opone en contraste con el tema del honor que, como dice Barblan, en España es como de casa.⁵⁷ El tema del honor es el otro punto cardinal de la acción en *Ernani*; el tema del honor está todavía más presente en *La forza del destino*, aunque no sea predominante. Al tema del honor está íntimamente ligado el sentimiento de venganza, el cual surge en el momento en que determinados acontecimientos ponen en tela de juicio la dignidad de algún protagonista, y está presente en *Ernani*, en *La forza del destino* y en *Il Trovatore*, donde se une a los sentimientos de ira de los celos.

Otros temas de la España “romántica” son la fatalidad y la religiosidad. *La forza del destino* se basa, de hecho, en la idea de que los acontecimientos y los distintos encuentros que se dan entre los protagonistas suceden porque el destino así lo ha decidido, siendo la fatalidad la que hace que finalice trágicamente su historia de amor. Y la fatalidad se enlaza con otro tema: el de la religiosidad, presente en *La forza del destino* y en *Il Trovatore*, siendo asimismo un tema fundamental en *Don Carlo*, donde el aspecto religioso concuerda con su institucionalización en un poder que se corresponde con el poder del Estado.

En cuanto a los protagonistas que pueblan estas óperas, en *Il Trovatore*, pero sobre todo en *La forza del destino*, además de a individuos pertenecientes a la nobleza, encontramos personajes populares, lo que no es de extrañar si tomamos en consideración que sus fuentes directas, en el caso de *El trovador* y de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, son considerados manifiestos del Romanticismo español, del cual, como ya hemos comentado, una corriente artística importante es el costumbrismo.

3.1. ASPECTOS ESCENOGRÁFICOS

Sobre la ambientación e imagen que muestran las cuatro obras “españolas” de Verdi, se pueden recordar algunos de los elementos que para el escritor y periodista Eugenio de Tapia, no sin cierta ironía, constituyen la escenografía romántica, y que son citados por Enrique Franco cuando habla de España como “objeto” del movimiento romántico europeo:⁵⁸

Hubo decoraciones muy exóticas:
noche de tempestad, truenos, relámpagos,

⁵⁷ Guglielmo Barblan, “Il sentimento dell’onore nella drammaturgia verdiana (prolusione)”. En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani...*, op.cit., p. 4.

⁵⁸ Eugenio de Tapia, *El Teatro*, Madrid, 1854. Citado por Enrique Franco en “El romanticismo español”..., op. cit., p. 45.

convento, panteón, ruinas y cárceles;
guerreros, brujas, campesinos, cuáqueros.

- **La noche**

En esta escenografía destacan los ambientes nocturnos en los que se desarrolla gran parte de las acciones objeto de estas cuatro óperas, sin olvidar la presencia de castillos y palacios de la nobleza, hasta llegar al monasterio de San Lorenzo del Escorial de Felipe II que aparece en *Don Carlo*, así como los soldados y el ambiente militar, las cárceles y los conventos de *La forza del destino*.

La noche, tema romántico por definición, se acompaña casi siempre de la presencia de la luna, y las noches de tormenta, los truenos y los relámpagos aparecen frecuentemente en los momentos finales de la acción, anunciando la inminente tragedia. Así, vemos como en la primera versión de *La forza del destino*, al final del drama, cuando don Alvaro caracterizado con las vestiduras de Padre Raffaele y don Carlo se desafían a un último duelo, la oscuridad de la noche es acompañada de truenos y relámpagos, que serán más intensos inmediatamente antes del suicidio de don Alvaro. Sin embargo, en la segunda versión éstos desaparecen y en su lugar “È il tramonto. La scena si oscura lentamente; la luna apparisce splendidissima”.⁵⁹ También en el segundo acto aparece “una luna chiarissima”⁶⁰ cuando Leonora llega a la iglesia de la Virgen de los Ángeles. Y es asimismo nocturna la escena del acto I en la que Alvaro y Leonora se encuentran para llevar a cabo la fuga de amor por ellos organizada, o la primera escena del acto III que se desarrolla “In Italia presso Velletri. Bosco. Notte oscurissima...”.⁶¹

Nocturna es también la ambientación de todo el primer acto del *Ernani*, excepto en el inicio en el cual Ernani aparece con los bandidos cuando ya “è presso il tramonto”,⁶² y en el último acto cuando Ernani y Elvira, saliendo de la sala de baile del palacio se dirigen hacia la cámara nupcial; es una noche estrellada dado que Ernani dice: “Ve’ come gli astri stessi, Elvira mia, / Sorrider sembrano al felice imene...”⁶³

En el caso de *Il Trovatore*, la noche es un elemento dominante y se utiliza además como elemento contrastante el fuego, ya sea el de las pasiones o el de la hoguera. Todo

⁵⁹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera*, Roma, Newton Copton Editori, 2009, p. 556.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 543.

⁶¹ *Ibid.*, p. 547.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ *Ibid.*, p. 128.

el primer acto se desarrolla en la oscuridad. Sabemos ya desde el inicio que es de noche por las palabras de Ferrando: junto a los familiares del conte di Luna y a algunos soldados está supervisando la vigilancia del Palacio de la Aljafería, puesto que el conte últimamente “presso i veroni / della sua vaga, intere / passa le notti”.⁶⁴ Cuando aparecen en escena Leonora y su nodriza y confidente, Ines, “*La notte è inoltra; dense nubi coprono la luna*”,⁶⁵ y cuando más tarde Leonora confunde al conte con Manrico, simultáneamente a la respuesta de este último (“Infida!”), “*la luna mostrasi dai nugoli e lascia scorgere una persona, di cui la visiera nasconde il volto*”.⁶⁶

Es de noche cuando el conte planea el secuestro de Leonora que está a punto de tomar los hábitos en un convento (II, 3). Se deduce que es nocturno también el acto III: en la escena segunda, el conte, saliendo de su tienda del campamento y lanzando una siniestra mirada a Castellor, dice “Surta appena l’aurora / Io corro un separarvi... Oh Leonora!”;⁶⁷ Manrico, cuando está a punto de casarse con Leonora, respondiendo a la mujer que ha oído un fragor de armas, exclama: “Alto è il periglio!... vano/ Dissimularlo fora!/ Alla novella aurora/ Assaliti saremo!..”⁶⁸. Por último, todo el último acto se desarrolla en una “*notte oscurissima*”.⁶⁹

En el primer acto de *Don Carlo* (versión italiana de 1884) la noche deja lugar al alba en el claustro del convento de San Giusto. Es una “*notte chiara*”⁷⁰ al comienzo del segundo acto, justo a la medianoche, cuando don Carlo se acerca a los jardines de la reina, creyendo reunirse con Elisabetta. Por último, es “*Notte. Chiaro di luna*”⁷¹ en el último acto, cuya trama de desarrolla también en el claustro del convento de San Giusto. Y es que, los conventos también pueden ser considerados como elementos de la escenografía romántica ambientada en España.

- **Conventos, monasterios, y cárceles**

La presencia de los monasterios y de lugares afines está vinculada al tan predominante aspecto religioso en las obras españolas. En *Il Trovatore*, en el segundo acto, se hace una referencia genérica al “*Atrio interno di un luogo di ritiro in vicinanza*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 378.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 379.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 380.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 389.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 391.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 629.

⁷¹ *Ibid.*, p. 639.

di Castellor”,⁷² en las proximidades del cual el conte se ha desplazado para secuestrar a Leonora; o en el tercer acto, se habla de una “*sala adiacente alla cappella in Castellor*”,⁷³ cuando Leonora y Manrico están a punto de casarse. En *La forza del destino*, donde la religiosidad es un tema importante, el convento de Nuestra Señora de los Ángeles es el lugar en el cual se refugia Leonora para huir del destino (II, 5), y en la didascalia está perfectamente detallada toda la configuración de la escena: el lugar se encuentra en “*una piccola spianata sul declivio di scoscesa montagna*”⁷⁴ en cuyo centro se encuentra la iglesia de la Madonna degli Angeli, a su izquierda la puerta del convento, y a su derecha, en la explanada “*sopra quattro gradini s’erge una rozza croce di pietra corrosa dal tempo*”.⁷⁵ Leonora encuentra que “*La porta della chiesa è chiusa*”,⁷⁶ pero se ven luces internas a través del ventanal. Sin embargo, en el interior de la iglesia donde hay un “*altar maggiore illuminato*”⁷⁷ y mientras suena un órgano, tiene lugar la escena de la toma de hábitos por parte de la protagonista (II, 10). Más tarde, al inicio del acto IV, se nos proporciona una descripción del interior del convento donde hay un “*meschino porticato*” que “*circonda una corticella con aranci, oleandri, gelsomini*” (IV, 1).⁷⁸

En la versión italiana del *Don Carlo*, el claustro del convento de San Giusto está presente tanto en el primero como en el último acto. Hay una capilla iluminada en la que se encuentra, más allá de una cancela dorada, la tumba del emperador Carlos V. A las puertas del claustro, fuera del mismo, hay además un *locus amoenus* con “*una fontana; sedili di zolle; gruppi d’aranci, di pini e di lentischi. All’orizzonte le montagne azzurre dell’Estremadura*”.⁷⁹ En Madrid, en la escena del auto de fe del segundo acto, Felipe II sale de la iglesia de Nuestra Señora de Atocha (II, 2) “*con la corona sul capo incedendo sotto un baldacchino in mezzo ai frati*”.⁸⁰

⁷² *Ibid.*, p. 384.

⁷³ *Ibid.*, p. 389.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 543.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 545.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 554.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 623.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 631.

Y junto a los conventos e iglesias, la cárcel es un ingrediente frecuente en el drama romántico español.⁸¹ En *Il Trovatore*, en el último acto, en una torre del Palacio de Aljafería, en “*un orrido carcere*”, con una “*finestra con inferriata*” a un lado, una puerta al fondo y un “*smorto fanale pendente dalla volta*”,⁸² Manrico y Azucena están presos. También aparece la cárcel en la ópera *Don Carlo*, en el acto tercero (parte II, 1) en la que la prisión del Infante es “*un oscuro sotterraneo, nel quale sono stati gettati in fretta alcune suppellettili della Corte*”. Al fondo se puede ver una “*cancello di ferro che separa la prigionie da una corte che la domina*”.⁸³

- **El ambiente militar**

Otro componente que repetidamente forma parte de la escenografía romántica son los soldados y el ambiente militar. Se pueden considerar soldados, aunque ilegales, a los rebeldes de la montaña y a los bandidos que aparecen con su canto al inicio de *Ernani*, y que preceden la entrada en escena del bandido. Ellos “*mangiano e bevono; parte giuoca, e parte assetta le armi*”.⁸⁴ La estampa con la presencia de armas y juego es el motivo por el cual la imagen de los bandidos que acompañan a Ernani podría asemejarse a la de los soldados. Esta imagen de los militares, de hecho, vuelve en *Il Trovatore*. En el acto III, en el campamento en el cual se encuentra la tienda del conte di Luna, hallamos a “*scolte di Uomini d’arme da per tutto: altri giucano, altri forbiscono le armi, altri passeggiano*”,⁸⁵ y además, ante la llamada de alerta para asaltar Castellor, el campo es atravesado por “*un grosso drappello di balestrieri, in completa armatura*”.⁸⁶

En *La forza del destino* la ambientación militar domina el acto III. Los granaderos del rey están en Italia, cerca de Velletri y comandados por don Alvaro. Junto a la imagen inicial del juego, que esta vez da vida a una disputa en la cual está implicado don Carlo, y la referencia a un oficial superior del ejército español a cuya vivienda será trasladado don Alvaro herido, el campamento militar siempre en Velletri se nos muestra como un lugar animado y poblado por figuras de lo más diverso: a un lado la tienda de un trapero, y en el otro, un comercio donde se venden víveres, frutas y bebidas; alrededor de las tiendas de campaña de los militares hay unas chabolas de vendedores,

⁸¹ Norbert von Prellwitz, “Fonti letterarie de ‘Il Trovatore’: ‘El Trovador’ di Antonio García Gutiérrez”. En *Il Trovatore*, Teatro Regio di Parma, Verdi Festival 2006, p. 68.

⁸² Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 393.

⁸³ *Ibid.*, p. 637.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 387.

⁸⁶ *Idem.*

cantineras, etc.,⁸⁷ hay además “*soldati spagnuoli e italiani di tutte le armi*” que están “*ripuliendo schioppi, spade, uniformi, ecc., ecc.*”, “*ragazzi militari*” que juegan a los dados sobre los tambores, “*vivandiere che vendono liquori*” y la gitana Preziosilla que lee la buenaventura.⁸⁸

- **Castillos y palacios**

Finalmente, dado que la mayor parte de los protagonistas de los dramas españoles son exponentes de la clase nobiliaria, hasta llegar en *Don Carlo* a la corte real española, es natural que entre los lugares de la España romántica abunden los castillos y los palacios. En *Ernani*, el Castillo de Silva es el lugar en el que se desarrolla casi todo el primer acto y todo el segundo. No son sólo las “*ricche stanze*”⁸⁹ de Elvira que aparecen en el primer acto, sino también la magnífica sala que abre el acto II y en la que debería haber transcurrido la noche de bodas entre Silva y Elvira. Sobre las paredes de esta sala se encuentran “*entro ricche cornici, sormontate da corone ducali e stemmi dorati, i ritratti della familia di Silva*”.⁹⁰ En las proximidades de cada retrato hay una completa armadura ecuestre, correspondiente a la época en la cual habría vivido el personaje representado en el retrato. Hay también una rica mesa presidida por una gran silla ducal de roble. Al parecer es un castillo lleno de pasajes secretos, conocidos sólo por el grande de España: por uno de ellos, situado detrás el retrato de Silva, entra Ernani.⁹¹

La rica habitación y la galería de retratos que aparecen en el Castillo de Silva del *Hernani*, son los mismos lugares visitados por Victor Hugo en el Palacio Masserano de Madrid, lugar en el que se había alojado brevemente en 1811,⁹² por lo que la ambientación de Hugo y la verdiana podrían tener una base histórica sólida. En el Palacio Masserano, Victor Hugo visitó la corte con su jardín y una fuente en el centro que, en *Hernani*, aparece en el palacio de don Juan de Aragón en Zaragoza; sin embargo, no estará en el Palacio de Ernani de la ópera de Verdi. El último acto se abre sobre el “*terrazzo nel palagio di D. Giovanni d’Aragona in Saragozza*”; a la derecha puertas que conducen a varios apartamentos, “*in fondo è chiuso da cancelli*” a través de

⁸⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 551.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁹¹ Ernani “que viene da un uscio segreto” se interpone entre Elvira y el rey don Carlo, que la pretende y quiere arrastrarla consigo (I, 7), en *ibid.*, p. 117.

⁹² Olga Jesurum, “Visualità dell’Ernani verdiano”. En *Ernani*, Teatro Regio di Parma, Festival Verdi 2005 (Recurso electrónico: http://www.teatroregioparma.org/verdifest2005/ernani/ernani_saggi.htm) [Fecha de consulta: 18/05/2015].

los cuales se pueden ver parte de la ciudad y los jardines iluminados de palacio, a los cuales se desciende mediante una “*grande scalea*” situada a la derecha del espectador, mientras que de una habitación a la izquierda del espectador se escucha la alegre música proveniente de un baile.⁹³

En *Il Trovatore*, el primer y último acto se desarrollan en los ambientes del Palacio de Aljafería, también en Zaragoza: en el atrio los jardines en el primer acto, y en la Torre del Trovador en el último, aunque en la didascalia del libreto no hay descripciones significativas de estos lugares. Si bien es cierto que hoy en día existe un palacio con este nombre que se construyó en la segunda mitad del siglo XI en la zona oeste de esta ciudad aragonesa, entonces capital de la taifa de Zaragoza, hay estudiosos, como Lina Unali,⁹⁴ que sostienen que Castellor, lugar de las luchas entre las tropas del conde de Luna y el ejército de Urgel, y entre cuyas filas combate Manrico, podría coincidir con el Castillo de Loarre, una instalación militar de la provincia de Huesca. Los que sostienen esta afirmación se basan en un texto sobre los castillos solariegos en la España septentrional cuyo autor, Ricardo del Arco y Garay, destaca en particular la defensa ejercida en el siglo XIV por el noble don Antonio de Luna.⁹⁵ Así, Castellor podría ser la contracción de “Castello di Loarre”, y don Antonio de Luna podría ser el propio conde de Luna de *Il Trovatore*.

En *Don Carlo*, al inicio del tercer acto, Felipe II canta el aria “Ella giammai m’amò!” en el “*gabinete del re a Madrid*”. No hay ninguna otra indicación o descripción, por lo que podría suponerse que éste se encuentre en el interior del Escorial, que como ya hemos comentado, Verdi había visitado durante su viaje por España, aunque no deja de ser una simple suposición, ya que el único lugar español que el compositor había visto de cerca y que podría haber sido incorporado en la didascalia de su libreto, sin embargo, no dejó ninguna huella ni en este ni en la música.

⁹³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 128.

⁹⁴ Lina Unali, “Viaggio nella Spagna settentrionale e ri-presentazione di ‘Generale Andaluso’”. En *Testo e Senso*, n. 10, Rivista Università Degli Studi di Roma “Tor Vergata”, Università di Roma, 2009, pp. 1-2.

⁹⁵ Ricardo del Arco y Garay, *Algunas Indicaciones sobre antiguos castillos, recintos fortificados y casas solariegas del Alto Aragón*, Londres, Forgotten books, 2013, p. 6 (originalmente publicado en Huesca, 1922).

3.2. ASPECTOS LOCALES DE LA ESPAÑA ROMÁNTICA EN *ERNANI* Y *DON CARLO*

En el resto de este capítulo, haremos un pequeño recorrido destacando brevemente aquellos aspectos que son propios del romanticismo español y se reflejan en las óperas verdianas *Ernani* y *Don Carlo*, cuyos libretos se basan en obras de Victor Hugo y Friedrich Schiller, respectivamente, ya que será en el próximo capítulo donde nos ocupemos, con mayor profundidad, de las tres operas verdianas cuyo libreto está basado en obras dramáticas románticas españolas del siglo XIX: *Il Trovatore*, *La forza del destino* y *Simon Boccanegra*.

3.2.1. *Ernani* (1844)

Considerada como la ópera que catapultó internacionalmente a Verdi, *Ernani* se articula en cuatro actos, está compuesta sobre un libreto de Francesco Maria Piave basado en el drama homónimo de Victor Hugo (París, 1830), y se representó por primera vez en el Teatro de La Fenice de Venecia el 9 marzo de 1844. Los principales personajes son:

Ernani, el bandido, tenor.

Don Carlo, rey de España, barítono.

Don Ruiz Gomez de Silva, grande de España, bajo.

Elvira, su sobrina y prometida, soprano.

Giovanna, nodriza de Elvira, soprano.

Don Riccardo, escudero del rey, tenor.

Jago, escudero de don Ruy, bajo.

Rebeldes de las montañas y bandidos, miembros de la familia de Silva, caballeros, siervas de Elvira, los caballeros del rey, personajes de la Liga, nobles españoles y alemanes, damas españolas y alemanas, gobernantes y grandes de la corte imperial, pajes del imperio, soldados alemanes, damas y familiares de ambos sexos.

Ambientada en 1519, en un bosque sobre las montañas de Aragón, en el primer acto un grupo de rebeldes festeja la futura revuelta contra el rey. Aparece el jefe de los bandidos, el noble proscrito Ernani, que quiere vengar la muerte de su padre asesinado por el actual rey de España, don Carlo. Anuncia que quiere secuestrar a Elvira, de quien está enamorado y que sin embargo deberá casarse con el viejo Ruy Gomez de Silva. Elvira, en el castillo de Silva, espera para huir con Ernani. Sin embargo, aparece el rey

don Carlo, también enamorado de la joven y decidido a convencerla de que lo siga. Elvira lo rechaza, llega Ernani y el enfrentamiento es interrumpido por la irrupción del viejo Silva, quien, no reconociendo al rey, lo reta a duelo junto a Ernani. La llegada del escudero de don Carlo aclara la situación: Silva se calma y pide perdón; don Carlo salva a Ernani haciéndolo pasar por su mensajero y explica a Silva que se encontraba en el castillo para discutir con él sobre la futura elección del emperador.

En el segundo acto, al castillo de Silva donde se está preparando la boda llega Ernani quien, habiendo fallado en la conjura contra el rey, huye disfrazado de peregrino. Silva le ofrece su hospitalidad pero después lo sorprende con Elvira. Furioso medita su venganza pero, no obstante, ante la llegada del rey que está dando caza a los fugitivos, Silva en nombre de la palabra dada y la hospitalidad esconde a Ernani y se niega a entregarlo. Una vez inspeccionado todo el castillo, don Carlo parte llevándose con él a Elvira. Silva desafía nuevamente a Ernani a un duelo, pero cuando éste le revela que don Carlo es el rival de ambos le propone que se unan en la venganza contra el rey, después de lo cual pondrá su vida a su disposición: recibe como garantía un cuerno de caza ante cuyo sonido Ernani se compromete a morir.

En el tercer acto, Silva y los conspiradores de la liga se reúnen en Aquisgrán, lugar en el que se halla la tumba de Carlo Magno y donde mientras tanto se ha ocultado don Carlo con su escudero de confianza, consciente de la reunión de los conjurados y en espera de saber si será nombrado nuevo emperador. Los conjurados echan a suerte el nombre de aquel que deberá matar a don Carlo: será Ernani. Silva le ruega a Ernani que le ceda el encargo a cambio de su vida, pero éste se niega. La conspiración se interrumpe cuando el sonido de los cañones anuncia la elección del emperador. Don Carlo reaparece para la coronación seguido de sus damas y caballeros, entre los que se encuentra también Elvira que le suplica el perdón de la vida de los rebeldes. El nuevo emperador Carlo V, que pretende iniciar su nueva etapa de acuerdo a la virtud de Carlo Magno, concede la amnistía y magnánimamente permite que Elvira se case con Ernani, que previamente ha revelado su propia identidad. En una atmósfera caracterizada por la alegría y los gritos de júbilo, Silva piensa su venganza.

En el cuarto y último acto, en el palacio zaragozano de don Juan de Aragón (el verdadero nombre de Ernani) se celebran los esponsales, cuando los servidores observan la presencia de un hombre cuya mirada está llena de ira, envuelto en un manto negro y cubierto por una máscara, que se gira furtivamente. Elvira y Ernani se encuentran intercambiando promesas de amor eterno en un ambiente apasionado cuando oyen el

sonido de un cuerno. Ernani, reconociendo la señal, empalidece y se aleja de Elvira con un pretexto. Poco después aparece Silva, quien, quitándose la máscara para ser reconocido, recuerda el pacto entre ambos. Ernani trata de disuadirlo, así como Elvira que mientras tanto ha vuelto y que intuyendo aquello que está sucediendo se dirige al anciano, primero con violencia y después con dulzura, pero todo es inútil. La postura de Silva es inamovible. Ernani no puede sino mantenerse fiel al juramento: con un arma se atraviesa el pecho y muere.

Los dos pilares alrededor de los cuales gira la acción en *Ernani*, el amor y el honor, tal como ya sucedía en el *Hernani* de Victor Hugo, son dos elementos irreconciliables; de hecho, es por el sentido del honor, o mejor del “honor español”, por lo que el bandido Ernani renuncia a su amor por Elvira y se apuñala. Ambos son dos temas plenamente románticos: el amor, porque representa la pasión por excelencia, y el honor porque lo es indirectamente, en tanto que es el reflejo de los valores del orden social y jerárquico que caracterizan épocas pasadas. Es precisamente por la presencia de estos dos elementos por lo que se puede hablar de una España “romántica” también en *Ernani*. Por otro lado, el Verdi de estos años no parece tener excesivo interés por el paisaje y el contexto histórico-social. Como apunta Mila, en *Ernani* cualquier trasfondo social o histórico, cualquier rasgo ambiental, desaparece detrás de los personajes que se proyectan en primer plano implacables, en un proceso de abstracción y aislamiento experimental que Verdi necesita “per studiare i suoi nuovi congegni e stabilire il contatto da cui scoccherà la scintilla drammatica”.⁹⁶

Ernani es en efecto la primera opera en la cual Verdi se adecua al modelo del teatro hablado francés a través de la mediación decisiva del texto de Victor Hugo. En sus cartas de este período, sin embargo, se asiste desde el principio a su enorme preocupación por forjar una construcción dramática que individualice los puntos esenciales de la acción del drama de Hugo. De hecho, el compositor le escribe al marqués Nanni Mocenigo, presidente del Teatro de La Fenice, en unos momentos en los que se perfilaba el contrato con el teatro veneciano: “[...] nell’*Hernani* non vi sarebbe che di ridurre e stringere: l’azione è fatta e l’interesse è immenso”.⁹⁷ El resultado al que Verdi llegó fue la “prima struttura drammatica specificamente sua”,⁹⁸ fundada sobre la

⁹⁶ Massimo Mila, *Verdi...*, op. cit., pp. 242-243.

⁹⁷ Carta del 5 settembre 1843. En *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. Obeldorfer, Milán, Rizzoli, 2001, nota 7, p. 363.

⁹⁸ Fabrizio della Seta, *Italia e Francia nell’Ottocento...* op. cit., p. 221.

oposición entre el código de valores y la búsqueda de la felicidad individual. Esta dialéctica entre la ilusión y la desilusión emerge como el mensaje último del drama de Victor Hugo.

En esta ópera su protagonista femenina, Elvira, es el objeto de amor de tres hombres: el rey de España, don Carlo; el grande de España, Ruy Gomez de Silva; y el bandido Ernani. El orden en el que han sido enumerados no es casual, porque refleja una jerarquía social que ve a Ernani, como bandido, en el último lugar (aunque, finalmente, también él se revelará como noble) y, de hecho, es sobre su persona y no tanto sobre la de Elvira sobre quien se concentra el discurso. Ernani es el típico héroe romántico que tiene al menos dos razones para chocar con el mundo: la primera está representada en la persona del rey de España, don Carlo, contra el cual pretende desencadenar una revuelta buscando así la venganza por la muerte del padre; el segundo es representado por Silva, quien está a punto de casarse con su amada Elvira.

Al inicio del primer acto Ernani es presentado al público como un bandido enamorado, y el coro de los bandidos, que como dice Budden “pare aiutare il sipario ad aprirsi...”,⁹⁹ responde en concreto a esta función; y así se muestra en su *cavatina* (I, 2): en el *andante* “Come rugiada al cespite / D’un appassito fiore”¹⁰⁰ le cuenta a sus compañeros sobre su amor por Elvira, y en la *cabaletta* “Oh tu, che l’alma adora / Vien, la mia vita infiora” (I, 2)¹⁰¹ invoca a su amada, asociando en ambas ocasiones a las flores con la imagen del amor.

El amor de Ernani es correspondido por Elvira, quien, en su *cavatina* (I, 3) se muestra al público como una mujer enamorada, pero al mismo tiempo infeliz por su compromiso con su tutor Silva. En el *andante* “Ernani!...Ernani, involami”, Elvira está dispuesta a seguirlo aunque sea a través de cavernas y tierras inhóspitas, porque “Un Eden di delizia/ Saran quegli antri a me”;¹⁰² afirma que “Tutto sprezzo che d’Ernani” (I, 4),¹⁰³ que ninguna joya que le regale su prometido (Silva) le hará cambiar de idea, y sobre todo espera que hasta su fuga con Ernani el tiempo pase rápido (la fuga por amor, otro tema romántico presente sobre los escenarios teatrales). La perdurabilidad de su amor es asimismo subrayada, poco después, en el *terzetto* del acto I entre don Carlo,

⁹⁹ Julian Budden, *Le Opere di Verdi, Da Oberto a Rigoletto*, vol. I, Torino, EDT / Musica, 1985, p. 159.

¹⁰⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 115.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 116.

¹⁰³ *Idem.*

Ernani y Elvira (I, 8), en donde ante la ira del rey responden los dos amantes al unísono:¹⁰⁴

ERNANI: Me conosci...tu dunque saprai
con qual odio t'abborra il mio cuore...
[...]
ambì amiamo questa donna...

ELVIRA: (*entrando disperata fra loro col pugnale sguainato*)
No, crudeli, d'amor non m'è pegno
l'ira estrema che v'arde nel cuore...

También aparece el amor en el *terzetto* del acto II entre Silva, Ernani y Elvira (II, 7), en el cual, Silva, después de haber descubierto a Ernani (su invitado en el castillo) abrazado con su prometida, manifiesta su propósito de venganza, mientras, Ernani y Elvira, todavía al unísono, declaran estar dispuestos a esperar juntos la muerte: “La vendetta più tremenda / Su me compia la tua mano...”.¹⁰⁵ Este *terzetto* nace en realidad en un *duetto* precedente, en el que Ernani, inicialmente lleno de ira por haber visto a Elvira con su traje nupcial, le confiesa que todavía la ama y se declaran mutuamente su amor: “Ah morir potessi adesso! / O mio Ernani-O mia Elvira sul tuo petto!” (II, 4),¹⁰⁶ y que representa uno de los raros momentos de la ópera en el cual los dos amantes pueden expresar plenamente su pasión, sin interferencias externas, conscientes no obstante de que “Solo affanni il nostro affetto / Sulla terra a noi darà”.¹⁰⁷

Pero estos son momentos efímeros. De hecho, el peligro se encuentra siempre detrás de cada esquina, como de hecho sucede al final de la ópera. Después de que en el tercer acto el rey don Carlo, convertido ya en emperador del Sacro Imperio Romano, les conceda magnánimamente a los dos amantes el permiso para poder casarse, parece que finalmente las penas de los dos amantes han terminado. Sin embargo, en el último acto, una vez celebrada la boda en el palacio de Ernani, y mientras los dos esposos contemplan las estrellas se escucha el tema del amor del prelude (IV, 4), que va a retomar Ernani en un *andante*, “Ve’ come gli astri stessi, Elvira mia”,¹⁰⁸ interrumpido por Elvira con el tema que cantaba en las habitaciones del castillo de Silva, desde donde

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 121-122.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 128.

solía contemplar esas mismas estrellas esperando la llegada de Ernani. Ahora van a estar juntos para siempre y sus voces se mezclan al unísono, “Fino al sospiro estremo / un solo cuore avremo”.¹⁰⁹ Pero, de nuevo, es solamente una alegría momentánea, porque poco después se oye el sonido del cuerno de caza que le recuerda a Ernani el juramento que le hizo a Silva y del que no puede escapar. “Ecco il pegno: nel momento / in che Ernani vorrai spento / se uno squillo intenderà / tosto Ernani morirà”:¹¹⁰ este es el juramento hecho por Ernani a Silva al final del segundo acto, con el fin de poder vengarse del rey don Carlo que ha abandonado el castillo de Silva llevándose con él a Elvira. Basándose en este juramento, al final de la opera Silva le exige a Ernani que cumpla su promesa, quien parece que quiere huir del mismo: “Dov’è l’ispano onore, / Spergiuro, mentitore?...”.¹¹¹

Aparece aquí el sentido del honor español que constituye la esencia de la figura de Silva. Silva es una figura del pasado, un conservador, y cada uno de sus sentimientos o cada gesto de su comportamiento está sujeto al respeto de los valores que sus antepasados le han inculcado. No por casualidad su castillo está lleno de retratos de sus predecesores, y esto no es simplemente un mero recuerdo de sus ascendientes sino también de sus ideales y valores, entre los cuales encontramos sin duda el honor, y el mejor modo de honrarlos es ponerlos en práctica. El honor es un código de comportamiento ligado con la dignidad y con la vida; el respeto a la dignidad se da a través de la manifestación de los propósitos de venganza frente a situaciones que puedan perjudicar la dignidad misma o, simplemente, mediante el mantenimiento de la palabra dada. El sentido del honor, producto de un contexto social tradicional conservador, caracteriza la figura de Silva desde el momento en el que se presenta ante el público (I, 9) con su *cavatina* “Infelice!... e tuo credevi / si bel giglio immacolato! / Del tuo crine fra le nevi, piomba invece il disonor” (I, 9)¹¹² donde aparece la palabra “disonor” al finalizar la primera cuarteta.

A la *cavatina* le sigue un declamado en el que Silva manifiesta su intención de vengar el honor ofendido por el rey don Carlo y Ernani (“L’offeso onor, signori, / inulto non andrà”)¹¹³ a quienes ha descubierto en las estancias de su prometida, Elvira. Así, los

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 123

¹¹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹¹² *Ibid.*, p. 117-118.

¹¹³ *Idem.*

desafía a un duelo que finalmente no se llevará a cabo por la llegada del escudero del rey, don Riccardo, lo que le permite al grande de España reconocer que uno de los seductores es el rey. En el acto II, Silva pretende todavía vengar la ofensa a su honor en dos momentos distintos interrumpidos por la llegada del rey don Carlo a su castillo: el primero, el ya relatado momento en el que Silva ve a Ernani, llegado a su castillo en calidad de peregrino para solicitar hospitalidad, y a su prometida Elvira abrazados (II, 5): “Scellerati, il mio furore / non ha posa, non ha freno / strapperò l'ingrato core, / vendicarmi potrò almeno”.¹¹⁴ El segundo, cuando pretende desafiar a un duelo a Ernani, a quien anteriormente había hecho entrar en un escondite en virtud de la sacralidad de la ley de hospitalidad (II, 13):¹¹⁵

SILVA: (*presentandogli le due spade*)

Esci...a te...scegli...seguimi.

ERNANI: Seguirti?...E dove?

SILVA: Al campo

ERNANI: No'l vo, no'l deggio....

SILVA: Misero!

Di questo acciaio al lampo impallidisci?

Seguimi...

ERNANI: Me 'l vietan gli anni tuoi

SILVA: Vien, ti disfido, o giovane;

Uno di noi morrà.

Como ya hemos visto, nuevamente aparece en el último acto el honor español para recordar al bandido Ernani su juramento. Barblan define el sentido honor de Ernani como “ampliamente español”, destacando, sin embargo que pasa a ser la prerrogativa de un proscrito: “al fuorilegge Ernani veniva riservata l'aureola quasi mitica del sacrificio determinato dall'impiego della parola data”.¹¹⁶ Sin embargo, esta cuestión del honor español, que era el elemento al que Victor Hugo había recurrido para justificar un desenlace en el que el Ernani se veía obligado a cumplir la promesa hecha a su rival, suicidándose ante su amada a las puertas de conseguir su felicidad, causó una enorme extrañeza e incluso desagrado en su estreno teatral español en 1836, por lo que el quinto acto fue suprimido en posteriores representaciones, y, como publicaron algunos diarios

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁶ Guglielmo Barblan, “Il sentimento dell'onore nella drammaturgia verdiana” ..., op. cit., p. 4.

de la época, “la acción se presta sin violencia a que la acción termine completamente en el acto cuarto”.¹¹⁷

Verdi, sin embargo, no vio ninguna inconsistencia argumental en este desenlace, ya que el honor en el mantenimiento de la palabra dada es renuncia a la felicidad antes que a la vida, y todo ello le ofrecía al compositor la posibilidad musical de finalizar la ópera con un original *terzetto*, elemento que Verdi defendió con tenacidad ante los argumentos de Piave, para quien una ópera titulada *Ernani* no podía finalizar sino con un largo y conmovedor solo del protagonista. Por ello Verdi le escribe: “Per l’amor di Dio non finisca col Rondò ma faccia il terzetto: e questo terzetto anzi deve essere il miglior pezzo dell’opera”;¹¹⁸ asimismo, en noviembre de ese mismo año, y viendo que el libreto aún no estaba finalizado, se dirige al Secretario de la Presidencia del Teatro La Fenice de Venecia diciéndole: “Il terzetto lo finisca como crede; mi pare però che un solo assoluto d’Ernani sarebbe una seccatura. Cosa faranno gli altri due?”.¹¹⁹

Todo ello, sin embargo, se aproxima a la concepción teatral de Verdi, es decir, concebir el teatro como un medio para magnificar a los pobres y miserables, o para expresar simpatía por los caídos, y desde este punto de vista, el español sentido del honor, encarnado por Silva, es un tema que Verdi utiliza para mitificar la figura del bandido.

3.2.2. *Don Carlo* (1867)

Como ya sabemos, Verdi sitúa su *Don Carlo* en la España intransigente, religiosa y, políticamente hablando, del pasado, encarnada en la figura del rey Felipe II tal y como lo había presentado la leyenda negra romantizada por Schiller, y tomando como base de la trama las relaciones entre el Estado y la Iglesia, que se ejemplifican en la relación existente entre el rey Felipe II y la Santa Inquisición. Pero, como ya hemos visto, la figura de Felipe II que nos presentan tanto Verdi como Schiller, se basa en la leyenda negra nacida ya en vida del monarca y radicalizada en los siglos sucesivos, que distintos estudios históricos han evidenciado como inconsistente y falsa.

La visión del rey Felipe II como un modelo que encarna la represión de la libertad, y, por tanto, ejecutor de una política absolutista tiene dos resultados distintos en Schiller y Verdi. Mientras que Schiller pone el acento sobre la libertad religiosa de

¹¹⁷ *Diario de Madrid*, “Teatro del Príncipe”, 26 agosto de 1836. En Victor Sánchez Sánchez, *Verdi y España...* op. cit. p. 28.

¹¹⁸ Carta de Verdi a Piave, Milano, 2 ottobre 1843. En Abbiati, I, p. 475.

¹¹⁹ Carta de Verdi a Guglielmo Brenna, Milano, 15 novembre 1843. En *ibid.*, p. 476.

los Países Bajos entendida como una libertad cívica, el aspecto de la leyenda que Verdi toma en consideración es el religioso y la relación Iglesia-Estado.¹²⁰ Felipe II tenía una doble concepción del catolicismo: una religiosa, ya que consideraba a la religión católica un bien supremo que había que defender a toda costa, y otra política, ya que la religión, mediante las propias instituciones, se planteaba como colaboradora con los monarcas en la resolución de problemas nacionales, entre los cuales sobresale el de la unidad política. Este conflicto entre Estado y religión está claramente ilustrado con el diálogo ficticio entre Felipe II y el Gran Inquisidor en *Don Carlo*, que sin embargo hace referencia a un hecho que realmente aconteció: la constitución del Gran Consejo con los grandes de España, entre ellos el Gran Inquisidor, cardenal Diego de Espinosa (modelo del que se sirve Schiller), reunido para debatir la suerte futura de don Carlos. En este período histórico es en el que se encuadra la trama de la ópera verdiana.

La historia de la España de Felipe II representa para Verdi el pretexto para dar vida a una ópera a cuya realización contribuye su inagotable fantasía creativa, y en la que el monarca es presentado no sólo como un tirano que debe cuidar de cada situación que pueda poner en peligro su poder, sino también como un ser humano que tiene sentimientos, como la envidia o la soledad, y ello pese a la insistencia ejercida por él mismo con respeto al mantenimiento de la etiqueta en la corte, aspecto éste que asigna a cada personaje un lugar determinado y que significa en sustancia la limitación de su personalidad. Sin embargo, la figura del Gran Inquisidor es presentada como representante de un poder que, al contrario que Felipe II, no demuestra ninguna humanidad, incluso se plantea como presencia no sólo insensible a cualquier sentimiento sino como creadora de una atmósfera de miedo y de amenaza creciente ante cuya autoridad hay que arrodillarse necesariamente, como hace el mismo Felipe II, quien para desarrollar y llevar a cabo su política necesita del apoyo de la institución religiosa.

En el marco de esta difícil relación entre los dos poderes, político y religioso, se enmarca la historia del infante: como hace notar Aldo Nicastro,¹²¹ la definición de don Carlo como un antihéroe, según las ideas dominantes en el Romanticismo tardío y en el Decadentismo, es coherente con la representación de un individuo que no ha dejado

¹²⁰ Sobre este tema véase José López-Calo, "Il conflitto tra Chiesa e Stato nel 'Don Carlos / Don Carlo'". En *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani...*, op. cit. pp. 80-89.

¹²¹ Aldo Nicastro, "Carlos, Infante di Spagna ovvero il mito dell'antieroe nella drammaturgia verdiana". En *ibid.*, pp. 440-448.

impresa ninguna huella sobre el curso de la historia: poca personalidad, dudas, entusiasmos y depresiones repentinas, y ambiguas aspiraciones liberalizadoras, son los elementos que caracterizan el personaje en la obra.

En la ópera, el rey Filippo II se presenta al público por primera vez apelando a la etiqueta de la corte, (I, 2ª, 5) cuando en el claustro del monasterio de San Giusto el rey pide saber por qué a la reina Elisabetta, que acaba de regresar del encuentro con don Carlo, se la ha dejado sola y quién es su dama de compañía ese día: después de que esta se presente con una reverencia ante el monarca, la respuesta de Filippo II es “Contessa, al nuovo sol in Francia tornerete”,¹²² ya que, como dice el monarca, no haber respetado, “la legge mia regal”¹²³ significa abandonar la corte española.

Pero no es este el problema que ocupa continuamente el ánimo del rey. En el inmediato encuentro con Rodrigo, marchese di Posa (I, 2ª, 6), centrado inicialmente en la solicitud de este último al soberano de conceder la libertad política a Flandes, la dispuesta sinceridad de Rodrigo empuja al monarca a confesarle el argumento que es el centro de sus pensamientos. Aunque todavía no expresa en voz alta sus celos, es significativo que su frase de apertura, “Osò lo sguardo tuo penetrar il mio soglio”¹²⁴ exprese ya el verdadero pensamiento que está en el corazón del rey, que se siente un padre desgraciado y un marido aún más triste ante la sospecha de la existencia de una posible aventura entre la reina y su propio hijo: “Sgraziato genitor! sposo più triste ancor!” porque “La Regina... un sospetto mi tortura... Mio figlio!”.¹²⁵ En este momento, ante Rodrigo, se muestra como hombre antes que como rey, y Posa se regocija ante lo que considera una apertura del corazón del monarca al que nadie antes ha tenido acceso, “Si aprì quel cor, che niuno oso scrutar!”.¹²⁶ No obstante, es un rey consciente de ejercer su poder por la gracia de Dios y al cual debe rendir cuentas cuando, en el segundo acto (2ª, 5) afirma que se compromete a vengar a Dios con el hierro y con el fuego: “Nel posar sul mio capo la corona / popolo, al ciel giurai, che me la dona, / dar norte ai rei con fuoco e con l’acciar”.¹²⁷

A la posterior melodía de los seis diputados flamencos, que se presentan de improviso ante el monarca conducidos por don Carlo, y se arrojan a sus pies mientras

¹²² Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 626.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 628.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 631.

apelan a la clemencia real y solicitan la paz en Flandes (II, 2ª, 4), la respuesta del soberano es “A Dio foste infidi, / Infidi al vostro Re”,¹²⁸ seguida por la frase de los seis monjes de la Inquisición que los acusan nuevamente de infieles y de merecerse todo el rigor del rey: “No, son costor infidi, / In Dio non hanno fè”.¹²⁹ Es la primera señal de unión entre Filippo II y la Inquisición, vínculo alimentado en su base por una enorme dosis de fanatismo. Sin embargo, será en el aria “Ella giammai m’amo”¹³⁰ que abre el acto III, donde Filippo II expresa, según nos indica Budden, todos los aspectos que lo caracterizan, afirmando que en esta escena están presentes todas las facetas del carácter del rey: su dignidad, su *pathos*, sus sospechas obsesivas, y su sombrío fanatismo.¹³¹

El núcleo emocional de la escena está contenido en la introducción del aria donde la angustia contenida en su corazón es subrayada por la instrumentación con “pesanti acciaccature singhiozzanti di corni, fagotti ed archi”,¹³² y seguidamente, sintiéndose aturdido, “come trasognato”, manifiesta su desolación ante el hecho de que el corazón de la reina no tenga amor para él: “Ella giammai m’amò...! / No, quel cor è chiuso a me, / amor per me non ha...!”. Después de que este pensamiento le haya impedido dormir toda la noche, al alba expresa su agitación lamentándose por el lento pasar de los días, “Passar veggo il mio giorno lenti! / Il sonno, oh Dio! Sparì dagli occhi mie languenti!”, y aunque poco a poco retorna su autocontrol, se muestra compungido por no poder leer en los corazones, cosa que sólo Dios puede hacer, siendo consciente de que “se dorme il prence, veglia il traditor” y en tal caso él perdería la corona y el honor, “Il serto perde il Re, il consorte l’onor”.¹³³ Todas estas reflexiones son un fin en sí mismas: el rey recae en la ansiedad y de hecho vuelve al tema de “Ella giammai m’amo”.

Inmediatamente después entra en escena el Grande Inquisitore y se produce un enfrentamiento entre ambos en el que aparece el mencionado conflicto Iglesia-Estado, que se convierte en el núcleo de *Don Carlo*. Sin embargo, habría que subrayar que el clima de la Inquisición, antes que con la presencia del Grande Inquisitore, se establece desde el comienzo de la ópera, cuando se abre el telón y aparece un coro de frailes (I, 1ª, 1) que cantan en el claustro del convento de San Giusto y se escucha la voz de un monje

¹²⁸ *Ibid.*, p. 632.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 634.

¹³¹ Julian Budden, *Le Opere di Verdi, Da Don Carlo a Falstaff*, vol. III, Torino, EDT / Musica, 1988, p. 129.

¹³² *Ibid.*, p. 126.

¹³³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 634.

que se encuentra postrado ante la tumba de Carlo V rezando “Grande è Dio sol, e s’Ei lo vuol / fa tremar la terra e il ciel”.¹³⁴ La referencia a la Inquisición se encuentra también en el dúo entre Filippo II y Rodrigo (I, 2ª, 6) cuando ante el auto elogio del rey sobre su pacífico modo de gobernar, Rodrigo responde: “Orrenda, orrenda pace / La pace è dei sepolcri”, para seguidamente afirmar que “è un carnefice il prete / un bandito ogni armier”.¹³⁵ Ante esta denuncia del marchese di Posa el rey afirma no haber oído nada, pero le lanza una siniestra advertencia: “Ma ti guarda dal grande Inquisitor!”,¹³⁶ con un acompañamiento musical que preanuncia la escena del Grande Inquisitore.¹³⁷

Asimismo, la Inquisición está presente en el coro de frailes del acto II (2ª, 1), “Il dì spunto, dì del terrore / il dì tremendo, il dì feral”,¹³⁸ mientras acompañan a los herejes hacia la hoguera. Paradójicamente, la marcha fúnebre que lo introduce no implica aquí el siniestro clima de la Inquisición, porque los monjes se sumergen en el ambiente festivo del pueblo que, por el contrario, canta “Spuntato ecco il dì d’esultanza”, tanto antes como después de la llegada a la iglesia de los soberanos de España.

Pero, por encima de todo, el clima de la Inquisición se traduce en la personificación del Grande Inquisitore como un fraile ciego y nonagenario que acude a reunirse con Filippo II en su despacho real de Madrid, apoyado por dos frailes dominicos (III, 1ª, 2),¹³⁹ en una escena en la que el ambiente de desasosiego que tal figura provoca es ya mostrado por la música que acompaña a su aparición y para la que Verdi crea una densa atmósfera tímbrica, establecida por los instrumentos de viento metal, que sugiere un lamento denso y grave.¹⁴⁰ El intenso dúo de bajos es uno de los momentos culminantes de este trabajo verdiano y uno de los más originales de todo el repertorio operístico. La humanidad de Filippo II se pone de relieve desde el comienzo cuando dice “In dubio io son. / Carlo mi colma il cor di una tristezza amara”, y preguntándole al Inquisitore si una vez condenado a muerte el hijo, su mano lo absolverá, las respuestas de este son gélidas: “La pace dell’impero i dì val d’un ribelle” y, más adelante le recuerda, “Per riscattarchi Iddio il suo sacrificò”. Sin embargo, según el Grande Inquisitore la cuestión no es tanto don Carlo como el marchese di Posa,

¹³⁴ *Ibid.*, p. 621.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 627.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 627-628.

¹³⁷ Giulio Viozzi, “Note sul Grande Inquisitore”. En *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani...*, op. cit., p. 456

¹³⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 631.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 634-635.

¹⁴⁰ Giulio Viozzi, “Note sul Grande Inquisitore” op. cit., p. 457.

amigo del rey y al mismo tiempo un demonio que quiere socavar la obra divina, “[...] Chi vuol minar l’edifizio divin [...] L’amico egli è del Re [...] il demòn tentator”. La cólera del Inquisitore crece en el momento en el que Filippo II le responde que para soportar los días difíciles que están viviendo ha encontrado en Rodrigo un amigo fiel, “Per traversare i dì dolenti in cui viviamo [...] Un uomo! Un cor leale!...Io lo trovai!”.

El Grande Inquisitore se pregunta cómo puede Filippo considerarse rey si necesita de otro igual a sí mismo, y ante la negativa del soberano a entregarle al marchese di Posa, “No, giammai!”, el fraile expresa su amenaza de manera explícita: “O Re, se non foss'io con te nel regio ostel / oggi stesso, lo giuro a Dio, doman saresti / presso l’Inquisitor al tribunal supremo”. La evocación de una terrible imagen bíblica, la del fantasma del profeta Samuel que predijo el inminente fin al rey Saúl, y la definición por parte del Inquisitore de Filippo II como un demente porque con su comportamiento corre el riesgo de destruir la obra llevada a cabo por los soberanos anteriores, marcan la derrota del rey que llegados a este punto propone un deseo de paz, al cual el Inquisitore responde con un “Forse!”. De aquí la famosa frase que el rey dice a media voz: “Dunque il trono piegar / dovrà sempre all’altar!”, o lo que es lo mismo, el poder real es tal porque está garantizado por el poder eclesiástico y, como dice el texto en la versión francesa, el orgullo del rey se somete ante el de un sacerdote, “L’orgueil du Roi fléchit devant l’orgueil du pêtre!”.¹⁴¹

Finalmente, la asimilación e identificación de Filippo II con el Inquisitore ocurre al final de la ópera: es como si el primero hubiese sido devorado por el segundo. En la última escena del acto IV,¹⁴² ambientada durante una noche con luna en el claustro del mismo convento de San Giusto donde comienza la ópera, asistimos a la tierna despedida de don Carlo y su madrastra Elisabetta, tras la cual, las palabras de Filippo II entregando a su hijo don Carlo al Inquisitore, “Per sempre!...Io voglio un doppio sacrificio! Il mio dover farò”, se escuchan fuertemente declamadas sobre una sola nota y con un marcado ritmo silábico, lo que enfatiza lo monstruoso de la situación. Son seguidas por las del Inquisitore que ordena la detención de don Carlo, “Il santo Uffizio il suo farà...Guardie!”; el infante, defendiéndose, retrocede hacia la tumba de Carlos V, cuando aparece un fraile, que no es otro que el padre del rey vestido con el manto y la corona real, quien se llevará con él hacia el interior a su nieto don Carlo ante el espanto de los presentes mientras cae el telón. Por lo tanto, la Inquisición y el clima por ella

¹⁴¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 614.

¹⁴² *Ibid.*, p. 639-640.

creado influyen, en virtud del poder ejercido sobre el rey, no sólo sobre Rodrigo que muere a petición de la Inquisición, sino también sobre el asunto del infante.

Para comprender lo acaecido con el infante haremos referencia momentáneamente al primer acto del *Don Carlos* francés de 1867, acto que, como ya hemos dicho, fue eliminado en la versión posterior italiana de 1884. Don Carlos se presenta al público como un amante, estático y melancólico en su recitativo “Fontainebleau! Foresta immensa e solitaria” y la *cavatina* “Io la vidi e al suo sorriso” (I, 2),¹⁴³ que no es otra cosa que una confesión de amor a primera vista y de confianza en un futuro feliz. Pero es, según Nicastro, el uso de los instrumentos de viento madera lo que personaliza al protagonista, y el notable y frecuente uso de los distintos registros y timbres del clarinete, el oboe, el fagot, y la flauta, contribuye a crear la atmósfera de cansancio y mortificación en la cual se debate don Carlos, lo que resulta inherente a la expresión de la naturaleza decadente del antihéroe.¹⁴⁴

En el siguiente dúo con Elisabeth (I, 4), ambos expresan sus sentimientos, que oscilaban entre el temor y la esperanza, transmitiendo la sensación de ilusión y felicidad. Sin embargo, la renuncia al amor por razón de Estado explica el motivo de la sombría personalidad del infante, y los efímeros momentos de entusiasmo, a veces incluso exagerados, que se alternan con momentos de depresión cuando evoca el amor perdido nos dan la idea de una personalidad muy inestable. Así lo encontramos en la versión italiana, en el dúo con Elisabetta del acto I (el segundo en la versión francesa del 1867), cuando surge claramente el conflicto interior del infante, alternándose la angustia y la vacilación con arrebatos y vehemencias, como demuestra, por ejemplo, el ansia que recorren las palabras “Quest’aura m’è fatale, m’opprime, mi tortura [...] Ch’io parta! Egli è mestier!” junto a una alegría momentánea “Pietà! chè avaro il ciel / un giorno sol mi diè” (I, 4), en clara referencia al encuentro de Fontainebleau, para, siguiendo la frase, volver a la profunda melancolía “...e poi rapillo a me!”.¹⁴⁵

La personalidad inestable de don Carlo no sólo afecta a la esfera sentimental sino también al ámbito de la política. De hecho, al final del acto II, su escaso peso histórico (“O Sire!, tempo egli è ch’io viva, / Stanco son di seguire un’esistenza oscura” le dice a su padre)¹⁴⁶ le empuja a pedir para sí el gobierno de Flandes y Brabante, requerimiento

¹⁴³ *Ibid.*, p. 641.

¹⁴⁴ Aldo Nicastro, “Carlos Infante di Spagna...”, op. cit., p.444.

¹⁴⁵ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 625.

¹⁴⁶ *Ibid.*, op. cit., p. 632.

que hace pronunciar a los presentes: “L’Infante è fuori di sé”.¹⁴⁷ Aparte de la referencia histórica a la petición del gobierno de los Países Bajos, que es políticamente una insensatez, es la música con una línea vocal inestable la que nos da idea de la escasa convicción que se encuentra en la base de su solicitud, y mientras pronuncia las palabras “Il Brabante y la Fiandra...”, la línea vocal que se alza hacia el registro agudo desciende repentinamente en correspondencia a las palabras “...a me tu dona”.¹⁴⁸ Después de la muerte de Rodrigo, el príncipe dirige sus pensamientos desde el amor sin esperanza al honor. En el último dúo con Elisabetta (IV, 2), que se desarrolla en un clima de profunda tristeza y melancolía, el infante se dirige a la reina mientras le confirma que el honor vence al amor y que una empresa como la de Flandes renueva la mente y el corazón, “Ma vinto in sì gran dì l’onor ha in me l’amore / impresa a questa par rinnova e mente e core!”,¹⁴⁹ y frente al llanto de la reina, el infante confía en que, en el cielo, ambos encontrarán “il sospirato ben che fugge in terra ognor”.¹⁵⁰ Que la figura de don Carlo es influyente para Elisabetta, según Nicastro, se evidencia precisamente en este *duetto*: su canto pasa a ser indeciso, la línea melódica se revuelve sobre sí misma reproduciendo el sentido de angustia y tormento que tanto caracteriza al personaje, y además, encontramos que en la melodía de ambos personajes Verdi utiliza los mismos rasgos musicales que se corresponderían con la relación hijastro / amante.¹⁵¹

El final ópera tiene sentido precisamente si se considera la naturaleza antiheroica del personaje. La muerte para los héroes es de cualquier modo una victoria, y por la ambigüedad que rodea a la figura del príncipe se justificaría un final tan extraño: frente al Grande Inquisitore que ha decidido su condena a muerte, aparece el monje del primer acto, que no es otro que el emperador Carlos V, que se lleva consigo al nieto hacia su sepulcro. Detrás del supuesto carácter sobrenatural del final se esconde otro episodio legendario ligado a la figura de don Carlos: en la corte española estaba difundida la leyenda que de tanto en tanto se aparecía el espíritu de Carlos V vestido de monje, y al parecer don Carlos se hacía pasar por el fantasma de su abuelo llevando un hábito de fraile cada vez que tenía una cita galante a la caza de mujeres, en las habitaciones del palacio real de Madrid.¹⁵²

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, op. cit., p. 640.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Aldo Nicastro, “Carlos Infante di Spagna...”, op. cit., p. 446.

¹⁵² *Ibid.*, p. 441.

Una vez más episodios legendarios rodean a la figura del príncipe, lo que viene a demostrar que *Don Carlo* es el resultado de proyectar sobre ella las tendencias tardo-románticas de finales del siglo XIX, que sin embargo resultan en parte imprescindibles para mostrar la idea de la frágil e inestable personalidad del infante. Lo cierto es que ni a Schiller ni a Verdi les interesaba excesivamente la verdad histórica, sino la verdad dramática y humana de sus personajes y el pensamiento de libertad política a la que ambos artistas fueron muy sensibles. Así, *Don Carlo* muestra una realidad que va más allá de una trama cortesana o de un momento histórico determinado, aunque a nadie le pasa desapercibido la negativa percepción de lo español. Esta visión de una España dominada por el conservadurismo y la religión se mantenía en la Europa liberal del momento pero, sin embargo, se podría considerar que es un cruce de caminos, que lo que plantea son problemas universales con una minuciosa profundización en la psicología de los personajes a los que vamos descubriendo por sí mismos o por los otros, al mismo tiempo que ahonda en los grandes dilemas del poder, la aniquilación y la soledad. El mismo Verdi, en una carta que envía a su editor, Giulio Ricordi, el 19 de febrero de 1883, mientras preparaba la edición italiana reducida a cuatro actos de 1884, escribe:¹⁵³

[...] Ma in questo dramma, splendido per forme e per concetti generosi, tutto è falso [...] D. Carlos, il vero D. Carlos, era uno scemo, furioso, antipatico. Elisabetta non ha mai amareggiato con D. Carlos. Posa, essere immaginario, che non avrebbe mai potuto esistere sotto il regno di Filippo. Filippo, che oltre il resto, dice:

Garde-toi de mon Iquisiteur...

Qui me rendra ce mort!!

Filippo non era così tenero. In fine questo Dramma nulla vi è di storico [...].

Queda claro, por tanto, que para Verdi una cosa era la Historia y otra la recreación de la misma en función sus intereses dramáticos.

¹⁵³ Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa di Gregorio Casati eds., *Carteggio Verdi- Ricordi 1882-1885*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994, pág. 88.

CAPITULO III.

ESTUDIO PORMENORIZADO DE LA TRILOGÍA VERDIANA BASADA EN OBRAS DRAMÁTICAS ESPAÑOLAS

1. *IL TROVATORE*

1.1. EL ANTECEDENTE ESPAÑOL Y LA OBRA DE *EL TROVADOR* DE GARCÍA GUTIERREZ

El dramaturgo de *El trovador*, Antonio García Gutiérrez, nació en Chiclana (Cádiz) en 1813, el mismo año que Verdi, y creció en el tiempo del ultrareaccionario régimen de Fernando VII (1814-1833), el rey, que tras ser hecho prisionero y retenido por Napoleón, volvió a España y llegó al poder sólo para revocar inmediatamente la constitución liberal promulgada por las Cortes de Cádiz en 1812. Además, fue testigo del levantamiento de Riego en 1820, revolución tras la que fue reinstaurada la misma constitución, derogada una vez más por el rey Fernando en 1823, con una represión aún más dura que la anterior. Muchos intelectuales españoles, la mayoría de los cuales eran liberales, fueron hechos prisioneros o forzados a tomar el camino del exilio hasta la muerte del rey en 1833, como por ejemplo ocurrió con el duque de Rivas o José Espronceda.

En 1833, en el último año de su vida, Fernando VII promulga un decreto que ordena el cierre de las universidades, incluyendo la Universidad de Cádiz. Esto le dio a García Gutiérrez, quien pasaba la mayor parte de su tiempo escribiendo, una excusa para abandonar sus estudios de medicina, y, con un amigo marcharse a Madrid, ciudad a la que llegó el 2 septiembre de 1833, llevando debajo del brazo únicamente dos tragedias: *Selín, hijo de Bagaceto* y *Fingal*, y dos comedias: *Una noche de baile* y *Peor es urgallo*.¹ Los tiempos eran propicios tanto para el joven poeta como para el incipiente drama romántico español. El rey Fernando murió de apoplejía pocas semanas después, el 29 septiembre, y muchos intelectuales fueron liberados de prisión o retornaron del exilio. Fue entonces cuando el joven García Gutiérrez comenzó a frecuentar los cafés

¹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Edición, estudio y notas de María Luisa Guardiola Tey, Estudio preliminar Alberto González Troyano, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2006, p. XXII, nota 14.

literarios, como el café de *Levante* o *El Parnasillo*. Allí conoció y se unió a un círculo literario en el que se encontraban, entre otros, José Eugenio Hartzenbusch, Mariano José de Larra, José Espronceda, y Ventura de la Vega, y fue en uno de estos cafés donde el joven dramaturgo tuvo la oportunidad de conocer a Grimaldi, el influyente empresario de los teatros del Príncipe y de la Cruz, que reconociendo el talento del novel escritor lo recomendó para un puesto de redactor en la *Revista Española*, colaborando en otras publicaciones y periódicos como *El Cínife*, *La Abeja*, *Floresta Española* y *El Entreacto*.² Al mismo tiempo, se dedicó a traducir del francés obras de autores como Scribe, Dumas, Mellesville y otros, para compensar sus escuetos ingresos como escritor.³

La composición de *El trovador* duró cinco meses y el autor presentó el manuscrito a Grimaldi, quien no consideró que el drama fuera apropiado para el Teatro del Príncipe, de ambiente más distinguido. Por ello se lo entregó al apuntador del Teatro de la Cruz, más popular. Sin embargo, sus actores se opusieron a la representación del mismo ya que lo consideraban demasiado novedoso, e incluso escandaloso, por lo que el manuscrito fue finalmente rechazado. Desengañado por las dificultades para ejercer la profesión de las letras en Madrid, el joven gaditano se alistó en la milicia reclutada por Mendizábal para luchar contra los carlistas, perdida la esperanza de tener éxito en la carrera teatral. No obstante, algunos amigos de García Gutiérrez, entre ellos Espronceda, convencieron a Guzmán, célebre actor del momento del Teatro del Príncipe, de que seleccionara *El trovador* para una función extraordinaria en dicho teatro, sin lugar a dudas, un marco más adecuado para presentar las novedades dado que el tipo de público que lo frecuentaba procedía de la aristocracia, la burguesía o la clase media intelectual. Así, se representó el 1 de marzo de 1836, a finales de la temporada teatral que terminaba el 4 abril, cuando el autor contaba 23 años de edad.⁴

El relato que se conserva de su estreno es famoso y las palabras de Ochoa, publicadas en *El Artista*, hablan del gran triunfo conseguido por el *El trovador* destacando el mérito del autor, “que merced a su genio ha sabido en un momento pasar

² *Ibid.*, p. XXII.

³ Ruiz Silva incluye una lista de las adaptaciones y traducciones de obras francesas realizadas por García Gutiérrez y otros colaboradores durante los años treinta y cuarenta del siglo XIX. En Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Madrid, Carlos Ruiz Silva ed., Cátedra, 2000, p.13, nota 4.

⁴ Después del estreno, el 1 de marzo de 1836, se hicieron de *El trovador* catorce representaciones consecutivas, dos meses después se repuso cuatro veces y otras siete entre septiembre y diciembre, en Madrid. Algunas menos se dieron en Valencia y Barcelona. En Edgar Allison A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, vol. I, Madrid, Gredos, 1954, pp. 273 y ss.

de la profunda oscuridad en que su propia modestia y la injusticia ajena le tenían sumido, a la más deslumbradora claridad”.⁵ La sala estaba de bote en bote y la acogida del público fue tan frenética y entusiasta que García Gutiérrez, que se encontraba entre bastidores, se endosó la levita de miliciano de su amigo Ventura de la Vega para poder presentarse correctamente vestido ante el público y sobre el proscenio,⁶ siendo la primera vez que este hecho se produjo en un escenario español.⁷ Entre los asistentes al estreno también se hallaban Larra y Ferrer del Río, y ambos escritores relataron también el triunfo del drama. Los artículos de Larra aparecieron el 4 y 5 marzo 1836 en el periódico *El Español* (número 125 y 126), y en ellos, bajo la firma “Fígaro”, aplaude al novel autor de “esta producción dramática, que tanto promete para lo sucesivo en quien con ella empieza su carrera literaria, y que tan brillante acogida ha merecido al público de la capital”.⁸

Este trabajo teatral pertenece a una serie de dramas románticos producidos en Madrid durante la década de los años treinta, y siguió a *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (abril, 1834), al *Macías* de Larra (septiembre, 1834), y a *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (marzo, 1835). Todos estos dramas, sobre todo los dos últimos, influyeron sobre el joven dramaturgo que escribió así el que sería el primer y más exitoso trabajo de su carrera, ya que, a pesar de que hasta su muerte, acaecida en 1884, escribió unos sesenta dramas, entre los que se pueden encontrar obras de teatro con personajes mejor perfilados que en *El trovador* y con un menor número de fallos técnicos, nunca superó la popularidad alcanzada por este temprano triunfo.

La acción de *El trovador* se sitúa en las luchas por el trono de Aragón que siguieron a la muerte sin heredero del rey Martín I, Martín el Humano (1356-1410), entre los años 1410 y 1413, en el confuso ambiente de las guerras civiles a los que este hecho dio lugar, con el propósito, como señala González Troyano, de establecer un

⁵ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. XXIII.

⁶ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Edición, estudio y notas Jean Louis Picoche con la colaboración de Pilar Beaussart Cruceyra [et al.], Madrid, Alhambra, 1979, p. 9.

⁷ “[...] Felicitamos, en fin, de nuevo al autor, y sólo nos resta hacer mención de una novedad introducida por el público en nuestros teatros: los espectadores pidieron a voces que saliese el autor; levantose el telón y el modesto ingenio apareció para recoger numerosos bravos y nuevas señales de aprobación”. En Mariano José de Larra, “‘El Trovador’, drama caballeresco, en cinco jornadas, en prosa y verso. Su autor don Antonio García Gutiérrez” (artículo publicado en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, nº 125, Madrid, 4 de marzo de 1836), *Artículos*, Madrid, Enrique Rubio, Cátedra ed., 2010, p. 368.

⁸ *Ibid.*, p. 362.

cierto paralelismo con la situación española de principios del siglo XIX, desde 1808 a 1833, tras dos décadas de inestabilidad política polarizadas por liberales y la represión de Fernando VII.⁹ Su hijo, también llamado Martín, y en el momento de su muerte rey de Sicilia, había fallecido prematuramente, por lo que fueron seis los que reclamaron el trono, dos de los cuales eran preeminentes: Fernando, príncipe de Castilla y padre del futuro Fernando el Católico, y Jaime de Aragón, último conde de Urgel. Después de que las partes contendientes librasen la batalla de Murviedro, en enero de 1412, en la que el partido del conde fue derrotado por completo, una comisión que representaba a las tres regiones principales que componen Aragón (Aragón, Cataluña, y Valencia) se reunió en Caspe en junio de ese mismo año, eligiendo a Fernando como su rey. Jaime de Urgel, negándose a aceptar la decisión, siguió luchando durante un año más antes de que, finalmente, aceptase la derrota. Hasta el momento no hay nada contradictorio en la historia de los acontecimientos que relata *El trovador*. Aunque el nuevo rey (Fernando I) no se nombra específicamente en la obra, hay varias referencias al conde de Urgel, y el hecho de que Manrique, un funcionario importante del conde, acabe por ser capturado y ajusticiado, es una muestra de cómo la guerra va claramente mal para el conde de Urgel, como en efecto ocurrió en la historia de España.

Con respecto a los nombres de los principales personajes masculinos (Manrique y el conde de Luna), así como con la importancia de los gitanos en su obra teatral, el joven García Gutiérrez fue ciertamente imaginativo, pero, o bien no estaba especialmente preocupado con los hechos históricos porque él escribía literatura y no historia, o estaba mal informado, o ambas cosas a la vez. Para su héroe eligió el nombre de Manrique, y, de hecho, en la corte del rey de Castilla había algunos miembros de la familia con este nombre que eran poetas guerreros, es decir, trovadores. Sin embargo, la elección de la familia Luna para dar nombre a su oponente en la obra es algo más complicado. Originaria de Aragón, muchos de sus miembros tuvieron un importante papel en la Iglesia y en las Cortes de Aragón y Castilla. Quizás el mejor conocido sea Pedro de Luna (ca. 1328-1424), quien fue arzobispo de Toledo antes de ser elegido papa en Aviñón en 1394, por lo que algunas veces se le denomina “anti-papa Luna”. Igualmente conocido fue Álvaro de Luna (ca.1385-1453), el poderoso primer ministro de Juan II de Castilla (1405-1454) durante la mayor parte del reinado de este monarca, que se vio obligado a exiliarse tres veces, y en última instancia, fue declarado culpable

⁹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. XIII.

de asesinato y ajusticiado. Otro miembro de esta familia fue Fadrique, conde de Luna (1400/3-1438), nieto bastardo del rey Martín I e hijo de Martín, rey de Sicilia, y él mismo uno de los pretendientes fallidos al trono de Aragón en 1410. Pese a todo, quizás el más conocido miembro de la familia sea Antonio de Luna, señor de Loarra (m. 1419), cuyas posesiones en Aragón eran amplísimas, y quien, al contrario que el conde de Luna en *El trovador*, durante la guerra de sucesión fue el principal apoyo de Jaime de Urgel. Aunque envió a sus secuaces a dar muerte al arzobispo de Zaragoza, quien apoyaba a Fernando de Castilla, su posterior intento por capturar esa ciudad falló. El asesinato horrorizó a muchos en el reino combinado de Aragón, Cataluña, y Valencia, y se cree que este hecho contribuyó significativamente a que, en lo que se conoce como “El compromiso de Caspe” (1412), se inclinase la balanza hacia la candidatura de Fernando, tomándose finalmente la decisión de que fuese éste quien ciñese la corona aragonesa. Por lo tanto, en retrospectiva, para los españoles la memoria histórica de los Luna no es positiva, y la decisión de García Gutiérrez de hacer del conde de Luna el villano de su obra dramática podría ser considerada una acertada elección.

Por último, señalaríamos la relación de la historia española y un importante elemento de la trama que gira en torno a los gitanos. Para un andaluz como García Gutiérrez, su inclusión en la historia es comprensible ya que durante siglos fueron muy numerosos en esta región de España; pero su presencia en la Península Ibérica en fecha tan temprana es cuanto menos dudosa. En su publicación, *The History of Spain*, Peter Pierson afirma que los gitanos aparecieron en España en el siglo XVI y que la mayor parte de ellos se asentaron en Andalucía, reemplazando a los expulsados musulmanes.¹⁰ Aunque la información fidedigna sobre la migración de los gitanos a la Península es escasa, hay varios documentos conocidos que trazan sus movimientos. El más antiguo proviene del registro de la corona de Aragón, y hace referencia a la entrega de un salvoconducto para “nuestro querido devoto don Juan de Egipto Menor y su entorno”, fechado el 12 de enero de 1425, y con una validez de tres meses.¹¹ Éste y otros informes nos indican la primera aparición de los gitanos en Europa, y sabemos que en Barcelona se certifica su llegada en 1447,¹² por lo que, en realidad, los gitanos no podrían haber

¹⁰ Peter Pierson, *The History of Spain*, Westport (CT), Greenwood Press, 1999, p. 14; citado en Martin Chusid, *Verdi's Il Trovatore. The quintessential italian melodrama*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2012, p. 4.

¹¹ Jean-Pierre Liégeois, *Gypsies: An Ilustred History*, London, Al Saqi Books, 1986, pp. 41-42; citado en *idem*.

¹² *Idem*.

estado vagando por las colinas de Aragón y Vizcaya a finales del siglo XIV o la primera década del siglo XV, como ocurre en *El trovador*.

1.1.1. ARGUMENTO

La acción se desarrolla en Aragón, durante el siglo XV.

En una sala del palacio de la Aljafería en Zaragoza, algunos criados recuerdan la historia de una gitana que robó de su cuna y posteriormente quemó a un hijo del conde de Artal, hermano del actual conde de Luna, don Nuño, y comentan la rivalidad entre éste y un oscuro trovador, debido a que ambos aspiran conseguir la mano de Leonor de Sesé. Hablan también del encuentro que entre ambos se ha producido la noche anterior, en los jardines de palacio, y en el que el trovador ha conseguido desarmar al conde. En la cámara de Leonor, que se opone con firmeza al deseo de su hermano, don Guillén de Sesé, de casarla con el conde, penetra secretamente Manrique, el trovador, proscrito por ser partidario del conde de Urgel, pretendiente al trono de Aragón; en ese momento es sorprendido por el conde, le desafía y salen los dos de escena para enfrentarse en un duelo.

Ya ha pasado un año. Leonor, con tal de no casarse con don Nuño, y dado que desde hace meses no sabe nada de su amado Manrique del que se dice que ha muerto en un combate, decide tomar los hábitos y dedicarse a la vida conventual. Mientras Leonor está a punto de pronunciar sus votos en el convento, Guzmán y Ferrando están al acecho para tratar de secuestrarla, al mismo tiempo que Manrique se presenta para evitar que la ceremonia se lleve a cabo. Éste, a quien todos creían muerto, es reconocido por Leonor quien cae desmayada a sus pies, mientras los criados huyen.

La acción se traslada a una cabaña, en la que cerca de una hoguera, la gitana Azucena cuenta a su hijo Manrique cómo el viejo conde de Artal condenó a su madre a morir en la hoguera por bruja, y cómo ella, para vengarse, robó y quemó al hermano de don Nuño; pero se confunde y deja intuir a los espectadores que en realidad ha matado a su propio hijo, de manera que Manrique sería el primogénito de Artal y hermano del conde de Luna; ante la sorpresa de Manrique se desdice. Manrique se marcha en busca de Leonor, se introduce en el convento y la convence para que huya con él. Al salir, se encuentran con don Nuño y sus tropas, y apenas consiguen huir.

En el campo de las tropas leales al rey de Aragón, donde militan don Nuño y el hermano de Leonor, don Guillén, Azucena es apresada, y en ella, un antiguo servidor

del conde reconoce a la gitana que robó al hermano de este. En la torre de Castellar, donde se han refugiado los rebeldes al servicio del conde de Urgel, Manrique revela a Leonor que es hijo de una gitana, pero la joven, a pesar de ello, se reafirma en su amor por él; informado de la captura de la que cree su madre, se despide apresuradamente para acudir en su ayuda.

Nos trasladamos a los alrededores del palacio de la Aljafería, en cuyos calabozos están encerrados el trovador y la gitana, Azucena. Después de apurar un pomo de veneno, Leonor se presenta a don Nuño prometiéndole su amor a cambio de la liberación de Manrique. Con el permiso del conde, entra en la cárcel donde Manrique está consolando a Azucena, encerrada con él y despavorida; le insta para que se marche pero Manrique la acusa de infiel por haberse vendido al conde: Leonor, después de perdonarle sus palabras provocadas por los celos, muere dándole la mano. Cuando llega don Nuño se encuentra con el cadáver de la joven, entonces ordena que se ajusticie a Manrique y obliga a Azucena a asistir al suplicio. Cuando se oye el ruido de la cuchilla que decapita al trovador, Azucena revela al conde que la víctima era su hermano; entonces, tras dirigirse a su madre anunciándole “Ya estás vengada”, expira.

1.1.2. FUENTES LITERARIAS DE *EL TROVADOR*

La acción de *El trovador* se construye sobre dos dramas: la tragedia del malogrado amor cortés entre Leonor y Manrique, y la historia de la venganza de la gitana con el componente añadido del secuestro de un niño. Dado que esta obra dramática fue la primera de un dramaturgo que tenía entonces veintidós años de edad, no sorprende que buscarse modelos tanto para los dos aspectos de la historia como en su manera de escribir.

A lo largo de los años, tanto literatos como musicólogos han buscado esos modelos. En 1911, el musicólogo alemán Carl August Regensburger sugirió que este aspecto de la historia estaba modelado sobre el drama *Macías* de Larra, que se representó únicamente cinco noches, pero del que se sabe por las crónicas de la época que recibió buenas críticas, indicando que los dos dramas transcurren durante el siglo XV y que en ambos el protagonista es un trovador.¹³ Otras coincidencias serían que las dos heroínas tratan de persuadir sin éxito a sus enamorados para que huyan de prisión; ambas mujeres se suicidan; cada héroe muere a manos de su rival por orden del mismo,

¹³ *Ibid.*, p. 5.

o por el amor de la heroína; las dos mujeres prefieren vivir en un convento antes que con un hombre que no aman; cada héroe se apresura a reprender a su amada, inmerecidamente, por inconstantes; y en ambos encontramos un duelo organizado entre el héroe y su poderoso rival. Don Guillén, hermano de Leonor en *El trovador*, se asemeja a don Nuño Fernández, padre de Elvira en *Macías*, y ambos hombres están obsesionados con el “honor” e insisten en buscar maridos para las heroínas que sean un buen partido, es decir, políticamente útiles para ellos. Es más, los caracteres menores en ambas obras dramáticas son también similares y convencionales. Y, finalmente, cada una de ellas, cuando viene de la iglesia, se desmaya al ver al hombre que ama.¹⁴ Otras similitudes podemos encontrarlas con el *Don Álvaro, o la fuerza del sino*, ya que en la escena de apertura, caracteres secundarios hablan sobre el héroe de sus respectivos dramas; en las dos obras dramáticas el héroe aparece como un hombre misterioso con antecedentes decididamente sospechosos; y será más tarde, a lo largo de la trama, cuando el público conocerá que don Álvaro es hijo del virrey español del Perú y una princesa inca, mientras que Manrique, que cree ser hijo de una gitana, Azucena, es en realidad hijo de un noble.

En definitiva, como nos muestra Piero Menarini,¹⁵ *El trovador* de García Gutiérrez emplea básicamente los mismos ingredientes dramáticos que encontramos en *Macías* y en *Don Álvaro*: un protagonista de condición social incierta, una protagonista angelical, la opresión de la tiranía y/o del destino, unos hechos pasados que afectan inevitablemente el desarrollo del presente, los oponentes masculinos, la idea del tiempo que va en contra de los enamorados, una sorprendente revelación en el último acto, y un final trágico.

Con respecto a la trama argumental relativa al niño robado y la venganza, Larra escribió una influyente y laudatoria crítica después del estreno de *El trovador*, insitiendo en que la venganza debía ser considerada el aspecto más importante de toda la obra.¹⁶ Sin haber leído la crítica, Verdi compartió su opinión, y lo cierto es que en la literatura europea de los siglos XVIII y XIX existen abundantes ejemplos de relatos en

¹⁴ Nicholson B. Adams, *The romantic dramas of García Gutiérrez*, The Institute of International Education, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York City, 1922, pp. 68-79.

¹⁵ Piero Menarini, “Hacia *El Trovador*”. En *Romanticismo 1. Atti del I congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano, Aspetti e problemi del teatro romantico*, Università di Genova, Genova, 1982, pp. 95-109.

¹⁶ “[...] La acción encierra mucho interés [...] Sin embargo, no es la pasión dominante en el drama el amor; otra pasión, si menos tierna, no menos terrible y poderosa, oscurece aquella: la venganza”. En Mariano José de Larra, “‘El Trovador’, drama caballeresco...”, op. cit., p. 363.

los que el énfasis se encuentra en niños perdidos o secuestrados. Dos claros ejemplos serían *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais y *La bohémienne ou l’Amérique en 1775* de Eugène Scribe, traducido al español por el propio García Gutiérrez en 1835. En muchas otras historias es la venganza la que tiene un importante papel, como en *Don Álvaro o la fuerza del sino*; en las novelas de Alexandre Dumas padre: *Heri III et sa coeur* (1829), *Catherine Howard* (1834) o *La Tour de Nesle* (1832); o en *Marie Tudor* (1833) de Victor Hugo, entre otras.¹⁷

Sin embargo, la idea de combinar ambos argumentos, el secuestro de un niño y la venganza, puede no haber venido de la literatura, sino de la ópera, ya que hay destacadas obras dramáticas que bien pueden haber proporcionado un modelo, como por ejemplo, la ópera *La juive* (1835) de Jacques François Fromental Halévy (1799-1862), con libreto de Scribe, y que obtuvo un éxito inmediato. Es probable que el joven García Gutiérrez resultase influido por el trabajo de Scribe ya que, además de *La bohémienne ou l’Amérique en 1775*, durante 1834 y 1835 tradujo del francés al español las obras de teatro *Le vampire*, un melodrama de Charles Nodier (1780-1844) estrenado en París en 1820, y *Le Quaker et la danseuse*, una *comédie-vaudeville* en un acto de Eugène Scribe (1791-1861) y Paul Duport (1798-1866), estrenada en esa misma ciudad en 1831.

Según Chusid, la comparación entre *La juive* y *El trovador* resulta muy sugestiva.¹⁸ Ambas se encuadran en el mismo período histórico. En *La juive* los hijos del judío Eleazer fueron quemados en la hoguera por orden del cardenal Brogni¹⁹ con los brazos extendidos hacia su padre, lo mismo que en *El trovador*, donde, antes de que comience la obra dramática, por orden del viejo conde de Luna, la gitana Azucena ve morir a su madre quemada en la hoguera con los brazos extendidos hacia su hija. Ambos protagonistas son criados por quien creen sus progenitores, Rachel por Eleazar y Manrique por Azucena, y ninguno de los niños se entera nunca de la verdad de su nacimiento. Tanto Eleazer como Azucena son miembros de grupos sociales igualmente despreciados, judíos y gitanos, y al final del drama consiguen la venganza suprema al ver como uno de los miembros de la familia odiada, sin querer, causa la muerte de otro de su misma estirpe. Así, en *La juive*, el cardenal Brogni ordena que Rachel sea sumergida en agua hirviendo, y cuando ella muere, Eleazer, quien previamente había

¹⁷ Nicholson B. Adams, *The romantic dramas...*, op. cit., pp. 79-80.

¹⁸ Martin Chusid, *Verdi’s Il Trovatore...*, op. cit., pp. 6-7.

¹⁹ Juan Allarnet de Brogni (1342-1426), cardenal y canciller de la Iglesia Romana, presente en los concilios de Pisa y Constanza.

indicado a Brogni que conocía el destino de la niña del cardenal, responde a la petición de éste último para obtener información sobre su paradero, con las palabras “Lá, voilà”,²⁰ señalando el caldero hirviendo con una Rachel moribunda. En *El trovador*, Manrique ha sido decapitado por orden del conde de Luna, y entonces este conoce por Azucena que su rival por el amor de Leonor era también su hermano, momento en el cual Azucena muere a sus pies.

Sobre el asunto de si García Gutiérrez podría haber conocido *La juive*, Chusid afirma que la secuencia de eventos parece encajar en esta suposición. La ópera de Halévy fue estrenada el 27 febrero 1835, casi exactamente un año antes del estreno de *El trovador*. La conexión entre París y Madrid era fuerte ya que muchos liberales españoles habían recalado en la capital francesa cuando fueron forzados al destierro durante el reinado de Fernando VII, y aunque un número relativamente elevado de estos emigrados se fue a Londres, lo cierto es que París se convirtió en el refugio favorito de aquellos que escogieron el camino del exilio. Es de particular interés que Larra, como sabemos amigo de García Gutiérrez, visitase París en junio de 1835, donde se sabe que se encontró con figuras de la literatura francesa como Casimir Delavigne, Charles Nodier, Victor Hugo y que fue invitado por Eugène Scribe a su casa de campo. Chusid sostiene que posiblemente Larra oyese hablar sobre el enorme éxito de Scribe y Halévy, y que incluso podría haber asistido a una representación de la misma, por lo que, ya sea a través de Larra o de otra fuente distinta, sería plausible suponer que García Gutiérrez hubiese adquirido o por lo menos leído una copia del libreto *La juive* antes de escribir *El trovador*.

1.2. LA GÉNESIS DEL LIBRETO DE *IL TROVATORE*

En la época en la que Verdi comenzó a concebir la ópera de *Il Trovatore* se enfrentaba a una complicada situación familiar. Durante el invierno de 1850-1851 estuvo sometido a una extraordinaria presión debido a que mantenía una difícil y conflictiva relación con sus padres y estaba encerrado en un sinfín de luchas con ellos y la comunidad local. Además, Guiseppina Strepponi llevaba viviendo dieciséis meses en

²⁰ Libreto bilingüe (Recurso electrónico: en <http://www.kareol.es/obras/judia/acto1.htm>) [Fecha de consulta: 2/12/2013]

Busseto, en el Palazzo Cavalli,²¹ y a través de sus libros de cartas y de su correspondencia, sabemos que durante su estancia sufrió la hostilidad de los bussetanos.

Debido a esta mala relación con sus progenitores, Verdi decidió cortar con ellos en enero de 1851, por lo que dejaron de dirigirse la palabra y sólo se comunicaban a través del notario; al mismo tiempo, el maestro estaba terminando su nueva ópera, *Rigoletto*. Después de su triunfal estreno en el Teatro La Fenice de Venecia el 11 de marzo de 1851, Verdi volvió a casa. Desde Busseto, el 25 marzo 1851 le escribe a Francesco Maria Piave contándole la enfermedad sufrida por su madre y los nuevos problemas que sentía avecinarse con su padre, y añadía:²²

Mi sento stanco, spossato come se mi avessero levato metà del mio sangue, ho sempre un po' di mal di stomaco e di tosse...Evviva! Poi poi poi...Inquietudini morali all'infinito!! Poveri artisti!! [...].

Por aquel entonces, la vida de Verdi en Busseto se había vuelto inusualmente difícil, y algunos signos de desaprobación de la familia Barezzi por la relación que Verdi mantenía con sus progenitores se pueden observar en la negativa de su suegro de acudir al estreno de *Rigoletto*.²³ Verdi se sentía fatigado, enfurecido y enfermo, y como el mismo reconocía, sus asuntos estaban en el aire, unas veces felices, otras tempestuosos, y se encontraba en una encrucijada de la que no sabía cómo salir, sintiéndose absolutamente saturado.

Su madre falleció finalmente el 28 de junio de ese mismo año.²⁴ Verdi quedó desolado y según parece su muerte le sumió en un estado de conmoción y profunda tristeza. Tras permanecer recluido varias semanas, comenzó a recibir a algunos amigos íntimos incorporándose poco a poco a la rutina y a los hábitos rurales. Ya en su nueva residencia, rodeado de sus posesiones de Sant'Agata, comienza a encontrar una tranquilidad cada vez más querida; allí encontraba el silencio y la libertad necesarios

²¹ Verdi compró el Palacio Cavalli en 1845 y en él convivió con Strepponi entre 1849 y 1851, hasta que decidió trasladarse en la primavera de 1851 a su villa de Sant'Agata, fuera de los límites de Busseto.

²² Abbiati, II, p. 128.

²³ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 25 marzo 1851: "Mio suocero non verrà a Venezia; egli ha una coraza di ferro, d'acciaio che resiste alle vostr bombe!! [...]". En *ibid.*, p. 127.

²⁴ En la lápida del cementerio de Vidalezzo encargada por Verdi se podía leer: "Pregate per l'anima di Luigia Uttini, madre del maestro Giuseppe Verdi, morta in Vidalezzo il 30 gounio 1851". Sin embargo, por una carta fechada el 29 junio 1851 que su amigo Enzio Muzio envía al editor del compositor, Giovanni Ricordi, sabemos que murió el 28 junio 1851: "Busseto, 29 giugno 1852. Ti devo comunicare una nuova molto triste; jeri [sic] alle 3 pomeridiale Verdi ha perduta sua madre dopo una lunga e dolorosa malattia [...]". En *ibid.*, p. 137.

para pensar y componer.²⁵ Así, durante el verano de 1851 el compositor, que seguía con atención la producción de *Rigoletto*, retomaba la composición de *Il Trovatore* como una futura ópera, algo que ya había comentado con Cammarano a principios de año: “L’argomento che deside[re]rei e che vi propongo si è *El trovador* dramma spagnolo di Gutierrez”.²⁶

Era obvio que a Verdi le atraían la gran cantidad de eventos y los fuertes contrastes que ofrecía la obra, así como los personajes que poblaban sus páginas, y es probable que del drama romántico español también le interesase el liberalismo, que inspiró a García Gutiérrez y a muchos de los románticos del siglo XIX a través de toda Europa. En *El trovador* este liberalismo se revela, por ejemplo, en la actitud de clara atracción del autor hacia los gitanos y su amor por el vagabundeo y la libertad de movimiento, y especialmente hacia Azucena y su madre, presentadas como víctimas de la superstición y los prejuicios, y tratadas brutalmente por la poderosa familia Luna. El propio Verdi también fue bastante parcial mostrando sus simpatías hacia los desfavorecidos y los forasteros, hacia gente maltratada por la sociedad o que sufre abusos por parte de aquellos que se encuentran en el poder, como podemos observar no solo en *Il Trovatore* sino también en óperas anteriores como *Ermani*, y en personajes como Jacopo Foscari en *I due Foscari*, Carlo Moor en *I masnadieri*, Corrado en *Il Corsaro*, Luisa Miller y su padre, o Rigoletto y su hija. No es de extrañar, por tanto, que el compositor se fijase en la historia de Azucena y su madre.

El 6 diciembre de 1850 Verdi escribía a su editor Giulio Ricordi pidiéndole “il piacere di comprarmi un piccolo Dizionario Italiano-Spagnolo e spedirmelo a Piacenza. Più presto che potrai”,²⁷ lo que da a entender que el maestro había estado valorando *El trovador* antes de proponérselo a Cammarano en enero de 1851, y a quien antes habría enviado solamente una sugerencia previa. Hay un vacío en el intercambio epistolar entre Verdi y Cammarano durante el período comprendido entre junio y diciembre de 1850, que se correspondería con la reposición de su ópera *Rigoletto* en Venecia y todo lo que ello conllevaba para el maestro, y con los meses de septiembre y octubre cuando permaneció en Bologna para poner en escena *Macbeth* y *Luisa Miller*. Pero, la respuesta

²⁵ Carta de Verdi a Clara Maffei desde Busseto, el 12 maggio 1858. En *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere...*, op. cit., p. 230.

²⁶ Carta de Verdi a Cammarano, en Busseto el 2 Gen: 1850 [ma 1851]. En *Categgio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Carlo Matteo Mossa (a cura di), Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001 (de ahora en adelante CVC), p. 180.

²⁷ CVC, p. 179.

conservada de Cammarano al maestro del 19 de diciembre de 1850: “Ho pensato qualche vota al *Re Lear* [...] meglio mi conviene un altro argomento qual voi mi esibite [...]”,²⁸ indica que Verdi había comenzado ya a pensar y a tratar el asunto de *Il Trovatore* y que a Cammarano se lo había insinuado en una carta no conservada.

Sin embargo, dado que nunca se ha encontrado una traducción italiana o francesa del drama de García Gutiérrez, sigue sin conocerse con certeza de qué modo Verdi tuvo conocimiento de su existencia. Algunos estudiosos, como Budden, sugieren que Madrid era parte del circuito operístico internacional por lo que frecuentemente amigos cantantes del compositor le enviaban desde países extranjeros nuevos dramas y libretos.²⁹ Más recientemente, Anna Carlini sostiene que no hay ninguna traducción del drama, ni en francés ni en italiano, de la cual Verdi o Cammarano hubiesen podido valerse,³⁰ no obstante, y aunque según Mossa este dato no resuelve la cuestión, lo cierto es que en la Biblioteca de Sant’Agata se conserva una colección de obras españolas en cuatro volúmenes que en el dorso llevan la indicación *Galeria Dramatica*, entre los que encontraríamos el drama de García Gutiérrez. El volumen es “*El trovador / drama caballeresco / en cinco jornadas / en prosa y verso. / Su autor / Don Antonio García Gutiérrez. / Madrid. / Imprenta de Repullés / 1837*”. Esto podría sugerir que Verdi habría conocido *El trovador* directamente de la lectura del texto original, pudiendo ser adquirido en París durante el período de su estancia en la capital francesa entre 1848 y 1850, ya que el drama de García Gutiérrez era conocido en dicha ciudad (aunque parcialmente) al menos desde 1840, cuando algunas escenas aparecieron en el tomo XXIV de una colección titulada “*Colección / de los mejores / autores españoles. / Tomo XXIV. / Escritores / españoles contemporáneos / en prosa y verso. / Paris.- Imprenta de Fain y Thunot. / Calle Racine, 28, cerca del Odeon*”, y es probable que durante los años siguientes hubiese una serie de librerías donde se pudiera adquirir la edición integral de los dramas españoles.³¹

Una vez que el drama estuvo en manos de Verdi, la traducción quizás fuese llevada a cabo por su mujer, Giuseppina Strepponi: en una carta que el maestro escribe a

²⁸ *Idem.*

²⁹ Julian Budden, *Le opere de Verdi*, vol. II..., op. cit., p. 64.

³⁰ Anna Carlini, *I personaggi e l’organizzazione drammatica del ‘Trovador’ di Gracia Gutiérrez nel ‘Trovatore’ di Verdi*, Tesis doctoral, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Bologna, 1987-88, p. 17. En Carlo Matteo Mossa, “La genesi del libretto del ‘Trovatore’”, *Studi Verdiani* 8, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1992, p. 65, nota 7.

³¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

De Sanctis el 5 de noviembre de 1852 tras la muerte de Cammarano, acontecida en julio de ese mismo año, le pide a su amigo que encuentre y le reenvíe el programa del *Re Lear* que se encontraría entre las cartas del poeta, añadiendo que la grafía del mismo procedía de la misma mano que había escrito la traducción de *Il Trovatore* que él mismo había enviado a Cammarano.³² Esta tesis se apoyaría en la carta que la Strepponi le escribe al maestro en enero de 1853, y en la que se puede leer: "[...] Spero che la Penco e Guicciardi si rialzino... spicciati a dare il NOSTRO *Trovatore* [...]".³³

1.2.1. *PRIMO CENNO DI PROGRAMMA*

Durante la primavera de 1851, Verdi quería poner en marcha la composición de *Il Trovatore*, pero una de sus principales preocupaciones era que su libretista, Salvatore Cammarano, no parecía estar entusiasmado con la obra, mientras que a Verdi el argumento le parecía “bellissimo; immaginoso e con situazioni potente”,³⁴ un punto de partida lleno de rasgos novedosos sobre los que desde el principio el compositor concentra su propia imaginación. En la misma carta de principios de enero de 1850 el maestro especifica: “Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell’opera: l’altra ne farei una comprimaria. Fate voi [...] ma fatte presto [...]”. Como sostiene Abbiati, el problema se encontraba en que la libertad compositiva, la novedad de forma, y la audacia, todas características que Verdi había experimentado en *Rigoletto*, las vamos a encontrar también en boceto de *Il Trovatore* y diferían del sentir de Cammarano, un poeta que era cuidadoso en extremo y que no iba nunca contra el “buon senso”.³⁵ Sin embargo, Verdi le había cogido gusto a la escritura musical nueva y sin prejuicios y los consideraba elementos indispensables para la construcción de un drama “moderno”. Así, comienza a alejarse del modelo melodramático de Bellini, Donizetti o Meyerbeer, para avanzar hacia un nuevo tipo de drama, tanto en la forma como en el estilo, que se desarrolla a un ritmo vertiginoso, que da rienda suelta a la acción, y que, aunque todavía conserve reminiscencias anteriores, sin duda abre una nueva época en la producción verdiana, por lo que la elaboración del libreto fue el resultado del enfrentamiento entre dos concepciones dramáticas

³² Carta de Verdi a De Sanctis, Buesseto, 5 novembre 1852. En *CVC*, p. 397.

³³ Carta de Giuseppina Strepponi a Verdi, 3 gennaio 1853. En *Carteggi Verdiani*, vol. IV, a cura de Alessandro Luzio, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1947, pp. 263-264.

³⁴ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 2 Gen: 1850 [ma 1851]. En *CVC*, p. 180.

³⁵ Abbiati, II, p.121.

sustancialmente diferentes. No obstante, uno y otro partiendo de posiciones aparentemente irreconciliables terminaron por encontrarse en una zona común, en la que el éxito final no coincide con las respectivas propuestas iniciales.

Mientras negocia un contrato con Bolonia y el empresario Lanari para el estreno de *Il Trovatore*, que finalmente no se llega a firmar porque el compositor y el empresario no fueron capaces de ponerse de acuerdo sobre la propiedad de la partitura, Verdi espera noticias de Cammarano, y a mediados de marzo se lamenta por el silencio del poeta tanto en lo relativo a la elección del tema como por no haberle hecho partícipe de si había recibido la traducción expedida para él por Verdi: “Non so ancora cosa pensare del vostro eterno silenzio, del non avere nemmeno datemi ricevuta della traduzione che vi spedii del *Trovatore*”.³⁶ Cuando a finales de marzo sigue sin recibir respuesta, el maestro monta en cólera contra Cammarano y le escribe a De Sanctis lamentándose sobre la pérdida de tiempo que esto supone para él, al mismo tiempo que se pregunta si, en realidad, al poeta napolitano le interesa o no escribir este libreto. Ante lo que parece ser una objeción previa de De Sanctis, Verdi continúa diciendo:³⁷

[...] Non capisco cosa vogliate dire sulle difficoltà sí pel *buon senso* che pel teatro!! Del resto tanto più Cammarano mi presenterà novità, libertà di forme io farò meglio. Faccia pure tutto quello che vuole: tanto più sarà ardito io sarò più contento. Solo abbia di mira le pretese del pubblico che vuole brevità. [...].

Finalmente, el 27 marzo desde Nápoles, el libretista responde al maestro³⁸ una carta aparentemente llena de objeciones, sobre la base de la traducción del drama que éste le había enviado unas semanas antes, a las que el maestro responde recalcando la necesidad de ir más allá de las convenciones, y continúa diciendo:³⁹

In quanto alla distribuzione dei pezzi [...] ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre, io ne sono più contento. Se nella opera non vi fossero né Cavattine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc., e che l'opera intera non fosse (sarei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto. Per questo vi dirò che se si potessi evitare nel principio di quest'opera il Coro (tutte le opere

³⁶ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 16 marzo 1851. En *CVC*, p. 181-182.

³⁷ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 29 marzo 1851. En *Abbiati*, II, p. 121.

³⁸ Se conoce la existencia de esta carta por la respuesta de Verdi, quien el 4 abril 1851 le dice a Cammarano: “Ricevo la carissima vostra 27 marzo [...]”. En *CVC*, p. 188.

³⁹ Carta de Verdi a Camaranno, 4 aprile 1852. En *idem*.

cominciano con un Coro) e la Cavatina Leonora, e cominciare addirittura col canto del Trovatore e fare un sol atto dei due primi, sarebbe bene, perché questi pezzi così isolati con cambiamento di scena a ciascun pezzo m'hanno piuttosto l'aria di pezzi da concerto che d'opera. Se lo *potete* fatelo [...].

Verdi aspira a la novedad, lo singular y lo excéntrico, a la originalidad, la fuerza y potencia de los caracteres y situaciones, y además, siente la urgente necesidad de que esto suceda con formas nuevas y libres, aspirando a superar los números y formas cerradas, y rechazando el concepto de ópera entendida como una consecución de piezas de concierto. Es evidente que el propio carácter del drama de García Gutiérrez, que desde su debut fue considerado como revolucionario por la crítica contemporánea, contribuyó a esta formulación de objetivos por parte del maestro. A la seguridad con la que Verdi procede en esta primera fase se corresponde la incertidumbre de Cammarano, para quien las propias características novedosas del drama constituían un obstáculo a superar, por la necesidad de reducir a melodrama un material difícil de comprimir dentro de los esquemas habituales. Además, sus reticencias son reflejo de las preocupaciones del escritor por la coherencia y verosimilitud de la acción dramática del original español, y por el riesgo de intervención de la censura. En realidad, Verdi le ha propuesto este drama porque a él le parece que presenta muchas posibilidades de hacer algo nuevo y atractivo y, sobre todo, porque el conjunto es original y singular; por ello, le pregunta que si no opinaba lo mismo, por qué no le ha sugerido otro tema, ya que “Per questo gener di cose è bene che poeta e maestro sentano all’unisono!”.⁴⁰

Finalmente el trabajo de Cammarano llega a manos de Verdi. El 4 de abril responde a una primera carta del poeta,⁴¹ y posteriormente, el 9 de abril, le confirma que ha llegado el envío con el *cenno di programma*.⁴² En su respuesta, el maestro nos muestra cómo, a pesar de todo, su relación con el poeta napolitano estuvo marcada por un profundo e insólito respeto por la figura del libretista. Toda la primera parte del documento está salpicada de signos de obsequioso disentimiento: “Ho letto il vostro programma, e voi uomo di talento e di carattere tanto superior [...] Parmi, o m’inganno che diverse situazioni non abbiano la forza e l’originalità di prima [...]: parmi [...] Per

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 4 aprile 1851. En *ibid.*, p. 188-189.

⁴² Con las palabras *Primo cenno di Programma*, el 26 abril de 1851 Cammarano identifica un primer borrador del libreto de la obra española elaborado por él mismo y enviado a Verdi, con toda probabilidad, el 27 marzo 1851. Su contenido, en parte deducible del contexto epistolar, no va a coincidir totalmente con el programa definitivo.

esempio non amerei [...] Non mi piacerebbe [...] e finalmente non la vorrei pazza in ultimo. Desidererei [...]”,⁴³ y, a este inicio tan formalmente contenido, Verdi añade una detallada reescritura del plan de Cammarano reiterando que le disculpe por su osadía, pero “non potevo a meno di dirvi tutto quello che sentivo”. En esta carta al poeta, Verdi muestra su desencanto ante lo que él considera falta de entusiasmo por parte del libretista, e incluso sugiere renunciar al proyecto: “se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene con tutta la novità e bizzarria del drama spagnuolo e meglio rinunciarvi”; finalmente, y preparándose para modificar sustancialmente el borrador de Cammarano, sigue diciendo que considera que en su *programma* hay situaciones que no guardan la fuerza y la originalidad del drama español y que, sobre todo, Azucena no conserva su caracter extraño y novedoso, y que le parece “che le due grandi passioni di questa donna, amor filiale e amor materno, non vi siano più in tutta la loro potenza [...]”.⁴⁴

Esta distancia entre los dos puntos de vista es ya claramente perceptible si comparamos el *Primo cenno di Programma*, el primer borrador del poeta (al menos como puede reconstruirse de las respuestas de Verdi del 4 y 9 de abril), con la respuesta del poeta al maestro del 26 de abril.

Los argumentos del maestro se articulan en cuatro puntos. Primero, Verdi reclama el mantenimiento de la escena de la “monacazione”, dispuesto a extraer todo el partido y todos los posibles efectos de la misma; esta decisión del compositor para anticipar la resolución del segundo acto, nos da la medida de la diferencia de percepción que tenía el compromiso creativo en los dos interlocutores durante esta etapa. Verdi le sugiere que si no quiere que Leonor huya del convento voluntariamente con Manrique, debe hacer que “Il Trovatore (con molti seguaci) la rapisca svenuta”,⁴⁵ desvanecimiento que se extrae de la escena que cierra la jornada II de *El trovador*.⁴⁶ Respondiendo a las reticencias que esta escena le provoca, Cammarano elaborará distintas versiones para el final del segundo acto. El poeta seguirá la sugerencia de Verdi en la estructura de la

⁴³ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 9 aprile 1852. En *CVC*, p. 189-191.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 4 aprile 1852. En *ibid.*, p. 188.

⁴⁶ Sin embargo, en el drama español, la jornada se cierra con un grito de estupor general por la reaparición de Manrique, mientras los criados huyen, y no será hasta el final de la III jornada cuando Leonor, cediendo ante Manrique, huya voluntariamente con él, fuga que es el prelude del enfrentamiento con don Nuño y el momento en el que cae el telón

segunda versión ‘corta’ del final de este acto,⁴⁷ donde Leonora “*Cade in braccio ad esso [Manrico] priva di sensi*”. Sin embargo, en el primer final ‘largo’, que será el definitivo, “*Alfonso [di Manrique] seco tragge Leonora*”,⁴⁸ como indica el *programma* de abril de 1851. Como dice el propio Cammarano más adelante, una vez eliminada la fuga del monasterio y para no tener problemas con la censura, no podría haber hecho otra cosa, y piensa al mismo tiempo que bajo el punto de vista melodramático esta solución tiene beneficios asegurados.⁴⁹

En segundo lugar, sobre el personaje de la gitana Azucena, para quien establece las directrices dramáticas, “amor filial, e amor materno”, Verdi sugiere tres cosas:⁵⁰

1. Que el *racconto* del acto segundo se dirija a Manrico y no a los gitanos, como ocurre en Gutiérrez;

2. Que en el acto III, durante el interrogatorio en el campamento del conde di Luna después de ser apresada, no debería descubrirse ella sola, sino ser reconocida por Ferrando (lo mismo que en el original español):

3. Sobre todo, Verdi rechaza la caracterización del personaje propuesta por Cammarano en la escena final, “*affatto demente*”,⁵¹ como si fuese una enajenada: “*Non fare Azucena demente [...] I suoi sensi sono oppressi ma non è una pazza [...] Bisogna conservare fino alla fine le due grandi passioni di questa donna: l’amor per Manrique, e la feroce sete di vendicare la madre [...]*”.⁵²

Por otra parte, es posible que en la carta del 27 de marzo, Cammarano haya discrepado con Verdi sobre la verosimilitud de la retractación de Azucena cuando le da a entender a Manrico que nos es su hijo, por lo que al responder a tales objeciones, el maestro defendió uno de los momentos más importantes y problemáticos de toda la ópera, como es el encuentro frente a frente de Azucena y Manrico en el segundo acto:⁵³

È vero che la Gitana fa intendere che Manrique non è suo figlio, ma è una parola che le sfugge nel racconto e che la ritira sì presto che Il Trovatore, lontano dal pensare cosa simile, non può credere sia quella la verità.

⁴⁷ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, ca. 9-10 luglio 1852. En *CVC*, pp. 240-253.

⁴⁸ En el *programma* que Cammarano envía a Verdi a principios de abril, Manrique aparece como Alfonso di Manrique.

⁴⁹ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, 26 aprile 1851. En *CVC*, p. 195-196.

⁵⁰ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 9 aprile 1851. En *ibid.*, p. 189-191.

⁵¹ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, primi di aprile 1851. En *ibid.*, p. 187.

⁵² *Idem.*

⁵³ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 4 aprile 1852. En *ibid.*, p. 188.

En tercer lugar, con respecto al tema de la venganza, Verdi también reiteró su percepción sobre la importancia del tema en el drama español, afirmando que la gitana no salva ni a Manrique ni a sí misma porque su madre desde la hoguera le había gritado “Vendicami”, y pide que las últimas palabras del drama sean “Sei vendicata”;⁵⁴ se reafirmará en una carta enviada a De Sanctis en 1853, en la víspera de la impresión del libreto en la que afirma que gran parte del drama está encerrado “[...] in una parola...vendetta! [...]”.⁵⁵ De hecho, podemos observar cómo Verdi hace una lectura del original, fuertemente orientada, en la que lo que importa es su percepción generalizada de este grito de venganza durante el drama. Por su parte, el libretista napolitano no parece asumir la centralidad de este tema, lo que emerge del borrador que le envió al maestro a principios de abril, en el que se observa como en los momentos finales, cuando Azucena es empujada hacia la ventana para que sea testigo de la muerte de Manrico, es eliminado el comentario del original de la gitana al cumplimiento de la venganza (“Ya estás vengada”), evidentemente porque no lo consideraba significativo, y lo sustituye por un simple: “Ah! Che facesti?...Egli era...tuo fratello!”.⁵⁶

En cuarto lugar, sobre Manrico, Verdi se muestra convencido de que, al igual que en el drama de Gutiérrez, las heridas del trovador debían ser producto de la guerra y no de un duelo como sugería Cammarano, defendiendo que si se le quitaba la oportunidad de demostrar su valor, a Manrico no le quedaría nada y: “[...] Questo povero Trovatore ha sì poco per Lui che se gli togliamo valore cosa gli resta? Come interessare Leonora sì alta di rango? [...]”.⁵⁷ Hay que tener presente una diferencia fundamental entre el drama español y el tratamiento que Verdi y Cammarano estaban discutiendo. En García Gutiérrez, tanto el espectador como Leonor son inducidos, aunque por poco tiempo, a creer que Manrique ha muerto, y después se cuenta que en realidad está vivo;⁵⁸ por el contrario, tanto Cammarano como Verdi prevén que esta información se le dé al espectador con la aparición repentina de Manrico en escena. Las presuntas heridas y la muerte del trovador, no tienen, por tanto, otra función que motivar la decisión de

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Carta de Verdi a Cesare de Sanctis, 1 gennaio 1853. En *ibid.*, p. 400-401.

⁵⁶ Carta de Cammarano a Verdi, [Napoli, primi di aprile]. En *ibid.*, p. 187.

⁵⁷ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 9 aprile 1852. En *ibid.*, p. 190.

⁵⁸ En la primera escena de la jornada II, don Guillén menciona en su conversación con don Nuño: “Cuando el rumor / llegó, don Nuño, a su oído / de que había sucumbido / en Velilla el trovador / desesperada, llorosa...”, mientras poco después (escena 4) don Lope revela a don Nuño que se trata de una supuesta muerte. En Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 20 y 24.

Leonora de retirarse a un convento. Es probable, que de estas indicaciones, naciera la idea sobre la que se modeló la solución definitiva: Manrico, en un singular encuentro del que sale malherido, le perdona la vida al conte di Luna (aunque en el drama de Gutiérrez es don Nuño quien acaba herido en este duelo), y de la narración del choque en la batalla, ahora en boca de Azucena, “[...] nei pugnati campi / Di Pelilla, ove spento / Fama ti disse [...]” (II, 1),⁵⁹ el poeta mantiene una sutil alusión del joven trovador a un encuentro cara a cara entre los dos rivales: “[...] il rio De Luna / Su me piombò col suo drappello: io caddi, / Pero da forte io caddi!” (II, 1).⁶⁰

Por último, en cuanto a Leonora, Verdi le sugirió a Cammarano colocar una gran aria al inicio del cuarto acto (y eventualmente dejar fuera la *cavatina*), expresando su deseo de intercalarla al principio del acto IV, entre el canto del *Miserere* y el del Trovador: “[...] mi sembra questa una delle migliori posizioni per un’Aria. Se temete di dare troppa parte ad Eleonora lasciate la cavatina”.⁶¹

Ante los argumentos de Verdi, Cammarano preparó una minuciosa defensa de su propio trabajo. Su carta al maestro del 26 de abril, que aparece como respuesta a la de Verdi del día 9 del mismo mes, es un documento de un extraordinario interés, no sólo por la densidad del contenido sino porque quizá señala el momento de más intensa participación del poeta en la génesis del libreto. Tras un comienzo algo retórico aunque sincero, en el que el poeta se muestra aparentemente satisfecho con el esquema verdiano,⁶² Cammarano redacta una larga misiva en la que afirma que la sospecha de Verdi de que *Il Trovatore* no le gusta es infundada e injusta, y que si no hubiera querido trabajar sobre el drama no habría aceptado hacerlo, pero que ha encontrado en el desarrollo de ciertos elementos del mismo un par de rarezas, y que modificarlos sin alterar la esencia del drama le había supuesto bastante esfuerzo. Concluyendo la carta, Cammarano reiteró el mismo concepto:⁶³

Ricapitolando (è pur forza mettere da parte un momento la modestia) son d’avviso che il mio Programma schiva le sirti delle Censure, serve alle condizioni del

⁵⁹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 383.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 383-384.

⁶¹ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 9 aprile 1851. En *CVC*, p. 190.

⁶² “Amico pregiatissimo, Le vostre osservazioni lungi dall’offendermi giungono sempre a me gratissime: l’arte è difficile, e dov’è l’ingegno tanto superiore da porre in non curanza gli avvisi d’un vostro pari? Quanto sarei piccolo, se avessi la stoltezza di credermi così grande! [...]”, carta de Cammarano a Verdi, Napoli, 27 aprile 1851. En *ibid.*, p. 195.

⁶³ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, 27 aprile 1851. En *ibid.*, p. 198.

Melodramma, e toglie alcuni nei all'originale, serbandone la forza e bizzarri dei caratteri, la potenza delle situazioni, e tutta quanta la fisionomía del Dramma.

Para contestar al programa de Verdi Cammarno nos ofrece un inteligente ejemplo de cómo abordar y enfocar el tema. El punto de partida son los “leves” cambios realizados sobre el drama español, que el poeta formula así:⁶⁴

1. Manrique ferito in duello, non in guerra. - 2. Le nozze vicine a compiersi prima che Manrique sia costretto, per salvare la madre, ad uscire di Castellor. - 3. Il veleno sorbito da Leonora più tardi.

En cuanto al primer punto, sobre si Manrique debe resultar herido en un duelo o en la guerra, la intención de Cammarano es la de caracterizar a Manrico de forma más erótica, frente a la lectura más heroica que le había dado Verdi. Según el libretista, Manrico herido en el duelo ayuda a una mejor unión entre el primer y el segundo acto, y no obliga a buscar otras causas que justifiquen su supuesta muerte: el valor está en la magnanimidad, y no será hombre menos audaz porque una espada (que incluso llega de la mano de un caballero) le atravesase el pecho en las sombras de la noche. Por otra parte, los versos de la *cavatina* de Leonora remarcan, como él había previsto, que la chispa de amor en Leonora se despierta por el valor de Manrico. Por último, continúa el poeta, dado que lo que lleva a Leonora a pensar en su propia muerte es su creencia en el fallecimiento de Manrico, nadie puede negar que lo más potente y dramático sea que crea que Manrique murió por ella, y no por las pugnas del conflicto civil.

La elección de Cammarano, al que, a diferencia de Verdi, le gustaría suprimir totalmente del drama incluso la más tenue referencia al tema político, corresponde a la necesidad melodramática de ajustar posiciones, y de aproximar los conflictos y los efectos de las pasiones. Así, la solución final prevé no sólo que sea herido en la batalla sino también el mantenimiento de la *cavatina* con su referencia al valor de Manrico. La diferente concepción que ambos tienen del personaje del trovador la encontramos, por ejemplo, en la versificación de prueba de Cammerano de la estrofa del conde (III, 4), cuando después de apresar a Azucena merodeando por el campamento militar, este se da cuenta de que es nada menos que la madre de Manrico, y para aludir al hijo de la gitana el conde se refiere a él con el verso “*Quel vil quel traditore*”, para después anotar a un

⁶⁴ *Idem.*

lado la variante “Colui, quel seduttore”,⁶⁵ claramente más cercana a su percepción del personaje, siendo esta la variante que Cammarano le propone a Verdi en julio de 1852.⁶⁶

Con respecto al segundo punto, sobre que la boda esté a punto de celebrarse justo antes de que Manrique se vea obligado a salir de Castellor para acudir a salvar a su madre, Cammarano muestra su preocupación por la moralidad de Leonor y trata de salvaguardar lo positivo del carácter del personaje para así evitar la acción de la censura. Considera que si ya no es una mujer perdida por amor, su fisionomía en Castellor resulta ambigua, por lo que la proximidad de la boda no solo enmienda esta situación sino que hace más potente la situación de Manrico, obligado a huir del castillo para tratar de salvar a su madre.

Las razones dadas por Cammarano sobre el tercer punto, el momento en el que Leonora debe beberse el veneno, se refieren generalmente a los criterios clásicos de verosimilitud y unidad de acción, una preocupación de tipo análogo a la que había sido expresada por Verdi cuando sostenía que el hecho de que Manrico fuese herido en una batalla habría hecho más verosímil el enamoramiento de Leonora. Según Cammarano, en el drama de Gutiérrez, Leonor se envenena antes de presentarse ante el conde de Luna,⁶⁷ por lo que se cuestiona cómo puede estar segura de que finalmente el conde le perdonará la vida a Manrique y además calcular el tiempo que tendrá, después de haber tomado el veneno, para llegar hasta el joven y convencerle de que huya y se ponga a salvo. Para el libretista sería más verosímil envenenarse una vez haya obtenido lo que pretende del conde de Luna y así no caer en su poder después de la fuga de Manrique.

Por lo tanto, las directrices de la intervención de Cammarano son las puramente tradicionales, con respecto no sólo a las convenciones melodramáticas sino también a las de la moralidad dominante que ejercía el control sobre los libretos operísticos a través de la institución de la censura. La fusión de la acción respecto al original muestra también su reelaboración según criterios de mayor coherencia. Anticipándose a la problemática relativa a Azucena, Cammarano se ocupa entonces de los requerimientos de Verdi. En el tono rápido y escéptico con que le responde, se percibe otra sutil

⁶⁵ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 388.

⁶⁶ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, ca. 9-10 luglio 1852. En *CVC*, p. 251.

⁶⁷ En *El trovador* de García Gutiérrez, Leonor bebe el veneno de una ampolla: “(Apura el pomo) / Ya no puedo ser del conde”, antes de presentarse ante don Nuño para implorarle que salve la vida de Manrique (V, 2). En Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 59.

muestra de confrontación psicológica entre los dos interlocutores. Así, sobre eliminar la cavatina de Leonora, el poeta considera que aunque en ella se explican parte de los acontecimientos precedentes a la acción de la ópera, se pueden suplir en el *terzetto*. Sobre que Azucena cuente a Manrico la muerte de su madre en lugar de a los gitanos, etc., podría justificarse con la hipótesis de que ella no está del todo cuerda. Sobre que Manrico narre el sueño, considera que si va acompañado de un buen episodio musical gustará al público, por lo que nadie considerará que sea exagerado. Por último, sobre el aria de Leonora, la respuesta de Cammarano es categórica: “[...] Volete l’aria di Leonora? Anche nel mio Primo Cenno di Programma vi era: vi torni”.⁶⁸

1.2.2. LA RELACIÓN AZUCENA / MANRICO

En la misma carta, continúa dándole vueltas al nudo central de todo el drama de *Il Trovatore*, es decir, la psicología de Azucena, la de Manrico, y la relación entre ambos personajes, que será el auténtico motor de la ópera, y en ella se demuestra cuán equivocado estaba Verdi al temer que Cammarano tuviera poco interés o estuviese desconectado del proyecto. La preocupación del poeta es, ante todo, la de perseguir la unidad de acción, y tratando de limar las contradicciones del original, en realidad lo que consigue es su normalización. En la escena de la narración de Azucena (II, 1) quiere hacer verosímil el comportamiento de la gitana y de paso el de Manrico, porque para que este, que muy posiblemente haya oído el tono y haya visto la desesperación de Azucena, no haga “la parte dell’imbecille”, es necesario que considere las respuestas de Azucena como las de alguien que no siempre está en sus cabales. Para reforzar esta idea, durante la narración de la historia, Cammarano hará caer a Azucena en un lapsus que es oído por Manrico, “Col figlio...teco in braccio”⁶⁹ (II, 1) inspirado en la más tenue expresión original: “Llevaba yo a mi hijo en los brazos, a ti” (III, 1).⁷⁰

Por lo tanto, la mayor o menor locura del personaje no es una cuestión baladí. Verdi, en efecto, no la quiere loca porque le atribuye una intención explícita de venganza que persigue de un modo calculado, y esto lo quiere mantener en el libreto. Cammarano, por su parte, ve en la inestabilidad psicológica del personaje el núcleo trágico del drama: Azucena acaba por vengar a su madre a pesar de la contradicción de

⁶⁸ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, 26 aprile 1851. En *CVC*, p. 196.

⁶⁹ En la partitura autógrafa, Verdi lo cambiará por “col figlio sulle braccia”. En Carlo Matteo Mossa, “La genesi...”, op. cit., p. 87, nota 47.

⁷⁰ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 31

sus propios sentimientos, víctima ella misma de la obsesión recurrente del doble trauma nunca resuelto. Pero, en realidad, las opiniones expresadas por ambos interlocutores, más que contrapuestas parecen mostrarnos un proceso de apropiación del personaje por parte de cada uno de ellos, según su propio punto de vista. Cuando Verdi le pide a Cammarano que no la convirtiera en una demente, el poeta le responde: “Quando Azucena non ragiona, ragiona meglio il Dramma”, añadiendo después, en un tono más conciliador, que no pretende retratar a Azucena como alguien que no está en posesión de sus facultades mentales y constantemente perturbada, pero sí cuando se enfrenta al pensamiento de la terrible catástrofe sufrida años atrás, porque considera que, de otra manera, no sería un personaje creíble.

El maestro insiste sobre el tema de la venganza, acentuando y cargando todo el contraste trágico sobre el carácter de la gitana, a quien quiere dividida entre el amor que siente por aquél que ha elegido como hijo suyo, y el feroz deseo de venganza, que conducirá a la muerte de este último. En consecuencia, selecciona la narración del sueño de Manrique (IV, 6), premonición de un destino inminente, como elemento que reforzaría esta lectura verdiana del original.⁷¹ Sin embargo, Cammarano, aunque en sus argumentaciones sugiere también una Azucena más vengativa que el original, propone eliminar esta escena que evoca con fuerza el elemento del destino, porque la considera superflua, y porque estima que existen ya dos relatos, la narración de Ferrando y la de Azucena.

Es probable que la larga diatriba de Cammarano a Verdi le resultase incómoda, porque en su respuesta al poeta,⁷² declara que a la vista de que sus sugerencias no han hecho la menor mella en él, no se molestará en hacer otras nuevas, porque serían rebatidas una a una. Afirma que no está convencido de lo que Cammarano propone, pero que dado que tiene en la más alta consideración su talento poético, le deja tratar *Il Trovatore* como mejor considere, apremiándole para que haga lo que haga, lo lleve a cabo lo más rápido posible. En realidad, estas palabras no aclaraban los problemas que quedaban por solucionar, pero podrían leerse como una autorización implícita para que

⁷¹ En lo que se refiere a la narración de sueño, ciertamente no era una novedad de la tradición del teatro en música. Verdi había ya afrontado algunos en distintas óperas (Carlo en *Giovanna d'Arco*, Prologo, 2; *Alzira* en I, 3; *Attila* en I, 3), pero el precedente más directo es el relato de sueño de Francesco en *I Masnadieri* (IV, 2), que, como el de Manrique en el drama español, tiene el carácter no tanto de un sueño sino, más bien, de una pesadilla, cuyo contenido incide directamente sobre el desarrollo dramático. En Carlo Matteo Mossa, “La genesi...”, op. cit., p. 88, nota 49.

⁷² Carta de Verdi a Cammarano, Busseto 5 aprile [ma maggio] 1851. En *CVC*, p. 199.

el poeta solucionase a su modo, los aspectos ya debatidos. Finalmente, Cammarano adoptó algunas de las soluciones deseadas por Verdi, es decir: las heridas sufridas por Manrico son producto de la batalla y no de un duelo; en contraste con lo que había sugerido Cammarano en el *programma*, la respuesta de Azucena durante el interrogatorio del acto III termina casi por calcar el original español (IV, 3); y en la conclusión de la ópera reitera el concepto y la palabra “venganza”.

Durante el mes de mayo el poeta elaboró el primer acto, y el 7 de junio le envió al maestro la introducción de *Il Trovatore*.⁷³ En esta ocasión, Verdi ya no tenía tanta prisa por terminar el trabajo ya que para esta ópera, finalmente, no tenía un compromiso ni con editores ni con empresarios. El 25 de junio se muestra tremendamente contento con el trabajo de Cammarano y lo insta a que continúe con el resto del libreto como lo ha hecho hasta ahora.⁷⁴ El final del acto II, escrito conforme habían acordado, el poeta se lo envió el 23 de julio,⁷⁵ momento que aprovechó para comentarle que había escrito ya el coro de los gitanos y el relato de Azucena, pero que todavía le quedaba por terminar el *duetto* de la gitana con Manrico para completar este segundo acto; además, le pide al maestro que decida sobre si quiere conservar en la ópera el sueño del trovador, o no. Por último, se muestra de acuerdo en que el aria de Leonora esté entrelazada con el canto del trovador y con la incorporación de un coro interno, pero insiste en que tienen que ocuparse todavía de la forma musical de esta última escena, y de lo que resta del drama.

Hoy día, aunque no se conoce su respuesta exacta, se considera que finalmente Verdi, aceptó la supresión de la escena del sueño. Más oscura es, sin embargo, la cuestión del *duetto* de Azucena y Manrico. Probablemente, la causa de la dificultad de dar vida a esta pieza fuese la insistencia de Cammarano de mantener su proposición inicial contraria a lo que deseaba Verdi, es decir, hacer que el relato de Azucena se dirigiese a los gitanos y no solo a Manrico. Habría sido interesante conocer el parecer de Verdi ya que lo cierto es que la solución final que conocemos no tiene en cuenta esta preferencia del poeta: Manrico se encuentra en escena en el momento de levantarse telón, y para conseguir que la narración de Azucena fuese dirigida a él sólo, el poeta elaboró una salida de escena del coro de los gitanos que atestigua lo convencional que era su presencia en la apertura de un acto. Mientras la gitana es presa de las

⁷³ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, 7 giugno 1851. En *ibid.*, pp. 200-202.

⁷⁴ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 25 giugno 1851. En Abbiati, II, p. 134.

⁷⁵ Carta de Cammarano a Verdi del 23 de luglio, reenviada desde Nápoles el 23 de agosto de 1851 ante la confirmación de que la anterior nunca llegó a las manos del maestro. En *CVC*, pp. 214-215.

alucinaciones y exclama “Mi vendica!...mi vendica!”, Manrico comenta para sí el misterio de este grito, “L’arcana / parola ognor!”,⁷⁶ y al mismo tiempo un viejo gitano insta a sus compañeros a abandonar el campamento. En un breve instante la escena de grupo se desintegra.

Por otra parte, el inicio del dúo resulta poco fluido. Manrico que razonablemente se ha planteado la cuestión de su propia identidad después de haber visto y oído a Azucena desesperarse en el relato sobre la suerte de su propio hijo, descarta rápidamente tal pregunta y se comporta como si no hubiese pronunciado nunca las palabras “Non son tuo figlio?...E chi son io, chi dunque?”,⁷⁷ asumiendo impulsivamente el valeroso tono de un hombre de armas (en la didascalia de Cammarano se puede leer “*con nobile orgoglio*”) en cuanto Azucena le recuerda los cuidados que le dio cuando fue seriamente malherido en el campo de batalla. Por lo tanto, en esta escena Manrico atraviesa velozmente distintos estados psíquicos y cognitivos, para acabar cediendo a los impulsos que a menudo caracterizan su comportamiento.

1. 2.3. ÚLTIMAS APORTACIONES DE CAMMARANO

A partir de este momento el intercambio epistolar entre Verdi y Cammarano está lleno de lagunas, lo que no permite clarificar con fuentes de primera mano los problemas que todavía quedaban por resolver. Además de la carta del 21 de julio con el final del segundo acto, durante ese verano Cammarano continuó mandándole al maestro distintas partes del libreto. El 9 de agosto el poeta le envía a Verdi la escena del *Miserere*, y el 23 de julio la del *duetto* Leonora-conte di Luna, junto con el final “lungo” del segundo acto, de tal modo que a finales de agosto, Verdi ya tenía en sus manos el primer acto completo, la primera mitad del último, y el final del segundo acto en la versión larga.⁷⁸ Esta es la fase más oscura de la construcción del libreto de *Il Trovatore*, ya que los asuntos privados de los dos interlocutores interfieren con su mutuo compromiso. Por un lado, la salud de Cammarano empeoró, sobre todo a partir de agosto de 1851, por lo que desde ese momento la ayuda de Leone Emanuele Bardare es constante, así como la intermediación de Cesare de Sanctis; y por otro, como ya se ha dicho, el 30 de junio había muerto en Vidalenzo la madre de Verdi, a lo que se

⁷⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 382.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 383.

⁷⁸ Cartas de Cammarano a Verdi del 19 y 23 de julio, y 9 y 23 de agosto; cartas de Verdi a Cammarano del 21 julio, 16 agosto, y 1 de septiembre (no se conservan). En *CVC*, pp. 205-221.

suman sus preocupaciones con respecto a Sant'Agata, la relación con su padre, y los problemas de la relación del entorno y los vecinos de Busseto hacia Giuseppina Strepponi.

En septiembre, a través de Francesco Regli, director del periódico teatral “Il Pirata”, Verdi comenzó negociar un contrato para componer una ópera para Madrid con libreto de Temistocle Solera. Este compromiso no prosperó, como tampoco lo hizo una oferta de Venecia y el Teatro La Fenice,⁷⁹ a cuya proposición, en una clara referencia al libreto de *Il Trovatore*, Verdi responde que en ese momento no puede comprometerse porque se encuentra trabajando con Cammarano en un nuevo libreto, y que todavía no está terminado.⁸⁰ Tampoco había llegado a buen puerto la propuesta que Verdi había recibido el mes de marzo anterior del Teatro San Carlo de Nápoles, básicamente porque no se fiaba de la política artística y económica del empresario Carlo Colombo, administrador de los Reales Teatros.⁸¹ Durante este tiempo Verdi comienza a pensar en los futuros cantantes de *Il Trovatore*,⁸² pero lo que el maestro realmente quiere es concluir el libreto, y a principios de octubre escribe de nuevo a Cammarano comunicándole que espera con impaciencia sus cartas y su poesía, instándole a que lo termine lo más pronto posible.⁸³

En este tiempo se dio algún malentendido entre ambos, como muestran las insólitas palabras no exentas de animosidad que en noviembre Cammarano escribió al maestro, en las que se muestra dolido porque, a pesar de trabajar con las mejores intenciones, ante Verdi siempre aparece como descuidado y perezoso, y le recuerda que ha rechazado cualquier otro compromiso y que *Il Trovatore* camina poco a poco; toda su culpa consiste en haber iniciado junto a Verdi un trabajo en el que no estaban totalmente de acuerdo, con la única esperanza de que las desavenencias se fueran eliminando suavemente, y finaliza recordándole que, además, el maestro tiene mucha poesía de la que ocuparse.⁸⁴

⁷⁹ Abbiati, II, pp. 138-141.

⁸⁰ Carta de Verdi a Antonio Gallo, Busseto, settembre 1851. En Gaetano Cesare y Alessandro Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913. Ristampa Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione V, n° 23, Bologna, Arnaldo Forni ed., 1968, p. 124.

⁸¹ El 4 de abril Verdi había escrito a Cammarano: “Sono stato invitato per scrivere al S. Carlo ma ho risposto rifiutandomi” (CVC, p. 189), y había escrito también a De Sanctis el 29 de marzo de 1851, afirmando lo mismo (*Ibid.*, p. 387).

⁸² Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 9 settembre 1851. En Abbiati, II, p. 142.

⁸³ Carta de Verdi a Cammarano, 1 ottobre 1851. En *ibid.*, p. 224.

⁸⁴ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, 4 nov. 1851. En *ibid.*, pp. 228-229.

Esto nos lleva al 25 de noviembre, fecha de la última carta de Cammarano a Verdi de la que se conserva el texto, y en la que se sigue discutiendo sobre distintos elementos del drama. En ella, con el envío del final de la ópera, el poeta respondió a una objeción previa de Verdi, no fácilmente identificable,⁸⁵ acerca de la relación entre el carácter del conte di Luna y de su posible intérprete, Filippo Colini. Cammarano afirma que lo que a él le preocupa es el drama original, y que con respecto a Colini, en manos de Verdi están ya todos los números del mismo: el *terzetto* del primer acto; el aria y el final del segundo acto; el *concertato* del tercer acto; y el *duetto* del cuarto. Agrega que con la poesía que adjunta, Verdi tiene ya completos el primer y el cuarto actos, que ya sólo faltan el *duetto* de Azucena del segundo acto, y el aria de Manrico del tercero, y que siguiendo con su plan y también con lo que el maestro había sugerido, le parece que Verdi puede trabajar mientras él finaliza lo poco que queda. Sobre el final del segundo acto añade que quiere volver a rehacerlo entero, pero sólo cuando se decida dónde se representará el drama, de lo contrario se correría el peligro de tener que repetirlo una tercera vez.⁸⁶

Después de esta carta, la correspondencia presenta amplias lagunas. Ese otoño, después de conseguir un préstamo por parte de Giovanni Ricordi, Verdi y Giuseppina deciden pasar el invierno en París, hacia donde parten el 10 de noviembre.⁸⁷ Si por un lado este viaje puede justificar la ausencia de cartas de Cammarano, por otro las que Verdi envía a De Sanctis el 7 de marzo y el 3 de mayo de 1852,⁸⁸ dejan suponer que efectivamente la correspondencia escasease a causa de la enfermedad del poeta, que avanzaba de manera irreversible. Hay rastros de una carta de principios de febrero, en la que el poeta informó a Verdi de su estado de salud,⁸⁹ y de un último envío de poesía datado el 9-10 de julio de 1852, fecha que se obtiene de la afirmación de De Sanctis de que “l’ultimo pezzo, scritto [por Cammarano] 8 giorni prima di moriré, fu l’aria del

⁸⁵ Carta no conservada, Busseto, hacia mitad de noviembre de 1851, atestiguada por la respuesta de Cammarano en la carta fechada en Nápoles el 25 noviembre 1851. En *ibid.*, p. 231.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Carta de Emanuele Muzio a Giovanni Ricordi, 5 dicembre 1851, Abbiati, II, p. 146-148.

⁸⁸ *CVC*, pp. 389-390

⁸⁹ Carta de Cammarano a Verdi, Napoli, prima settimana di febbraio 1852, atestiguada por la respuesta de Verdi escrita desde París el 20 febrero de 1852. En *ibid.*, pp. 237-238.

Tenore!”.⁹⁰ Además, el 17 julio, la *Gazzeta musicale di Napoli* publicó la noticia de la finalización por parte de Cammarano de libretto de *Il Trovatore* para Verdi:⁹¹

Ora con vera soddisfazione annunciamo ch’egli ha terminato nella scorsa settimana questo suo nuovo lavoro e nell’istesso tempo l’ha inviato al nominato Maestro. Prova evidente che la penosa malattia che da più mesi lo travaglia non ha in nulla indebolita la forza del suo ingenio.

Paradójicamente, ese mismo día, *L’omnibus* de Vincenzo Torelli divulgaba la muerte del poeta napolitano:⁹²

[...] annunziamo con profondo dolore che, dopo lunga e penosa malattia, sta agli estremi il chiarissimo e caro poeta SALVATORE CAMMARANO. Tre giorni in dietro egli spediva a Verdi l’ultimo suo libro. In questo momento ci manca sino la forza di dare sì triste notizia.

El autor de la nota necrológica que apareció en la *Gazzeta musicale di Napoli* del 24 julio 1852, escribió que Cammarano murió pocos días después de haber dictado el último fragmento de su nueva composición, cuyos versos habían sido recogidos por su amigo Leone Emanuele Bardare, quien durante todo el tiempo que duró la enfermedad, estuvo atento en prodigarle los cuidados más asiduos y afectuosos.

Sin embargo, Verdi, que se encuentra en París, es bastante ajeno a la gravedad de la enfermedad de Cammarano. A finales de febrero de 1852 y a través de De Sanctis le llega la noticia desde Nápoles de la enfermedad del poeta. Verdi se queda preocupado, pero no es realmente consciente de lo enfermo que está, ya que tras expresar su sorpresa por lo inesperado de la noticia y condolerse por el paciente, comenta el contratiempo que esto supone para la finalización de *Il Trovatore*.⁹³ Poco después, y al mismo tiempo que ofrece el estreno de esta ópera al Teatro San Carlo napolitano, prepara su vuelta a Italia. Ante la falta de noticias de De Sanctis o Cammarano, Verdi se siente aliviado ya que lo considera una señal positiva, por lo que a principios de marzo de 1852 le escribe

⁹⁰ Carta de Cesare de Sanctis a Verdi, Napoli, 23 ottobre 1852. En *ibid.*, p. 396.

⁹¹ Carlo Matteo Mossa, “La genesi...”, op. cit., p. 93-94, nota 57.

⁹² *Idem.*

⁹³ Carta de Verdi a De Santis, 20 febbraio 1852. En *CVC*, p. 388.

a De Sanctis: “Nessuna nuova, buone nuove! [...]”, con la esperanza de que la falta de noticias se deba a la mejoría del amigo, comunicándole además su regreso a Italia.⁹⁴

El 18 de marzo de 1852 los Verdi llegan a Sant’Agata, e inmediatamente Verdi comenzó a trabajar sobre *Il Trovatore*. Sin embargo, esa misma primavera el trabajo se ve ralentizado de nuevo: tuvo problemas con su editor Ricordi con respecto a la firma y cobro de sus contratos;⁹⁵ su padre, Carlo Verdi, enfermó gravemente y no salió de peligro hasta mediados de mayo; y rechazó comprometerse personalmente a dirigir la puesta en escena de *Stiffelio* aquel otoño, en Bolonia.⁹⁶ Así, a principios de mayo *Il Trovatore* estaba aún sin terminar, todavía esperando una compañía que la montase y un teatro en donde estrenarla, por lo que era necesario ponerse manos a la obra. El 3 mayo escribe a De Sanctis a Nápoles, en un último intento por ofrecerle al Teatro San Carlo el estreno de la ópera, y, aunque convencido de que tampoco esta vez logrará nada, le especifica que en la compañía deben estar la De Giuli, Mirate, Ferri, y para el papel de Azucena propone a Rita Gabussi, insistiendo en que la ópera debe ser puesta en escena del 20 al 30 de noviembre de 1852; además, como ante la falta de noticias de su libretista el maestro considera que la salud de Cammarano ha mejorado, le pide a su amigo que le comunique al poeta que le envíe lo más rápido posible el resto del libreto, y añade que una vez que hayan terminado con *Il Trovatore*, estará encantado de volver a trabajar con el poeta.⁹⁷ Finalmente, ante las dificultades y los escollos encontrados por el maestro por estrenar la ópera en Nápoles, a finales de mayo le dice a De Sanctis: “[...] scriverò questo *Trovatore* quasi finito, non so quando né dove [...]”.⁹⁸ Esta vez fue el empresario quien rechazó los intentos de Verdi, ya que encontraba las pretensiones económicas del maestro exorbitantes.

Verdi optó entonces por ofrecérsela al empresario del Teatro Apollo de Roma, Vincenzo Jacovacci, como le comunica a Cammarano a principios de julio, siempre y cuando en ella cante Rosita Penco,⁹⁹ le encuentren otra buena cantante, y el libreto pase la censura.¹⁰⁰ Todas estas condiciones son escritas y enviadas a Jacovacci,¹⁰¹

⁹⁴ Carta de Verdi a De Santis, 7 de marzo 1852. En Abbiati, II, p. 157.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 160-162.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 164-165.

⁹⁷ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 3 maggio 1852. En *CVC*, p. 389-390.

⁹⁸ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 24 maggio 1852. En *ibid.*, p. 390.

⁹⁹ Rosina Penco (1823 -1894), soprano. Será la primera Leonora de *Il Trovatore* verdiano.

¹⁰⁰ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 3 luglio 1852. En *CVC*, pp. 238-239.

¹⁰¹ Carta de Verdi a Jacovacci, sin fecha. En Abbiati, II, p. 167.

ofreciéndole además estrenar la ópera en la estación de carnaval de 1852-1853. Como ya sabemos, hacia el 9 ó 10 de julio Cammarano le envía por carta el resto de *Il Trovatore*, es decir, las escenas 1-3 y una versión ‘corta’ del final del acto segundo (no utilizada), y las escenas 1-4 del acto tercero,¹⁰² como atestigua la respuesta de Verdi del 19 de julio, en la que afirma haber recibido el resto de *Il Trovatore* y le felicita por sus versos llenos de novedad, vida, y pasión. Le propone hacer juntos el *Re Lear* y continúa dando ánimos y esperanzas al amigo enfermo, en un modo ciertamente emotivo:¹⁰³

[...] aspetto da De Sanctis quanto prima una lettera, che mi annuzj [sic] che voi siete in piena convalescenza. Quel giorno farò festa in casa mia, per poi farla con voi quando avrò la [conso]lazione di abbracciarvi. [...]...Addio mio [caris]simo Cammarano! Coraggio, Coraggio! Abbiatemi sempre per vostro ammiratore appassionato, e sincerissimo amico. G. Verdi.

Verdi había recibido noticias de su mal estado de salud a través de De Sanctis, a quien ese mismo día le escribe que las malas noticias sobre la salud de Cammarano le dejan aniquilado, y se muestra sorprendido de cuan enfermo está el poeta. En una carta fechada el 19 de julio, le pide por favor que lo mantenga al día sobre lo que sucede.¹⁰⁴ Resulta chocante la lectura de estas dos últimas cartas de Verdi a Cammarano y a De Sanctis, si se considera que el libretista había muerto dos días antes y que ese 19 de julio, en Nápoles, se celebraron sus funerales. Verdi que se habían mantenido al corriente de las condiciones de salud del poeta, obviamente no llegó a entender cuán enfermo estaba Cammarano, y acabó enterándose de la muerte del libretista por un periódico teatral. La noticia, le escribe a De Sanctis, lo ha golpeado como si se tratase “da un fulmine”. El maestro manifiesta un profundo dolor ante semejante pérdida y se lamenta de que haya tenido que enterarse de su muerte no por la carta de un amigo sino por los periódicos.¹⁰⁵

È impossibile ve ne descriva il mio profondo dolore! Io lessi questa morte non in una lettera amica, ma in uno stupido giornale teatrale!! Voi che lo amavate quanto me, voi capirete tutto quello che non vi posso dire. Povero Cammarano!! Quale perdita!!...

¹⁰² CVC, p. 240-253.

¹⁰³ Carta de Verdi a Cammarano, Busseto, 19 luglio 1852. En *ibid.*, p. 254.

¹⁰⁴ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 19 luglio 1852. En *ibid.*, pp. 392.

¹⁰⁵ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 5 agosto 1852, En *ibid.*, pp. 392-393.

1.2.4. LA CONTRIBUCIÓN DE BARDARE

Tras la muerte de Cammarano entra definitivamente en escena Leone Emanuele Bardare,¹⁰⁶ cuya intervención comenzó antes, durante la época de la larga enfermedad del poeta. La hipótesis más probable es que la dolencia, en continuo avance, impidiese cada vez más escribir al poeta napolitano, tarea entonces asumida por Bardare. Finalmente, Cammarano había conseguido acabar el libreto de *Il Trovatore* antes de su muerte, por lo que Verdi le confió a De Sanctis la búsqueda de otro poeta para que se encargara de los habituales cambios de última hora, insistiendo en que esto no iba a alterar el trabajo de su pobre amigo ya que ante todo quería respetar su memoria.

Tras la sugerencia de De Sanctis de contar con la colaboración de este joven poeta napolitano, amigo de Cammarano y de él mismo, se convierte en el intermediario entre Bardare y el maestro, y Verdi, a finales de septiembre, pasa inmediatamente a sugerir una serie de cambios, adiciones, contracciones, formas y metros para ciertas partes, para que De Sanctis se lo comunique al joven libretista, mientras que a él le pide que entre los papeles Cammarano localice y le devuelva su largo resumen de la ópera y el borrador del libretista para el *Re Lear*.¹⁰⁷ De Sanctis informó al maestro de que este borrador podría convertirse en una fuente económica para la mujer y los seis hijos de Cammarano que se han quedado en una difícil situación económica,¹⁰⁸ por lo que Verdi, por el momento, renunció a él y envió a la familia todo lo que le debía por el libreto, añadiendo una cantidad adicional de dinero. De Sanctis también encontró entre los papeles del poeta el programa de *Il Trovatore*, que le envió puntualmente, mandándole además noticias tranquilizadoras sobre la compañía del Teatro Apollo romano, y el elenco de cantantes a disposición del mismo.

Verdi, ahora que la ópera iba a representarse en Roma, sopesó las virtudes y los defectos de Rosina Peco, que según las indicaciones de De Sanctis bajo la dirección de Verdi podía dar buenos resultados. No cabía duda de que la Penco acabaría enfrentándose con la otra *prima donna* que hacía el papel de Azucena, la mezzosoprano Emilia Goggi, una consolidada veterana del grupo de artistas de Lanari que a menudo

¹⁰⁶ Leone Emanuel Bardare (1810-1880), poeta napolitano que escribió más de quince libretos entre 1851 y 1880. Intervino también en la adaptación de *Rigoletto* de diciembre de 1857, que se estrenó en el Teatro Nuovo de Nápoles, con el título de *Clara du Pert*.

¹⁰⁷ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 29 settembre 1852. En *CVC*, pp. 393-394.

¹⁰⁸ Carta de De Sanctis a Verdi, Napoli, 23 ottobre 1852. En *ibid.*, pp. 395-397.

había cantado en teatros secundarios con Raffaele Monti,¹⁰⁹ añadiendo que todos esperaban con *Il Trovatore* una obra maestra y que Verdi con su música perpetuase el último trabajo de Cammarano.

En la carta del 29 de septiembre que Verdi le escribe a De Sanctis, enumera los cambios que desea hacer sobre el libreto de Cammarano:¹¹⁰

1. En el acto II desea cambiar la *canzone* de Azucena, “Stride la vampa”, sustituyendo las dos cuartetos heptasilábicos de Cammarano,¹¹¹ por dos estrofas de seis versos de las que él mismo sugiere casi todo el texto,¹¹² aunque añade que el poeta haga lo que crea adecuado, siempre y cuando los nuevos versos tengan esa forma y ese metro. Finalmente Bardare, la convertirá en dos sextetos de pentasílabos dobles.¹¹³

2. En el final del acto II quiere un aria para el conte, aceptando los cambios ya realizados por Cammarano (supresión de la *romanza* en el acto III a favor de un aria en el final del acto II), y añade para Bardare otra sugerencia, acerca de agregar un *adagio cantabile*: le pide ocho o diez versos después del verso del conte “Novello e più possente ella ne appresta” (II, 3)¹¹⁴ o donde mejor considere el poeta; y en la misma escena, cuando Luna le dice a sus secuaces “Di quei faggi all’ombra celatevi”, querría que el coro religioso, mientras se va del escenario, dijese una estrofa en heptasílabos para ser interpretada suave y entrecortadamente, y que la combinase con la siguiente *cabaletta* “forse con un po’ d’effetto”.

3. Finalmente, Verdi le pide otros ocho o diez “versi appassionati, bellissimi” para el *cantabile* de Leonora en la gran aria del acto IV (IV, 1).

4. Una última modificación realizada por Bardare fueron los pocos versos en recitativo necesarios para sustituir la supresión de la *romanza* del conte en el acto III.¹¹⁵

Todas estas demandas fueron elaboradas por Bardare entre el 9 y el 23 de octubre, fecha de la ya citada carta de De Sanctis a Verdi que contenía todos estos cambios. En definitiva, a finales de octubre de 1852, Verdi tenía en mano el libreto completo de *Il Trovatore* con todas las modificaciones, y además sabía que había encontrado en el

¹⁰⁹ Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía...*, op. cit., p. 384.

¹¹⁰ Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 29 settembre 1852. En *CVC*, 393-394.

¹¹¹ La primera versión de la *canzone* de Azucena que Cammarano había escrito en dos cuartetos de heptasílabos, fue enviada por el poeta a Verdi el 18 octubre 1851. En Carlo Matteo Mossa, “La genesi...”, op. cit., p. 98.

¹¹² Véase la carta de Verdi a De Sanctis, del 29 settembre 1852. En *CVC*, p. 394.

¹¹³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 382.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 385.

¹¹⁵ Estos versos se encuentran en *CVC*, p. 415.

“demonio” de la Penco¹¹⁶ la cantante de fuerza que necesitaba en Roma para Leonora. En lugar del tenor Raffaele Mirate, a quien Verdi quería como Manrico, aceptó a Carlo Baucardé, mientras que Giovanni Guicciardi, barítono que había debutado unos años antes en Reggio Emilia, sería el conte di Luna. Una vez firmado el contrato romano Verdi tienen un mes y pico para pulir las partes a modificar y realizar los añadidos pertinentes.

Después del este trabajo realizado por Bardare quedaba todavía resolver el problema del final del segundo acto y de los últimos versos de la ópera. En ambas cuestiones Verdi interviene autónomamente, transcribiendo las soluciones que él adoptaría, sirviéndose para ello, según él mismo afirma, de casi de todas las palabras de Cammarano, y enviándoselas a De Sanctis el 14 diciembre para que se las entregara a Bardare y éste las limase: “Bardare aggiusti pure tutte le parole che crede. Se poi crede di lasciare come ha fatto Cammarano io non mi oppongo [...]”.¹¹⁷ La eliminación de la *stretta* del final del segundo acto y la reducción del final del cuarto acto de doce a cinco versos, habían compensado en parte todas las adiciones hasta aquí encargadas a Bardare, y el libreto llegó así a su versión definitiva. Verdi declara entonces la ópera terminada (“*Il Trovatore è finito*”)¹¹⁸ y en esta misma carta, le comunica a De Sanctis su intención de llegar a Roma el 25 de ese mismo mes.

1.2.5. EL ESTRENO DE *IL TROVATORE*

Para preparar su estancia en esta ciudad escribió, ese mismo día, al empresario del Teatro Apollo, Jacovvaci informándole de que Ricordi ya le había enviado tres actos y que en poco tiempo le mandaría el resto, para que así los cantantes pudiesen comenzar a estudiar. Anunciándole que llegaría a Roma el 25 de diciembre, le da permiso para que los ensayos comiencen sin él.¹¹⁹ También escribe a su buen amigo el escultor Vincenzo Luccardi, para que le reserve dos o tres habitaciones en el Hotel Europa, en un piso alto, pero, sobre todo, que tengan mucho sol; además le pide que Jacovacci le proporcione un buen piano (“buono o niente!”) en su alojamiento para poder continuar con su nuevo trabajo, *La Traviata*; termina confirmándole que “*Il Trovatore è completamente finito*”:

¹¹⁶ “[...] La Penco sotto la vostra direzione potrà contertarvi [...], attento Maestro! Vi avverto però che è un demonio! [...]” en carta de De Sanctis a Verdi, Napoli, 23 ottobre 1852. En *ibid.*, p. 396.

¹¹⁷ Carta de Verdi a Carta de Verdi a De Sanctis, Busseto, 14 dicembre 1852. En *ibid.*, p. 398-399.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Carta de Verdi a Jacovacci, Busseto, 14 dicembre 1852. En *ibid.*, p. 399.

non manca nemmeno una nota, e, (*inter nos*) né sono contento. Basta che lo siano i Romani [...]”.¹²⁰

Verdi salió de Sant’Agata con Strepponi, pero Peppina no podía acompañarlo y establecerse con él en la ciudad de Roma, así que, antes de dejarla sola en Busseto durante aquellos meses invernales, decidieron que viajarían juntos hasta Génova, de allí tomarían el barco juntos hasta Livorno, donde Giuseppina se instalaría en un hotel y después marcharía a Florencia, mientras que Verdi continuaba hasta Roma. Se despidieron el 28 diciembre, y cuatro días después Verdi llegó a Roma. Una vez instalado retoma la correspondencia con De Sanctis, quien seguía siendo el intermediario entre el compositor y Bardare, para llevar a cabo los últimos retoques al libreto. El maestro responde a las quejas formuladas por De Sanctis sobre las reducciones efectuadas en los finales del segundo y el cuarto actos,¹²¹ por lo que se encontró reiterando una vez más el concepto que había sido el origen de su enfrentamiento con Cammarano, de tal manera que, la escena final, que desde el principio se muestra en contra de cualquier intento de someterla a un criterio razonable de verosimilitud e inteligibilidad, es quizás la más verdiana de toda la ópera. En su brevedad y efecto (dos palabras “guía” en el horizonte dramático de Verdi), la escena encuentra razones dramático-musicales de existencia al hacer las dos cosas en una.

Por la correspondencia con Peppina, conocemos que Verdi tenía fuertes dolores reumáticos en un brazo, aunque eso no le impidió trabajar sobre *La Traviata*, y por su correo durante esas fechas con De Santis, sabemos de su negativa a trabajar para el teatro napolitano porque no se encuentra libre como para aceptar nuevos compromisos.¹²² Sin embargo, de cómo transcurrieron los ensayos en el Teatro Apollo no hay ni una mención. Sí se sabe por las cartas de la Strepponi que, tal como De Sanctis había predicho, Penco y Goggi empezaron a discutir sobre dónde se deberían realizar los ensayos mientras Verdi, enfermo, no podía salir del hotel.¹²³ Por fin, *Il Trovatore* se estrenó el 19 de enero de 1853 con la célebre soprano Rosina Penco en el papel de Leonora, el tenor Carlo Baucardé en el de Manrico, el barítono Giovanni

¹²⁰ Carta de Verdi a Luccardi, Busseto, 14 dicembre 1852. En *ibid.*, p. 400.

¹²¹ Carta de Verdi a De Sanctis, [Roma], 1 Gen° 1853. En *ibid.*, pp. 400-401.

¹²² Carta de Verdi a De Santis, Roma, 10 gennaio 1853. En *ibid.*, p. 402.

¹²³ Carta de Giuseppina Strepponia a Verdi, Livorno 3 gennaio 1853. En *Carteggi Verdiani*, vol. IV..., op. cit., p. 265.

Guicciardi en el del conte di Luna, y la mezzosoprano Emilia Goggi en el de Azucena. El éxito fue clamoroso y público y crítica saludaron entusiásticamente la belleza del segundo y tercer acto, que fueron largamente aclamados. La noche de la tercera representación Verdi fue acompañado por una multitud de admiradores, y bajo el balcón de su habitación una banda interpretó música de sus óperas hasta las primeras horas del amanecer. Agradecido, anunció que se quedaría en Roma para una cuarta representación, cuando solía quedarse sólo a las tres primeras; de hecho, su amigo de la infancia Giuseppe Demaldè,¹²⁴ en sus notas escribió que fue un triunfo absoluto.¹²⁵ Verdi, sin embargo, escribió escuetamente a De Sanctis que *Il Trovatore* no había ido mal,¹²⁶ mientras que a su amiga Clara Maffei,¹²⁷ una semana más tarde y ya desde Sant'Agata, tras leer las críticas que acusaban a la obra de tener un carácter siniestro, un argumento complicado y poco comprensible, y considerar que el carácter de su música era cada vez más ruidoso, le escribía, “Dicono che quest’opera sia troppo triste e che vi sonno tropi morte, Ma infine nella vita non è tutto morte? Cosa esiste?...”.¹²⁸

1. 3. DE *EL TROVADOR A IL TROVATORE* (1853)

1.3.1. ARGUMENTO

La acción transcurre en Zaragoza, a principios del siglo XV.

ACTO I, *IL DUELLO*

Cuadro I. *En el patio del palacio de la Aljafería de Zaragoza.* Los hombres de la guardia del conte di Luna se entretienen mientras esperaban a su señor, y ruegan al jefe

¹²⁴ Giuseppe Delamà (Busseto, 1795- 1869) fue amigo de la infancia del compositor y escribió la que se considera su primera biografía, *Cenni biografici del maestro di musica Giuseppe Verdi* (1840-1850). Su nieto, Alberto Carrara, fue el esposo de María Filomena Verdi-Carrara, hija adoptiva y única heredera del compositor. Era también primo de Antonio Barezzi, padrastro y protector de Verdi.

¹²⁵ Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía...*, op. cit., p. 385.

¹²⁶ Carta de Verdi a De Sanctis, Roma, 22 [gennaio] 1853. En *CVC*. p. 403.

¹²⁷ Clara Maffei (1814 -1886), amiga del compositor y esposa del famoso escritor Andrea Maffei, dio comienzo en 1834 a uno de los más prestigiosos salones de Milán, escenario para actuaciones privadas de músicos como Liszt y Thalberg, y que Verdi frecuentó entre 1842 y 1847, un período en que el compositor conoció, entre otros, al Conde Opprandino Arrivabene, Carlo Cattaneo, Massimo d'Azeglio, Gaetano Donizetti, Felice Romani, y Temístocles Solera. Será Clara Maffei, apoyada por Giuseppina Strepponi, quien veinte años después de que Verdi abandonase Milán organice una reunión entre el Maestro y Alessandro Manzoni, por quien Verdi sentía auténtica devoción, y que tuvo lugar el 30 de junio 1868.

¹²⁸ Abbiati, II, p. 190.

de la guardia, Ferrando, que les cuente la siniestra historia de los Luna. Ferrando accede y relata cómo muchos años atrás, cuando el conte era niño, un día apareció sentada ante la cuna de su hermano menor (un bebé de pocos meses) una gitana de aspecto siniestro, que no dejaba de mirar a la criatura. Ahuyentada por la nodriza, la gitana desapareció, pero desde entonces el niño empezó a enflaquecer. Se atribuyó este hecho a un maleficio, y capturada la gitana, fue declarada bruja y condenada a morir en la hoguera: su hija juró vengarse. Muerta ésta en la hoguera, pocos días después el bebé enfermo de los Luna desapareció, y los hombres del conte encontraron, en el mismo lugar en que se había quemado a la vieja, una nueva hoguera con los huesos calcinados de un niño. Se atribuyó este acto a la hija de la gitana, a quien nunca se pudo encontrar. Ferrando asegura a quienes le escuchan que todavía sería capaz de reconocerla, a pesar de que han transcurrido más de veinte años de aquel suceso. Los soldados, supersticiosos e impresionados por el tono siniestro de las palabras de Ferrando, se quedan aterrorizados cuando les asegura que la vieja hechicera suele aparecerse en el castillo, y que esto suele ocurrir precisamente al filo de la medianoche. Justo en este momento las campanas del reloj del castillo toca las doce y todos huyen despavoridos, maldiciendo la gitana.

Cuadro II. *En los jardines del palacio, la noche es oscura y las nubes cubren los rayos de la luna.* Leonora, dama de honor de la reina Leonor, pasea por la galería con su confidente Ines. Está inquieta, pues hace tiempo que no ve ni oye al trovador, un joven del que se enamoró en unas justas en las que se presentó sin escudo de armas, y llevando una armadura negra, y en las que a todos venció, por lo que no tuvo que identificarse. Cuando ya había empezado la guerra civil que divide a Aragón en dos bandos irreconciliables, apareció de noche en el jardín, cantando como un trovador bajo su ventana. Ines trata de convencer a Leonora de que olvide a este extraño caballero, pero Leonora jura que es capaz de morir por él. Ambas se retiran justo cuando llega el conte que ha intentado ver a Leonora. De pronto se oye el canto de trovador y el conte se mantiene aparte. Leonora baja al jardín, pero a causa de la oscuridad absoluta se dirige hacia el Luna confundiéndolo con el trovador, mientras que este se indigna ante lo que imagina una infidelidad de Leonora; ella, dándose cuenta, abandona al conte y se excusa por su error ante el trovador. Interviene Luna y Manrico no vacila en declararse enemigo suyo, pues es partidario del conde de Urgell y está dispuesto al combate. Pese a los ruegos de Leonora, ambos salen dispuestos a batirse en duelo.

ACTO II, *LA GITANA*

Cuadro I. *En un lugar montañoso de Vizcaya.* Nos hallamos ahora en un campamento gitano. Azucena, la hija de la gitana que el viejo conte di Luna quemara antaño en la hoguera, se halla absorta frente al fuego, mientras los gitanos cantan a su alrededor. Azucena emprende un canto extraño que alude a la muerte que su madre sufrió la hoguera. Junto a Azucena descansa Manrico, convaleciente aún de las heridas sufridas en el campo de batalla, de donde lo recuperó Azucena cuando todos lo daban por muerto. Los gitanos se marchan a buscar de comer, y Azucena se queda sola con Manrico. Este interroga a la que cree su madre sobre el significado de su siniestra canción. Azucena, traspuesta, le cuenta cómo murió la vieja gitana en la hoguera, por culpa del anterior conte di Luna, y como en su camino hacia el suplicio la anciana le pidió a gritos que la vengara. Azucena sigue contando que se introdujo furtivamente en el castillo, raptó al bebé causante del drama, y llevándolo al lugar mismo donde habían quemado la gitana, encendió una nueva hoguera. En el paroxismo del odio y de la emoción, tomó al niño que tenía cerca y lo echó a las llamas. Cuando volvió a mirar se dio cuenta con horror de que no había echado al fuego al hijo del conte, sino a su propio retoño.

Manrico interrumpe esta extraña historia y pregunta si esto significa que él no es, entonces, el hijo de Azucena, pero esta al punto se retracta y finge que lo ha explicado mal en su delirio, y asegurándole que sí lo es. Azucena le recuerda que ella lo sacó del infernal campo de batalla casi muerto: sólo una madre habría corrido tal riesgo por su hijo. Manrico se tranquiliza, pero recuerda que, antes de la batalla, cuando se batió en duelo con el conte di Luna, una fuerza superior le impidió matarlo cuando lo tenía ya derrotado a sus pies. La gitana se lamenta amargamente: es una oportunidad perdida que, si se presentara de nuevo, no debe desperdiciar. Llega ahora un mensajero de Ruiz, lugarteniente de Manrico, quien explica que los partidarios del conde de Urgel han ocupado Castellor, y que Leonora, creyendo que el trovador ha muerto, se dispone a tomar los hábitos y entrar en un convento. Manrico da órdenes para partir rápidamente a rescatarla, y aunque Azucena trata de retenerlo, pues aún convalece de sus heridas, Manrico parte velozmente.

Cuadro II. *Claustro de un convento cercano a Castellor.* Ferrando y los hombres del conte di Luna toman posiciones junto al convento, pues su amo quiere raptar a Leonora para impedir que profese como monja. Llegan las religiosas, en procesión

solemne; entre ellas Leonora, quien se está despidiendo de su fiel Ines. El conte di Luna irrumpe bruscamente gritando que el único altar que Leonora deberá ver es el de su boda con él. Pero de pronto aparecen Manrico y sus secuaces, y tras una breve escaramuza, el trovador abraza a la sorprendida Leonora y se la lleva, ante la desesperación del conte y la confusión de las monjas.

ACTO III, *IL FILGIO DELLA ZINGARA*

Cuadro I. *Campamento de las tropas del conte de Luna.* Los hombres del conte di Luna, con Ferrando a la cabeza, juegan a los dados y cantan mientras se prepara el asalto en toda regla a la fortaleza de Castellor. Todos cantan una marcha guerrera con expectativas de victoria. Aparece el conte di Luna, quien se estremece al pensar que Leonora está en la fortaleza que tiene asediada, y que puede caer al día siguiente en sus manos. Se oyen varias voces: entran los soldados con una gitana que han capturado merodeando por el campamento. El conte di Luna la interroga y la gitana al principio elude el darse a conocer, pero Ferrando cree ver en ella a la gitana tanto tiempo buscada; viéndose perdida, Azucena no sólo se delata sino que llama patéticamente en su auxilio a su hijo Manrico. Esto satisface doblemente al conte, quien cree tener así en su mano a Manrico, y ordena que la gitana sea torturada.

Cuadro II. *Sala de la fortaleza de Castellor.* Manrico se dispone a casarse con Leonora; ambos se extasían en su felicidad. Ya se oye el órgano de la capilla donde va a celebrarse la boda, cuando entra inesperadamente Ruiz con la noticia: la gitana ha sido detenida por el conte di Luna y se teme que la quemem en la hoguera en cualquier momento. Manrico confiesa apresuradamente a la joven que él es el hijo de la gitana, y, ante una atónita Leonora, el trovador y Ruiz se marchan a toda prisa.

ACTO IV, *IL SUPLIZIO*

Cuadro I. *Ante la torre del palacio de la Aljafería, en Zaragoza.* Castellor ha caído, pero Ruiz ha logrado evadirse con Leonora y la ha conducido secretamente hasta allí de acuerdo con sus deseos. Leonora sabe que Manrico, lejos de liberar a su madre, ha caído prisionero y está encerrado con ella en la torre, esperando su ejecución. Se oye un coro de monjes que cantan de lejos un *Miserere* por el alma de los que van a morir. Leonora, en su intento por salvarlo, se ofrece en persona al conte a cambio de la vida de Manrico, pero cuando este haya huido, Leonora no piensa caer en manos de Luna: para evitarlo, ingerirá un veneno de efecto lento que lleva en el anillo. Aparece el conte en la

plaza y ella se presenta ante él para ofrecerle el trato, que el conte acepta, tras lo que Leonora bebe disimuladamente el veneno.

Cuadro II. *Calabozo del palacio*. Azucena dormita junto a Manrico, quien trata de confortar a la que cree su madre. Esta oscila entre la fatiga del terror de morir en la hoguera, como su madre. Manrico la calma y logra que duerma un poco. Al instante llega Leonora, conducida por un carcelero, y con un permiso para liberar a Manrico, pero este no quiere ni oír hablar de huir si no es con ella, y se indigna cuando le parece intuir que Leonora ha obtenido ese perdón a cambio de venderse al conte di Luna. La joven se desespera al ver que su sacrificio ha sido en vano y que es acusada por el hombre al que intenta salvar. Los efectos del veneno empiezan a hacerse sentir y Manrico, que se da cuenta de que Leonora es inocente, la coge entre sus brazos mientras ella se extingue.

Entra el conte di Luna, quien al ver a la agonizante Leonora se siente engañado y manda que lleven a Manrico inmediatamente al patíbulo. Este apenas tiene tiempo de gritarle un adiós a su madre: Azucena despierta y conducida a la ventana por el conte para que presencie la ejecución, aguarda a ver caer la cabeza de Manrico para espetarle con furia a Luna que acaba de matar a su propio hermano. Añadiendo que ya ha vengado su madre, se desploma mientras cae el telón sobre la desesperación del conte di Luna.

1.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La vigencia de *El trovador* en el mundo contemporáneo y la clave de su éxito en la ópera de Verdi se encuentran en los temas universales propuestos en el apasionado drama romántico, y arreglados bajo una extraordinaria composición musical: el conflicto entre las supersticiones y la religión, los prejuicios y la intolerancia, la hipocresía y las apariencias, las guerras civiles y los problemas familiares, y se podría decir que todos ellos son válidos a principios del siglo XXI.

En la transposición del drama a la ópera, que daría lugar al libreto de *Il Trovatore*, los cambios más visibles fueron la disminución del número de personajes, en este caso de doce a nueve, cambiando algún nombre y repitiendo otros; la reducción del número de actos, de cinco jornadas a cuatro partes; y el aumento o reducción de los diálogos según conviniese a la acción dramática; todo ello realizado, en un extraordinario trabajo

de síntesis, por Salvatore Cammarano y Leon Emanuele Bardare, en menor medida, y ambos bajo la atenta supervisión de Verdi.

En *Il Trovatore* se mantuvieron los personajes principales, se prescindió de algunos caracteres secundarios y se añadió uno más:

<i>EL TROVADOR</i>	<i>IL TROVATORE</i>
PERSONAJES	PERSONAGGI
DON NUÑO DE ARTAL, conde de Luna, pretendiente de Leonora.	IL CONTE DI LUNA, <i>giovane gentiluomo aragonese</i> , baritono.
DON MANRIQUE, trovador y enamorado de Leonora.	MANRICO, <i>ufficiale del pricipie Urgel e presunto figlio di Azucena</i> , tenore.
DOÑA LEONOR DE SESÉ, dama de la reina de Aragón y enamorada de don Manrique.	LEONORA, <i>dama di compagnia della principessa d'Aragona</i> , soprano.
AZUCENA, la gitana, madre de don Manrique.	AZUCENA, <i>zingara della Biscaglia</i> , mezzosoprano.
DON GUILLÉN DE SESÉ, hermano de Leonora.	INES, <i>confidente di Leonora</i> , mezzosoprano.
DON LOPE DE URREA, noble.	FERRANDO, <i>capitano degli armati del conte di Luna</i> , basso.
DOÑA JIMENA, dama de la reina de Aragón y confidente de Leonor.	RUIZ, <i>soldat al seguito di Manrico</i> , tenore.
GUZMÁN, criado del conde de Luna.	UN VECCHIO ZÍNGARO, basso.
JIMENO, criado del conde de Luna.	UN MESSO, tenore
FERRANDO, criado del conde de Luna.	<i>Compagne di Leonora e religiose, famigliari del conte, uomini d'arme, zingari e zingare.</i>
RUIZ, criado de don Manrique	<i>L'avvenimetno ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona.</i>
<i>Un soldado, soldados, sacerdotes, religiosas.</i>	<i>Epoca dell'azione: il principio del secolo XV.</i>
<i>Aragón, siglo XV.</i>	

El personaje de Jimena, dama de la reina de Aragón y confidente de Leonor, en la ópera verdiana se convierte en Ines, y don Nuño de Artal, conde de Luna, pasa a llamarse conte di Luna. Desaparecen personajes como don Guillén de Sesé, hermano de Leonora, y el noble don Lope de Urrea, cuya presencia es perfectamente prescindible en el drama, así como los emisarios y criados, Guzmán, Jimeno, concentrados en la figura de Ferrando que a su vez sustituye al criado principal, Jimeno, probablemente porque

este nombre resultaba difícil de pronunciar en italiano; lo mismo podría decirse con el personaje de doña Jimena que es sustituida por Ines posiblemente por el mismo motivo; don Manrique pasa a ser Manrico; doña Leonor de Sesé, Leonora, sin mencionar el apellido, a pesar de ser este el de una de las principales familias aragonesas de la época, aliada de los Luna y del conde de Urgel, protagonistas de las luchas civiles que aparecen como fondo del drama;¹²⁹ y, por último, se conservan sin cambio alguno Azucena y Ruiz. Además, los libretistas añadieron el personaje de un viejo gitano y de un mensajero, y eliminaron a los personajes mudos de García Gutiérrez: un soldado, soldados, sacerdote, religiosas, que en la ópera serán sustituidos por el coro: un coro de sirvientes y soldados en el acto I; un coro de gitanos y otro de religiosas en el II; un coro de soldados en el III; un coro de monjes que cantan un *Miserere* desde detrás del escenario en el IV.

Como ya hemos comentado, la estructura del drama original de cinco jornadas es reducida en la ópera a cuatro actos o partes, como los llama Cammarano, ya que las jornadas II y III se funden en un solo segundo acto, y el poeta mantiene los títulos de las jornadas españolas, y son bastante fieles al original: “II duello”, “La gitana”, “II figlio della zingara” e “II supplizio”, frente a “El duelo”, “El convento”, “La gitana”, “La revelación” y “El suplicio”. Además, cada uno de ellos está dividido en dos cuadros de una duración aproximada, lo que hace que la ópera alcance una perceptible simetría: los actos primero y tercero son más breves frente a los actos segundo y cuarto más largos, a lo que se añadirían, como señala Baldini, paralelismos formales entre actos I y II y los actos III y IV, la complejidad relativa y “organicidad” de su construcción, la distribución de sus números, y la disposición de sus clímax emocionales.¹³⁰

Es innegable que uno de los dos temas principales de *El trovador* es el amoroso, cuyo resultado es la muerte de Leonor, y el otro sería el de la venganza, cuya consecuencia es la muerte de Manrique. Las primeras dos jornadas del drama español están enteramente dedicadas a la configuración del tema del amor desde su vertiente erótica y espiritual, entendido como pasión romántica, en las que ambos, Manrique y don Nuño, divididos por rivalidad política, aman a Leonor, que corresponde al primero y aborrece al segundo. Azucena hace su aparición al principio de la III jornada,

¹²⁹ Carlos Ruiz Silva, “‘El trovador’ de García Gutiérrez, drama y melodrama”. En *Cuadernos Hispanoamericanos, Revista mensual de cultura hispánica*, nº 335, Madrid, Ediciones Mundo Hispánico. Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 254.

¹³⁰ Gabriel Baldini, *Abitare la battaglia...*, op. cit., pp. 238-240.

momento a partir del cual, García Gutiérrez propone el otro tema del drama, el de la venganza. Tanto en la ópera como en el drama español las dos historias transcurren paralelas durante un tiempo, para acabar fundidas en una sola: los dos hermanos eran sin saberlo rivales en el amor, y cuando al fin el conde hace decapitar a Manrique, triunfa sobre su rival, pero al matar a su propio hermano completa también la venganza de la gitana. No obstante, si nos referimos a *Il Trovatore*, la trama se podría simplificar aún más y considerarla como una historia de amor en la que los acontecimientos y la acción vienen dados por la historia de la venganza. Por lo tanto, la ópera tiene una perspectiva un tanto sesgada con respecto al original, y aunque conserva el título, su centro de gravedad se encuentra en el personaje de Azucena.

Como ya sabemos, para Verdi, aunque la gitana se debate entre el amor filial y el amor materno, es presa de una feroz sed de vengar a su madre, pero en *El trovador* Azucena nunca es superada por esta obsesión, y su personaje aparece siempre debatiéndose entre este sentimiento y el del amor por su hijo. Textualmente el grito de venganza es para ella algo que pertenece sólo al pasado (III, 1), y si la obsesión emerge desde la conciencia hasta el presente es provocada más por la tortura que sufrió su madre (V, 6) que por un omnipresente sentimiento de venganza; sin embargo, en *Il Trovatore* la venganza es una pasión omnipresente que se convierte casi en obcecación. Además de estos dos grandes argumentos, *El trovador* enriquece su universo dramático con otros temas como el suicidio, el honor, la guerra civil, un asunto tan romántico como el destino, (claramente perceptible en la escena del sueño de Manrique (IV, 6) y eliminada en el libreto de Cammarano), y el del conflicto que se establece entre las distintas clases sociales, algo tratado más superficialmente por el libretista napolitano que por García Gutiérrez. De hecho, el problema fundamental en la adaptación de la obra de teatro española para el escenario de la ópera, fue decidir en qué medida el drama personal de los cuatro personajes principales, Manrico, Leonora, conte di Luna, y Azucena, se podría separar del medio social y la agitación política en la que García Gutiérrez los había situado.

Cammarano no llega a enfrentarse realmente a este problema, motivo por el cual, estudiosos como David R. B. Kimbel consideran que *Il Trovatore* es una obra maestra “imperfecta”, cuyos defectos Kimbel achaca al modo en que el libretista manejó el drama español, añadiendo que si se convirtió en una creación destacada fue debido a la

maestría y la pasión que Verdi mostró por este material operístico.¹³¹ Sin entrar a valorar lo correcto o no de esta interpretación, lo cierto es que el libretista napolitano ignora virtualmente el ambiente social y político en el que se suceden los acontecimientos, para concentrarse, sobre todo, en los dramas personales que atenazan a los personajes, cuando, a menudo, las acciones y estados de ánimo de los diferentes personajes sólo son verosímiles si uno conoce estas circunstancias. Cammarano es consciente de este problema e intenta resolverlo mediante convenientes alusiones entre paréntesis que podemos encontrar casi en cada escena; con ello, como señala Menarini, es probable que buscase reproducir la misma atmósfera del drama original, aunque no necesariamente las demás situaciones, porque *El trovador* se presenta rico en contradicciones, falta de lógica y confusiones, que inevitablemente conducen al efectismo que tanto gustaba a Verdi.¹³²

Por otra parte, *El trovador* rompe con los esquemas propios del teatro neoclásico y su respeto a las unidades de acción, de lugar y de tiempo, dando lugar a una diversidad típicamente romántica, que va a ser aprovechada por Verdi y Cammarano. La acción, tanto en el drama teatral como en el libreto de ópera, tiene lugar a principios del siglo XV, pero mientras que García Gutiérrez sitúa los acontecimientos únicamente en Aragón, en el libreto de *Il Trovatore* se especifica que una parte de la acción transcurre en Vizcaya y otra en Aragón. En cuanto a los escenarios en los que se suceden los hechos relatados, en ambos dramas aparecen el palacio de Aljafería de Zaragoza, un convento, un campamento militar, y el calabozo del palacio. Los cambios que se producen son mínimos porque en el drama español la cámara de don Nuño (jornadas I y V) y la estancia en Castellar (jornada III y IV) son, en realidad, un mismo decorado, por lo que únicamente hay dos escenarios que no coinciden entre la obra española y la italiana: la cámara de Leonor en la jornada I que en la ópera verdiana se transforman en los jardines de la Aljafería, y el interior de la cabaña de Azucena de la jornada III que en el acto II de la ópera aparece como un campamento gitano al aire libre. Estos cambios estarían plenamente justificados. Cuando se traslada la acción de un espacio cerrado (cámara de Leonor) a otro abierto (los jardines del palacio de la Aljafería), sobre el escenario puede suceder lo que en García Gutiérrez es narrado, posibilitando así la confusión entre Manrique y el conde, y el duelo posterior (I, 4-5), lo que va a propiciar

¹³¹ David R. B. Kimbel, “‘Il Trovatore’: Cammaranno and García Gutierrez”. En *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani...*, op. cit., p. 35.

¹³² Piero Menarini, *Del dramma al melodrama...*, op. cit., p. 13.

una mayor tensión dramática. En el segundo de los cambios, que los acontecimientos pasen a suceder del interior de una cabaña, que vuelve a ser un espacio cerrado, a un campamento abierto, permite a Cammarano disponer de un lugar lo suficientemente amplio para la actuación del coro (II, 1), que es un aspecto fundamental en esta ópera. De hecho, como ya hemos comentado, el coro está presente en seis de los ocho cuadros, y en todos ellos, siguiendo a García Gutiérrez, encontramos espacios abiertos.¹³³

El tratamiento del tiempo en *El trovador*, que es fielmente reproducido en *Il Trovatore*, es también muy libre, y el drama abarca, más o menos, un año y una semana. Entre la I y la II jornada ha transcurrido un año, como se deduce del comentario que tiene lugar a inicio de la jornada II, con el que don Nuño responde a don Guillén acerca de la herida recibida en el duelo con Manrique, (II, 1): “Un año hará / que la recibí, por Cristo”.¹³⁴ En cambio, las jornadas II y la III se suceden una tras otra con unas pocas horas de diferencia: Manrique, que ha visto a Leonora en el convento al final de la II jornada, poco después regresa al mismo escenario, en la III jornada, con sus hombres para rescatarla. Entre las jornadas III y IV han pasado varios días: Manrique y Leonor se han refugiado en Castellar y las tropas del conde de Luna se disponen a atacar la fortaleza; entre las dos últimas jornadas transcurren unas catorce horas: al final de la IV Manrique ha salido de Castellar para salvar a su madre amenazada de morir en la hoguera, siendo apresado por el conde. Y al comenzar la V, se encuentra prisionero en un calabozo de la Aljafería.

1.3.3. TRASLACIÓN DEL DRAMA TEATRAL AL LIBRETO DE SALVATORE CAMMARANO

A. JORNADA I, *EL DUELO* / PARTE PRIMA, *IL DUELO*

- **Cuadro I**

El primer cuadro de *El trovador* se desarrolla en una única escena que es reproducida, con variantes, en el primer cuadro e *Il Trovatore*.

El trovador de García Gutiérrez comienza utilizando un procedimiento clásico de la técnica teatral que consiste en evocar al personaje principal a través del diálogo de los intérpretes que están sobre el escenario. Así, la jornada I se abre con una primera escena

¹³³ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Cátedra..., op. cit., p. 92.

¹³⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenbeg..., op. cit., p. 19.

situada en una sala del Palacio de Aljafería, en la que Jimeno, criado de los condes de Luna durante más de cuarenta años, les cuenta a los también criados Guzmán y Ferrando, la historia sucedida veinte años atrás: de esta manera el dramaturgo español evoca a la gitana, junto a los antecedentes de la historia, a través de la conversación mantenida por tres sirvientes del conde de Luna (I, 1). Seguidamente, Guzmán incorpora al coloquio una historia paralela y reciente, la del amor que Leonor de Sesé siente por un oscuro trovador sin linaje, Manrique, oficial de las milicias del conde de Urgel y por tanto enemigo del conde de Luna, y el despecho de este que también pretende a la joven, lo que les lleva a una inevitable confrontación. Ya desde el principio, la lucha de clases unida al tema del honor está presente en la obra española, como se puede leer en comentarios que sobre Manrique hacen Ferrando (“Atreverse a galantear a una de las primeras damas de Su Alteza. Un hombre sin solar...”),¹³⁵ o Guzmán (“...Y luego ¿quién es él?, ¿Dónde está el escudo de sus armas? Lo que me decía anoche el conde: ‘Tal vez será algún noble pobretón, algún hidalgo de gotera’”),¹³⁶ y que muestran como los personajes de la obra de García Gutiérrez se enfrentan de modo irreconciliable a pasiones hostiles, porque en la sociedad que tan claramente representan Luna y Guillén, el amor de Leonor y Manrique no es natural o posible, y por ello está condenado al fracaso.

En *Il Trovatore*, el acto I comienza con un triple redoble de tambor seguido de una frase interpretada por los instrumentos de viento-metal, que nos indica que vamos a presenciar un drama serio y probablemente trágico, siendo, de hecho, con la excepción hecha de *Otello*, *Falstaff* y la revisión de *Simon Boccanegra*, la única ópera de Verdi que empieza sin una obertura o prelude autónomo. Siguiendo las convenciones melodramáticas ya utilizadas por el compositor, Verdi sustituye el diálogo en prosa entre los tres sirvientes, por un extenso relato en verso contado por uno de los criados, Ferrando,¹³⁷ a cuya historia, el coro, integrado por los hombres de la guardia del conde de Luna, reacciona emotivamente. El *racconto* de Ferrando es confiado a la voz de un bajo, en palabras de Verdi, “un po’ baritonale”,¹³⁸ ya que el compositor considera que

¹³⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁷ Por poner únicamente un ejemplo, en *Macbeth* las tres brujas y los tres asesinos de Banquo, pasan de ser personajes que dialogan entre ellos, a constituirse en un coro que se expresa en primera persona. En Pierluigi Petrobelli, “Per un’esegesi della struttura drammatica del ‘Trovatore’”, *La música nel teatro, Saggi su verdi e altri compositori*; Torino, E.D.T Edizioni, 1998, p. 112.

¹³⁸ Abbiati, II, p. 177.

toda la introducción se basa en este personaje. De hecho, abrir la ópera con la voz más grave de todo el registro es un rasgo muy llamativo, pero tiene una clara intención melodramática: que su timbre ayude a crear el color lúgubre que la escena requiere y, al mismo tiempo, consiga tocar la fibra del horror y la emoción supersticiosa, ayudando a captar la historia desde su punto más ínfimo, más oscuro y tenebroso. Sin embargo, Ferrando en el resto de la ópera no tienen ninguna parte importante, y después de esta primera escena, ya no será más parte del grupo de los protagonistas.¹³⁹

La escena, en ambas obras, tiene la misión de poner en antecedentes al público de los sucesos acaecidos veinte años atrás, por un testigo presencial. Cammarano insiste en los aspectos más lúgubres, incluso en las acotaciones, y abusa de los elementos tópicos para impresionar: “*Suona mezza-notte*”, “*Tutti si pingono di superstizioso terrore*”, “*Con súbito soprassalto, odonsi alcuni tocchi di tamburro*”,¹⁴⁰ de manera que, el relato, que en la obra española tiene una cierta sobriedad, en la ópera italiana se convierte prácticamente en una crónica negra.

- **Cuadro II**

El segundo cuadro de la jornada I de *El trovador*, compuesto por cuatro escenas (I, 2-5) en verso, es situado por el dramaturgo en la cámara de doña Leonor. Es la primera aparición de la joven que se encuentra discutiendo con su hermano y guardián, don Guillén, quien por razones de ambición personal y honor familiar, intenta presionarla mediante ruegos e intimidaciones para que se case con el conde de Luna (I, 2): si se obstina en su actitud, amenaza con recluirla en un convento, e insiste en la afrenta que supone al honor de su familia el amor que siente una dama de la nobleza como Leonor por Manrique, un trovador hijo de una gitana. Una vez que despide a su hermano, Leonor le cuenta a Jimena que la noche anterior un contratiempo en el jardín entre ella, el conde de Luna, y Manrique, había llevado a este último a suponer su infidelidad (I, 3). Su soliloquio es una expresión de la desventura que las amenazas de su hermano y la desconfianza de su amante le han causado. Entonces llega Manrique embozado, y en una larga escena se reconcilian y se declaran su amor (I, 4), momento en el que aparece el conde de Luna (I, 5). Manrique manda salir a Leonor y descubre su rostro ante el conde, y tras el consiguiente intercambio entre ambos, que poco a poco va

¹³⁹ Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d’Amico, Milano, Garzanti, 1970, pp. 242.

¹⁴⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 378-379.

subiendo de tono, y en el que el tema de las diferencias de clase se reitera una y otra vez,¹⁴¹ el trovador lo reta a un duelo. Se cierra la jornada con su salida conjunta del escenario para enfrentarse en duelo.¹⁴²

En la ópera, estas cuatro escenas españolas del segundo cuadro se corresponden con las cuatro escenas siguientes de *Il Trovatore* (I, 2-5) aunque con variantes. La escena 2 del original español se suprime por la desaparición del personaje de don Guillén, y la cámara de Leonor se sustituye por una escenografía nocturna en los jardines del palacio; un cambio que permite, contando en esencia lo mismo, que todo se desarrolle de forma distinta, ya que en la escena 3, mientras el conde viene a buscar a Leonora, se oye la voz del trovador, y lo que en el drama original solo se relata, la confusión entre Manrique y el conde de Luna por parte de Leonora, se sustituye por la aparición del trovador sobre el escenario (I, 4), seguido del consiguiente duelo (I, 5), dando lugar a un considerable aumento de la tensión dramática.

En la escena 2 verdiana, el diálogo original entre Leonor y su criada (I, 3) es reducido por Cammarano a sus líneas esenciales. En él, el poeta introdujo algunos versos de su propia cosecha, como los de la *cavatina* de Leonora, “Tacea la notte placida” (I, 2),¹⁴³ que son una variación de los que aparecerán en la obra española en boca de Manrique, durante un diálogo mantenido por ambos amantes en la jornada III, en el que el joven recuerda un encuentro anterior que transcurrió “En una noche placida y tranquila...” (III, 5).¹⁴⁴ En esta escena verdiana, Leonora describe una típica situación de pasión romántica, en la que rememora cómo sonaron unos melancólicos versos entonados por un anónimo trovador a su dama durante una placida noche de luna llena, y cómo corrió ansiosa hacia el balcón, y allí estaba él, “[...] Egli era! egli era desso!...”,¹⁴⁵ lo que se correspondería con parte de las redondillas del drama español (I, 4), cuando Leonor le confirma a Manrique como, al escucharlo, “Un temblor / me sobrecogió un instante... / era sin duda mi amante; / era ¡ay Dios!, mi trovador”.¹⁴⁶ Sin embargo, la omisión del personaje de Guillén y la nueva reordenación de las escenas nos muestran a una Leonora prácticamente sin contexto dramático. En comparación con

¹⁴¹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 16.

¹⁴² Carlos Ruiz Silva, “‘El trovador’ de García Gutiérrez...”, op. cit., pp. 257-258.

¹⁴³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p.379.

¹⁴⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 37.

¹⁴⁵ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 380.

¹⁴⁶ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p.13.

la Leonor de García Gutiérrez, que sí tiene una profunda experiencia en conflictos provocados por las pasiones humanas, Leonora es un carácter más convencional, se convierte en un personaje en el que la introspección y la duda no tienen lugar, porque en sus decisiones no parece haber una auténtica lucha interior. No obstante, posteriormente Leonora mostrará capacidad de sacrificio y dedicación, por lo que, a Cammarano, mostrar al inicio a una joven inexperta e inocente, le va a permitir representar con más fuerza las heridas que a Leonora le infringirán los acontecimientos que están por llegar.

En la escena 3 verdiana, el conte se encuentra en los jardines de palacio a los pies del balcón de Leonora, declarando su pasión por ella en un breve recitativo, y justo cuando se dispone a subir las escalinatas para ir en su busca, cantando desde detrás del escenario sobre el sonido lejano de un arpa, hace su primera aparición el personaje de Manrico; la figura del trovador se materializa de repente con un efectivo y romántico *coup de théâtre* interpretando “Deserto sulla terra” (I, 3),¹⁴⁷ con lo que se consigue además un gran efecto dramático. El texto de Cammarano,¹⁴⁸ y la música de Verdi, triste y casi elegíaca, preparan a la audiencia de modo espléndido para las dificultades en las que el joven se encuentra y se encontrará, encarnando la expresión del prototipo romántico de cantante juglar solitario que se rebela contra la sociedad, al mismo tiempo que nos muestra su carácter orgulloso y apasionado. En respuesta a la canción del trovador, Leonora se precipita por la escalera, y en la oscuridad, equivocando al conte que está envuelto en su manto, con Manrico, corre hacia él tirándose ignorante entre sus brazos (I, 4). Comienza así el primer movimiento de un *terzetto* lleno de acción.

Manrico, todavía oculto y escondido asume lo peor, y acusa a Leonora de infidelidad, mientras la mujer se arroja a sus pies disculpándose; en este momento se produce el clímax dramático de la escena cuando el conte, después de haber desafiado al misterioso caballero a revelar su identidad, descubre con rabia que se trata, no solo de un peligroso contrincante político, sino, también de un rival en el amor (I, 5). Cammarano, conforme a las reglas canónicas, escribe una estrofa para cada uno de los tres personajes, y el pasaje se convierte en una *stretta* por su carácter acelerado y su

¹⁴⁷ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 380.

¹⁴⁸ La poesía consiste en dos estrofas formadas por versos heptasílabos pero con un verso final pentasílabo, una rara combinación que probablemente fuese la respuesta del libretista al requerimiento de Verdi de ser original en la construcción de sus versos, o quizás fuese un intento por sugerir una aproximación a la métrica arcaica más apropiada para los tiempos en los que se desarrolla la historia del trovador, o quizás ambas cosas a la vez, idea corroborada por la romanza de Manrico en la torre (IV, 1) que tiene la misma combinación métrica. En Martin Chusid, *Verdi's Il Trovatore...*, op. cit., p. 46.

tensión dramática. Una vez que las posiciones recíprocas se han definido, el conte por un lado y Leonora y Manrico por el otro, se alternan la furiosa reacción de los celos de Luna con la apasionada respuesta al unísono de los dos enamorados. El final del primer acto de la ópera combina por primera vez las voces y los sentimientos de los tres personajes simultáneamente, aspecto éste típico del melodrama y que es inviable en el teatro recitado.

En el intercambio que en esta escena 5 italiana se produce entre Manrico y el conte di Luna, Cammarano no explica que el trovador está al servicio del conde de Urgel, aspirante a la corona de Aragón que ha desencadenado una guerra civil. Por eso, es probable que el espectador de la ópera no comprenda muy bien las razones del conte di Luna cuando este, con unas palabras que están casi literalmente tomadas del original español, tacha a Manrico de seguidor del conde de Urgel y de proscrito condenado a muerte,¹⁴⁹ reprochándole el atrevimiento de llegar a las puertas del palacio.¹⁵⁰ El que más sufre en la ópera por la falta del trasfondo histórico y político en el libreto es el conte di Luna, a quien, arrancado de su contexto social, se le niegan los indicios de esos valores e ideales a los que se dedica, y acaba convertido en una figura enigmática y escabrosa, comúnmente considerada como villano. Esta simplificación del personaje es un tanto desafortunada, ya que es el único representante que queda en la ópera de ese orden social severamente jerárquico, y cuyos ideales caballerescos contribuirán de manera sustancial a la catástrofe dramática. Sin embargo, a pesar de todo, el modo en el que su pasión por Leonora, a través de afrentas y frustraciones continuas, se convierte en una furia maníaca contra los que se interpongan en su camino, sí queda reflejado en el libreto de un modo totalmente convincente. El conte tiene plena conciencia de la pasión que lo corroe y lo destruye, pero lo que realmente alimenta el amor que siente

¹⁴⁹ La parte puramente histórica de *El trovador*, en la ópera está reflejada muy por encima, pero hay que decir, que también García Gutiérrez confunde los bandos políticos, pues hace al conde de Luna enemigo del de Urgel (el mayor contrincante de Fernando de Antequera), del que es partidario Manrique, cuando en realidad la poderosa familia de los Luna estuvo siempre al lado del conde de Urgel. En otros momentos de la obra teatral, el dramaturgo español hace referencia al rey, cuando Aragón estaba todavía en el interregno y la proclamación no se produciría hasta el año siguiente. Esto evidencia que ni a uno ni a otro les interesaban especialmente los aspectos políticos de la trama, lo que en realidad no afecta a la calidad de la obra que se rige por su credibilidad dramática y no por la histórica, aunque sí afecta al desarrollo dramático de los personajes y su credibilidad.

¹⁵⁰ “D’Urgel seguace / a morte proscritto / ardisci volgerti / a queste regie porte?”. En Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit, p. 381.

por Leonora es el sentimiento de los celos. Para él, el amor se traduce en “furie nel cor”¹⁵¹ que expresa en los encuentros directos con Manrico.

B. JORNADA II Y III, *EL CONVENTO Y LA GITANA* / PARTE SECONDA, *LA GITANA*

En *El trovador*, la jornada II se divide en dos cuadros distintos: el primero se desarrolla en la cámara de don Nuño (II, 1-5) y es eliminado por Cammarano; el segundo, transcurre en el distribuidor del convento (II, 6-8). Por su parte, la acción de la jornada III comienza con un decidido cambio de ambientación, y está dividida en tres cuadros diferentes: el interior de una cabaña (III, 1-3); la celda del convento (III, 4-5); y una calle al lado de la fachada de la iglesia (III, 6-8).

En *Il Trovatore*, en la configuración de esta segunda parte, Cammarano invierte el orden de las jornadas españolas, por lo que, con los cambios correspondientes, este segundo acto operístico empezará directamente en la jornada III de García Gutiérrez, y la traslación de la jornada II, estaría situada a continuación. A esto habría que sumar el lógico trabajo de síntesis que requiere el libreto de ópera, cuyo resultado será que el segundo acto de *Il Trovatore* surja de la fusión y/o eliminación de distintas escenas de estas dos jornadas del drama original. En él, además, también se produce un cambio de escenografía, y la trama discurre en dos cuadros distintos:

Cuadro I. Se desarrolla en un lugar montañoso de Vizcaya (II, 1-2), y sus dos escenas se corresponden con las tres primeras escenas españolas de la jornada III (1-3), suprimiéndose las escenas 4-8 de la jornada española.

Cuadro II. Transcurre en el claustro del convento, y sus tres escenas, (II, 3-5) son el resumen de las tres últimas de la jornada II (6-8) del drama español, “El convento”, tras suprimir las cinco primeras (II, 1-5), aunque con ciertas libertades.

Por lo tanto, este segundo acto, *La gitana*, se anticipa respecto al drama original, donde lo encontramos en la jornada III (III, 1-3). Este cambio, según Menarini, es tremendamente significativo, porque en el original, en este momento, con la escena del convento se asiste a una especie de ruptura de la acción, con una escena íntima y de recogimiento, mientras que el libreto operístico potencia y no da respiro a la continuación de las emociones y las pasiones con que finaliza el acto anterior. Esto además demuestra que, mientras que en García Gutiérrez, a pesar del título, el dominio de la escena se la disputan cuatro personajes, en Verdi, como ya sabemos, se ve

¹⁵¹ Escena 5, acto II. En Piero Menarini, *Del dramma al melodrama...*, op. cit., p. 386.

claramente un decidido enfoque sobre el personaje de Azucena, haciéndola aparecer anticipadamente en la segunda parte operística tras saltarse la II jornada del drama original.¹⁵²

- **Cuadro I**

La jornada III del drama español comienza con la aparición y presentación de Azucena, momento elegido por García Gutiérrez para proponer el otro tema del drama: la venganza. En *El trovador* la didascalía que acompaña el inicio de la primera escena es bastante escueta: únicamente nos sitúa en el interior de una cabaña con Azucena sentada junto a la hoguera y Manrique de pie a su lado. Comienza la escena con la gitana cantando una triste canción, “Bramando está el pueblo indómito”,¹⁵³ cuya intención es conmover al público;¹⁵⁴ cuando comienza el relato de Azucena, el dramaturgo vuelve de nuevo a la prosa, procedimiento al que recurre cuando durante la acción del drama quiere retroceder a tiempos anteriores. La gitana cuenta cómo el viejo conde de Artal condenó a su madre a ser quemada en la hoguera, acusada de brujería, y que esta, mirándola por última vez, le pidió: “Véngame”.¹⁵⁵ Ella, entonces, robó y quemó al hermano de don Nuño; pero durante el relato se muestra aturdida y confundida y deja adivinar al espectador que en realidad mató a su propio hijo, “la hoguera consumía una víctima, y el hijo del conde estaba allí (*señalando a la izquierda*) [...] Había quemado a mi hijo”,¹⁵⁶ por lo que Manrique sería el heredero del conde de Artal y hermano de don Nuño. Manrique, asombrado, pregunta: “Pues ¿quién soy yo, quién?”,¹⁵⁷ pero, rápidamente, la gitana se desdice y Manrique se disculpa por haber dudado de ella.

En *Il Trovatore* la acción se sitúa en un campamento gitano situado en la ladera de una montaña, en Vizcaya, lo cual ofrece mayor vistosidad y colorido para la representación musical, y en este ambiente también se presenta al personaje central de la ópera y el más querido por Verdi: la gitana Azucena, el primer papel importante que Verdi le dio a una mezzosoprano. Del mundo de Leonora se pasa al de la gitana, del gusto nocturno al color del fuego, asociado al mundo de los zingáros y reflejado en las

¹⁵² Piero Menarini, *Del dramma al melodrama...*, op. cit., p. 16-17.

¹⁵³ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 30.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

figuras de Manrico y Azucena. Sobre ella se teje la unidad de la concepción dramática verdiana, haciendo de *Il Trovatore* el prototipo de ópera en la cual el rango de protagonista es disputado al titular por otro personaje con más fuerza. De hecho, Manrico vive bajo el sombrío influjo que sobre él derrama Azucena, una figura esbozada por Verdi en su intercambio epistolar con Cammarano, que adquirirá todo su significado y potencial con el apoyo de la música verdiana.

La escena se desarrolla al aire libre, en el fondo del escenario hay una choza en ruinas y una gran hoguera, junto a la cual se encuentra sentada Azucena absorta en sus propios pensamientos. A su lado, Manrico reposa tumbado, envuelto en su capa, recuperándose de sus graves heridas. Aunque el público puede asumir que ha sido herido en el duelo con el conde que tiene lugar al final del acto I, más tarde se sabrá que fue herido y dado por muerto durante la batalla que había tenido lugar entre las fuerzas del rey y las rebeldes del conde de Urgel. Hay un gran grupo de gitanos posicionado por todo el escenario, cuya ruidosa actividad es descrita por la didascalia de esta sección inicial y por la orquestación verdiana, particularmente colorista con un abundante uso de los instrumentos de percusión (timbales, bombo con platillos, triángulo), y que imitarán el golpeteo del martillo sobre los yunques de los gitanos, mientras estos cantan el denominado “coro dei Zingari”, un añadido de Verdi y Cammarano que no existe en el original español, y que en su simplicidad ayuda a proporcionar el entorno pintoresco y de alegre agitación de un campamento de nómadas, que contrasta con la atmósfera de misterio nocturno del original.

De repente, la atención se centra en Azucena, que emerge de la multitud, comenzando a cantar (para sí misma) una canción macabra, “Stride la vampa”,¹⁵⁸ en la que relata los hechos que rodearon la muerte de su madre en la hoguera y la feroz alegría de la multitud al presenciar el espectáculo, lo que Verdi recalca por medio del énfasis en el rigor métrico y en cierta ambigüedad tonal, que dan forma a la grandeza sombría del *racconto*. Sin embargo, más allá de la memoria de los hechos, Azucena tiene una implicación personal todavía muy viva, que viene a su mente en un torbellino de terribles imágenes inconexas: la infeliz figura de la madre descalza y vestida de negro, los salvajes gritos de la multitud sedienta de muerte, y el resplandor del crepitante fuego. El fuego es una idea fija en Azucena, que el compositor subraya con el ritmo *ostinato* y urgente de la *canzone*, y con una instrumentación llena de color y

¹⁵⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 382.

oscura al mismo tiempo. Los gitanos, entristecidos por lo que acaban de escuchar, deciden que es momento para ir a buscar algo de comida y se van repitiendo fragmentos del coro inicial; pero a Azucena no parece importarle, y volviéndose hacia Manrico murmura gravemente una breve frase de oscuro significado: “Mi vendica...mi vendica!”.¹⁵⁹

El resto de la escena sigue en general la conversación en prosa del drama romántico entre Manrique y la gitana. En el libreto operístico, una vez que Manrico se queda a solas con su madre pide más detalles sobre la sombría historia que acaba de oír, y como en el original español, el pasaje ofrece la descripción de Azucena de la muerte de su madre, “*Condotta ell’era in ceppi / al suo destin tremendo*”.¹⁶⁰ Es la más amplia, y una de las más complejas, de las arias narrativas verdianas. Está articulada en frases breves y flexibles, que permiten una gran riqueza de matices armónicos y rítmicos que buscan poner de relieve todo lo que se narra. Además, la regularidad que establece la estrofa inicial se pierde rápidamente bajo el peso de las emociones que va experimentando la gitana.

La historia de Azucena comienza donde terminaba la de Ferrando (I, 1), por lo que no sorprende la relación que existe entre las dos descripciones musicales: ambas están escritas en tonalidad menor, en compás ternario, y en tempo *Allegro*. Este episodio, que tendría la función del *tempo di mezzo* en este número, va al corazón del drama; y, como antes, la descripción de Azucena es seguida inmediatamente por las palabras “Mi vendica!”. A partir de aquí la historia avanza rápidamente hacia su conclusión. Verdi entonces escribió una breve sección final, en la que Azucena explica que, distraída por la visión de su madre ardiendo, había matado a su propio hijo: su terrible gesto es acompañado por violentas intervenciones de la orquesta en pleno, que enfatizan el recuerdo del terrible momento en el que la gitana se da cuenta de que el objeto de su venganza todavía está vivo.

Manrico, entonces, le pregunta: si quemó a su hijo entonces él quién es. Comienza así la *scena* y *duetto* entre madre e hijo, con un texto que es invención de Cammarano, y que sustituye a los párrafos finales de la escena 1 española sobre la posibilidad de que el trovador hubiera sido hijo del conde de Artal. En la *scena*, la gitana le dice que la prueba de que sí es su hijo es que lo rescató después de ser dado por muerto en el campo

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 383.

de batalla a manos del conte di Luna y sus tropas, y lo ha cuidado hasta hoy día, cuando ya ha recuperado parcialmente su estado de salud. El pensamiento de Manrico se traslada a lo acontecido durante la batalla, y, curiosamente, no vuelve a cuestionarse sus orígenes nunca más. La conversación que sigue, que se desenvuelve la mayor parte del tiempo en recitativo, aclara algunas posibles confusiones. El trovador no ha sido herido durante el duelo como la audiencia podría suponer, es más, fue el vencedor y le perdonó la vida a su enemigo. A la pregunta de Azucena de por qué lo había hecho, Manrico dice que no sabe el motivo. Comienza entonces el *cantabile* del dúo en el que el joven describe que cuando tuvo al conte a su merced fue contenido por una misteriosa y extraña emoción, mientras una voz que venía del cielo le había ordenado no matarlo. Azucena le insiste en que si se le vuelve a presentar la oportunidad no la deje pasar.

En *El trovador*, ante la llegada de Ruiz (III, 2), Azucena se retira para que no la vean, y cuando Manrique y su escudero parten a toda prisa, Azucena, que se ha quedado sola (III, 3), en una escena en prosa que desaparece del libreto verdiano, le corrobora a la audiencia que Manrique es hijo del conde de Artal, confirmando que no le revelará nunca la verdad, ya que la despreciaría y la abandonaría en su vejez; además se pregunta: “¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo?”,¹⁶¹ lo que da una imagen como madre de la gitana más interesada que amorosa.

En la ópera, (II, 2) empieza el *tempo di mezzo* del *duetto*. A lo lejos se oye el sonido de una trompa que es la señal convenida entre Manrico y su escudero, Ruiz, quien llega con noticias de que Castellor ha caído en manos de los rebeldes y Urgel ordena a Manrico que asuma el mando y su defensa. A partir de este momento el texto es un nuevo añadido de Cammarano: la lectura en recitativo de la carta en voz alta, le informa, además, de que Leonora, creyendo que el trovador ha muerto, está a punto de tomar los hábitos y recluírse en un convento.¹⁶² Manrico se prepara para salir corriendo a detener la ceremonia, y Azucena, saliendo de su letargo, en el ataque de la *cabaletta* “Pergliatri ancor languente...”,¹⁶³ después de preguntarle repetidamente qué sucede, le ruega que no se vaya, y en un acceso de ternura maternal trata en vano de retenerlo, ya que, según ella, su sangre es la suya y cada gota que derrama sale de su corazón, aunque

¹⁶¹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 34.

¹⁶² Esta noticia, en una escena que en la ópera ha sido suprimida, en *El trovador* nos la proporciona el propio Manrique, quien nos informa de la decisión de Leonor cuando ya está en el convento (II, 7). En Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 27.

¹⁶³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 384.

lo que en realidad teme es que el joven la abandone. Manrico se muestra firme y decidido en su deseo de partir añadiendo que moriría de pena si se quedase. Con su despedida termina la primera parte del acto II verdiano.

García Gutiérrez en *El trovador* hace especial hincapié en la disyuntiva amor-venganza de la gitana y así lo recoge el libretista, que capta con maestría la lucha de Azucena entre el amor por Manrico y su sed de venganza. Es evidente que el personaje de Azucena se enriquece con este conflicto, que existe sin duda en el drama español, pero que en la ópera está muy realzado, debido a la concepción verdiana del personaje que transforma a Azucena en un carácter universal. Sin embargo, de la lectura tanto del libreto como del drama español, lo que se deduce es, por una parte, que la gitana es realmente una mujer de pintoresca simplicidad, y por otra, que la única pasión real de su vida es el amor por su familia y por su casa, y en cada uno de los encuentros dramáticos en los que está involucrada es retratado el ardor con el que se aferra a ellas. Si bien es cierto que en determinados momentos, como cuando reflexiona sobre sus experiencias pasadas y cae en la melancolía, o cuando se enciende en ella una especie de terror trastornado, aparece la expresión de “Mi vendica!”, no parece que sea realmente el ánimo de venganza lo que perturba su temperamento. Sea como fuere, lo cierto es que para Verdi el personaje es de primordial importancia, y sostiene que dentro de los personajes que pueblan la ópera “[...] c’è un’altra parte, quella della Zingara. Bando alle convenienze, né si dica, è una parte secondaria: no davvero, è prima, primissima, più bella, più drammatica, più originale dell’altra [Leonora]. Se io fosse prima donna (il bell’affare!) farei sempre nel *Trovatore* la parte della Zingara”,¹⁶⁴ lo que nos da una idea de en cuanta consideración tenía el maestro este papel.¹⁶⁵

Por su parte, Manrico es presentado como un pintoresco “trovador” cuyo cometido parece ser el de cantar al amor romántico acompañado por sus arreglos al laúd, mientras persigue a su amada; pero muy pronto esta máscara cae para resaltar muchos otros tormentos. De hecho, Manrico es continuamente atraído y rechazado por dos polos amorosos: el erótico de Leonora y el filial de Azucena, que nunca se encuentran, y que apenas se rozan al final del drama separadas más que nunca. Cuando se encuentra en el ámbito materno de Azucena, viene un mensajero para advertirle que

¹⁶⁴ Carta de Verdi a Francesco Maria Piave, 17 aprile 1853. En Abbiati, II, p. 241.

¹⁶⁵ De la misma opinión fue Larra, quien concedió a la figura de la presunta madre del trovador una importancia clave, asegurando que Azucena era “la creación más original, más nueva del drama; el carácter más difícil también, y, por consiguiente, el de mayor lucimiento”. En Mariano José de Larra, “‘El Trovador’, drama caballeresco...”, op. cit., 362-368.

debe correr al lado de Leonora (II, 2); y viceversa, cuando se encuentra en el momento cumbre de su historia de amor con Leonora, es la historia de la venganza, a través de otro mensajero, la que le hace dejarla y salir corriendo para salvar a su madre (III, 6). Se podría considerar, entonces, que la inmovilidad que se le achaca frecuentemente a este personaje es el resultado de dos fuerzas opuestas que lo bloquean, entre las que Manrico trata de sobrevivir sin conseguirlo.

- **Cuadro II**

El segundo cuadro de este acto II de *Il Trovatore* resume la jornada II del drama español, “El Convento”, aunque, como ya hemos comentado, con ciertas libertades. La jornada II de *El trovador*, se divide en dos cuadros distintos. El primero se desarrolla en la cámara de don Nuño (II, 1-5) y es eliminado por Cammarano desde el momento en que se prescindió de don Guillén de Sesé,¹⁶⁶ de don Lope, y de don Guzmán, con los que el conde de Luna conversa en las diferentes escenas que lo constituyen; el segundo cuadro, en el distribuidor del convento (II, 6-8), es el reproducido prácticamente punto por punto en el segundo cuadro operístico de este acto II, con variantes.

En el drama original, la escena 1 de la jornada II comienza con una conversación entre don Nuño y don Guillén. Ha pasado un año desde la primera jornada y por una sucesión de escenas (II, 1-5), que no existen en la ópera, sabemos que el conde de Luna, a quien el asesinato de don García (arzobispo de Zaragoza y opuesto a las pretensiones del conde de Urgel) ha elevado al puesto de magistrado supremo de Aragón, considera que esto lo coloca por encima de temer un castigo legal, por lo que planea con sus sirvientes más fieles el secuestro de Leonor, quien, creyendo muerto al trovador, está a punto de profesar en un convento. Sin que don Guillén se entere, manda a sus criados a que secuestren a Leonor antes de que tome los hábitos.

En la ópera verdiana, suprimidas estas primeras escenas del drama español, la acción sigue bastante fielmente el texto de la obra original. Nos encontramos directamente en el interior del claustro de un convento (II, 3), en las cercanías de Castellor. Es de noche y al fondo se pueden ver algunos árboles. Luna, Ferrando, y un grupo de sus seguidores entran furtivamente al escenario envueltos en sus capas (II, 3).

¹⁶⁶ En la escena 1 de de *El trovador*, el diálogo entre don Nuño y don Guillén (II, 1), pone de relieve un aspecto que el libretista italiano volvió a ignorar: la importancia que Gutiérrez daba al problema de las diferencias sociales. Es posible que a Cammarano le interesara más la acción externa y directa que insistir en unos conflictos que, tal vez, recargasen la línea del melodrama y que, probablemente, a los espectadores italianos interesasen en menor medida que a los españoles.

Una vez más, vemos como la pasión del conte di Luna lo empuja a cometer incluso un sacrilegio. La supuesta muerte de Manrico en Velilla le ha hecho albergar la esperanza de que Leonora se resista a su amor con menos determinación, y el conte, en el único número a sólo que tiene en toda la ópera, una *scena e aria*, comienza con un recitativo, “Tutto è deserto; né per l’aurora ancora...”,¹⁶⁷ en el que pone de manifiesto que está decidido a llevarse a Leonora con él, a la fuerza si fuese necesario. En este monólogo, que fue uno de los añadidos finales de Bardare¹⁶⁸ y del que no encontramos modelo en el drama de García Gutiérrez, el conte ve ahora en el altar a un rival más poderoso que el trovador, a quien cree muerto; en el *cantabile* del aria que inicia con el verso “Il balen del suo sorriso...”,¹⁶⁹ (que se puede considerar la contrapartida natural del *aria di sortita* de Leonora, momento en el que la pasión del barítono no había podido manifestarse por la repentina aparición del trovador), encuentra el conte su completa expresión, y pide que su ardiente amor sepa hablarle a Leonora en su favor, y dispersar así la tempestad de su corazón.

El rápido *tempo di mezzo* del aria comienza con un sonido de campanas que señalan el inicio de la ceremonia de aceptación de los votos religiosos por parte de Leonora, momento en el que el conte manifiesta que la raptará: “Ah! pria che giunga / all’altar... si rapisca!...”.¹⁷⁰ Ferrando y su banda se retiran a las sombras de los árboles, pero no antes de cantar en *staccato* el coro “Ardire!...Andiam...celiamoci”, que introduce la *cabaletta* del conte, “Ora per me fatale”,¹⁷¹ en la que este insiste en que ni tan siquiera Dios puede robarle a Leonora. Este recurso verdiano supone un inusual y al mismo tiempo remarcable éxito de integración del *tempo di mezzo* y la *cabaletta*.

En este momento empieza al final del segundo acto con un poderoso número de conjunto, en el que el compositor consigue combinar emociones muy diferentes con distintas ideas musicales. Dentro de la capilla y desde fuera del escenario, un grupo de monjas, a las que Cammarno se refiere vagamente como “religiosas” para evitar problemas con los censores romanos, canta *a capella* “Ah! se l’orro t’ingombra...”,¹⁷² recordándole a Leonora que a medida que se acerque el momento de su ingreso en el

¹⁶⁷ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 385.

¹⁶⁸ CVC, p. 414.

¹⁶⁹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 385.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

convento, se dará cuenta de que el anhelo en la tierra era sólo la sombra de un sueño. El conte, Ferrando, y sus hombres, al principio en alternancia y luego simultáneamente con las mujeres, cantan material cuyo texto y estilo musical derivan del coro anterior, “Ardir! andiam...celiamoci”, una notable vinculación del aria del conde y el final que se prepara, creando así una continuidad en la acción más allá de los confines del número. Como ocurre a menudo con las escenas de conjunto verdianas, las partes masculinas en *staccato* contrastan con las partes vocales femeninas constituidas por líneas melódicas más sostenidas. Aunque el escenario está vacío (las monjas están cantando dentro de la iglesia, y los conspiradores y Luna lo hacen desde su escondite entre el espeso follaje), Verdi prepara con maestría los eventos que están por llegar.

Aparece una llorosa Ines que acompaña a Leonora y el grupo de monjas que ahora han entrado al escenario en procesión camino hacia la altar (II, 4), al mismo tiempo que el conte revela su presencia. Sin embargo, en este momento de climax dramático, aparece también Manrico que viene al rescate de su amada, acompañado por Ruiz y su numeroso grupo de seguidores. Esta situación deja a Leonora aturrida y sin aliento, apenas puede creer lo que ven sus ojos, y comienza a cantar la principal sección de este final que combina a la perfección la belleza melódica y la complejidad formal. La joven manifiesta su sorpresa ante la aparición de Manrico, a quien creía muerto: no sabe si achacar su presencia a que haya descendido del cielo o a que sea ella la que haya fallecido. El conte, igualmente sorprendido, está preparado para la lucha: los dos protagonistas masculinos se suman a Leonora, intercambiándose recíprocas acusaciones, tras lo que se recupera la escena de conjunto que ahora incluye tres coros diferentes que apoyan a cada uno de los tres personajes: el de las monjas, a Leonora; el grupo de soldados fieles, a Manrico, y el de los secuaces que, con Ferrando al frente, respaldan al conte di Luna. Así, se combinan todas las voces en una densa textura polifónica donde resalta Manrico, al final de la cual, señalando la superioridad de las fuerzas de su oponente y creyendo que son fantasmas (el trovador era dado por muerto), Ferrando y sus secuaces le sugieren a un furibundo conte que ceda, convenciéndole de que hacerlo en ese momento no es vileza (II, 5).

Cuando todo parece anunciar la tradicional y rápida *stretta* coral, reaparece el espléndido motivo anterior de Leonora y lleva a la heroína a ser el centro de atención una vez más, en un homenaje a la voz soprano, permitiéndole expresar todo su extraordinario potencial emocional y cerrando el importante final de este segundo acto

con una sección lenta, “Sei tu dal ciel disceso / O ion ciel son io con te?”.¹⁷³ Como sabemos, para apaciguar a los censores, cuando cae el telón, las acotaciones de Cammarano señalan que Manrico se lleva consigo a Leonora desmayada. En este *finale*, Verdi elimina la *stretta* tradicional en un proceso que es uno de los intentos más audaces y exitosos del compositor para ser estructuralmente innovador en *Il Trovatore*.

En el drama original, esta situación tiene un planteamiento y unas connotaciones totalmente distintas. El tema de la religión y la idea omnipresente del destino adverso tienen una importancia innegable en García Gutiérrez, en particular para la protagonista, Leonor. Las escenas 4 y 5 de la III jornada de *El trovador* (suprimidas como ya sabemos en la ópera verdiana), son esenciales para la puesta en escena del conflicto entre el amor humano y el amor divino en el que se ve inmerso Leonor y que no se refleja en la ópera. Creyendo a Manrique muerto, Leonor, para impedir su matrimonio con el conde de Luna, toma los votos religiosos y busca refugio en un convento: como tal, sus votos son ya irrevocables (“[...] mi vida, [...] ya consagrada está, y eternamente, en las aras de un Dios omnipotente”)¹⁷⁴. Manrique la encuentra en el convento, mientras reza, vestida de monja. Cuando el enamorado le recuerda los derechos del amor humano, Leonor renuncia rápidamente a la vida religiosa, prefiriendo, como una verdadera heroína romántica, el amor terrenal a la salvación del alma (“¡Si ver pudieses la lucha horrenda que mi pecho abriga! [...] Huyamos, sí... [...]”).¹⁷⁵ Esta decisión está reforzada por el hecho de que al final de la segunda jornada, en una anterior visita al convento, Manrique había tratado de impedir que Leonor tomase los hábitos (II, 8). La intención de García Gutiérrez fue plenamente reconocida por Verdi, pero, en contra de su opinión, Cammarano redujo los dos encuentros a uno, rompiendo así la simetría construida por el dramaturgo español, con el fin de destacar la trágica ironía de los acontecimientos.¹⁷⁶

C. JORNADA IV, *LA REVELACIÓN / PARTE TERZA, IL FIGLIO DELLA ZINGARA*

Como comenta Menarini, el hecho de cambiar el subtítulo del tercer acto de la ópera y llamarlo “Il figlio della zingara” en vez de “La rivelazione” junto con el

¹⁷³ *Ibid.*, p. 386.

¹⁷⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 37.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁶ Norbert von Prellwitz, “Fonti letterarie de Il Trovatore: El trovador di Antonio García Gutiérrez”, *Il Trovatore*, Notas al Programa, Teatro Reggido di Parma, Festival Verdi, 2006, p. 68-69.

conjunto de cambios que se producen en el libreto, nos muestra no sólo que se sigue la línea de privilegiar al personaje de Azucena considerado por Verdi, como ya sabemos, el personaje clave del drama, sino también la relación de subordinación del resto de los personajes con respecto a ella, incluyendo al propio Manrico.

- **Cuadro I.**

El cuadro I de la ópera sigue muy de cerca las escenas 2 y 3 de la IV jornada de la obra española “La revelación”, suprimiendo la escena 1, en la que se insiste una vez más en las connotaciones del drama de honor. En ella, García Gutiérrez sitúa la acción en el campamento militar del conde de Luna, que está con Guillén. Este último le informa al aristócrata de que los rebeldes, encabezados por Manrique, los esperan en Castellar. Don Guillén está furioso, deseoso de atacar el castillo, arde en deseos de vengar la mancha que a su honor y al buen nombre de la familia ha causado el secuestro de Leonor llevado a cabo por Manrique, quien está con su amante en el castillo.¹⁷⁷ Sin embargo, para el espectador la heroína sigue siendo pura, ya que el trovador se la ha llevado al castillo con ánimo de desposarla. Verdi y Cammarano suprimieron todo este conflicto de honor, pero salvaron la pureza de la protagonista un poco más adelante cuando en el cuadro II, tras oírse el sonido del órgano de una capilla vecina, hacen manifestar a Manrico la castidad que hasta ese momento ha tenido su amor y se insinúan los preparativos de la ceremonia nupcial (III, 6).

En Il Trovatore, cuando se levanta el telón al inicio de este tercer acto, en el cuadro I el público asiste directamente a una escena que se desenvuelve en un campo militar, durante el sitio de la ciudad de Castellor. Cammarano, al contrario que la escueta didascalia del original, en esta escena proporciona una cuidadosa descripción del ambiente del campamento, en el que destaca, a la derecha, el pabellón del conte di Luna sobre el que ondea una bandera en señal de suprema autoridad, que no encontramos en García Gutiérrez. Antes de la aparición de Azucena, algunos soldados alaban felizmente la guerra, jugando a los dados o limpiando sus armas, mientras que esperan ansiosos el asalto inminente a la fortaleza de Castellor. Durante la escena, un grupo de arqueros cruza el escenario. Tras una corta intervención de Ferrando en la que les comunica que el ataque se ha fijado para el día siguiente, los hombres reaccionan a

¹⁷⁷ Lo único importante para don Guillén es que “Honrado nací en mi casa, / y a la tumba de mis padres / bajaré mi honor sin mancha”. En Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 44.

las buenas noticias con un rotundo himno militar. La función principal de esta escena, un añadido operístico que permite la intervención del coro, es proporcionar un poco de espectáculo y mostrar el ambiente confiado de las tropas que dan por segura la victoria en el inminente asalto final a Castellor, plaza de la que Manrico ha sido nombrado defensor por orden del conte di Urgel. Sin embargo, el número principal de esta parte, crucial para el drama, es la amplia *scena e terzetto* posterior, uno de los números más dramáticos de la ópera, en el que Azucena exhibe todas las facetas de su carácter.

En la escena 2, saliendo de su tienda, el conte di Luna lanza una celosa mirada hacia Castellor donde él sabe que Manrico tiene a Leonora. En un veloz recitativo, dolorido y colérico por haberla perdido, saborea con alegría la reconquista de la fortaleza sabiendo que la joven se ha refugiado allí junto con su rival. En ese momento, Ferrando entra en escena y en un *parlato* orquestal le comunica que en los alrededores del campamento deambulaba una gitana que ha sido capturada por considerarla una espía, truncando así bruscamente el ensueño del conte (III, 3). Luna ordena que la traigan ante él para interrogarla, y en ese momento la audiencia reconoce a Azucena, antes de que lo hagan Ferrando o el propio conte. El romance original declamado por Azucena está respetado casi en su totalidad, aunque en la ópera aparece interrumpido de vez en cuando por breves expresiones del conte y de Ferrando. El interrogatorio (III, 4) comienza con las titubeantes respuestas de Azucena, quien en un *arioso cantabile* habla sobre sus vagabundeos por las montañas de Vizcaya y se muestra como una madre que busca a su hijo, sin ser consciente aún de la identidad del hombre que la interroga. En este momento se despiertan las sospechas de Ferrando y el interrogatorio se hace más intenso. Luna le pregunta si ella recuerda la historia de un muchacho secuestrado del castillo y llevado a las montañas quince años atrás. Cuando Azucena se da cuenta de quién es el conte, su terror es tan palpable que Ferrando confirma sus sospechas y se produce la anagnórisis, acusándola de ser la culpable de quemar al niño. El conte pide que le aprieten más las ligaduras y Azucena invoca la ayuda de Manrico, exclamando desesperada “E tu non m’odi, / O Manrico, figlio mio?...”.¹⁷⁸ El conte di Luna apenas puede creer su buena fortuna, y en la rápida *stretta* final de la escena promete venganza total hacia la que considera responsable de la muerte de su hermano.

Sin embargo, el sentimiento de venganza recíproca que se presupondría entre el conte y Azucena no lo encontramos en la actitud de la gitana, quien según Cammarano

¹⁷⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 388.

“non pensa ad altro che a salvarsi la pelle”,¹⁷⁹ ya que la verdadera identidad del conte la hace sobresaltarse no porque se le ponga delante la oportunidad de cumplir su venganza, sino porque esto complica sus posibilidades de salvarse. Así, en la *cabaletta* coral conclusiva, Azucena alterna los ruegos para que le aflojen las ataduras con las amenazas hacia Luna. Entretanto, Ferrando y los soldados ofrecen a la gitana las visiones de la pira y la estaca, así como del fuego eterno del infierno.

- **Cuadro II**

En *El trovador*, a los sucesos de las escenas en el campamento que buscan causar una especial tensión sobre el espectador, les sigue un momento de reposo con la escena de los lamentos de Leonor por la partida de Manrique en su habitación del castillo de Castellar (IV, 5) y la escena sobre el sueño de Manrique (IV, 6); el acto finaliza con la decisión del trovador de salir corriendo a rescatar a su madre de la hoguera, abandonando los brazos de Leonor (IV, 7-9). Por su parte, en *Il Trovatore*, una vez eliminadas las escenas 5 y 6 del drama original, reproduce con bastante fidelidad la trama de las últimas escenas del drama original (7 y 8), y Cammarano suprime la escena que cierra la IV jornada española (IV, 9) en la que nos encontramos a Leonor de nuevo sola lamentándose por el abandono de Manrique, probablemente, y como ocurre en otros lugares del drama, porque no aporta nada al devenir de los acontecimientos o que el espectador no conozca.

En *El trovador*, la acción se traslada a la habitación de Leonor en la torre de Castellar. Leonor, que se encuentra sola, se lamenta recordando la paz y felicidad de que gozaba en el convento (IV, 5),¹⁸⁰ lo cual, como afirma Menarini,¹⁸¹ no deja de ser una contradicción ya que, precedentemente, antes de tomar los votos, porque pensaba que Manrique estaba muerto, ella misma le había confesado a Jimena que “ya no hay felicidad, ni la quiero, en el mundo para mí; sólo morir apetezco” (II, 6),¹⁸² y en este momento su amante está vivo y a su lado, por lo que no habría motivo para tales lamentaciones y pensamientos sobre una hipotética felicidad no alcanzada. De repente, Manrique irrumpe en la estancia muy alterado presentándose ante Leonor (IV, 6); sus manos tiemblan, y la joven le pregunta las razones de su turbación. El trovador la

¹⁷⁹ Carta de Cammarano a Verdi, Nápoles, 26 aprile 1851, en *CVC*, op. cit., p. 197.

¹⁸⁰ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 49.

¹⁸¹ Piero Menarini, *Del dramma al melodrama...*, op. cit., p. 14.

¹⁸² Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 26.

tranquiliza: ha tenido un agitado y perturbador sueño. El escenario pintado por Manrique durante su narración es ejemplarmente romántico, con todos los requisitos del género:¹⁸³ en su sueño estaba con ella cerca de la laguna que se encuentra a los pies de Castellar mientras le cantaba una melodía de amor arrastrada tristemente por el viento.¹⁸⁴ Pero, de repente, de los vapores de la laguna se había levantado un fantasma, un espectro que los miraba y que con rostro infernal les sonreía, y mientras le tendía los brazos le hablaba: “¡Véngame!”, dijo, y se lanzó a las nubes; / ‘¡Véngame!’, por los aires repitiendo”.¹⁸⁵ En ese momento, Manrique había extendido los brazos hacia donde se encontraba su amada, pero ella ya no estaba y en su lugar sólo había hallado un esqueleto que al tocarlo se deshizo en polvo, polvo que se llevó violentamente el viento.

Aquí aparece más explícitamente que en otros lugares del drama el tema del destino, esencial para evaluar el correcto peso que asume el tema de la venganza. Este sueño, significativamente, recoge una imagen que ya había aparecido en la historia de Azucena (III, 1), quien con su relato graba en el ánimo aterrorizado de Manrique palabras tremendas, que nos muestran visualmente el estado de locura al que había llegado para cumplir su venganza;¹⁸⁶ en la narración de Manrique, se pueden captar las fuertes analogías entre los gestos y las palabras de ambos relatos. Según Mossa,¹⁸⁷ esta escena, a través de la evocación paisajística, la alusión a la narración precedente de Azucena, y el terror que hace presa en Manrique a causa de la visión onírica, en el drama español tiene la función de insinuar la centralidad del trovador en la conclusión de la tragedia, ya que su muerte constituirá el cumplimiento inevitable de la venganza buscada por la gitana, convirtiéndose en el momento en el que el espectador siente con mayor fuerza el tema de la venganza.

De repente, Ruiz entra en escena anunciando que el conde de Luna y Guillén avanzan hacia Castellar (IV, 7), mencionando además que han capturado a una mujer gitana. En ese momento y ante la batalla que se avecina, el dramaturgo español hace confesar a Manrique, ante la atónita mirada de su amada, que la gitana es su madre (IV,

¹⁸³ “Todo en calma yacía; algún gemido / melancólico y triste / sólo llegaba lúgubre a mi oído. / Trémulo como el viento en la laguna / triste brillaba el esplendor siniestro / de amarillenta luna”. En *ibid.*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁴ “[...] pulsaba yo el laúd, y en dulce trova / tu belleza y mi amor tierno, cantaba, / y, en triste melodía, / el viento que en la aguas murmuraba, / mi canto y tus suspiros repetía”. En *idem*.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸⁶ “Un furor desesperado se apoderó de mí, y desatentada y frenética tendí las manos buscando una víctima: la encontré, la así con una fuerza compulsiva, y la precipite entre las llamas”. En *ibid.*, p. 32.

¹⁸⁷ Carlo Matteo Mossa, “La genesi del libretto...”, op. cit., p. 70.

8), haciendo hincapié una vez más en la sombra de las desigualdades sociales y de cuna que ya hemos podido observar en otros lugares del drama. No obstante, en esta ocasión García Gutiérrez hace reaccionar a Leonor de forma desinteresada y tolerante, ya que sin importarle este hecho se reafirma en su amor por el trovador, aunque a estas alturas del drama el público conoce que Manrique es en realidad un noble de alta cuna y por lo tanto se pueden permitir estos excesos. Cierra la jornada Leonor, de nuevo sola lamentándose por el abandono de Manrique y rezando a Dios para que proteja su vida (IV, 9).

En *Il Trovatore*, la segunda parte de este acto III tiene lugar en una sala adyacente a la capilla de Castellor, con un balcón al fondo. Manrico espera con impaciencia el inminente asalto de la fortaleza y el trovador le explica a Leonora el peligro de un ataque inminente, si bien tiene la esperanza de conseguir la victoria (III, 5). Después de confiar a Ruiz la defensa de la ciudad, se permite a sí mismo un momento privado preparándose para su matrimonio con Leonora. Sin embargo, el ambiente está lleno de muerte y lúgubres presagios. Ruiz se marcha (III, 6) y Manrico trata de disipar los oscuros presentimientos de Leonora con el *cantabile* de su única aria a gran escala, “Ah! sì, ben mio...coll’essere...”,¹⁸⁸ aunque en el fondo tiene sus dudas y la mayor parte de este pasaje está contagiado con la premonición de su propia muerte. En las dos primeras cuartetos el trovador evoca un sentimiento de resignación fatal, mientras que en la última parte, en el momento de máximo delirio amoroso, afirma que si muere será pensando en ella. Entonces ambos realizan una feliz recreación del matrimonio (*tempo di mezzo*) en el único momento en el que tenor y soprano intercambian sobrias efusiones amorosas. Algunos acordes de órgano fuera del escenario introducen la próxima boda, mientras unas pocas frases en *arioso* sustituyen a un verdadero *duetto* amoroso que no se llegará a producir. Según Budden, el órgano, con su resonancia mística, subraya la pureza y la cualidad trascendental de su amor, como corresponde a la tradición de la caballería medieval a la que pertenecen.¹⁸⁹

El idilio dura muy poco porque Ruiz se precipita en el escenario anunciando que Azucena ha sido capturada y está lista la pira de su ejecución. En este momento, siguiendo el original español, Manrico, ante los incrédulos ojos de Ruiz y Leonora, revela que la gitana no es otra que su madre. El trovador envía a Ruiz a reunir una tropa

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ Julian Budden, *La opere di Verdi*, vol. II...op. cit., p. 106.

de hombres armados para correr presto a socorrer a su madre, y el joven se prepara para guiarlos a la batalla cantando una de las más famosas *cabalettas* de Verdi, “Di quella pira”;¹⁹⁰ de carácter heroico, que contrasta fuertemente con el *cantabile* anterior, lo que tiene claro significado dramático: Verdi consigue, en una rápida transición, pasar del mundo de Leonora, asociado a la melodía lírica, al de Azucena, vinculado con un estilo melódico articulado y rítmico. Leonora interviene con exclamaciones de angustia al tiempo que la masa coral de hombres armados se une con determinación entusiasta a su líder y parten todos a la batalla.

D. JORNADA V, *EL SUPPLICIO / PARTA QUARTA, IL SUPPLIZIO*

Frente a los tres cuadros del original y las ocho escenas que componen en total la V jornada de *El trovador*, el cuarto acto de *Il Trovatore*, subtítulo por Cammarano con el mismo título del original español, “Il supplizio”, se desarrolla en dos cuadros diferentes con dos escenas cada uno. Así, la estructura de este cuarto acto será:

Cuadro I. A las afueras del palacio de Aljafería. Este cuadro tiene tres escenas. La escena 1 de *Il Trovatore* condensa las escenas 1 y 2 de *El trovador*; la escena 2 del drama lírico coincidiría con la escena 5 del drama español; las escenas 3 y 4 del original, en las que se producen dos diálogos de don Nuño con don Guillén y don Lope, respectivamente, y que transcurren en la cámara del conde (cuadro II), desaparecen.

Cuadro II. En los calabozos de palacio. Este cuadro coincide con el tercero de la V jornada de *El trovador*, cuyas tres últimas escenas (V, 6-9) se correspondería con las dos últimas (IV, 3 y 4) de *Il Trovatore*.

• Cuadro I

En el inicio de la V jornada de *El trovador* la didascalia nos indica que estamos en las inmediaciones de Zaragoza y que a la izquierda del escenario se ve uno de los muros del palacio de la Aljafería con una ventana enrejada. Ruiz y Leonor entran en escena (V, 1). La joven se prepara para salvar a Manrique prisionero en la torre de palacio, después de ser hecho prisionero por los hombres del conde de Luna. Leonor le pregunta a Ruiz si le ha traído el pomo del veneno que previamente ella le había encargado comprar, a lo que este responde afirmativamente.¹⁹¹ Despidiendo a Ruiz, se queda sola (V, 2). La

¹⁹⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 389.

¹⁹¹ Ruiz emplea una referencia explícita para referirse al vendedor que se lo ha proporcionado: “Judío al fin. / [...] / diez maravedís de plata me llevó el Iscariote” (Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia

joven tiene un plan: pretenderá amar al conde para conseguir la libertad de su enamorado; en ese momento, Leonor escucha una canción de despedida del trovador desde su encierro en la torre, y reafirmando en su decisión, antes de encontrarse con don Nuño, ingiere un veneno de acción lenta para escapar de él definitivamente.

En el segundo cuadro, ambientado en la cámara del conde de Luna y eliminado por Cammarano, don Nuño y don Guillén dialogan sobre Leonor (V, 3), de quien se ignora el paradero, y don Guillén vuelve a insistir en los temas de la pureza de sangre, y en la afrenta a su honor cometida por su hermana;¹⁹² don Nuño se queda solo y se lamenta por su amor no correspondido (V, 4), y, seguidamente, en la conversación que mantiene con Lope aparece una vez más el argumento de la venganza, formulado en esta ocasión por el personaje del conde, quien tras la confirmación de don Lope de que Manrique se encuentra en la misma prisión que Azucena, manifiesta su intención de ajusticiarlos a los dos: el trovador a manos del verdugo, y la gitana en la hoguera, como su madre (V, 4).¹⁹³ Tras ser anunciada por don Lope la presencia de una dama que quiere verlo, el conde la hace entrar y, descubriéndose el rostro, Leonor se presenta ante el sorprendido Luna (V, 5). La joven le pide encarecidamente que salve al trovador a lo que don Nuño se niega, pero ella promete olvidar a Manrique y amarlo solo a él si permite que su enemigo huya al exilio. Así, la joven ve coronado su engaño por el éxito al recibir el consentimiento del conde, quien la apremia a que vaya a decirle al trovador que debe huir de Aragón para no volver.

En *Il Trovatore*, al inicio del IV acto, la didascalía del primer cuadro nos sitúa prácticamente en el mismo escenario que la obra dramática española: estamos en una noche oscurísima en un ala del palacio de Aljafería, situando en una esquina del escenario una torre con ventanas asegurada con barrotes de hierro. Entran Leonora y Ruiz encapuchados: el lúgubre prelude musical nos dice que el intento del trovador por rescatar a Azucena ha fallado (IV, 1), y con unas breves frases, Ruiz, señalándola, muestra la torre donde este ha sido encerrado y hecho prisionero. Leonora, que se

Gutenberg..., op. cit., pp. 56-57), que Cammarano no utiliza, y que podríamos considerar como perteneciente a la larga tradición antisemita española ligada no sólo a la usura, debido a que muchos judíos ejercían de prestamistas, sino también al honor y a la limpieza de sangre. Según Ruiz Silva, más que reflejar un sentimiento del autor muestra “uno de los lugares comunes sobre los judíos que todavía estaban presentes en la sociedad española en la primera mitad del siglo XIX,” dándole a la obra además “un toque de época, pues en el siglo XV el antisemitismo estaba profundamente extendido por todos los reinos hispánicos”. En Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Cátedra..., op. cit., p. 75.

¹⁹² Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 60.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 62.

encuentra devastada, despide a Ruiz instándole a no preocuparse por ella. Una vez sola, muestra (a la audiencia) un anillo con veneno, su “defensa” ante los requerimientos del conte, e inmediatamente comienza la primera sección de la extraordinaria *scena, aria e Miserere*. Reflexionando sobre lo próxima que se encuentra a Manrico y la falta de conciencia que de esto tiene el joven encarcelado, reconoce que no puede vivir sin él, y por ello tiene un plan para rescatarlo, aunque el precio será su propia vida. Seguidamente, con un texto que es una aportación de Cammarano, entona “D’amor sull’ali rose”, un aria de exquisita factura que no guarda relación con las redondillas de la Leonor española (V, 2), y que Verdi transforma en un desconsolado *cantabile*, en el que le pide a la brisa que lleve su amor y esperanza al infeliz prisionero y que alivie su dolor, pero que permanezca en silencio acerca de su propia angustia.

El sonido de las campanas que continuará a lo largo de esta sección, anuncia el inicio del *tempo di mezzo*, un pasaje perteneciente solo a la ópera y que permite la participación de un coro de voces internas que canta un *Miserere*, acompañado por el tañido regular de una campana que llama a muerto. Este tipo de sonido nos proporciona información espacio-temporal extra, ya que aumenta el efecto de la oscuridad nocturna y, además, simbólicamente, preanuncia los trágicos sucesos que están por venir, especialmente a los católicos, a los que rápidamente les sugiere un funeral. La sensación de angustia de Leonora aumenta, subrayada por la música que añade un efecto trágico y fúnebre a la escena. La joven está aterrorizada y entona desesperada “Quel suon, / quelle preci solenni e funeste”. Su canción, acompañada suavemente por toda la orquesta, destaca por encima de las escalofriantes y amenazadoras figuraciones en *pianissimo* de la orquesta, un tipo de *ostinato* rítmico que evoca la muerte, que se repite insistentemente, y que aparece frecuentemente en las óperas de los siglos XVIII y XIX siendo descrito como el ritmo de la marcha fúnebre.¹⁹⁴ De repente se escucha desde la torre la voz de Manrico, que entona su segunda canción desde fuera del escenario acompañado del arpa, con un texto que es prácticamente el mismo que el de García Gutiérrez, y en la que sin saber que ella puede escucharle, se despide de Leonora rogándole que no le olvide.

En este momento, Verdi repite la música de cada una de las tres subdivisiones de la sección: el *Miserere* (con las mismas palabras), la respuesta de Leonora con la misma

¹⁹⁴ Los compositores de ópera franceses italianos y alemanes, incluido Wagner, usaron ritmos similares para señalar la muerte desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. En Martin Chusid, *Verdi's Il Trovatore...*, op. cit., p. 62.

música y un nuevo texto, “Sull’orrida torre...”,¹⁹⁵ y la canción de Manrico (también con un nuevo texto), con un siniestro acompañamiento rítmico orquestal, antes de combinar elementos de las tres partes en un climático *ensemble*. En este poderoso cierre del *tempo di mezzo* se alternan, se asocian, y se superponen tres elementos que son música de escena (el tañido de la campana; el canto de los condenados a muerte que entonan un lento *Miserere a capella*; y la canción de Manrico desde el calabozo), junto con Leonora, que canta una brillante *cabaletta* en la que expresa su alegría al mismo tiempo que, contrastando con el ánimo anhelante de los actos anteriores, promete con valentía salvar a Manrico aunque le cueste la vida. Demostrando ser además de compositor un sagaz hombre de teatro, Verdi no solo combina con maestría todos estos elementos musicales, sino que, en la oscuridad de la escena, los sitúa en tres planos sonoros distintos, con lo que consigue una excepcional eficacia.

La siguiente escena (IV, 2) sigue libremente la escena 5 del drama español. Mientras Leonora se esconde se abre la puerta de la torre y por ella sale el conte con algunos de sus seguidores, comenzando así el siguiente número, una *scena e duetto*. Luna ordena que al alba Manrico sea decapitado, y Azucena quemada en la hoguera. Sus subordinados regresan a la torre, y creyéndose sólo, reflexiona en voz alta reflejando que quizás esté abusando del poder que ha depositado en él el rey, pero culpa de todo ello a Leonora. Esta cavilación del conte en la que podemos percibir una cierta autocrítica sobre su modo de proceder, no la encontramos en el drama español, donde en todo momento justifica su actitud y sus acciones afirmando que “[...] Mientras aquí no esté el rey, / yo soy el rey de Aragón” (V, 3).¹⁹⁶

Cuando, seguidamente, se pregunta por el paradero de la joven, Leonora revela su presencia y en un conmovedor *cantabile* pide misericordia para el trovador. El conte se niega y ella, tirándose a sus pies, continúa sus súplicas mientras que la firme resolución de Luna no cede y le responde que cuanto más ama ella a su rival más crece su furia, y más desea el sufrimiento de Manrico. El *tempo di mezzo* comienza aquí con un impetuoso pasaje, un *parlato* acompañado por la orquesta, en el que Luna se prepara para irse, ella continúa perseverando, y el conte afirma que no hay precio para alcanzar esa indulgencia. Entonces, Leonora se ofrece a sí misma y él se muestra aturdido. Le promete que si se le permite explicar el asunto a Manrico y después es liberado, será

¹⁹⁵ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 391.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

suya. Ante la insistencia del conte, ella se lo jura. Luna llama a un guardia y mientras se encuentra susurrándole instrucciones Leonora se toma el veneno del anillo. El noble se vuelve hacia ella y le dice que Manrico “vivrà”, palabra con la que comienza una alegre *cabaletta* a dúo: ella porque piensa que Manrico se salvará, y él porque cree que la conseguirá.¹⁹⁷

- **Cuadro II**

En el tercer cuadro de *El trovador* asistimos a un radical cambio de escenario. Nos encontramos en un calabozo oscuro, a la izquierda una ventana con reja y una puerta, al fondo otra ventana alta cerrada, y debajo de la misma, hallamos a Azucena recostada, y sentado en el lado opuesto, a Manrique. La situación de Azucena y el trovador es desesperanzada, en una atmósfera de fatal resignación que nos muestra también su extenuación psíquica (V, 6). En el alucinado y frenético diálogo entre ambos, presos y a la espera de su ejecución, destaca claramente la lapidaria afirmación de la gitana: “Sí; los tiranos no mandan sobre el sepulcro [...]”,¹⁹⁸ en una clara referencia a la muerte, un “axioma romántico que representa el último y extremo acto de liberación que el individuo, ahora ya impotente por otras vías, puede victoriosamente oponer a quien le oprime”.¹⁹⁹

La gitana vuelve a evocar por segunda vez el suplicio de la madre, pero, esta vez, en sus recuerdos solamente hay espacio para el horror de la hoguera, no para el grito de venganza: “...¡La hoguera! No sé qué tiene de feroz esa palabra, que me hiela...¡la hoguera! Y siempre la tengo delante, y siempre con su llamas que me queman, y quitan la vida con desesperados tormentos [...]”.²⁰⁰ En este pasaje, Menarini encuentra una de las más graves contradicciones en las que cae el dramaturgo español, porque considera que no puede ser creíble que Azucena afirme no saber qué horror le inspira el recuerdo

¹⁹⁷ Ruiz Silva afirma que “la visión de Verdi de este diálogo tan desesperado y sombrío es curiosamente no sólo superficial, sino que no responde en absoluto al clímax de la obra hispana. La música parece no tener en cuenta el significado de las palabras por lo que puede hablarse de un verdadero divorcio entre texto y música, cuya unidad es, a fin de cuentas, la entraña auténtica del melodrama. Si el dúo tiene éxito, y esto está fuera de duda, se debe a su innegable brillantez y a la pronta y fácil asimilación de su tema, reiteradamente repetido en su ritmo de vals” (Carlos Ruiz Silva, “‘El trovador’ de García Gutiérrez, drama..., op. cit., pp. 268-269). Sin embargo, Budden sostiene que Leonora vive exclusivamente en el presente por lo que no hay ninguna incongruencia en su alegría desbordada: será capaz de salvar la vida de su enamorado y para ella eso es lo único que cuenta (Julian Budden, *La opere di Verdi*, vol. II...op. cit., p. 112).

¹⁹⁸ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 67.

¹⁹⁹ Piero Menarini, *Dal dramma al melodramma ...*, op. cit., p. 15.

²⁰⁰ Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 67.

de la hoguera, si realmente el núcleo de su personaje, la tragedia que lleva en sí misma, consiste en el remordimiento que le acompaña por haber quemado a su propio hijo, junto con el deseo de vengar a su madre, injustamente condenada a la hoguera acusada de brujería, hechos que, como ya sabemos por la propia gitana (III, 1), tuvieron lugar en su juventud.²⁰¹ Después de hacerle prometer a Manrique que no se la llevarán a la hoguera, habla de un futuro imaginario en libertad: “Y correremos por la mañana, y tú cantarás; mientras yo estaré durmiendo sin temor a esos verdugos, en ese suplicio de fuego”,²⁰² quedándose dormida bajo los tiernos cuidados de su hijo.

En ese momento les sorprende la llegada de Leonor (V, 7) que expone con precipitación el pacto alcanzado con el conde sin mencionarle a Manrique que ha consumido un veneno. Este, cegado por los celos, no quiere atender a razones; cuando consigue entender la intención de la joven, le pide que huyan juntos, pero ella está ya agonizando por los efectos de la pócima y muere rápidamente en sus brazos. A partir de este instante los hechos se suceden a una velocidad vertiginosa. Aparece don Nuño, seguido de don Guillén, don Lope, y un grupo de soldados, quienes al entrar se encuentran muerta a Leonor (V, 8). Don Nuño quiere la cabeza de Manrique que es llevado al patíbulo por los soldados y Azucena se queda a solas con el conde (V, 9). Pasa un momento en el que un trágico rayo de conciencia atenaza y casi paralizada a la gitana haciéndola titubear un segundo de más; Azucena toma conciencia por primera vez de la inevitabilidad del destino que está teniendo lugar e implora por su hijo dos veces: primero a su madre por no ser capaz de seguir sus dictados, y con eso mismo pierde la extrema ocasión de liberar a Manrique del paredón, y luego al conde, sin obtener ningún resultado. Don Nuño la arrastra hacia la ventana para que sea testigo de la muerte del trovador, instante en el que esta revela que el hombre que ha enviado a la muerte “[...] él es...tu hermano, imbécil!”, para seguidamente dirigirse a su madre con un “¡Ya estás vengada!”,²⁰³ y expirar con gesto de amargura. En este último cuadro, por tanto, se asiste al choque trágico por excelencia entre la libertad moral del personaje (la tentativa humana de Azucena por normalizar la propia existencia, obsesionada por el recuerdo del suplicio de su madre y el remordimiento por el intercambio de los niños) y la inexorabilidad del destino.

²⁰¹ Piero Menarini, *Dal dramma al melodramma...*, op. cit., p. 14.

²⁰² Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Galaxia Gutenberg..., op. cit., p. 68.

²⁰³ *Ibid.*, p. 75.

En *Il Trovatore*, el cuadro segundo y final de la ópera, se desarrolla también en un calabozo oscuro (*Orrido carcere*),²⁰⁴ y sus dos escenas (IV, 3-4) son una fiel reducción del desenlace de la obra teatral española (V, 6-9), e incluso muchos pasajes son una traducción literal del drama original. El espacio en el que transcurre la acción es el de una mazmorra del palacio, con una luz mortecina que cuelga del techo, una pequeña ventana con barrotes en una esquina, y una puerta al fondo.

La escena 3 se abre con una corta y lenta introducción que consiste en una sucesión de acordes, interpretada en *piano* por parte de toda la orquesta, que busca representar un ambiente solemne y la situación desesperanzada de Azucena y Manrico, presos y resignados a su suerte. La gitana, tendida sobre una simple tarima y con el joven sentado a su lado, está esperando la muerte, casi resignada, cuando de repente se ve superada por las alucinaciones, y, en vano, su hijo trata de calmarla. Siente que se ahoga y no puede dormir, quiere escapar y sentirse libre. Levantándose, Azucena se dice que los bárbaros no podrán torturarla porque el signo de la muerte está ya en su frente; van a encontrar un cadáver congelado en silencio, un esqueleto. La gitana continúa con su atormentado diálogo y comienza a alucinar: se imagina a sus verdugos que vienen a llevársela. Le pide al hijo que la defienda, e ignorando sus promesas de que no vienen por ella, sigue gritando: “Il rogo!...parola orrenda”.²⁰⁵ Entonces vuelve a revivir la muerte de su madre y se oye de nuevo la música de “Stride la vampa” realizada por las flautas y los clarinetes, tras lo que, con un grito, la mujer cae convulsa a tierra entre los brazos de Manrico. Después de que el joven le haya aconsejado descansar para al menos tratar de sofocar los terrores del alma, ella asiente afirmando que el cansancio le oprime y que tratará de hacerlo. Le asegura que cerrará sus ojos pero antes le hace prometer a Manrico que la despertará si ve la pira encendida. Entre sueños canta el efectivo “Ai nostri monti... ritorneremo...”,²⁰⁶ evocando paisajes de días felices, fragmento en el que Verdi sorprende con una nueva melodía en vez de variar el material precedente.

De un modo bastante más acentuado que en la obra española, durante toda esta escena y hasta el momento inmediatamente anterior al *finale*, vamos a ver como Azucena va perdiendo lucidez y coherencia en su discurso, mientras otras veces canta medio dormida, pero ya no es plenamente consciente de lo que ocurre a su alrededor.

²⁰⁴ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 393.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

Entonces, la puerta de la celda se abre y entra Leonora (IV, 4), cambia la tonalidad y el tiempo se hace más rápido. Manrico no pueden creer lo que ven sus ojos, la buena fortuna de verla justo antes de morir. La aparición de Leonora introduce un ambiente de felicidad inesperado y momentáneo, reflejado en las frases con las que Manrico da la bienvenida a su amada. En una nueva y rítmica melodía en menor, Leonora le cuenta que no morirá; él debe partir inmediatamente. Cuando él se da cuenta de que ella pretende quedarse y no le seguirá en la fuga, se niega a huir, preguntándole qué precio ha pagado por su libertad. Cuando Leonora le niega la mirada, una terrible sospecha va tomando cuerpo en Manrico y comienza el primer *concertato* del *finale*, “Parlar non vuoi?”.²⁰⁷ Con frases declamadas en diálogo con la orquesta, el trovador estalla en exclamaciones furiosas, para seguidamente descargar su ira proclamando que entiende lo sucedido, que es una infame que ha vendido su amor. Leonora insiste en que él está ciego por la ira, que es injusto y cruel con ella, y que debe huir o estará perdido. La joven cae a sus pies. Mientras, Azucena, entre sueños, comienza a cantar una vez más “Ai nostri monti”, dando lugar a la configuración de un trío de enorme potencia.

La acción dramática se dirige de nuevo hacia la tragedia inevitable. La textura vuelve al *parlato*; él le ordena que se vaya mientras ella le pide que no la rechace, que cese de insultarla, manifestando que es hora de dirigir a Dios sus oraciones por ella. Cuando comienza a sentir fuertes dolores, en un segundo *concertato* final (“Prima che d'altri vivere”)²⁰⁸ muy distinto del anterior, explica que los padece por haber ingerido veneno; el joven se da cuenta de la verdad y del alcance del gesto de Leonora, y sintiendo que su muerte está cerca se arrepiente de su diatriba, y lamenta haberla maldecido. En ese momento llega el conte y escucha a Leonora en plena confesión del engaño al que esta le ha sometido, mientras que su respiración se vuelve entrecortada y desesperada. Rogando por el perdón divino (al fin y al cabo ella es una católica cometiendo suicidio), y despidiéndose de Manrico, Leonora muere.

Terminado este episodio, el final resulta incluso más acelerado que en el original, lo que hace casi inverosímil, por su rapidez, la ejecución de Manrico; además, Cammarano elimina los intentos de Azucena, que sí encontramos en García Gutiérrez, por detener el ajusticiamiento en el último momento, lo que agrava el carácter vengativo de la gitana, a la que de este modo se nos muestra totalmente entregada a su venganza

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 394.

²⁰⁸ *Idem.*

personal. El *tempo* se acelera para el pasaje final en *parlato*. El conte ordena el traslado de Manrico al cadalso, y el trovador llama a su madre para despedirse. Casi inmediatamente ella se despierta y clama por Manrico, a lo que el conte responde que corre hacia la muerte. Ella le ruega que se detenga y que la escuche, mientras él la arrastra hacia la ventana diciéndole que lo vea. Cuando el conte afirma que el trovador ha muerto, la gitana le responde que “Egli era tuo fratello!...”.²⁰⁹ Luna se queda horrorizado, y Azucena añade: “Sei vendicata, o madre!”,²¹⁰ cayendo a los pies de la ventana,²¹¹ mientras el conte se lamenta por continuar con vida, “E vivo ancor!”.²¹²

1.4. CONCLUSIONES

La comprensión crítica de este trabajo se enfrenta a dos claras contradicciones. Por un lado, los acontecimientos que subyacen en la acción de la ópera (la terrible venganza de una gitana a expensas de dos jóvenes caballeros inocentes, sobre un pasado aterrador) se consideran, normalmente, inenarrables, un caso límite de oscuridad libretística; y por otro, los modelos musicales con los que el compositor realiza la acción (arias, dúos, tercetos, coros y fragmentos *concertato*) parecen desmentir toda aquella novedad y libertad de formas que Verdi esperaba de Cammarano.

La acción del *Il Trovatore* es oscura y confusa, y a primera vista resulta descabellada. Una parte del problema está en el núcleo de la trama, ya que en el repertorio habitual no es corriente una ópera en la que los acontecimientos del pasado tengan semejante peso, y se desvelen más tarde. De los cuatro personajes principales, sólo uno, la gitana Azucena, la madre adoptiva del héroe, conoce dichos antecedentes; otros dos personajes, la soprano y el tenor, no sospechan nada (aunque en el caso de Manrico habría que decir “casi”), y mueren antes de tener ningún conocimiento de ello; el cuarto, el barítono, lo descubre exactamente segundos antes de que la ópera termine.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 395

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Esta última escena de *Il Trovatore* resume con bastante fidelidad las tres finales del drama hispano (escenas 6-8). Sin embargo, en la obra española, Azucena, después de exclamar: “Ya estás vengada”, inmediatamente “*Con un gesto de amargura, y expira*”, mientras que en la ópera, Cammarano se contenta con señalar “*Cade a’pié della finestra*”, aunque es de presumir que, como en la obra de teatro, caiga muerta.

²¹² *Idem.*

En general, en la ópera, la gestión de las historias ocurrida en el pasado, es decir, la comunicación de hechos que ocurrieron antes de que se abra el telón, y que por lo tanto deben ser dados a conocer al espectador a través de relaciones, pistas, e indicios, es a menudo problemática, ya que los relatos pueden tener su fascinación poética en un libreto, pero su eficacia se ve afectada por la dificultad de entender el texto en la recitación cantada. Por otro lado, son opuestos a una dramaturgia, como es la de la ópera de siglo XVIII y primera mitad del XIX, que tiene como objetivo el presente absoluto, es decir, la representación del sentimiento momentáneo, no el razonar sobre eventos que pertenecen a un pasado o sobre proyectos que anticipan el futuro. Esto va a dar lugar a que una parte de la acción y del interés del drama, consista en descubrir la historia del pasado por partes, siempre en términos fragmentarios, y desde perspectivas contrastantes, en donde cada personaje se considera víctima del otro, y bajo el velo de un terrible misterio.

Con todo, la incógnita se resuelve fácilmente si nos fijamos en los distintos personajes que en un melodrama son siempre papeles vocales, y como tal será claramente perceptible a los sentidos. En *Il Trovatore* la constelación de personajes proviene directamente de la fuente, el drama hispano *El trovador*. El mecanismo utilizado por el joven dramaturgo español, consiste en haber organizado todo el drama sobre dos triángulos que están alineados en dos vértices (los dos personajes masculinos) y en una línea que les une (su relación de antagonismo). Sobre esta base, se forman dos triángulos distintos que agrupan a los personajes de dos maneras diferentes:²¹³ hay un triángulo erótico, formado por los tres personajes jóvenes, la noble Leonor de Sesé, dama de la reina de Aragón, cortejada por don Nuño de Artal, conde de Luna, que sin embargo está enamorada del misterioso caballero Manrique; y el otro sería el triángulo filial, en cuyo vértice se encuentra la gitana Azucena, la madre de Manrique, a los que el conde persigue y condena por los celos que siente por su rival, y para vengar el lejano secuestro de su hermano, respectivamente. Sólo en el último momento, de Luna recibe a través de la gitana la horrible noticia de que el rival al que acaba de mandar al patíbulo

²¹³ El esquema temático pasional entre los principales personajes de la trama planteado en una estructura romboidal en cuyos vértices se hallan los cuatro personajes principales, unidos por líneas que muestran las distintas relaciones que se establecen entre ellos, es algo planteado por Carlos Ruiz Silva en su edición de *El trovador* (Antonio García Gutiérrez, *El trovador*, Cátedra..., op. cit., p. 70). Un planteamiento similar, desglosando la estructura romboidal en dos triángulos complementarios y en las relaciones interpersonales que se crean entre sus integrantes, es el que desarrolla Lorenzo Bianconi en “*Il Trovatore* di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez”, *Quaderno25*, “Verdi e le letterature europee”, Giorgio Pestelli ed., Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, pp. 121-134.

era su hermano, el niño raptado largos años antes para vengar la injusta condena a la hoguera de su madre, y que, sin embargo, ha sido cuidado, criado y amado por ella como un hijo propio, después de que por un equívoco delirante hubiese quemado a su propio hijo.

El primer triángulo brilla con luz propia, y coincide con el modelo básico de ópera romántica italiana, y en él, el trasfondo histórico y político que García Gutiérrez dio a sus integrantes, en Verdi se difumina hasta casi desaparecer del todo. Pero lo que suscitó el interés del compositor no fue únicamente este triángulo erótico y sus posibilidades dramáticas, sino, más bien, su combinación con el otro, el de la desconocida relación de parentesco entre los dos jóvenes rivales. A Verdi debe haberle atraído la relación dialéctica entre los dos triángulos soprano/mezzosoprano -tenor -barítono, ya que una estructura como la de *El trovador / Il Trovatore*, que implica dos papeles femeninos equivalentes en importancia, potencia exponencialmente la tensión de la construcción dramática, resaltando la duplicidad de la acción en una paradójica unidad.

Sin embargo, los dos triángulos no son equivalentes. El primero es más obvio, y en él arden la fiebre del amor y de los duelos; y el segundo es sombrío y tenebroso, lleno de rescoldos encendidos bajo los que se incuba un odio sordo e inexorable, y en el que sólo Azucena conoce la consanguinidad de Manrique y el conde. Por otra parte, el triángulo erótico es un caso de presente absoluto: se centra en el aquí y ahora, en la feroz energía que una mujer joven pone en el rechazo de un pretendiente al que desprecia (barítono), y en su dedicación a un trovador romántico al que ama (tenor). El triángulo filial, sin embargo, va a hurgar en un pasado sombrío, en hechos sangrientos (la condena a la hoguera de una mujer gitana sospechosa de brujería) que han dejado un rastro de dolor irremediable, y que sigue siendo opresivo y amenazante en el presente.

Ambos triángulos se cruzan catastróficamente. Manrique / Manrico y Luna, como Leonor/Leonora, son poseídos en alma y cuerpo por el impulso del amor. Pero en el instante en el que conde / conte (jornada IV/ atto III) intuye que tras el triángulo amoroso se asoma el triángulo filial (cuando la gitana capturada cae bajo la sospecha de haber secuestrado tanto tiempo atrás al niño desaparecido, y resulta ser la madre de Manrique / Manrico), se deja arrastrar por un propósito de venganza arrebatador: de un solo golpe, atribuyéndose un poder judicial que no tiene, y tras perder a Leonor / Leonora, se vengará con ferocidad de Manrique / Manrico como un rival en el amor (y

en la política), y de Azucena como una criminal. Y será la ejecución de esta represalia, la que finalmente desencadenará el mecanismo de la venganza de Azucena: sin ella mover un dedo, e incluso contra su voluntad, el conde mata sin saberlo al hijo del viejo Artal, el hermano desaparecido desde hace tanto tiempo, y de este modo venga la horrenda muerte sufrida por su madre, injustamente condenada a la hoguera por el padre del conde.

Por lo tanto, el tema de *El trovador / Il Trovatore* es precisamente la abominación de la venganza que lleva a la desolación, que destruye vidas, y que arrasa al amor, la única pasión que mueve una energía igualmente poderosa, contraria y beneficiosa. Por tanto, se puede entender el entusiasmo de Verdi por el drama español, ya que *El trovador* le ofrecía un desarrollo inaudito de un tema central en su obra en ese momento,²¹⁴ y le permitía poner en juego dos figuras femeninas en las que, el amor por un mismo hombre, adquiere una importancia colosal: el amor de mujer en Leonora y el amor de madre en Azucena. Es más, el sentimiento de venganza en Verdi y Cammarano se enriquece respecto a García Gutiérrez. El tenebroso triángulo filial se basa sobre eventos de un pasado remoto, pero no por ello se aleja del presente, porque a pesar de que las historias de Ferrando (acto I), Azucena (acto II), y el interrogatorio de la gitana (acto III), hablan de hechos acontecidos en el pasado, con las tres se tiene la sensación de que pertenecen al momento vigente, porque provocan reacciones en el presente, como son la superstición (los siervos, angustiados por la historia de Ferrando, susurran aterrizados al sentir las campanadas de medianoche), la manía de persecución (la implacable incitación a la venganza de la madre muerta, que persigue a Azucena como una obsesión inextinguible), o un interrogatorio prepotente y violento (el de Azucena en el campamento del conde). En el final del último acto, el cumplimiento de la venganza (la venganza de Luna contra Manrique / Manrico y la gitana, y la de Azucena contra Luna), no es más que una repetición aterradora del pasado.

En el proceso de traslación del drama teatral al melodrama, ya hemos visto que para reducir el drama español al formato de un melodrama italiano, Verdi y Cammarano tuvieron que realizar un claro proceso de síntesis, pero dejaron intacta la estructura de base, es decir, los dos triángulos sobre los que gira todo el drama, a los que proporcionan una realización musical. Si observamos la distribución de los catorce números de la partitura de *Il Trovatore* sobre los cuatro personajes principales, y por lo

²¹⁴ Basta recordar *Ernani* o *Rigoletto*.

tanto sobre los dos triángulos, vemos que para todas las relaciones interpersonales está previsto al menos un número, con una excepción que confirma la regla: Leonora y Azucena no se relacionan en el drama español y tampoco lo hacen en la ópera; en un único número comparecen ambas sobre la escenario, en el último *finale* (jornada V / atto IV), pero, ambas moribundas (una por el veneno y la otra por agotamiento), no llegan a comunicarse.

Verdi y Cammarano tuvieron que comprimir o limar bastantes cosas en el drama de García Gutiérrez. En parte se trata de obvias adaptaciones a las dimensiones de un libreto de ópera, ya que en la redacción del drama, en el que García Gutiérrez mezcla la prosa y el verso, estos son más del doble. El narrador, Ferrando, la “memoria histórica” de la casa de los Artal, es la personificación de tres sirvientes, Guzmán, Jimeno y Ferrando, que en el original se reparten las tres distintas narraciones: la de la hoguera de la vieja gitana, la de las incursiones nocturnas de su alma, y la del atormentado cortejo del joven conde de Luna a Leonor. Se cae del elenco don Lope de Urrea, el confidente de don Nuño, un personaje secundario siempre necesario en un drama hablado, y que a menudo resulta superfluo en un melodrama. Asimismo, desaparece también el personaje del hermano de Leonor, don Guillén de Sesé, que en el drama personifica el orgullo nobiliario y el honor de la familia, y que se opone firmemente a la desenfrenada pasión de su hermana por el trovador.

Determinados cambios, se debieron a la necesidad de prevenir las prohibiciones de la censura, quien nunca habría consentido la puesta en escena de un drama, en el que una joven que decide tomar los votos para escapar de un matrimonio indeseado y porque cree muerto a su enamorado, deja los hábitos en cuanto este reaparece, y se deja raptar por él. En García Gutiérrez es el tema central de las jornadas II y III. Por ello, en prevención, Verdi y Cammarano comprimen las dos escenas del convento de clausura (la aparición del trovador en el convento, y el asalto del conde de Luna al convento, frustrado por las milicias de Manrique) en un único *finale* II, en el que la joven, justo en el momento anterior a pronunciar sus votos, es liberada por el trovador de las garras del conde de Luna, que la quería secuestrar. Con estas escenas, paradójicamente, y en la búsqueda de la atenuación del escándalo, se consigue aumentar el impacto dramático.

Otros cortes fueron determinados por la diferencia de comportamiento y economía entre los dos sistemas estéticos, el drama de teatro y el *dramma per musica*. Es el caso particular de la secuencia de escenas de la jornada IV de *El trovador*, que se

corresponde con el segundo cuadro del acto III operístico. García Gutiérrez, ha dispuesto un angustiado monólogo de Leonor (IV, 5): acuartelada con Manrique en la sitiada fortaleza de Castellar, atormentada por la culpa de haberse fugado del convento con su amante y vivir con él en rebeldía, le aterra la idea de la maldición divina: “¿Esposa yo de Dios? No puedo serlo. / ¡Jamás!, Nunca lo fui... [...] / Ya con eternos vínculos el crimen / a su suerte [de Manrique] me unió..., nudo funesto, / nudo de maldición, que, haya en su trono, / enojado maldice un Dios terrible”. En la siguiente escena (IV, 6) encontramos una página central en la construcción sentimental del drama, como es el sueño de Manrique. El trovador se despierta de una pesadilla angustiosa, “un sueño, una ilusión, pero horrorosa”, “una imagen atroz” que como un espectro lo persiguen desde que escuchó la historia de Azucena, quien ha contagiado su obsesión a su hijo.

Verdi no quiere un monólogo de Leonora en el tercer acto; después de varias tentativas escuchó a Cammarano y, finalmente, le concedió a la soprano la *cavatina di sortita* reglamentaria en el primer acto (I, 2), lo que probablemente no se deba tanto a las convenciones teatrales como a una necesidad relacionada con la dramaturgia musical, ya que siendo Leonora el punto de apoyo del triángulo erótico, en este momento (un poco antes del duelo entre los dos hombres enamorados) lo que importa es inflamar el ambiente. Verdi, sin embargo, quería un aria para Leonora en el cuarto acto (IV, 1), junto con la escena del *Miserere* (IV, 1), allí donde García Gutiérrez (V, 2) había colocado un monólogo de la protagonista, el tercero después del monólogo en el convento (II, 6), y el de sus habitaciones en la torre de Castellar (IV, 5).

Con respecto al sueño del trovador, según el boceto del melodrama que Verdi propuso a Cammarano el 9 de abril de 1851, de él tendría que haber surgido la gran aria del tenor, seguida por el dueto de amor reglamentario con la soprano, interrumpido por la llegada de Ruiz con la noticia de la captura de la gitana, y la sucesiva salida en estampida del trovador para salvar a su madre. Pero finalmente, los dos autores decidieron que esta última narración, habría sido demasiado en una ópera cargada ya de historias centradas sobre el fuego y la siniestra hoguera; decidieron también sacrificar el dueto transformándolo en el aria de Manrico (III, 5-6), que en su *tempo di mezzo* oye “L’onda dei suoini mistici”²¹⁵ del órgano, que indica lo inminente de la celebración de su matrimonio con Leonora (nunca llevado a cabo), para posteriormente y en pocas

²¹⁵ Piero Mioli (a cura di), *Verdi. Tutti i libretti d’opera...* op. cit., p. 389.

palabras, en el “puente” hacia la *caballeta* “Di quella pira”, revelar que su madre es una gitana.

En algún otro caso, Verdi y Cammarano han retocado la secuencia y la presentación de los distintos eventos, buscando la eficacia dramático-musical. Así, por ejemplo, el equívoco del encuentro nocturno, en el que Leonora oye el canto de Manrico y se precipita al jardín para abrazarlo, pero al que confunde con el conte debido a la oscuridad (I, 4), en García Gutiérrez pertenece a los momentos anteriores a la acción, y es narrado en la primera escena por uno de los tres sirvientes, como un incidente ocurrido la noche anterior (I, 1); después es relatado en dos escenas consecutivas por Leonor, primero a su confidente, Jimena (I, 3), y después con Manrique quien, en un amplio enfrentamiento, le pide cuentas y razones (I, 3). Leonor le reitera su devoción, a la que él responde solemnemente: “Me amas, ¿es verdad?, lo creo, / porque creerte deseo / para amarte y existir”, ya que para el héroe romántico, la voluntad y la necesidad de amar son destino inexorable. A continuación, Leonor, cuando aparece don Nuño, se aleja, y en ausencia de la joven los rivales se enfrentan; por lo tanto, en García Gutiérrez falta el formidable efecto del unísono, sentimental y musical de Manrico con Leonora. La decisión de Verdi de trasladar esta escena desde los apartamentos de Leonor a los jardines del palacio, bajo la luz de la “*luna che mostrarsi dai nugoli*” (es decir, desde un hecho pasado sobre el que se discute, a otro que ocurre directamente sobre el proscenio), da pie al explosivo *terzetto* (I, 3-5) que reúne sobre el escenario a los componentes del triángulo amoroso, en el final del primer acto.

Igualmente, en el último acto, Verdi y Cammarano reducen las tres mutaciones escénicas (delante de la prisión; en el palacio del conde; dentro de la cárcel), a dos, ya que el agitado enfrentamiento del conde de Luna con Leonor del original español (V, 5), en la ópera se convierte en un enérgico y apremiante *duetto* (IV, 2), que se produce en la vía pública junto a un ala del palacio de la Aljafarería, y no en la cámara del conde de Luna. En la misma secuencia de escenas, los dos autores intervienen también en un punto pequeño pero crucial, uno que concierne a la adquisición del veneno comprado por Ruiz para Leonor. En García Gutiérrez, nadie en el teatro se daría cuenta de la existencia de la ampolla de veneno, si no fuese porque en un corto diálogo, el sirviente le cuenta a la joven lo caro que se lo ha vendido un avaro mercader judío (V, 1); en la ópera, una vez desaparecido este diálogo, el problema es el mismo: nadie notaría la presencia de la pócima que Leonora guarda en el compartimento de un anillo. La

didascalia de Cammarano es excesivamente parca, “*I suoi occhi [de Leonora] figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra*”, por lo que será la música de Verdi con una siniestra figura cromática de los vientos sobre un trémolo de los arcos, la que haga que el espectador focalice la atención sobre la dirección de la mirada de la joven, durante el recitativo que precede al aria de Leonora (IV, 1).

En el drama español, en este momento en el que la presencia del veneno ha quedado bien presente por el diálogo entre Ruiz y Leonor, la joven se lo bebe (V, 2), justo después del canto de adiós a la vida del trovador, acompañado del toque mortuorio de la campana y el canto fúnebre de un fraile que ruega “por el alma de este hombre”, e inmediatamente antes de entrar en el palacio para encontrarse con el conde. No ocurre así en la ópera, en donde exprimiendo al máximo las leyes no escritas de la morfología de la ópera, Verdi y Cammarano retrasan la toma del veneno hasta después de que Leonora haya llegado a un acuerdo con el conde y después de su perjurio, y lo colocan dentro del *tempo di mezzo* del *duetto* (IV, 2), es decir, en el segmento intermedio de la “solita forma” convencionalmente destinado a acoger la acción necesaria (interna o externa) que conduzca del *adagio* a la *cabaletta*. Leonora bebe el veneno en el momento culminante de la tensión sonora acumulada en el dueto, en el que enuncia lo que Verdi denominaba una “parola scenica” (“M’avrai, ma fredda, esanime / spoglia”), que junto con el “Costui vivrà!” de Luna, lanza a los dos contendientes a una trepidante *cabaletta*, de tal modo que, la determinación suicida final de Leonora es corroborada y magnificada, no sólo por la exaltación que el *Miserere* ha desencadenado en su ánimo (y en el de los espectadores), sino también por el extenuante cuerpo a cuerpo vocal y dramático-teatral mantenido con el conde, en un *adagio* excitado y ansioso que se debe sobre todo a Cammarano²¹⁶.

En términos generales, Verdi y Cammarano distribuyen la truculenta historia de *Il Trovatore* de modo que se facilite al máximo la comprensión teatral. Cada uno de los cuatro actos de la ópera se divide en dos mitades, con un total de ocho cuadros. En los tres primeros, el primer cuadro pertenece al triángulo familiar, es decir, al mundo sombrío de Azucena, y el segundo cuadro al triángulo erótico, por tanto, al mundo luminoso de Leonora. En el último acto, en el que Leonora lleva a cabo los actos fatales

²¹⁶ El 23 de agosto de 1851, Cammarano le escribe a Verdi: “In riguardo al Duetto accluso di Leonora e il Conte [...] le due prime strofe vorrei che fossero due *a solo*, o pure, se vi conviene intrecciarle, che il tempo fosse concitato, e non quale di un consueto *adagio*. Anche la *cabaletta* l’ho immaginata veloce; mi pare che dovrebbe adattarvisi una frase sincopata, quasi a rimbaldi. En *CVC*, p. 215.

y decisivos que deben dar lugar a la salvación del trovador, y que sin embargo llevan al precipicio a todos los personajes, la secuencia se invierte: el primer cuadro se concentra sobre el monólogo de la joven a los pies de la torre, y su dueto con el conte; mientras la conclusión en prisión, reúne por primera y última vez, al borde de la muerte, a las dos mujeres, sin que en ningún momento ninguna de ellas se dé cuenta: un efecto de ironía dramática que proviene directamente del original español. En este desenlace, donde finalmente se reúnen los cuatro protagonistas, los dos triángulos colapsan y se anulan en la muerte.

Esta distribución de los ocho cuadros de Cammarano y Verdi asegura la coherencia temporal de la acción. Si entre un acto y otro hay amplios espacios temporales, en su interior los cuadros se enlazan con continuidad. Suena la medianoche cuando termina el *racconto* de Ferrando en el “*atrio del palazzo dell’Aljafería*” (I, 1); rápidamente la acción se traslada a los jardines del palacio, delante de los aposentos de Leonora: allí, bajo “*dense nubi*”, Leonora se encuentra con sus dos pretendientes, mientras la luna atravesando la oscuridad, ilumina el equívoco que desencadenara el duelo entre los dos jóvenes y enciende el odio irreductible del conde contra el trovador (I, 2-5).

Pasan meses. En el primer cuadro del segundo acto, en los “*primi albori*” Manrico, convaleciente de las heridas sufridas en una emboscada de las tropas del conte, se encuentra a los pies de Azucena, que le narra la triste historia de su madre (II, 1); pero el trovador, advertido por un mensajero (II, 2) la deja y corre para impedir que Leonora pronuncie sus votos (II, 4-5), frustrando así el secuestro tramado por el conte (segundo cuadro, “*È notte*”; II, 3).

Pasan semanas. El primer cuadro de tercer acto, en el cual Azucena es detenida e interrogada (III, 2-4) sucede en un “*accampamento*” a los pies de la montaña, y a lo lejos se ve la fortaleza de Castellor donde están atrincherados los dos amantes fugitivos; por lo tanto, en poco tiempo, un mensajero puede avisar a Manrico de la captura de su madre, momento en el que el joven deja a la que ya era casi su esposa y se precipita a socorrer a su madre (III, 5-6).

Pasan días. En el cuarto acto, los acontecimientos se desarrollan en pocos minutos, desde que Leonora bebe el veneno (*duetto*, IV, 2), hasta que este hace efecto, antes incluso de lo previsto: apenas llega a la celda, Leonora expira (IV, 3-4).

Esta disposición de los cuadros es fruto de un particular equilibrio dinámico: los tres personajes jóvenes de *Il Trovatore*, (sobre todo Manrico, el tenor, cuya existencia se mueve entre dos polos, las dos mujeres) son empujados por la furia del amor, del deseo, del odio, de los celos, del sacrificio, persiguiendo ansiosos la salvación y yendo de cabeza hacia la catástrofe. Al otro lado, como contraste, se encuentra el desesperado y pasivo anhelo de liberación de la gitana: liberación de la condena de un pasado insoportable, alucinante y que se repite obsesivamente. El mecanismo es eficiente. Al espectador, que asiste consternado a la sucesión fatal de los eventos a veces inescrutables, no le es difícil entender la relación sentimental entre los dos triángulos, por lo que puede casi desentenderse de seguir en detalle los acontecimientos históricos.

En lo que se refiere a las voces, lo extraordinario de los personajes de *Il Trovatore* se encuentra en buena medida en la perfecta y fatídica simetría de los dos triángulos en conflicto; un mecanismo que presupone la presencia de dos personajes femeninos de igual peso. La importancia de Azucena deriva de su carácter singular (como dice Verdi en su carta del 1 de enero de 1851), de su excéntrica situación social, y de la carga de dolor y tristeza que lleva consigo; para ella, el compositor escribió una partitura para la voz de mezzosoprano, una voz que volveremos a encontrar en el personaje de Preciosilla de *La forza del destino*, o en la condesa de Eboli del *don Carlo*, dos mujeres jóvenes, fascinantes y seductoras. Y como tal debería ser pensada Azucena, una joven gitana experta en el arte del amor más que en sortilegios, dotada de una voz ágil, brillante, de amplia extensión, y capaz de hacerse escuchar incluso sobre un *tutti* orquestal. En los primeros tiempos y mientras Verdi vivió, Azucena fue considerada de este modo, pero con el tiempo y a medida que se afirmó la ópera verista, se comenzó a pensar en una gitana de edad más avanzada, con una voz orientada hacia el registro grave y un tanto forzada en la tesitura aguda, perdiendo incluso un elemento esencial del personaje como es su condición de hija todavía dependiente y bajo el influjo de los deseos de su madre.²¹⁷

Junto al personaje cardinal de Azucena, a Leonora le pertenece la voz soprano. Las dos mujeres de *Il Trovatore* (como en *El trovador*) se definen por contraste, la una con respecto a la otra, no tanto a nivel estético sino más bien considerando la función antitética que se les asigna dentro del engranaje dramático, una antítesis que para poder

²¹⁷ Eduardo Rescigno, *Vivaverdi, dalla A alla Z, Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, BUR Saggi, 2012, pp. 99-100.

llevarse a cabo, implica en ambas mujeres una tasa de energía comparable, aunque, eso sí, heterogénea. A pesar de la preeminencia y el peso dramático de la figura de Azucena, el alcance de Leonora se confía a la intensidad de su heroísmo moral más que a su primacía en términos de convenciones teatrales, por lo que, en definitiva, en *Il Trovatore* quizás fuera apropiado hablar de la existencia de dos *prima donna*.

Con respecto a las voces masculinas, la ley no escrita es que sobre el escenario no puede haber más de un tenor. Los papeles de tenor y de bajo-barítono se diferencian no sólo por su funcionalidad dramática (protagonista *vs* antagonista), sino que también se designan sobre la base de la edad. El tenor, que hace alarde de un registro empujado hacia el agudo, debe ser más joven que el barítono, y a medida que aumenta en edad, su registro tiende hacia los graves. En la historia de *El trovador / Il Trovatore*, ambos hermanos son prácticamente iguales en edad, se llevan muy poco tiempo de diferencia, pero vemos cómo con respecto al drama español, en la ópera verdiana se invierte el orden de nacimiento entre ambos. En García Gutiérrez, el hermano secuestrado, Manrique, es el mayor, y el conde de Luna es el segundo, ya que, si Manrique es el heredero del conde de Artal, tiene por fuerza que ser el primogénito. Sin embargo, en la historia de Verdi y Cammarano, el heredero y hermano mayor es el conde di Luna, y el niño secuestrado, Manrico, era el hijo pequeño. Es probable que dicho cambio se debiese a que, en virtud de los roles fijos debidos al tenor y al barítono, para Verdi no había otra alternativa: por un lado el trovador, es decir el amante correspondido pero sin éxito, sólo podía ser el tenor, y su antagonista, que gana sobre el tenor pero pierde el amor de su vida, sólo podría ser el barítono.

Con respecto a la declaración verdiana de que en esta ópera quiere buscar la novedad y la libertad de formas (como manifiesta en una carta dirigida a De Sanctis, el 29 de marzo de 1851), una intención que transmite en el mismo sentido a Cammarano más tarde, el 4 de abril, *a priori* podría parecer contradictoria, ya que nos encontramos frente a una ópera de números que se presenta como una sucesión de formas cerradas. Normalmente, se tiende a considerar que Cammarano, un poeta teatral de gran talento, no fue capaz de seguir a Verdi en este deseo, por lo que le habría proporcionado formas cerradas que, no obstante, fueron del agrado del compositor. Sin embargo, la historia no cuadra con la personalidad artística de Verdi, quien, como sabemos, no tenía ningún problema en tiranizar a sus libretistas para obtener lo que deseaba, y era muy capaz de exigirles sin fin hasta que lograba exactamente lo que tenía en mente.

Además, si nos fijamos en las convenciones de la morfología de la ópera de estos años, vemos que la proporción de “novita, libertà di forme” en el libreto de *Il Trovatore* es bastante alto. El Verdi de 1853 no habría podido, ni querido, renunciar a la estructura básica de la “solita forma” en las arias, dúos, y piezas concertadas. Su dramaturgia se basa en la combinación de piezas singulares que, para obtener el efecto dramático deseado, deben ser adecuadamente distribuidas a lo largo de la trama, resaltadas y contrastadas las unas con respecto a las otras, y situadas entre los personajes de la acción. Lo que Verdi quería era renovar estas formas adaptándolas a nuevos efectos teatrales. Y eso es lo que hizo en *Il Trovatore*, ayudado en todo momento por un libretista extraordinario.

Así, por ejemplo, en las secciones de versos rimados la extensión de las estrofas suele sobrepasar la medida habitual. El equivalente musical de estas estructuras rítmicas es un alargamiento interno del arco de la melodía, que, sobre una pulsación métrica febril de la orquesta en el acompañamiento, provoca la impresión de una creciente inquietud, algo que incluso se produce en las estructuras más canónicas, en las que las frases se dilatan en el tiempo alcanzando dimensiones sorprendentes, como por ejemplo, en la *cavatina* de Leonora, “Tacea la notte, e placida” (I, 2), con diez versos en cada estrofa en lugar de los convencionales ocho versos; en los doce versos de las dos estrofas de Ferrando en “Abbieta zinfara, fosca vegliarda” (I, 1), entre otros. También vamos a encontrar el caso contrario, es decir, ejemplos en donde en lugar de un alargamiento de las melodías en el tiempo, se producen contracciones en las estructuras formales, como la omisión de la repetición de la *cabaletta* que cierra el primer cuadro (I, 1) o la del tercero (II, 2); o viceversa, en la soldadura entre el coro de soldados con Ferrando y la *cabaletta* del aria del conte “Ardire!... Andiam... celiamoci” / “Ora per me fatale” (II, 3), entre otros; o la omisión del coro de apertura de la ópera, algo que Verdi buscó desde el principio. También utiliza el compositor ejemplos más complejos, cuando omite tiempos completos de la “solita forma”: el salto del *tempo d’attacco* a la *stretta* en el terceto del acto primero (I, 3-5), la supresión de la *stretta* en el *finale* II (II, 4-5), etc. Vemos, por tanto, como en *Il Trovatore* se establece una dialéctica entre dos fuerzas opuestas, como son la tendencia a la expansión melódica y la contracción de las articulaciones formales.

Además, el compositor ataca y concatena los tiempos de la “solita forma” con movimientos bruscos y agudos, realizados sin previo aviso, como si la música hubiese

absorbido algo de la furia y el impulso que sin tregua parece seguir a los personajes. De hecho, son pocos los pasajes en los que un preludio, aunque sea breve, permite al personaje meterse en situación; y son asimismo raros los momentos en los que pueda evadirse y desfogar sus sentimientos. Sin embargo, abundan las piezas que se acoplan sin preámbulos, no falta tampoco música de escena, y destacan, sobre todo, las piezas audaces, desafiantes, y vertiginosas.

Esto es lo que debió entender Verdi, cuando, deslumbrado por los destellos nocturnos que libera la obra romántica de García Gutiérrez, expresó a Cammarano el extravagante deseo de escribir una ópera en la que “non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc.”, sino una ópera que fuese “(starei per dire) un solo pezzo”.

2. SIMON BOCCANEGRA

2.1. ANTECEDENTE ESPAÑOL: SIMÓN BOCANEGRA DE ANTONIO GARCÍA GUTIERREZ

Junto con un notable retraso respecto al general desarrollo del Romanticismo europeo, el explosivo y llamativo teatro romántico español tuvo una vida breve y concentrada, que se suele circunscribir al estrecho espacio de tan sólo quince años (1834-1849), posteriores de cualquier modo al momento crucial y central del auge de la creación romántica europea. Dentro de la dramaturgia tardorromántica española de la década de los años cuarenta, junto a obras maestras que gozaron de enorme popularidad, como *El zapatero y el rey* (1840), *Don Juan Tenorio* (1844), y el *Traidor, infeso y mártir* (1849) de José Zorrilla, o *El pelo de la Dehesa* (1840) de Manuel Bretón de los Herreros, encontramos una producción bastante extensa de piezas que, aunque de acuerdo con nuevas orientaciones, siguen dentro de los esquemas del Romanticismo, como demuestra la persistente vitalidad y abundante producción de dramas históricos.

Muchas de las obras escritas y representadas durante estos años son fruto de profesionales de la escena, como José Zorrilla o el propio García Gutiérrez, quienes junto a Rodríguez Rubí abastecen regularmente la escena de los teatros españoles. En todos estos autores, se observa un esfuerzo intencionado por satisfacer a un público compuesto básicamente por una asentada clase burguesa, que instalada en un mayor bienestar económico y sin ningún tipo de perspectivas, se encuentra satisfecha por haber superado ya extremismos románticos y liberales, y que defiende valores tradicionales como patria, familia, honradez, y sentido del deber. Los sueños libertarios del Romanticismo, y el amor por la transgresión que caracterizaron los primeros experimentos teatrales a principios de siglo, prácticamente han desaparecido. Según Caldera, “lo que ahora se le pide al dramaturgo es una pieza que divierta y sorprenda con multitud de eventos y acontecimientos, que concluya felizmente con el triunfo de los buenos y el castigo de los malvados (los cuales [...] tienen que aparecer claramente definidos y distintos), y que de alguna manera, aunque sea forzadamente, exalte los

ideales conservadores”.¹ No obstante, siguen vigentes los temas del primer Romanticismo, como el amor, el tiempo, la lucha contra la sociedad, o la comunicación, aunque tratados con bastante más moderación; ahora, los aspectos más problemáticos de las diversas tramas se encaminan hacia una solución, ya sea trascendente o pragmática, y el protagonista, aunque continúa teniendo los rasgos típicos del tradicional héroe romántico y a menudo ama y sufre como sus predecesores, cuando tiene problemas de comunicación, o los supera o consigue liberarse de ellos, y al final logra alcanzar su sueño; sigue siendo un marginado, pero ahora hace de ello su bandera para luchar contra unos opositores que han perdido la ferocidad de los villanos de principios del siglo XIX, y que a menudo terminan por ser derrotados.

García Gutiérrez, que como sabemos había empezado su carrera de autor teatral de forma bastante azarosa, se convirtió rápidamente en un profesional de la escena, abasteciendo regularmente las tablas madrileñas con dramas, comedias, sainetes, y zarzuelas, al menos hasta 1865, fecha del estreno de su drama histórico *Juan Lorenzo*. Cuando se representa *El trovador* (1836), García Gutiérrez no cuenta en su haber dramático más que con la traducción de tres obras de Scribe; pero entre este primer trabajo y el estreno de *Simón Bocanegra* (1843), puso en escena once dramas originales, casi todos de asunto histórico, así como alguna “comedia de circunstancias”, aunque sin obtener ningún triunfo realmente resonante. Quizás este fuese el motivo por el que el dramaturgo recurriese a seguir realizando traducciones y adaptaciones francesas de Dumas o Scribe, y otros, como por ejemplo las que ven la luz el mismo año del estreno de *Bocanegra: El hijo del emigrado* de A. Bourgeois, *La ópera y el sermón* de Laurencin y *El galán invisible* de Melesville.

En 1844 se marcha a América, donde permanecerá seis años trabajando como periodista entre La Habana y México, regresando a España en 1848. Su tercer gran éxito, *Venganza catalana* (1864) se produce cuando el autor ha afianzado su posición en todos los órdenes; así, por poner un ejemplo, durante esos años ha presidido una Comisión Financiera española en Londres (1855-1857) y ha ingresado como miembro numerario en la Real Academia Española (1862), ocupando el sillón vacante tras la muerte de Antonio Gil de Zárate. Apenas iniciada la Revolución de 1868 es nombrado cónsul en Bayona, y en 1869, veintiséis años después del estreno madrileño y doce después de la representación operística veneciana, el dramaturgo conocería

¹ Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castaglia, 2001, p. 169.

personalmente el lugar de la acción de su *Simón Bocanegra* al fijar su residencia en Génova, como cónsul de España. En 1872 es nombrado director del Museo Arqueológico Nacional, y su última obra, *Un grano de arena*, se estrena en 1880, año en el que se le tributa un gran homenaje con motivo de la reposición de *El trovador*. Cuatro años después, el 26 de agosto de 1884, García Gutiérrez muere en Madrid.

El drama teatral *Simón Bocanegra*, escrito en cuatro actos y un prólogo muy amplio, y que escenifica la llegada al poder y la muerte del primer dux de Génova, se representó por primera vez en el Teatro de la Cruz el 17 de enero de 1843, y hasta 1849 le siguieron nueve reposiciones, convirtiéndose en el éxito más grande del autor desde *El trovador*. Constituye, sin duda, el intento más serio y ambicioso de García Gutiérrez por crear un teatro más moderno, en el que el autor trata de huir de lo tremebundo y de lo extraordinario, y en el que los personajes y las situaciones se humanizan. Esa pretensión se muestra además en la gran longitud de la obra que es casi el doble de las anteriores, y en el lenguaje y la versificación que son más meticulosos que en ocasiones anteriores. Dentro de la producción del dramaturgo se agruparía con aquellos dramas que tratan el tema de la lucha de clases, siendo esta la tercera ocasión que se aproxima a un argumento que surge marginalmente en *El rey monje* (1837), adquiere mayor relieve en *El encubierto de Valencia* (1840), y concluye con *Juan Lorenzo* (1865). En todas ellas, el conflicto dramático se plantea como un conflicto revolucionario entre la burguesía y la nobleza desde una perspectiva ideológica propia del siglo XIX, y en el caso de *Simón Bocanegra* se manifiesta además una ideología conciliadora.²

2.1.1. ANTECEDENTES

El protagonista de este drama teatral, Simón Bocanegra, es un personaje que existió realmente en Italia durante el siglo XIV.³ Elegido por aclamación popular, el 23 septiembre de 1339, Simone Boccanegra fue nombrado al día siguiente, en la plaza delante de la Iglesia de San Lorenzo, “Dux perpetuo de la ciudad”, un título de ascendencia veneciana otorgado por voluntad popular, y que, tal como sucede en la obra, aceptó con ciertas reticencias. Las luchas ciudadanas entre patricios y plebeyos, entre güelfos y gibelinos, y entre las cuatro grandes familias de la República (Doria,

² Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra*, Barcelona, Luis F. Díaz Larios ed., Planeta, 1989, p. XXV.

³ P.F. Scribanis, *Simone Boccanegra*. En Luigi Grillo, *Elogi eli liguri illustri*, vol. 1, Genova, Tipografia dei fratelli Ponthenier, 1864, pp. 132-137.

Grimaldi, Fieschi, y Spínola), así como la enemistad con Venecia, hicieron de estos años un periodo especialmente turbulento. Bocanegra trató de poner paz sin inclinarse por ningún bando, practicando una política pacífica con las potencias marítimas de Pisa y Venecia: buscó la defensa de las colonias de Génova en Oriente y combatió a los tártaros en alianza con Pisa y Venecia; pero su pertenencia a una familia plebeya originó la habitual inquina de los patricios hacia su persona, y, además, fue perdiendo el apoyo popular por los lujos de los que se rodeaba y por el mal uso dado al dinero público. En 1344 abandonó el poder exiliándose voluntariamente a Pisa donde permaneció diez años. Llamado por los plebeyos regresó a Génova, y venciendo a los patricios fue reelegido dux nuevamente el 14 de noviembre de 1356.

Su segundo gobierno se caracterizó por la reanudación de una vigorosa política antinobiliaria y el antagonismo con los Visconti de Milán, en el que se mezclaban motivos políticos con resentimientos y enemistades familiares. La hija del dux, Maddalena, se casó con Luchinetto Visconti, hijo de Luchino, quien fue obligado a huir del ducado milanés por sus tíos, Barnabò y Galeazzo, que lo consideraban un impostor y no reconocían su pretensión a la herencia paterna. Con Venecia, sin embargo, intentó resolver cualquier divergencia. En un esfuerzo por unir en una liga a las dos repúblicas contra el peligro turco, dio la bienvenida a la invitación de Petrarca, implicado en las negociaciones, y suyo fue el “mesaggio” que “per Venecia / supplica pace”, recordado en la escena del Salón del Consejo, introducida por Boito y Verdi en la segunda versión de la ópera, de 1881. Pero la muerte le impidió completar este gran proyecto que contó con el apoyo del emperador de Oriente y el Papa. En marzo de 1363, mientras que los nobles conspiraban contra él, y el pueblo empezaba a reprocharle los mismos defectos que practicó durante su primer mandato (la avaricia, el nepotismo, y el gasto excesivo), Simone Boccanegra muere repentinamente, envenenado según la voz de todos anales y crónicas genovesas, después de asistir a un banquete en honor del rey de Chipre, Pietro Lusignano, en casa del noble genovés Pedro Marocello.

Literariamente, durante el siglo XIX su figura tuvo una notable popularidad. En Italia, en 1833, el genovés Giuseppe Michele Canale publicó *Simonino Boccanegra*,⁴ una tragedia histórica en cinco actos apreciada por Mazzini, que alabó el “buonissimo

⁴ La información sobre el *Simonino Boccanegra* del historiador, literato y patriota Giuseppe Michele Canale (1808-1890), se obtiene del artículo de Laura Megna, ‘Simone Boccanegra e il dogado a Genova’. En *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, p. 175-183.

intendimiento”.⁵ Hombre de letras, historiador, y figura muy activa en el entorno del *Risorgimento* genovés, Canale estuvo afiliado a la Carboneria y desde 1830 a la Joven Italia, antes de pasar entre las filas liberales y monárquicas; y en su *Boccanegra* se encuentran los ideales patrióticos del autor. El objetivo de su obra, como señala el amplio *Discorso storico* que acompaña a su publicación, era el de poner en escena los cambios de la aristocracia en democracia, y el establecimiento de un gobierno popular: “Il mio scopo è stato, non di circoscrivermi al puro e nudo fatto materiale di famiglia; [...] ma di raccogliere e porre in iscena [sic] un'epoca; la mutazione dell'aristocrazia in democrazia, lo stabilimento del governo popolare”.⁶

La historia de *Boccanegra* es, según el autor, un episodio culminante del siglo XIV italiano, que relata los hechos más señalados de la “epoca più grande di grandissimi tempi”⁷ en los que afirma que nació la libertad italiana, la riqueza comercial y el enriquecimiento del pueblo, así como la industria, el arte, y el ingenio itálicos. A la infamia de los patricios, perversos atracadores del pueblo, Boccanegra opone el heroico ideal del amor a la patria. Por la libertad de Génova e Italia no solo sacrifica su vida, sino también a su propia hija Constanza (en la realidad Maddalena), quien hace suya la lógica paterna, y aún a pesar de estar ya prometida con el noble Giovanni Malocello, anteponiendo el deber de Estado a sus sentimientos, obedece a su padre y se casa con Luchinetto Visconti, hijo de Luchino y enemigo jurado del ducado milanés, de donde, a la muerte del padre, había sido expulsado por sus tíos. Finalmente, mientras que el odio de los patricios les lleva a pedir sin cesar muerte y venganza y el pueblo invocaba la muerte para todos los nobles, Simonino se inclina por la conciliación, y antes de morir, magnánimo, perdona a todos sus enemigos, mientras Gabriel Adorno es nombrado nuevo dux.

Los giros inesperados y repentinos en la trama, las conjuras, los odios desenfundados, los amores purísimos, las emboscadas y tentativas de secuestro, el veneno y la muerte, todos ellos ingredientes del repertorio del Romanticismo tardío y presentes en el trabajo de Canale, se encuentran, y acentuados, en el *Simón Bocanegra* de García Gutiérrez, drama al que el autor le añade el ineludible reconocimiento de la hija que creía muerta o pérdida. Sin embargo, en el *Bocanegra* del dramaturgo español

⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁶ Giuseppe Michele Canale, *Simonino Boccanegra, Primo Doge di Genova*, Tragedia Storica, Capolago, Tipografía e Libreria Elvetica, 1833, p. 148.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

está ausente la dimensión política del drama que, ya desarrollada por Canale, responderá plenamente a las pasiones políticas y civiles de Verdi. La historia del dux, que con su voluntad por la búsqueda de la paz trata de contener el odio de las distintas facciones ciudadanas y de frenar la lucha fratricida, se inscribía en el nacionalismo del *Risorgimento* que Verdi y Boito recuperarán con un mayor ímpetu en la segunda versión de *Simon Boccanegra* de 1880.

En el ámbito del teatro español, ocho años antes del estreno del *Simón Bocanegra* de García Gutiérrez, se estrena el 23 de abril de 1834, en el madrileño Teatro del Príncipe, *La conjuración de Venecia. Año de 1310* de Francisco Martínez de la Rosa, un drama en prosa y articulado en cinco actos. Teniendo en cuenta la influencia del *Macías* de Larra sobre *El trovador*, no sería extraño considerar la que sobre el *Simón Bocanegra* podría haber tenido el drama de Martínez de la Rosa, obra que constituye el final del teatro lacrimoso y punto de partida del teatro histórico romántico español,⁸ y en la que, como el mismo autor especifica en la *Advertencia* preliminar de su obra, las fuentes principales a las que acude son la *Historia de Venecia* (Bruselas, 1838) del Conde Daru (1767-1829), y los documentos coleccionados por Muratori en el tomo XII de sus *Rerum Italicarum scriptores*⁹, especialmente las cartas del dux Gradénigo.¹⁰

En esta obra, Rugiero, un joven *condottiero* de origen desconocido que ha combatido a las órdenes de Venecia, organiza una revolución contra Pedro Morosini, dux de Venecia, pero es sorprendido por los agentes del duque cuando comunica los planes de la conjura a Laura, sobrina del dux, con quien se había desposado en secreto. La conjuración fracasa y los participantes son condenados a muerte, y solo después de ejecutada la sentencia, Morosini descubre que Rugiero era su propio hijo. Ambas obras comparten características comunes que permitirían relacionarlas: la acción, cuya unidad no se respeta en ninguna de las dos, ocurre sobre suelo italiano y a cargo de protagonistas italianos; en ambas, a una acción amorosa le sirve de fondo una

⁸ Ermanno Caldera, *El teatro español...*, op. cit., p. 48-52.

⁹ Recopilación en veinticinco tomos de textos y fuentes literarias de la historia de Italia entre los siglos VI y XV, realizada por Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) entre 1723 y 1738.

¹⁰ “De algunos años a esta parte, deseaba componer una obra dramática cuyo argumento fuese tomado de la historia de Venecia, [...] empecé por estudiar detenidamente su historia, valiéndome de la que escribió el conde Daru [...]. Entre los grandes sucesos que presenta, me pareció preferible por varias razones la célebre conjuración acaecida en Venecia al comenzar el siglo decimocuarto. [...] Existen unos documentos auténticos, sumamente preciosos, que dan de esta revolución una cabal idea. Tales son las cartas del mismo dux Gradénigo, escritas en aquellos días a los embajadores de la República y a los gobernadores de las provincias, dándoles cuenta de lo acaecido, en que él había tenido tanta parte [...]”. En Francisco Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia, año 1310*, París, Imprenta de Julio Didot, 1838, p. 3.

conspiración; las dos constan de cinco actos (o prólogo mas cuatro actos); y en ambas, los protagonistas jóvenes masculinos, Ruggiero y Gabriel Adorno, ignoran que aquél contra quien dirigen su rebeldía es su propio padre (padre político en el texto del García Gutiérrez), recurriendo ambos autores a la anagnórisis, un recurso ya utilizado en obras en prosa y verso de tipo narrativo durante la Edad Media, el Renacimiento, y el teatro barroco español.

2.1.2. ARGUMENTO

García Gutiérrez se inspiró en la historia de la República genovesa para su drama pero, como en él era habitual, utilizó los hechos fidedignos con gran libertad, recogiendo aquellos datos que le interesaban, añadiendo otros ficticios, o alterando o refundiendo una mezcla del Simone Boccanegra histórico y de su hermano Egidio, pertenecientes, como sabemos, a una familia plebeya pero con indudable influencia política. Sobre este trasfondo histórico nuestro dramaturgo imaginó una de sus historias de amores imposibles e hijos desaparecidos pero, esta vez, en lugar de contárnoslo por boca de un personaje, la escenifica (al menos en parte) en el prólogo.

El prólogo nos presenta dos parejas de personajes, Pietro y Paolo por un lado, y Simón y Fiesco por el otro, ante la elección de un nuevo dux para Génova en 1338.¹¹ La ambición social de Paolo consigue la alianza de Pietro y su consentimiento para que Bocanegra sea el candidato a ostentar el cargo de nuevo dux de Génova, precisamente en el día que la hija de Fiesco ha muerto y este abandona su palacio para siempre. El Simón Bocanegra del dramaturgo español es una especie de pirata noble, valiente y patriótico, que consigue grandes triunfos para la República. Enamorado y correspondido por Mariana Fiesco debe ocultar su amor ante la negativa del padre de la joven a concederle su mano, ya que Bocanegra no pertenece a la nobleza. De su relación secreta nace una niña, María, cuyo cuidado Simón deja en manos de una mujer campesina. Fiesco, al enterarse de estos amores encierra a su hija en palacio, quien muere tiempo después. Por su parte, la niña se ha perdido al morir la mujer que la cuidaba y todos los esfuerzos de Bocanegra por encontrarla han sido inútiles. Cuando Simón llega para visitar a Mariana, se la encuentra muerta, y sale despavorido del palacio exclamando: “¡Muerta! ¡muerta! [...] ¡Una tumba, Paolo!”, cayendo abatido entre los brazos de Paolo

¹¹ Como ya hemos comentado, la fecha de la elección de Simone Boccanegra como primer dux vitalicio de Génova fue el 24 de septiembre de 1339.

quien reclama “¡Un solio!” (Pról., 14).¹² Al mismo tiempo, los plebeyos han organizado y llevado a cabo su elección como dux de Génova. Así, en un afortunado golpe de efecto teatral, el dramaturgo hace que al mismo tiempo que Bocanegra se entera de la muerte de su amada, conozca que ha sido designado para ocupar la más alta dignidad de la República.

La didascalía de García Gutiérrez indica que la acción del primer acto transcurre en Génova en 1362, es decir, veinticuatro años después, en el palacio de los Grimaldi. La niña perdida es ahora una joven, Susana, que ha sido adoptada por la poderosa familia Grimaldi cuyos miembros varones se hallan en el destierro. Está enamorada del patricio Gabriel Adorno, quien le corresponde, pero Adorno conspira para derrocar a Bocanegra y cuenta para lograrlo con la ayuda de otros patricios, entre los que se encuentra Jacopo Fiesco, que ahora se hace llamar Andrea por estar proscrito en Génova. Un embozado, que suele vigilar la casa de Susana, anuncia la llegada del dux; Susana se imagina, sin embargo, que Simón pretende favorecer las pretensiones amorosas de Paolo Albiani, un ambicioso plebeyo al servicio del dux que se ha enamorado de ella, pero confía en que la confesión sobre su origen logre desbaratar sus pretensiones. El dux aparece para comunicarle que ha perdonado a sus hermanos; Susana hace su confesión, pero lo que consigue es que el dux la reconozca en silencio como su propia hija perdida, y que Paolo, al que Simón pretende disuadir, conciba el plan de raptarla con la ayuda de Pietro. Cuando Gabriel advierte el rapto, acusa al dux; este perdona su insolencia y parte con Paolo, a quien supone culpable.

El segundo acto comienza en una sala de la casa del mercader Lorenzino Buchetto, a donde llega un correo de Fiesco con instrucciones sobre la próxima rebelión contra el dux. Entra Pietro con Susana, y tras ellos el propio dux. Buchetto cree encontrarse en medio de un enredo amoroso de Simón cuando este le prohíbe que hable sobre lo acontecido, y luego el dux le ordena a Paolo, quien mediante tortura le ha revelado el refugio de Susana, que se retire. Simón y Susana se reconocen como padre e hija, aunque acuerdan ocultar su parentesco por razón de Estado, y antes de partir, el dux le solicita a Buchetto que más tarde traslade a Susana a su palacio. Llega Fiesco, que ordena a Buchetto la búsqueda de Susana, pero en ese momento la joven aparece ante Fiesco y Gabriel, y ambos quedan estupefactos. Ante su asombro, Susana requiere

¹² Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*, op. cit., pp. 107-108.

a Buchetto que la lleve al palacio ducal, y ante la desesperanza y desdicha de Gabriel, Fiesco le recuerda que aún le queda la venganza.

El tercer acto transcurre en el palacio ducal. Paolo le recuerda a Simón sus pasados servicios como mérito para conseguir a Susana, pero ante la inflexible y reiterada negativa del dux, este decide vengarse. Para ello se procura la colaboración de dos hombres (Fiesco y Gabriel), a quienes previamente y por mano de Pietro ha ordenado detener. Después de conspirar entre los tres contra el dux, Gabriel se encuentra en una estancia del palacio con Susana: cree que su amada le ha sido infiel con el dux pero esta le convence de su error. Ante la llegada del dux, Gabriel se esconde en el balcón; Susana le confiesa al dux sus amores con Gabriel, quien está incluido en la lista de conspiradores, y Simón le promete el perdón si el joven abjura de su traición. Sin embargo, Gabriel cree que Bocanegra ha sido el causante de la muerte de su padre, así que, cuando Simón, fatigado se queda dormido, Gabriel buscando venganza intenta matar al dux, pero cuando va a descargar el golpe fatal, Susana acude a tiempo de impedirlo y lo detiene. El dux despierta y le revela su parentesco con Susana, y le dice que, aun conociendo su conspiración, lo perdona. Admirado ante tanta magnanimidad, el joven renuncia entonces a secundar la conspiración que ya ha comenzado, y jura ponerse a su servicio. Si regresa victorioso, su premio será Susana.

En el cuarto acto, Paolo y Fiesco conspiran: si Paolo le entrega al dux, Fiesco le dará a Susana. La rebelión ha sido sofocada, y Bocanegra ordena que sus pajes y en su nombre vayan “por la ciudad: de mis arcas / los tesoros derramad / sin medida, en abundancia”,¹³ al mismo tiempo que acompaña a Gabriel a la capilla donde tendrán lugar sus bodas con Susana. Paolo, enfurecido por los esponsales que cierran cualquier posibilidad de conseguir a Susana, así como por la victoria y la generosidad de Simón, ha puesto veneno en la copa del dux y éste no tarda en sentir sus efectos. Se encuentran Fiesco, que ha entrado por una puerta secreta, y contempla la muerte de Bocanegra gozándose en su tan ansiada venganza, y Simón, quien con el veneno ya en sus entrañas, le recuerda su vieja promesa de perdón a cambio de su nieta, y aplaca su ira al revelarle que su nieta es Susana, o sea, María. Después de la bendición del moribundo Bocanegra a Susana y Gabriel, su última voluntad es que Gabriel le suceda. Fiesco, abatido, se asomó al balcón para anunciar al pueblo su nuevo dux. “¡No, no!

¹³ *Ibid.*, p. 183.

¡Bocanegra!”, responde la multitud. Fiesco pronuncia entonces las últimas palabras del drama: “¡Ha muerto! Rogad al cielo por él”.¹⁴

2.1.3. TEMAS Y ESTRUCTURA

Simón Bocanegra, el más complicado de los dramas de García Gutiérrez, se podría encuadrar dentro de lo que Navas Ruiz denomina un “drama histórico político”, es decir, aquel alentado por un claro “espíritu de amor a la libertad y odio a las tiranías [...] reflejo de los temas políticos de la época”,¹⁵ cuyo modelo es *La conjuración de Venecia*, y que enlaza con las tragedias liberales de comienzos de siglo. Es una obra madura, estilísticamente correcta, con una intriga que a veces resulta difícil de seguir pero que posee una inusitada riqueza de situaciones.

En ella, como ya hiciera en *El trovador*, el autor todavía redonda en todos los ingredientes del más puro repertorio romántico, al que añade una vez más al recurso de la anagnórisis, que lleva a un personaje a descubrir y reconocer su identidad o la identidad de un tercero, lo que modificará su conducta posterior. Utiliza este procedimiento para acontecimientos abrumadores, como el inevitable reencuentro con la hija a la que creía muerta o perdida y la catarsis final; junto a este efectista recurso, encontramos en ocasiones diálogos lentos, monólogos de longitud considerable, y alguna incongruencia. No obstante, bajo esta algarabía de pasiones y sentimientos extremos, en *Simón Bocanegra* aparecen por encima de todo la lucha de clases, la defensa de la libertad y el derecho a la revolución frente a un mal gobierno, o un tirano, y, al mismo tiempo, subyace una meditación sobre temas universales como el poder, el amor y la soledad, que en esta ocasión alcanzan altos momentos de expresión.

Destacan además otros temas románticos, acordes con una sensibilidad y unas ideas sobre el hecho teatral que se distancian ya de las que predominaron durante la primera mitad del siglo XIX, y que están sometidos a las novedades que exige público, actores, empresarios y políticos. Entre ellos están los del recuerdo y el cansancio del poder, que encuentran una perfecta amalgama en el viejo Bocanegra del final, cuando el antiguo corsario siente el peso de la nostalgia por los espacios ilimitados y considera que “su existencia, / tan animada y veloz [entonces], / se arrastra [ahora] lenta y cansada / en su mezquina prisión” (III, 2),¹⁶ cuando en realidad lo que anhela es que al final de

¹⁴ *Ibid.*, p. 193.

¹⁵ Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Salamanca, Anaya, 1973, p. 82.

¹⁶ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*, op. cit., p. 160.

su vida su tumba hubiese sido el mar: “¡La mar ¡ ¡La mar ¡ ¿por qué, desventurado, / en ella no encontré mi sepultura?”.¹⁷ También el amor juega un papel fundamental en el desarrollo de los acontecimientos, desde el paterno de Simón o el atormentado de Gabriel, hasta el libidinoso de Paolo, que quiere raptar a Susana; y como es habitual y se desprende de las palabras de Susana, observamos que el amor más fuerte es el de la joven (III, 7):¹⁸

¿Qué otra cosa es sino amor
el perdurable tormento
que dentro del alma siento,
ya horrible, ya encantador?
Pasión de ruda violencia [...].

Para conseguir amalgamar todos estos temas, el dramaturgo desarrolla cuatro líneas argumentales que, como nos indica Larios,¹⁹ aparecen desde el principio y se entremezclan a lo largo de todo el drama: a) el amor de Gabriel y Susana; b) una conspiración contra Simón dirigida por Fiesco, en la que participa Gabriel Adorno para vengar la muerte de su padre, y de cuyo éxito o fracaso dependerá la felicidad de la pareja; c) la relación del dux y Susana, que provoca los celos de Gabriel y que añade un nuevo motivo para que aumente el odio que el joven siente contra Simón; d) y la ambición de Paolo que le lleva a desear conseguir la mano de Susana, que depende de la aprobación de Bocanegra. De todas ellas se derivan a lo largo de la trama una serie de conflictos que García Gutiérrez resuelve a través del amor y de la muerte. Así, será el amor el que, en las figuras los dos jóvenes amantes, una los antagonismos de patricios y plebeyos, y el que selle el odio y la venganza; al mismo tiempo, en las últimas escenas del drama (IV, 7-9) de enorme densidad dramática, para que se consiga la paz, el sacrificio exigido será la muerte de Simón, que llegará en el momento en el que el dux alcanza la culminación de su gloria.

Según Adams, el prólogo, que empieza al atardecer de un día de 1338 y termina en las primeras horas de la noche, contiene ya material suficiente como para constituir por sí mismo un drama.²⁰ En una gran plaza de Génova, con la iglesia de San Lorenzo al

¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, p. XXIX.

²⁰ Nicholson B. Adams, *The romantic dramas...op. cit.*, p. 212.

fondo, se suceden catorce escenas en las que se exponen el conflicto de la trama y las distintas reflexiones manifestadas por diferentes personajes, siendo la escena 5 en la que se establece la caracterización de Bocanegra y Paolo Albiani, se sintetiza el tema de la revolución, y se sitúa el punto de partida de los acontecimientos que están por llegar. Se cierra el prólogo con un momento de gran energía dramática, como es la simultaneidad de la aclamación de Bocanegra como dux mientras Marina, su amor, acaba de morir. Como afirma Díaz Larios, “se plantea así el dilema entre las aspiraciones al poder y a la felicidad, *leitmotiv* del drama”.²¹

El primer acto transcurre entre el amanecer y las primeras horas de la madrugada. El espacio se reduce a una sala de paso en el palacio de los Grimaldi.²² Como en el prólogo y en los actos siguientes, aunque cambie el escenario, la unidad de lugar se respeta rigurosamente; sin embargo, la multiplicidad de la acción condiciona la estructura de la trama, cuyos distintos episodios se conexionan mediante el desarrollo de varias fases que mantienen el interés del espectador hasta el final de la obra. En este primer acto aparecen el tema de la llegada de Gabriel después de la espera (I, 1), y de la llegada de Simón (I, 4, 6, 9); el tema del plazo (I, 7, 16); y el del secreto (I, 3, 6). Todos ellos concentran la atención sobre Simón y Susana, cuya identidad se revela parcialmente en dos ocasiones: una primera vez en una conversación entre Fiesco y Gabriele: “FIESCO: No es ése / el obstáculo; GABRIEL: ¿Cuál?; FIESCO: Su cuna humilde [...]” (I, 7);²³ y una segunda vez en la que la propia Susana se lo confiesa a Simón Bocanegra: “[...] dejad que el mentido velo / con que me cubro descorra: / no soy Susana Grimaldi [...]” (I, 11).²⁴ De tal modo que Larios considera que “sobre ellos se focaliza la acción y desde ellos se proyecta”.²⁵ El punto álgido de este acto es el secuestro de Susana, planeado por Paolo, quien creyéndola una aristócrata no duda para ello en emplear la fuerza, subrayando así la vileza del personaje. Frente a él encontramos la nobleza de carácter de Gabriel, cuyos sentimientos se mantienen firmes y no cambian al descubrir los orígenes de la joven.

El resto de los actos son más rápidos y breves. En el segundo acto, de Saona se pasa a Génova, a una sala en la casa de Lorenzino Buchetto, mercader aliado de los

²¹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. XXVIII.

²² El palacio se encontraba en la ciudad de Saona (actual Savona), en el extremo occidental del golfo de Génova, muy cerca de Mónaco, feudo de los Grimaldi desde el siglo VIII. En *Ibid.*, p. 109.

²³ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 121.

²⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁵ *Ibid.*, p. XXIX-XXX.

güelfos. Según Díaz Larios, es un espacio y un tiempo de transición, porque en él termina la fase del rapto y van a tener lugar los dos encuentros que preparan situaciones posteriores. En el primero de ellos se descubre la verdadera identidad de Susana como María, la hija de Mariana Fiesco y Simón Bocanegra, que en el acto anterior había quedado sin aclarar, que ahora se ocultará por razones de Estado, y que sin duda afecta al resto de los personajes. El segundo encuentro es el de Susana / María con Fiesco y Gabriel, quienes, ignorantes del parentesco que une a la joven con el dux, cuando acuden a la casa de Buchetto para continuar tramando la rebelión, malinterpretan el deseo de Susana de trasladarse al palacio ducal. Esto provocará enormes celos en Gabriel, dándole nuevos motivos para intervenir en la ya próxima sublevación contra el dux.

Los dos actos siguientes transcurren en el palacio ducal, un espacio escénico de alto contenido simbólico, ya que es el lugar en el que se asienta el poder, y en el que se desarrollan la ambición y las intrigas que se urden alrededor del dux. El acto tercero se articula en tres tramas sucesivas. En la primera (III, 1-3), Paolo Albiani, tras poner en marcha su plan para conseguir a Susana y sintiéndose traicionado por el rechazo del dux a su propuesta, pasa a convertirse en el máximo rival de Simón en la sombra. El tema de la segunda trama (III, 4-5, 8) surge de la búsqueda por parte de Albiani de la destrucción del dux, y para conseguirlo busca la alianza de Fiesco y Gabriel. Al primero, la deslealtad mostrada por Paolo le produce un profundo rechazo, y a pesar de la amenaza que supone que este conozca la conjura de los güelfos y que bajo el nombre de Andrea se oculta Jacopo Fiesco, lo considera un traidor. Sin embargo, Gabriel, cegado por los celos, se asocia con Paolo para matar al dux y recuperar a Susana. En torno a la joven gira el último argumento (III, 6-9). La joven, que no puede descubrir ante Gabriel la naturaleza de sus sentimientos por el dux, se debate entre el deber y el amor, pero se mantiene fiel a su compromiso y no revela la naturaleza de su relación; seguidamente se enfrenta al conflicto entre el amor paterno y el pasional, cuando el dux, al corriente de la rebelión, no aprueba la unión de Susana y Gabriel, que figura en la lista de los conspiradores. No obstante, la inquebrantable actitud de Susana que se muestra dispuesta a morir por su amor, hace que finalmente Simón ceda a los requerimientos de la joven, siempre y cuando Gabriel renuncie a su oposición hacia él.

Ambas situaciones desembocan en dos breves monólogos, del dux y de Gabriel, separados por una breve pausa. En el primero Simón reflexiona sobre el modo de ejercer el poder con justicia para evitar la conjura de sus enemigos; en el segundo el

joven lucha entre las pasiones que le impulsan a asesinar al dux mientras duerme, y los nobles instintos que lo detienen. A punto de cometer el atentado aparece Susana; en esta escena Gabriel descubre la identidad de Susana / María y, en el momento en que se oye la algarabía callejera del motín, reconciliado ya con Bocanegra, promete luchar a su lado y contra los güelfos, y Simón le despide prometiéndole a Susana a su retorno.

Se llega así último acto. García Gutiérrez mantiene la tensión hasta el final combinando las distintas tramas: las del trío de Simón, Susana y Gabriel, con las que protagonizan Albiani y Fiesco. Debido al fracaso de la rebelión, Fiesco no puede vengarse de Simón, y Paolo, que conoce que el odio de este está motivado por la deshonor y la pérdida de su hija Mariana y que ignora el acuerdo de Simón y Gabriel con respecto a Susana, aprovecha esta circunstancia para buscar en el anciano un aliado, afirmando que está dispuesto a llevar a cabo su venganza a cambio de la mujer que desea (IV 1-2, 4-6). En el lado opuesto, asistimos a las declaraciones conciliadoras del dux (IV, 3), en las que Simón apiadándose de muertos y vencidos, anima a los jueces para que hagan justicia sin dejarse llevar por el rencor o la flaqueza, para inmediatamente conducir a Gabriel a la capilla donde se celebrarán sus esponsales con María Bocanegra.

Sin embargo, Paolo ha envenenado a Simón y este comienza a sentir los primeros síntomas. A Fiesco, que le repugna el crimen y dará órdenes a sus hombres para que maten al traidor, le ha llegado el momento del desquite y se presenta ante Bocanegra para verlo agonizar, vencido en la cumbre del poder, tras su victoria sobre los güelfos. Se llega entonces al momento culminante del desenlace en el que se salda la cuenta pendiente desde el prólogo, y para ello el autor se vale de una escenografía que desarrolla hábiles juegos de luz y oscuridad, que presagian la muerte del dux, y que alcanzan su apogeo en la acotación que acompaña la escena de la muerte de Bocanegra: “*empiezan a apagarse las luces de la plaza [que se ven a través del gran balcón corrido de tres puertas al fondo del salón], de modo que al expirar el Dux, hayan desaparecido completamente*”.²⁶ Fiesco se muestra ante Simón con su verdadero nombre, y el dux ahora puede ofrecerle lo que no pudo veinticuatro años antes: a su nieta e hija, respectivamente, Susana / María, el fruto de sus amores con Mariana. La revelación trae la paz a los dos antiguos enemigos y da paso en la escena final a perdón y

²⁶ *Ibid.*, p. 189.

reconciliación, mientras un agonizante Boccanegra, antes de morir, deja su cargo a Gabriel, esperanza de una nueva era.

2.1.4. PERSONAJES

De los principales personajes del drama, la única figura femenina, María Bocanegra, que aparece desde el primer acto bajo el nombre de Susana Grimaldi, es oportunamente ingenua e inocente, y transmite el aire de indefensión que se espera del ideal romántico femenino convencional. El pérfido Paolo Albiani es un malvado sin límites y sin pausa: es él quien provoca los mayores problemas, y está tan hambriento de poder como de cualquier otro posible insano propósito. Simón Bocanegra es un personaje complejo y atrayente, un individuo real y no la personificación de una cualidad abstracta: violento y tirano, generoso y leal a un tiempo, como corresponde a un hombre de armas, es un corsario valiente, fiel a la República de Génova que fue elevado al trono del dux con el apoyo del pueblo, y que, sobre todo, busca la conciliación de los partidos políticos y de las clases sociales en lucha; sin embargo, sobre él pesa la mancha indeleble de haber perseguido y seducido a una mujer de alta cuna, la hija de Jacopo Fiesco, un perjuicio típicamente hispánico, más del siglo XVIII que del XIX, por lo que su muerte también podría considerarse en última instancia un acto de expiación, un rito de purificación. Y por último, destaca por su excesiva obstinación, su rigor inquebrantable, y su nobleza impregnada ya del fuerte moralismo del siglo XIX, Jacopo Fiesco, un personaje marmóreo, con un ligero tinte oscuro, casi fúnebre, y especialmente melancólico.

Por su parte, el pueblo en este drama, compuesto básicamente por marineros, mercaderes, y pescadores, es vil, supersticioso, y ávido de dinero, como podemos leer en la primera escena del prólogo, en la conversación entre Paolo Albiani y el marinero Pietro, cuando hablan de aprovecharse de “este caos confuso, / del desconcierto en que vivimos”²⁷ para incitar a las masas prometiendo puñados de oro; o cuando, en la misma escena, Pietro le pregunta a Albiani que premio recibirá con la elección de Simón Bocanegra como dux, y este le responde “ver elevado a tal puesto / a un hombre que haya salido /de entre las masas del pueblo”,²⁸ a lo que Pietro responde que “[...] El odio a la gente noble, / ¡la patria!..., Todo eso es bueno, / Paolo; pero... mejor es / tener lo

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

que tienen ellos. [...] Esos palacios están / de riquezas y oro llenos [...]",²⁹ lo que muestra claramente cuáles son las intenciones últimas de los conspiradores.

Como buena parte de la producción teatral española romántica durante este período, a diferencia de *El trovador*, en el cual se encontraban todavía algunas críticas veladas a la mala gestión de la justicia así como una concepción más libre del amor, etc., *Simón Bocanegra* es un drama de ideología más conservadora. No obstante, según Caldera, *Bocanegra* es recorrido por un cierto espíritu democrático, algo bastante corriente en García Gutiérrez, que le hace escribir palabras de exaltación de la burguesía y de hostilidad hacia la nobleza, tema que en este caso aparece intensificado hasta constituir el fondo de la acción, que se desarrolla a lo largo de una lucha por el poder entre nobles y plebeyos, y del ascenso de un mercader al cargo de dux de Génova.³⁰ Por su parte, Dario Puccini afirma que el personaje de Simón Bocanegra no muestra en absoluto el presunto ideal democrático que se le presupondría, aunque sólo fuese porque sus partidarios son plebeyos, añadiendo que ninguno de sus actos nos permite suponerlo mínimamente, y que la única idea que se puede deducir del contenido y del espíritu del drama es la de una restauración del poder aristocrático, dado que el blasón sería en último término la única base y la fuente de la verdadera moralidad y honestidad incuestionable.³¹

2.2. LA GÉNESIS DE LA PRIMERA VERSIÓN DE *SIMON BOCCANEGRA* (1857)

El 12 de marzo de 1857 se estrenó en el teatro La Fenice de Venecia la ópera verdiana *Simon Boccanegra*, con música del maestro y sobre un libreto de Francesco Maria Piave. Su concepción y estreno se sitúan tras el esplendor musical de la llamada "trilogía romántica" que le precede, y la de *Un ballo in maschera* que le sigue, y supuso un punto de inflexión en la dramaturgia de Verdi, por el uso de nuevas herramientas compositivas haciendo suyos ciertos aspectos de la *grand opéra*; por su capacidad para indagar en la complejidad narrativa del teatro declamado; por el perfeccionamiento de su técnica instrumental en busca de nuevas mezclas tímbricas; y por la exploración de

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ Ermanno Caldera, *El teatro español...*, op. cit., p. 207.

³¹ Dario Puccini, "Il 'Simon Boccanegra' di Antonio García Gutierrez e l'opera di Giuseppe Verdi". En *Studi verdiani* 3, Parma, Istituti di studi verdiani, 1985, p. 124.

nuevas soluciones escenográficas, particularmente en el uso plataformas elevadas y distintos efectos de luz.³²

Tras el estreno de *Les vêpres siciliennes* en la Opéra de París, el 13 de junio de 1855, habrá que esperar a marzo de 1856 para que Verdi, con renovadas energías, retome su actividad emprendiendo nuevos proyectos y reexaminando los antiguos: la composición del *Re Lear*, cuyo libreto, después de la imprevista muerte de Cammarano, ocurrida como sabemos el 17 julio 1852 durante el transcurso de la elaboración de el libreto de *Il Trovatore*, había sido depositado en las manos de Antonio Somma,³³ y, sobre todo, la reelaboración de *Stiffelio* y de *La battaglia di Legnano*,³⁴ dos partituras que se encontraban almacenadas en manos de Ricordi, y que ahora el compositor pretendía recuperar con argumentos que consiguiesen sortear la censura. Al mismo tiempo, se encontraba en conversaciones con algunos teatros, en particular con el Teatro San Carlo de Nápoles³⁵ y con el Teatro della Pergola de Florencia.³⁶

Así, para trabajar en la reelaboración de *Stiffelio* (que se transformará en *Arnoldo*) y por expresa invitación del maestro, a finales de marzo llega a Sant'Agata Francesco Maria Piave.³⁷ Sin embargo el poeta se presenta con un encargo del Presidente del Teatro La Fenice de Venecia,³⁸ Giovanni Battista Tornielli, quien sabiendo de su amistad con el maestro, le pide que anime a Verdi a aceptar un nuevo encargo para ser estrenado en este teatro en la temporada de Carnaval y Cuaresma, recalcándole que la dirección está dispuesta a casi todo por conseguirlo.³⁹ Unos catorce meses antes, el conde Mocenigo le había escrito a París haciéndole la misma petición, y en aquel momento el compositor declaró que no estaba en condiciones de firmar ningún contrato, porque se había prometido que jamás volvería a componer con una fecha límite para la producción de una nueva ópera;⁴⁰ sin embargo, aunque en un principio Verdi volvió a

³² Marcello Conati, "Un opera sola, due drammi diversi. Genesi e vicende del *Simon Boccanegra*". En *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, p. 96-97.

³³ Para la elaboración del libreto del *Re Lear* por Antonio Somma, véase Abbiati, II, p. 319-334.

³⁴ Carta de Verdi a Cesare De Sanctis, 28 marzo 1856. En Marcello Conati, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 344-345.

³⁵ Carta de Verdi a Vincenzo Torelli, 22 aprile 1856. En *I Copialettere...*, op. cit., pp. 189-190.

³⁶ Carta de Verdi a los hermanos Ronzi, 28 marzo 1856. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., p. 345.

³⁷ Carta de Verdi a Cesare De Sanctis, 28 marzo 1856. En *ibid.*, p. 343.

³⁸ Francesco Maria Piave fue desde 1842 director de espectáculos del Teatro la Fenice, y entre 1849 y 1859, poeta oficial del mismo.

³⁹ Carta de Giovanni Battista Tornielli a Piave, 23 marzo 1856. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., pp. 342-343.

⁴⁰ Carta de Verdi al conde Francesco Mocenigo, 14 gennaio 1855. En *ibid.*, p. 336.

rechazarla, tampoco se opuso frontalmente, e incluso discute sobre fechas y posibles cantantes para dicho proyecto. Finalmente, el 12 de marzo, Verdi le confirma a Tornielli que “L’affaire ch’Ella mi propone è fattibile [...]”⁴¹, como confirma al día siguiente un contentísimo Piave: “Alleluja!!!! Ieri finalmente Verdi rimase libero di poter accettare un’impegno pel venturo Carnovale [...]”⁴². Esta será su quinta ópera veneciana,⁴³ pero la condición impuesta por el maestro para confirmar este nuevo contrato es que, como en el pasado, este se firme directamente con la Presidencia de La Fenice en lugar de con la empresa que lo gestiona, y que quedase registrado por escrito que a al elenco de cantantes disponibles por la compañía, se añadirían algunos buenos cantantes secundarios si el tema de la nueva obra lo requería.⁴⁴

Sobre el argumento que Verdi habría elegido para esta ópera, y con los documentos que se conocen hasta ahora, no se sabe nada hasta la fecha del 31 de julio cuando, justo horas antes de su viaje a París para preparar la representación de la versión francesa del *Il Trovatore*, *Le Trouvère*, Verdi informa a Piave: “Credo di aver trovato il soggetto per Venezia e da Parigi ti manderò il programma”.⁴⁵ Al mes siguiente, durante la reescritura de *Stifellio* y desde la capital francesa, el maestro menciona brevemente el título de este nuevo libreto: “E *Simon Boccanegra*, come va?”,⁴⁶ el cual, como sabemos, proviene del drama de título homónimo de García Gutiérrez, representado en Madrid en 1843, y a cuyo autor, un viejo conocido de Verdi, el compositor ya había acudido para componer tres años antes *Il Trovatore*, una ópera que continuaba representándose en todos los teatros europeos.

Acerca de cómo Verdi llegó a la elección de una obra que nunca antes había sido publicada en italiano, y cuál fue la vía a través de la cual tuvo conocimiento del drama español, sigue siendo un problema sin resolver, ya que en la documentación hasta ahora conocida no se encuentra ninguna información precisa al respecto; por ahora, sólo podemos suponer, como nos sugiere Budden, que como ya ocurriera con *Il Trovatore*, fuese de nuevo Giuseppina Strepponi quien realizase la traducción,⁴⁷ aunque Daniela

⁴¹ Carta de Verdi a Tornielli, Busseto, 12 maggio 1856. En *ibid.*, p. 363.

⁴² Carta de Piave a Tornielli, Busseto, 13 maggio 1856. En *ibid.*, p. 364.

⁴³ Su colaboración con La Fenice comenzó en 1844 con *Ernani* (1844), y continuó con *Attila* (1846), *Rigoletto* (1851), y *La traviata* (1853).

⁴⁴ Carta de Verdi a Tornielli, Busseto, 12 maggio 1856. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., pp. 363-64.

⁴⁵ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 31 luglio 1856. En Abbiati, II, p. 368.

⁴⁶ Carta de Verdi a Piave, Paris, 23 agosto 1856. En *ibid.*, p. 371.

⁴⁷ Julian Budden, *Le opere di Verdi*. vol II..., op. cit., pp. 267-268.

Goldin sostiene que esta podría deberse al propio Verdi.⁴⁸ En París, Verdi realiza un libreto en prosa (el “programma”) con las primeras breves indicaciones de los diálogos de la nueva ópera, que le enviará a su libretista antes del 23 de agosto, reservando a Piave únicamente el trabajo de traducir la prosa en versos dúctiles para ser puestos en música. Esta manera de trabajar ya la había utilizado anteriormente en otros trabajos con Piave, como en *Macbeth* (Florencia, 1847),⁴⁹ y posteriormente la aplicará también con Antonio Somma en *Un ballo in maschera* (Roma, 1859),⁵⁰ y con Ghislanzoni en *Aida* (El Cairo, 1871).⁵¹

Una vez que Piave recibe el libreto, cinco días más tarde, el 28 de agosto, el libretista se lo entregó a los directores de La Fenice para su aprobación y para que se consiguiese la autorización de la censura,⁵² y además, por medio del poeta, Verdi solicita expresamente para el personaje de Paolo Albiani la incorporación de un “grande comprimario baritono che sia buon Attore, e tale che non debba obbligare il Maestro a proteste”,⁵³ algo que se estipulaba en el contrato. En Venecia están sorprendidos por recibir un texto en prosa y no en verso, y Tornielli, devolviéndoselo rápidamente a Piave, pide explicaciones y argumenta que “non potendo questo programma [en prosa] tener luogo del libretto in versi”,⁵⁴ no se puede conseguir su aprobación por parte de las autoridades policiales, por lo que se le concede para llevarlo a cabo una prórroga hasta septiembre. Ante este hecho, Verdi escribe a Piave preguntándose qué importancia tiene que en ese momento el libreto se encuentre en prosa o en verso: lo que les ha enviado es el drama completamente terminado, y asegura que en el libreto no encontrarán ni un concepto ni una palabra cambiada; ese es el texto que debe ser aprobado por la censura, y añade: “[...] come tu hai osservato benissimo, questo *Simone* ha qualche cosa di originale, così bisogna che il taglio del libretto, dei pezzi etc, etc. sia più originale che si può”, para continuar con un tono claramente irónico.⁵⁵

⁴⁸ Daniela Goldin Folena, ‘*Simón Bocanegra* da Verdi a Piave a Boito’. En *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, p. 137.

⁴⁹ Carta de Verdi a Piave, 4 settembre 1846. En Abbiati, I, p.643.

⁵⁰ Carta de Somma a Verdi, [sin fecha, 1858]. En Abbiati, II, p. 450.

⁵¹ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, 25 giugno 1870. En *I Copialettere...*, op. cit., p. 635.

⁵² Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., p. 380.

⁵³ Carta de Torelli a los hermanos Marzi, 28 agosto 1856. En *ibid.*, pp. 381-382.

⁵⁴ Carta de Tornielli a Piave, 28 agosto 1856. En *ibid.*, p. 381.

⁵⁵ Carta de Verdi a Piave, Enghien, 3 settembre 1856. En Abbiati, II, pp. 371-372.

Dirai a Torniello, al cavalier Torniello, all'amico Torniello, che stia tranquillo, che lasci fare a noi che sappiamo molto bene fare il mestier nostro e che se Egli vuol darsi da fare, ve ne è materia e bisogno altrove [...].

Continuando con el tema, días más tarde le sugiere que sea el propio Piave quien escriba a la Presidencia de La Fenice, diciéndoles que el *Simon Boccanegra* que el compositor había mandado en agosto no era un boceto, sino el libreto que debería ser aprobado por los censores, y añade “Io ho l'obbligo di dare in carnevale un'Opera pel gran Teatro della Fenice, e questa volta, per fare una novità, conto di mettere in musica un libretto in prosa! Che ti pare?... - Eccomi dunque in perfetta regola!...”.⁵⁶

La intención del compositor de poner en música un libreto en prosa para hacer algo nuevo, es interpretada como una broma,⁵⁷ y la Presidencia de La Fenice antes de conceder su aprobación presenta el libreto a la autorización de la censura, que a su vez se limita a aprobarlo, reservándose, no obstante, el derecho a revisar que realmente se transforma en verso antes de conceder la autorización definitiva.⁵⁸ El 1 de octubre el libreto ya versificado es reenviado a la Presidencia por Piave,⁵⁹ mientras Verdi se hallaba ocupado en los preparativos de la puesta en escena de *Le Trouvère* en la Opéra de París, con algunos cambios en la partitura y el añadido de un baile al inicio del acto III. El compromiso de la representación parisina, con la interminable procesión de pruebas que generalmente caracterizaban las producciones de este teatro, y acontecimientos como la invitación que reciben los Verdi, por parte del emperador Napoleón III, para que ese mismo octubre acudan a la residencia imperial de Compiègne, le obligan a posponer por unos meses su regreso a Italia, que no se producirá hasta después del estreno parisino de *Le Trouvère*.⁶⁰ Por este motivo, ya desde principios de octubre, Verdi le comunica a Piave que todavía no vuelve a Sant'Agata y le pide que le mande a París “atto per atto e scritto in piccolo la poesia di Simone Boccanegra”.⁶¹

⁵⁶ Carta de Verdi a Piave, Parigi, 12 settembre 1856. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., p. 383.

⁵⁷ “Quantunque debba il sottoscritto ritenere che unicamente per celia scrivesse il Maestro Verdi di voler mettere in musica il di Lei libretto Simon Boccanegra così in prosa [...]”, carta de Tornielli a Piave, Venezia, 17 settembre 1856. En *ibid.*, p. 385.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 384-386.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 387.

⁶⁰ El estreno tuvo lugar el 12 de enero de 1857.

⁶¹ Carta de Verdi a Piave, Parigi, 2 ottobre 1856 [data del timbro postale]. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., pp. 388-389.

Durante esos meses, el maestro se mantuvo en contacto constante con Piave, como confirma el intercambio epistolar,⁶² pero con el poeta tan lejos, los retrasos del correo, y el encuentro en Sant'Agata pospuesto, es probable que Verdi sintiese que se arriesgaba a retrasar demasiado el trabajo de la versificación del libreto, por lo que empujado por la falta de tiempo para la preparación y disposición de algunas escenas de *Boccanegra*, Verdi se dirige al dramaturgo y político toscano, exiliado en París, Giuseppe Montanelli (1813-1862), ofendiendo así, seriamente, a su fiel libretista, quien posiblemente molesto por la intervención de una tercera mano en su libreto es probable que incluso llegará decir que no pondría su nombre en el mismo. Días más tarde Verdi se disculpa con Piave aduciendo que era una cuestión de necesidad: “Eccoti il libretto accorciato e ridotto presso a poco come deve essere [...] So che quanto è avvenuto ti spiace, a me spiace pure, e forse più di te: ma non posso dire altro che ‘era una necessità!’”.⁶³

Mientras tanto, el ex alumno de Verdi, Emanuele Muzio, posiblemente sobre la base de la información recibida directamente por el compositor, informa a Girolamo Cerri, el secretario de la Casa Ricordi, sobre la nueva obra del maestro y sobre la importancia de disponer de buenos cantantes y encontrar un buen barítono, especificando que, aunque en la ópera este no tenga ni romanza, ni cavatina, ni aria, “[...] il baritono *comprimario* deve essere molto buono [...], essere buon attore, e pronunciare assai bene e chiaramente! [...]”, añadiendo que dado que el orfebre *Piero* [*sic*] es un rico y ambicioso plebeyo, que hace caer a los Fiescos y que sea elegido como primer dux un hombre oscuro, “[...] è ottima cosa il vedere un bel uomo, d’aspetto imponente, perché è egli che raggira tutto il dramma e simboleggia la democrazia. Boccanera è la lotta fra plebe e nobiltà”.⁶⁴

Durante todo el mes de diciembre, con Verdi en París y Piave ocupado con la temporada de Carnaval en La Fenice, sobre el *Boccanegra* no se vuelve a saber prácticamente nada hasta principios del nuevo año, aunque Verdi desde la capital francesa le pide a su editor Tito Ricordi que le envíe la “solita carta de musica”,⁶⁵ lo que es una señal de que el compositor comenzaba la composición de la nueva ópera. El día después de la primera representación de *Le Trouvère*, el 12 de enero de 1857, Verdi se

⁶² Cartas de Verdi a Piave desde París el 7 de octubre (p. 389), el 21 de octubre (p. 391), y el 27 de octubre (pp. 393-394). En *ibid.*

⁶³ Carta de Verdi a Piave [sin fecha, quizás en los primeros diez días de febrero] 1857. En *ibid.*, p. 401.

⁶⁴ Carta de Muzio a Cerri, Padova, 30 noviembre 1856. En *ibid.*, p.395.

⁶⁵ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Parigi, 2 gennaio 1857. En *idem*.

apresura a volver a Sant'Agata, donde llega cuatro días después, para completar la composición de *Simon Boccanegra*. A finales de enero, e incluso en febrero, seguía recibiendo los versos para el libreto que Montanelli le enviaba desde París,⁶⁶ pero a los pocos días de llegar a casa, enfermó de sus habituales problemas estomacales. A pesar de ello, a Piave le envía los primeros fragmentos de música a principios de febrero: el prólogo (todo el acto I menos el final) y la mitad del acto II, afirmando que no escribe una nota desde hace cuatro días, y quejándose de que “Ho lo stomaco in pezzi”,⁶⁷ mientras que Piave y Brenna habían asumido la responsabilidad de la producción, y los ensayos ya habían comenzado.

Durante esos mismos días, mandándole la versión final del libreto, el compositor dirige al poeta algunas recomendaciones para la puesta en escena, que revelan la gran importancia que Verdi le concede a algunos aspectos de la puesta a punto con respecto a ciertos efectos musicales y dramáticos; en particular, Verdi quiere que en el prólogo, aunque el palacio de los Fiescos está a un lado, se encuentre a la vista de todo el público, de modo que todos puedan ver cómo Simon entra en la casa, sale al balcón y saca el pequeño farol; en el acto I el público debe observar un mar reluciente; delante de la iglesia de San Lorenzo quiere que haya una pequeña escalinata de tres o cuatro escalones, con algunas columnas que sirvan para que se apoyen u oculten Paolo o Fiesco; y en el último acto, cuando el dux le pide a *Pietro* que abra el balcón, las luces del puerto de Génova deben apagarse poco a poco, una después de otra hasta la muerte de Simon: “È un momento, io credo, di gran effetto, e guai se la scena non è ben fatta”.⁶⁸

2.2.1. ESTRENO VENECIANO DE *SIMON BOCCANEGRA* (1869)

Verdi llega a Venecia el 19 febrero de 1857,⁶⁹ y mientras comienzan las pruebas completa la instrumentación de la ópera. Es muy probable que el aumento del papel concertante de las violas, violonchelos y contrabajos en esta nueva ópera, y en particular, en un pasaje de los violonchelos que en la representación de Reggio Emilia (10 de junio de 1857) el maestro se verá obligado a cambiar por una versión más fácil, llevase a Verdi en esta ocasión a que la orquesta de La Fenice (como hará un año más

⁶⁶ Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía...*, op. cit., p. 434.

⁶⁷ Carta de Verdi a Piave, Sant'Agata, 9 febbraio 1857. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., p. 402.

⁶⁸ Carta de Verdi a Piave, [sin fecha, quizás en los primeros diez días de febrero] 1857. En *ibid.*, p. 401.

⁶⁹ Carta de Muzio a Tito Ricordi, Padova, 18 febbraio 1857. En Abbiati, II, p. 390.

tarde en el Teatro San Carlo de Nápoles, para la misma ópera) adoptase una disposición moderna de las familias de instrumentos, colocando junta a la cuerda, que por lo general sonaba desunida, o cuyo sonido desaparecía entre los demás instrumentos.⁷⁰ La interpretación musical y los cantantes parecen cumplir con las expectativas del maestro, con la excepción del intérprete del personaje de Paolo, Alessandro Sabbatini, cantante contratado específicamente por la empresa que Verdi hace reemplazar por otro barítono, Giacomo Vercellini;⁷¹ sin embargo, no sucede lo mismo con algunos elementos del montaje, sobre todo en términos de vestimenta y pelucas. Inmediatamente después del ensayo general, la Presidencia de La Fenice se reúne para elevar una queja formal contra la compañía de los hermanos Marzi por la “indegnità” e “indecenza” del vestuario,⁷² aunque ya no había tiempo para arreglarlo.

El estreno de *Simon Boccanegra* estaba anunciado para el 12 marzo en el Teatro La Fenice, dirigido por Carlo Ercole Rosoni y protagonizado por Leone Giraldoni (Simon Boccanegra), Luigia Bendazzi (María Boccanegra / Amelia), Carlo Negrini (Gabrielle Adorno) y el bajo José Echeverría (Jacopo Fiesco), y el eco que del mismo se hicieron los periódicos teatrales de la época, distintas revistas de arte, y gacetas oficiales, demuestra con cuánta impaciencia se esperaba la nueva ópera de Verdi. A esta gran expectativa contribuyó el reciente prestigio internacional que Verdi había adquirido con el estreno de *Les vêpres siciliennes* en la Opéra de París, y en donde durante esos meses triunfaba *Il Trovatore* francés. Sin embargo, el resultado del estreno no fue en absoluto el éxito que se esperaba, a pesar de que la noche había comenzado bajo los mejores auspicios con aplausos al prólogo, a la *cabaletta* de Amelia, y al dúo Amelia-Simone.

La crítica, que en general fue demoledora,⁷³ manifestó su perplejidad y su desconcierto frente a la oscuridad de la acción y, sobre todo, frente a los nuevos aspectos formales, entre los que destacan la mayor importancia que el maestro da al *parlato* y al recitativo acompañado, el predominio del canto declamado sobre el ornamentado, la prevalencia de las combinaciones armónicas frente a la claridad melódica, y las novedades en la instrumentación. Días después la *Gazzetta Ufficiale di Venezia* afirma que en “quanto ai versi non ne discorriamo”, y añade: “Quanto alla

⁷⁰ Marcello Conati, “Un opera sola, due drammi diversi....”, op. cit., p. 102.

⁷¹ Carta de Tornielli a los hermanos Marzi, 24 febbraio 1857. En Marcello Conati, *La bottega...*, op. cit., p. 406.

⁷² Acta de la Presidencia de La Fenice, 10 marzo 1857. En *ibid.*, p.408.

⁷³ Marcello Conati, “Un opera sola, due drammi diversi....”, op. cit., pp. 109-113.

musica, egli è un altro discorso, un altro ordine d'idee [...]”, para continuar argumentando que la música de *Boccanegra* no es de las que te conmueven de inmediato, que es muy elaborada y está realizada con la más exquisita destreza, y que hay que considerarla con sus particularidades, motivos todos ellos por los que, según el crítico, la noche del estreno no fue comprendida en su totalidad y se precipitaron algunos juicios duros, que teniendo en cuenta a quien iban dirigidos, “ad un uomo che chiamasi *Verdi*, [...] ben poteva parer, per non dir altro, strano e singolare”.⁷⁴ En la segunda representación las cosas cambian, y fue recibida con aplausos calurosos, y como señala Tommaso Locatelli el 16 de marzo, crítico veneciano de la misma *Gazzetta* que gozaba de gran prestigio:⁷⁵

[...] alcuni pezzi ch'erano prima inavvertiti e negletti, si notarono, s'applaudirono, e il maestro, ben contate, fu domandato per insino a 19 volte sul palco: trionfo tanto più grande, quant'egli sorgeva dalla caduta, ma che non sorprese nessuno, che ben pensava. [...] Non nascondiamo però che tutti non sono del nostro avviso, e che il Verdi, o almeno la sua opera, hanno non pochi avversarii [...],

Finaliza diciendo que ese tipo de público no era veneciano. En efecto, en la tercera representación, que tuvo lugar el 15 marzo, se vuelve a la tónica de la primera puesta en escena, y aunque la ópera se mantiene hasta el final de la temporada con otras tres representaciones, el resultado global no cambia. En la confusión general del público y la crítica fue una excepción la del joven Filippo Filippi,⁷⁶ que no duda en juzgar a esta ópera como una nueva etapa en la evolución artística de Verdi, auspiciando una nueva obra maestra, con la esperanza de que sufriese el mismo destino que *La Traviata*, cuyo estreno también había fracasado en La Fenice para triunfar un año después en el Teatro San Benedetto.⁷⁷

Para Verdi, que no ama las medias tintas, se trata de un “fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credeva di aver fatto qualche cosa di passabile ma pare che mi sia sbagliato”,⁷⁸ como le escribe al periodista napolitano y fundador de la revista literaria *Omnibus*, Vincenzo Torelli (1807-1882). Después de la tercera función,

⁷⁴ Eduardo Rescigno, *VivaVerdi dalla A alla Z...*, op. cit., pp. 879-880.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 880.

⁷⁶ Filippo Filippi (1830-1887) fue un crítico musical italiano más influyente, a partir de los años sesenta del siglo XIX.

⁷⁷ Marcello Conati, “Un opera sola, due drammi diversi...”, op. cit., pp. 104-105.

⁷⁸ Carta de Verdi a Torelli, Venezia, 13 marzo 1857. En Abbiati, II, p. 393.

Verdi vuelve a Sant'Agata, y desde allí escribe en los mismos términos a Clarina Maffei y al escultor Luccardi.⁷⁹ Al mismo tiempo, recibe dos cartas de Piave informándole sobre las sucesivas representaciones. En la primera de ellas, del 18 de marzo, le comunica que debido al resfriado de la Bendazzi, se había tenido que retrasar la subida del telón de la cuarta función del día anterior; además, le cuenta que está mucho tiempo solo y que apenas sale de casa porque Venecia se ha transformado en un campo de discusiones sobre los méritos de *Boccanegra*, e intenta consolar al compositor declarando que quienes no comprenden su ópera son unos ignorantes, recordándole que la segunda noche había funcionado bien.⁸⁰ Dos días después, en otra carta le cuenta que en la quinta representación, la soprano ya se había restablecido, que se habían vendido todos los palcos y la audiencia había respondido con “un solenne aplauso” al término de algunos números, haciendo también referencia a la existencia de una oposición organizada y sistemática en las butacas del teatro, alimentada por los zafias críticas aparecidas en distintos medios.⁸¹

El maestro se sentía especialmente enojado por el rumor de que había sido él mismo quien había escrito el libreto de la ópera, e incluso prestó oídos a los rumores de que el propio Piave se había prestado al juego de atribuirle la paternidad del texto a Verdi, lo que hizo que desencadenase toda su furia sobre el poeta. Hubo un intercambio de correspondencia muy agitado entre ambos, y la respuesta de Piave, el 1 de abril, habla del impacto que le habían causado las palabras del compositor, de su pena y su desilusión: no era ni un estafador ni un imbécil, afirma; él y Verdi habían sido amigos durante catorce años; había convertido su amistad en “una fede, una religione, un culto”; él jamás podría haber dicho que libreto era de Verdi y ni tan siquiera había oído hablar de semejante historia. Por último, Piave expresa su esperanza de poder hablar personalmente con el compositor, en Sant'Agata o en Reggio Emilia, donde estaba programada la siguiente producción de *Simon Boccanegra*.⁸² De este modo, Piave, que había sido el artífice del quinto contrato de Verdi con La Fenice, el autor de un libreto cuyo tema no había elegido y parte de cuyos versos no eran de su cosecha, y cuya escenografía tampoco había dependido de él, se convierte en el principal cabeza de turco del infeliz resultado de *Simon Boccanegra*. A pesar de todo, la visita del libretista

⁷⁹ Cartas de Verdi a Clarina Maffei y a Vincenzo Luccardi, Busseto, 27 marzo 1857. En *ibid.*, p. 398.

⁸⁰ Carta de Piave a Verdi, Venezia, 18 marzo 1857. En *ibid.*, p. 394.

⁸¹ Carta de Piave a Verdi, Venezia, 20 marzo 1857. En *ibid.*, pp. 394-395.

⁸² Carta de Piave a Verdi, Venezia, 1 aprile 1857. En *ibid.*, p. 397.

a Verdi en su casa de Sant'Agata, el 10 abril, transmite un mensaje de que el poeta y el compositor se han reconciliado, mientras ambos se concentraban en la producción de *Boccanegra* para Reggio Emilia, en la que Verdi realizó varias correcciones sobre la partitura. Prueba del restablecimiento de sus buenas relaciones es la carta que el 11 de abril Verdi le envía al doctor Cesare Vigna, en la que leemos:⁸³

[...] Non ci mancava altro che inventare essere il libretto di mia composizione!!!. Un libretto che porta il nome di Piave è giudicato d'avvanzo come pessima poesia: ed io francamente sarei contento se fossi buono da fare delle strofe [...] con tanti altri versi sparsi qua e là. Confesso la mia ignoranza non son buono da tanto.

Quizás lo oportuno habría sido una declaración pública por parte del compositor, pero no estaba en el carácter de Verdi (ni lo estaría nunca) recurrir a estos medios. Su único modo de comunicarse con el público fue siempre escribir óperas.

2.2.2. LA RECEPCIÓN DE *SIMON BOCCANEGRA*

En primavera, la ópera se repone en Reggio Emilia durante la temporada inaugural del nuevo Teatro Municipale, presentada de nuevo por los hermanos Marzi, y con una puesta en escena de la que se encarga el propio Verdi, incorporando algunos retoques a la música y al libreto. Musicalmente, el compositor simplifica, entre otras cosas, un pasaje difícil para violas y violonchelos, porque, como le escribe a Ricordi, “questi istromenti sono quasi sempre nelle nostre orchestre *razze di cani*”⁸⁴ (pasaje que se restituirá en la versión de 1881 en una tonalidad distinta). En los últimos compases del final del acto II encontramos otros dos retoques, con un añadido de versos para Simon, y un corte drástico en el cuarteto que cierra la ópera. Son más importantes, sin embargo, las modificaciones que introduce en las disposiciones escénicas, en particular en la primera parte del acto I, que en *La Fenice* se había desarrollado completamente en el interior del palacio de los Grimaldi, y que en esta ocasión, como le escribe a Tito Ricordi, Verdi situará al aire libre en los jardines del palacio (comprende el aria de Amelia, el *duetto* Amelia-Gabriele, el *duetto* Gabriele-Fiesco), añadiendo además que espera que para esta representación haya un cambio de vestuario y que lo realice Peroni,⁸⁵ ya que el de Venecia lo considera detestable.⁸⁶

⁸³ Carta de Verdi a Cesare Vigna, Busseto, 11 aprile 1857. En *ibid.*, p. 399.

⁸⁴ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Busseto, primavera 1857. En *ibid.*, p. 413.

⁸⁵ Filippo Peroni (1809-1878), escenógrafo y diseñador activo en el Teatro alla Scala de Milán entre 1849 y 1867.

Finalmente, la ópera se puso en escena el 10 de junio de 1857, con escenografía de Girolamo Magnani (el mismo que veinticuatro años más tarde se ocupará de la de la segunda versión de la ópera),⁸⁷ y frente al estreno veneciano, obtuvo un éxito considerable, lo que elevó el espíritu de Verdi; el compositor, después de la tercera representación, le escribe a Ricordi: “Il *Simone* andò bene la prima sera: fù un poco freddo la seconda; e jeri sera andò benissimo”,⁸⁸ y la crítica, que refleja el estado de ánimo del público, parece que fue bastante favorable.

El vaivén del recorrido de *Simon Boccanegra* continúa; así, pocos meses después, en su estreno florentino del 23 de octubre, en el Teatro della Pergola, y a pesar de contar con intérpretes de gran prestigio que gozan del favor del público,⁸⁹ la ópera fracasa nuevamente, siendo incluso peor recibida que por el auditorio veneciano. Sin embargo, en el siguiente mes, el 26 de diciembre, en el Teatro Apolo de Roma, tras el frío resultado de las primeras dos noches, *Boccanegra* terminó por recibir el favor del público con un éxito cada vez mayor, hasta el punto de conseguir numerosas representaciones; fuera de las fronteras nacionales se representa en la ciudad de Oporto el 14 mayo 1857, en el teatro San Joao, y será allí donde encuentre finalmente un éxito pleno y sin reservas.

Enterado a través de Ricordi de que Nápoles quería poner en escena *Boccanegra*, Verdi escribió a Vincenzo Torelli, secretario del Teatro San Carlos, informándole de que preferiría producirla durante el invierno de 1857-1858, pues así habría tiempo suficiente para contratar una buena compañía y tendría la oportunidad de dirigir personalmente la producción, sugiriendo a Coletti, Frascini y Penco, y proponiendo que *Boccanegra* se escenificara antes de la nueva ópera que podría escribir para este teatro.⁹⁰ Desde Sant’Agata, le escribe de nuevo diciendo que si finalmente el teatro decide poner en escena la ópera, sugiere que se represente primero *Boccanegra*, seguida de una o dos obras de otros compositores y, por último, estrenar su nueva ópera.⁹¹

En septiembre, tras muchas negociaciones que no condujeron a nada, Verdi le escribe de nuevo: “Assolutamente non posso perdere altro tempo, e non me ne resta che

⁸⁶ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Busseto, primavera 1857. En Abbiati, II, p. 413.

⁸⁷ Girolamo Magnani (1815-1889), fue uno de los principales diseñadores italianos del siglo XIX y trabajó principalmente en el Teatro Regio de Parma. Fue muy estimado por Verdi, que lo requirió para la puesta en escena de *Aida* en el Teatro alla Scala de Milán el 8 de febrero de 1872.

⁸⁸ Carta de Verdi a Vincenzo Torelli, Busseto, 17 giugno 1857. En *I Copialettere...*, op. cit., p. 554.

⁸⁹ Los cantantes fueron: Giovanni Guicciardi, Augusta Albertini e Carlo Baucardé.

⁹⁰ Carta de Verdi a Torelli, Reggio Emilia, 14 maggio 1857. En Abbiati, II, pp. 416-417.

⁹¹ Carta de Verdi a Torelli, [sin fecha]. En *idem*.

per occuparmi dell'opera nuova".⁹² Pero, finalmente, el 28 de noviembre de 1858, una vez más Verdi se encarga de poner en escena *Simon Boccanegra* en el Teatro San Carlo de Nápoles, con algunos pequeños cambios en la partitura, y con una nueva disposición de la orquesta distribuida por secciones unidas de instrumentos, que Verdi esperaba duradera, pero que pronto será abandonada por la formación de San Carlo.⁹³ En esta ocasión, la producción de Verdi obtuvo un éxito bastante más notable que el registrado en Reggio Emilia, como se desprende de las palabras del maestro en una carta que envía a su amigo Luccardi: "Ieri sera fu la terza recita e il teatro era pieno zeppo: unico e solo termometro di un successo. Benissimo Fraschini e Coletti; bene la Fioretti; chiamate a tutti".⁹⁴ A pesar de alguna reserva por parte de los periódicos locales, tuvo un importante éxito de público. Sin embargo, cuando Verdi y Giuseppina se marchan de Nápoles a Roma, el maestro recibe la noticia del estrepitoso fracaso de su estreno en La Scala el 24 de enero de 1859. La debacle se achaca en buena parte a una mala representación en conjunto, y en particular a lo inadecuado del protagonista (Sebastiano Ronconi, hermano del célebre Giorgio) y de la *prima donna*, Luigia Bendazzi, en esta ocasión acusada, como narran las crónicas de la época, de gritar y desgañitarse en lugar de cantar.⁹⁵

Al enterarse, Verdi escribe enojado a Tito Ricordi: "Il fiasco di *Boccanegra* a Milano doveva essere, ed è stato. Un *Boccanegra* senza Boccanegra!! Tagliate la testa ad un uomo, e poi riconoscelo se potete [...]", y añade que, independientemente de lo que puedan decir amigos o enemigos, *Boccanegra* no es inferior a muchas de sus óperas que han tenido mucho más suerte que ella, pero que "per questa abbisogna forse esecuzione più finita, ed un pubblico che voglia ascoltare [...]".⁹⁶ Cinco días más tarde, respondiendo al crítico Filippo Filippi, que había estado en Milán y le había enviado una carta acerca de lo acontecido en La Scala, el compositor le confiesa que el comportamiento escandaloso en el teatro jamás le ha sorprendido desde que a los

⁹² Carta de Verdi a Torelli, Busetto, 9 settembre 1857. En *I Copialettere...*, op. cit., p. 555.

⁹³ Se tiene conocimiento de una carta que el maestro, algunos años más tarde, dirige al napolitano Francesco Florimo, antes de la primera representación napolitana de la segunda versión de *La forza del destino*, en la que dice: "Come potete, 'per dirvene una' sopportare sianvi ancora le Viole, e Violoncelli fra loro disuniti? Come può esservi così attacco d'arco, colorito, accento, etc. etc.? Oltre di ciò, mancherà il ripieno della massa degli stromenti d'arco. [...] Avran ben riso costì, quando pel Simon Boccanegra io feci riunire quelli stromenti!!... Tanto peggio, per chi ha riso! E tanto peggio se non han seguito quel mio consiglio". En Marcello Conati, "Un opera sola, due drammi diversi...", op. cit., p. 118.

⁹⁴ Carta de Verdi a Luccardi, Napoli, 2 dicembre 1858. En *I Copialettere...*, op. cit., p. 556; véase además la carta de Verdi a Cesare Vigna (Abbiati, II, p. 515).

⁹⁵ Marcello Conati, "Un opera sola, due drammi diversi...", op. cit., p. 118.

⁹⁶ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Roma, 4 febbraio 1859. En *I Copialettere...*, op. cit., p. 556.

veintiséis años había descubierto la palabra “pubblico”, admitiendo que si siguió adelante en “questa mal’augurata carriera” fue porque a esa edad ya era demasiado tarde para hacer otra cosa, y porque no era lo bastante robusto físicamente como para regresar a sus campos.⁹⁷ Continua manifestando que desde entonces los éxitos nunca se le han subido a la cabeza y los fracasos nunca le han desanimado, y que acepta el juicio de los espectadores con la más absoluta de las indiferencias.⁹⁸

El éxito de la ópera en el Teatro Carolino de Palermo, el 26 de diciembre de 1859, donde se representó durante veinticuatro noches, no cambia la situación, ni tampoco lo consiguen las presentaciones en el Teatro Carlo Felice de Génova en esas mismas fechas, dirigidas por Angelo Mariani (y en donde, una vez más, después de la desorientación de la primera función, la ópera irá conquistando gradualmente al público), o las del Teatro Comunale de Bologna durante el otoño de 1861, dirigidas de nuevo por Mariani. Las representaciones de *Simon Boccanegra* se van reduciendo prácticamente a los teatros de la Italia insular (Catania, Messina, Trapani, Marsala) y del centro sur de la península (Barletta, Lucerà, Molfetta, Teramo, L’Aquila, Catanzaro), a los que añadiríamos algunos teatros mediterráneos (Malta, Corfú), así como ibéricos y sudamericanos.⁹⁹ En Lisboa, la ópera fracasa incluso con un tenor como Fraschini, quien ante este hecho escribe a Girandoli, el protagonista veneciano: “Se seguito a stare in carriera vado ad escludere dal repertorio il *Boccanegra* perché è opera troppo pericolosa; dopo venti giorni di prove faticosissime l’altra sera siamo andati in scena, e si è fatto un mezzo fiasco, o due terzi”.¹⁰⁰

2.3. DE SIMÓN BOCANEGRA A SIMON BOCCANEGRA.

PRIMERA VERSIÓN (1857)

2.3.1. ARGUMENTO

PRÓLOGO

⁹⁷ Se refiere al estrepitoso fracaso que obtuvo en el estreno de *Un giorno di regno* (1840), y que se achaca a los difíciles momentos personales por los que pasaba el compositor, ya que su primera esposa y sus dos hijos murieron en el intervalo de los dos años que Verdi dedicó a su composición (1838-1840).

⁹⁸ Carta de Verdi a Filippi, Roma, 9 febbraio 1859. En *ibid.*..., pp. 557-558.

⁹⁹ Para consultar las representaciones de la primera versión de *Simon Boccanegra* y los elencos de las mismas, véase Marcello Conati, *La bottega*..., op. cit., pp. 416-417.

¹⁰⁰ Marcelo Conati, “Un opera sola, due drammi diversi...”, op. cit., p. 119.

Cuadro I. *En una plaza de Génova, durante la noche.* Paolo Albiani discute con Pietro sobre a quién proponer para ser elegido abad del pueblo. La elección cae sobre el corsario Simon que, sobrepasado, rechaza la candidatura a abad, pero acepta la de dux: así, tendrá la esperanza de reunirse con su amada Maria, recluida en el hogar de la noble familia de los Fieschi. Todos se alejan, y del palacio sale el viejo Jacopo Fiesco, lleno de dolor por la inesperada muerte de su hija Maria. A Simon, que aparece confiado en que el título de dux le hará merecedor de Maria, Fiesco le explica que está dispuesto a ceder a condición de que el corsario le entregue a la hija que tuvo con Maria, es decir, a su nieta; pero Simon no puede contentarlo, porque la niña está desaparecida. Frustrada cualquier posibilidad de reconciliación, Fiesco se aleja y comienza a espiar a Simon, quien entra en el palacio de los Fiechi para ver a Maria. Poco después se siente su grito desesperado cuando encuentra el cuerpo sin vida de su amada. En este momento irrumpe la multitud que aclama exultante al nuevo dux Boccanegra, mientras Fiesco tiembla de rabia.

ATTO I

Cuadro I. *Palacio de los Grimaldi. Salón.* Han transcurrido veinticinco años: Amelia espera la vuelta del hombre que ama, el noble Gabriele Adorno, quien, junto a Andrea Grimaldi, está conspirando contra el dux. El cortesano Pietro anuncia a Amelia que el dux va a visitar la casa donde ella vive, la de los Grimaldi, y la joven, temiendo que Simon quiera pedirla en matrimonio para su favorito Paolo Albiani, incita a su amado Gabriele a acelerar su boda con ella, pidiendo su permiso a Andrea que para ella es como un padre.

Este es en realidad Jacopo Fiesco, enemigo del dux porque pertenece a la clase noble, contraria a que Simon fuese elegido como tal por el pueblo, y porque muchos años atrás había seducido a su hija Maria. Andrea concede el permiso para la boda, advirtiéndole a Gabriel de que Amelia no es una Grimaldi, sino una huérfana acogida por él. Llega el dux que, encontrándose con la joven, le informa de que ha concedido el perdón a los hermanos Grimaldi, enemigos del dux; la alegría por la noticia empuja a Amelia a confiarle al dux que ella no es una Grimaldi, y pronto se descubre que no es otra que la hija desaparecida de Simon y de Maria Fiesco. Ambos se abrazan tiernamente, e inmediatamente después el dux anuncia a Paolo que no se casara con la hija de los Grimaldi. Paolo a su vez informa de ello a Pietro, tras lo cual deciden raptar a la joven con la ayuda del usurero Lorenzino.

Cuadro II. *En una gran plaza de Génova, frente al puerto.* Se festeja el aniversario de la elección del dux con cantos y danzas populares, de corsarios y mujeres africanas. Irrumpe Gabriele Adorno y, empuñando una espada, corre hacia el dux al que acusa de haber hecho raptar a Amelia. Pero ella misma aparece repentinamente y lo para, y cuenta que fue retenida por Lorenzino quien la ha dejado libre después de haberle revelado el nombre del instigador del secuestro. Los presentes quieren conocer el nombre y hacer justicia, pero Amelia sólo se lo confiara al dux.

ATTO II

Cuadro I. *Palacio ducal en Génova.* Paolo Albiani, el inductor del rapto de Amelia, será expulsado de Génova, pero antes de alejarse del palacio ducal le pide a Andrea y Gabriele que maten al dux mientras duerme. Andrea se niega, desdeñándolo, pero el joven enamorado se prepara para actuar porque Paolo ha conseguido sembrar en él la duda de que Amelia sea la amante de Simon. Entretanto, la joven informa a su padre de su amor por Gabriele: el dux se horroriza porque él es uno de sus más acérrimos enemigos, pero le dice que si renuncia en su empeño por conjurar contra él le perdonará. Ahora el dux está solo, apaga su sed, y entonces, cansado, se sienta y se queda dormido. Cautamente entra Gabriele, y está a punto de apuñalar al dux cuando aparece Amelia y lo frena. Gabriele es informado de que es hija del dux y el joven invoca el perdón de Boccanegra; pero entonces se oyen los gritos de una revuelta: son los enemigos del dux que están a punto de asaltar el palacio ducal. Simon invita a Gabriele a que se una a sus enemigos, pero ahora el joven no quiere combatir más contra él, y se ofrece como mensajero de paz y de perdón: su premio, si sale vencedor en el intento, será la mano de Amelia.

ATTO III

Cuadro I. *Palacio ducal en Génova.* Los partidarios del dux han vencido, y Simon acompaña a Gabriele al templo donde se casará con Amelia, mientras Paolo, antes de huir para escapar de su arresto, informa a Andrea que ha envenenado al dux. Finalmente, Simone y Andrea se encuentran frente a frente, y este último se da a conocer como Jacopo Fiesco, dispuesto a vengarse en estos momentos del antiguo ultraje. Simon lo detiene y lo tranquiliza: ahora puede cumplir su antiguo deseo, devolviéndole a su nieta que se está casando con el noble Gabriele. Fiesco, conmovido, abraza tristemente al dux, y le revela que el veneno está por cumplir su obra mortal. Simon, serenamente, le ruega que no les diga nada a Amelia y a Gabriele que están a

punto de llegar; los esposos, se arrodillaron y reciben la última bendición y, ocurriendo, ordena a los senadores de entregar la corona ducal a Gabriele Adorno.

2.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Como ya sabemos, la representación de *Simon Boccanegra* muy bien podría considerarse como uno de los mayores fracasos en la carrera de Verdi, porque a diferencia del revés sufrido en el estreno de *La Traviata* cuatro años antes en ese mismo escenario, *Boccanegra* no fue seguida por un exitoso renacimiento. Después de 1861, esta ópera casi desapareció de la mayor parte de los escenarios italianos, y hoy es conocida sobre todo en su versión revisada, reformada en colaboración con Arrigo Boito durante los meses de enero y febrero de 1881, y que fue unánimemente aplaudida en el Teatro alla Scala de Milán el 24 marzo de ese mismo año, casi exactamente veinticuatro años después de su estreno veneciano. Cuando se compara la revisión de esta ópera con otras realizadas por Verdi, el caso de *Simon Boccanegra* es especial. No sólo por el intervalo de tiempo transcurrido entre la primera y la segunda versión, aún más largo que el que se dio entre las versiones de *Macbeth* (dieciocho años) y *Don Carlo* (diecisiete años), sino también porque los cambios son de lejos los más amplios que el compositor había realizado nunca, ya que aproximadamente una tercera parte de la partitura fue reescrita. Por otra parte, la ópera pasó a ser virtualmente un drama nuevo en el cual, no solamente los caracteres de algunos de los protagonistas, sino también la actitud del pueblo genovés, son interpretados bajo una luz diferente.

En este drama, García Gutiérrez, a diferencia de *El trovador*, evita la convivencia entre prosa y verso, utiliza una versificación elegante, recurre frecuentemente al romance narrativo, y en menor medida a la redondilla, a la silva, y al endecasílabo asonante. Según Puccini, en comparación, y como sucede siempre entre ambas literaturas, la versificación italiana, ya sea la de Piave o de Boito, resulta menos agradable y espontánea.¹⁰¹ En la transposición del drama a la ópera los cambios más visibles fueron, en primer lugar, la reducción del número de actos, que pasan de prólogo y cuatro actos en la obra española a prólogo y tres actos en el libreto italiano; asimismo, se produce una disminución del número de personajes, en este caso de doce a ocho, cambiando algún nombre y repitiendo otros, y abreviando o aumentando los diálogos según lo exigiese la acción dramática. Como sabemos, el primero en trabajar sobre el

¹⁰¹ *Ibid*, p. 126.

libreto fue Francesco Maria Piave para la versión de 1857, y posteriormente, para el libreto de la segunda versión de 1881, Verdi recurriría al poeta milanés Arrigo Boito. Naturalmente, nos detendremos más sobre los cambios y transformaciones realizados sobre el drama de García Gutiérrez por Piave-Montanelli-Verdi, y menos sobre las modificaciones aportadas por Boito, dado que este trabajó solo sobre el texto italiano de Piave, y por lo tanto, ignoró completamente el original español.

Del drama original se mantienen los personajes principales, se prescinde de tres secundarios, y se añaden dos nuevos, se prescinde de varios caracteres, y se añaden otros dos:

SIMÓN BOCANEGRA

PERSONAJES

SIMÓN BOCANEGRA, *corsario al servicio de la república genovesa / Primer dux genovés.*

JACOBO FIESCO, *noble genovés, bajo el nombre de Andrea.*

PAOLO ALBIANI, *tirador de oro / canciller de la República.*

GABRIEL ADORNO, *gentil hombre genovés.*

MARÍA BOCANEGRA, *hija de Simón Bocanegra, bajo el nombre de Susana.*

LORENZINO BUCHETTO, *mercader.*

PIETRO, *marinero/ Cortesano, barítono.*

FIANO, *marinero.*

ZAMPIERI, *marinero.*

MATEO, *sirviente de Buchetto.*

LÁZARO, *sirviente de Fiesco.*

RAFAEL, *marinero al servicio de Simón.*

JULIETA, *criada de María Bocanegra.*

Esbirros, soldados genoveses, pueblo, marineros.

SIMON BOCCANEGRA

PERSONAGGI

SIMON BOCCANEGRA, *corsaro al servizio della repubblica genovese / Primo doge di Genova, barítono.*

JACOPO FIESCO, *nobile genovese, sotto il nome d'Andrea, bajo.*

PAOLO ALBIANI, *filatore d'oro genovese / Cortigiano favorito del Doge, barítono.*

GABRIELE ADORNO, *gentil uomo genovese, tenor.*

MARIA BOCCANEGRA, *figlia di Simone Boccanegra, sotto il nome di Amelia Grimaldi, soprano.*

PIETRO, *popolano di Genova / Altro cortigiano, barítono.*

UN CAPITANO *dei balestrieri, tenor.*

UN'ANCIELLA, *di Amelia, mezzosoprano.*

Marinai, popolo, omestici di Fiesco / Soldati, marinai, popolo, senatori, corte del Doge, prigionieri e donne africane, ecc.

Además de los protagonistas (Simón Bocanegra, Jacobo Fiesco, Gabriel Adorno, y Susana / María), los personajes previstos en el modelo español mostraban un amplio horizonte económico y social: junto al noble Fiesco, encontramos al mercader Lorenzino Buchetto, al artesano Paolo, a los marineros, entre los que se encuentra, sobre todo, el ambicioso y ávido Pietro; un paisaje humano que necesariamente Verdi tiene que simplificar, manteniendo a los intérpretes principales y reduciendo todos los otros caracteres de la fuente española. De los personajes secundarios permanecen Pietro, que perderá toda connotación profesional, reduciéndose a un genérico “popolano”, y Paolo, a quien dota de un significado dramático y ulteriores connotaciones trágicas. Sin embargo, resulta eliminado del libreto un personaje que en el drama original es bastante relevante y se encuentra presente en diez de sus escenas (acto II): el rico burgués Lorenzino Buchetto, que acogerá en su casa a María cuando esta es raptada por Paolo, y que, siempre en su casa, permitirá el encuentro entre Simón y la joven, ahora bajo el nombre de Amelia Grimaldi. Sin embargo, Buchetto, con gran temor y más o menos forzado a conspirar contra el dux, completa la tipología social del drama y supone el contraste adecuado con el recto carácter de Fiesco. También, muchos personajes menores y secundarios son suprimidos o degradados a la anónima voz del “pueblo”: el marinero al servicio de Simón, Rafael; los marineros Fiano y Zampieri, compañeros de Pietro; o el siervo de Fiesco, Lázaro.

En la reducción operística se elimina también la figura de Julieta, quizás un poco redundante incluso en el original si no fuese por su vis cómica; Verdi, en esta ocasión, no parece haber pensado en una mezcla de géneros y de estilos a la manera de Shakespeare, por lo que es probable que haya visto en ella solamente la repetición de la figura de la criada que normalmente hacía el papel de protectora de la protagonista, y que encontramos, por ejemplo, en *Ernani* o *Il Trovatore*, motivo por el que en la ópera pasa a ser una criada de Amelia. Se añade la presencia de un capitán de los arqueros, así como la de los senadores y la corte del dux. Finalmente, la parte de Paolo Albani cuyo carácter ambiguo se desarrolla en el texto español en extensas acciones conspirativas y en algunos monólogos que revelan su alma desgarrada entre la ambición y los celos, se reduce prácticamente a la mitad.

En cuanto a la estructura, el drama de García Gutiérrez se desarrolla en un prólogo y cuatro actos. La adaptación de Piave mantiene el prólogo, aunque abreviado, ya que se prescinde de todas las frases y escenas de los plebeyos, mejorando de este modo el texto en su ajuste al contexto político-social, pero conservando el mismo final, con las

palabras opuestas “tumba” y “trono”,¹⁰² pronunciadas respectivamente por Simone y Paolo; sin embargo, funde el primer y el segundo actos, reduciendo de este modo el libreto operístico a sólo tres actos. Casi todos los diálogos y frases son abreviados o resumidos, ya sea por una necesaria economía de la acción dramática o por necesidades del recitativo cantado, aunque esta acción, un proceso casi obligatorio en la traslación del drama teatral al libreto, lleva inevitablemente a la pérdida de numerosos e indispensables pasajes psicológicos, así como de distintos matices del carácter de los personajes.

La acción tanto en el drama teatral como en el libreto de ópera tiene lugar durante el siglo XIV, pero mientras que en el drama español, el autor sitúa el prólogo de los acontecimientos que se narran en Génova, durante el año 1338, para continuar en el primer acto veinticuatro años después, en el año 1362, Piave se muestra mucho más vago, y aunque también sitúa en Génova y sus alrededores los prolegómenos de lo que acontecerá posteriormente, no los encuadra en una fecha exacta y emplaza la acción hacia la mitad del siglo XIV; no obstante, como ocurre en la obra original, sí especifica que entre el prólogo y lo acontecido en el resto del drama pasan veinticinco años.

La didascalía del drama español es amplia, rica en detalles, dando espacio a la documentación histórica de los acontecimientos al mismo tiempo que caracteriza el entorno social y humano en el que se mueven los personajes, como podemos observar, por ejemplo, en la que precede a la primera escena del prólogo.¹⁰³ Y esta es la misma que Verdi pasará a Piave, quien sigue con mínimos ajustes las indicaciones, es decir, reproduce la voluntad del maestro fijándose en los objetos, espacios, fondos, y sobre todo, luces y colores que indicará en su libreto.

En las pocas cartas que se conocen enviadas a Piave sobre *Simon Boccanegra*, Verdi insiste con obstinada intensidad sobre el aspecto escénico de su futura ópera, y en particular sobre todo lo que puede hacer el paisaje visual junto con el juego de luces, inducido quizás por las indicaciones estacionales de la didascalía del drama español, que hacen referencia al momento del día en el que se desarrolla la acción. Así, por ejemplo, en la última escena del drama, una exigencia de la escenografía verdiana que no tiene correspondencia en el modelo español, es el reflejo de la luna sobre el mar.¹⁰⁴

¹⁰² Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 685.

¹⁰³ Antoni García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 79.

¹⁰⁴ Véase la carta que Verdi envía a Piave [sin fecha, probablemente de principios de febrero de 1857], en la que el compositor imagina escenas y colores del nuevo drama, a los que había hecho ya corresponder con acciones, gestos, y efectos musicales imprecisos. En Abbiati, II, p. 375.

En general, Piave respeta las indicaciones de García Gutiérrez, como podemos comprobar en la escena que abre el primer acto; en el original podemos leer: “A poco de levantarse el telón, empieza a amanecer”,¹⁰⁵ momento que el libretista traduce con un tipo de extensión en el tiempo: “Qualche tempo dopo l’alzata del sipario albeggia”,¹⁰⁶ lo que además, siguiendo las indicaciones del compositor, permite a la luna y a su reflejo sobre el mar incorporarse a la escena, con toda su potencia lírica, tanto en la escenografía como en los versos del aria de Amelia que abre la misma escena, prácticamente con las palabras que quería Verdi (I, 1).¹⁰⁷ En la misma carta, en las recomendaciones para la escena final, las palabras del maestro no hacen más que retomar la sugestiva didascalia del texto original, trasladada ahora al diálogo final entre Fiesco y Boccanegra: “*Desde este momento empiezan a apagarse las luces de la plaza, de modo que al expirar el Dux, hayan desaparecido completamente*” (IV, 8).¹⁰⁸ El fiel Piave mantendrá estas sugestivas indicaciones, subrayando incluso el progresivo oscurecimiento de la escena: “*I lumi cominciano a spegnersi nella piazza, per modo che allo spirare del Doge non ne arderà più alcuno*” (III, 5).¹⁰⁹

En cuanto a los escenarios en los que se suceden los hechos relatados, una vez más, como ya hiciera en *El trovador*, García Gutiérrez no respeta las unidades de acción, de lugar y de tiempo del teatro neoclásico, ya tan lejano, dando lugar a una diversidad típicamente romántica. Así, tanto en el drama español como en la ópera verdiana aparecen una plaza genovesa en la que se vislumbra al fondo la iglesia de San Lorenzo, el palacio de los Grimaldi y sus jardines, y el palacio ducal de Boccanegra en Génova. Únicamente hay dos escenarios que no coinciden. En la escenografía operística, desde el momento en el que el libreto funde los actos I y II de la obra original, es eliminada junto con el propio personaje, la casa de Lorenzino Buchetto. Por último, habría que añadir las nuevas escenas añadidas por Boito en la segunda versión, y por tanto inexistentes en el drama de García Gutiérrez, que se desarrollan en la Sala del Consejo en el Palacio de los Abati (atto I) y su correspondiente decorado.

¹⁰⁵ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 109.

¹⁰⁶ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, p. 20.

¹⁰⁷ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 686.

¹⁰⁸ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 189.

¹⁰⁹ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 39.

2.3.3. TRASLACIÓN DEL DRAMA TEATRAL AL LIBRETO DE F. M. PIAVE

A. PRÓLOGO / PROLOGO

Tanto en la obra de teatro española como en la ópera italiana el prólogo se desarrolla en un único cuadro, ambientado en una plaza de Génova. En García Gutiérrez se articula en catorce escenas, mientras que Verdi lo hace en siete, debido sobre todo al lógico proceso de síntesis de personajes y por lo tanto de situaciones prescindibles.

En resumen, la escena 1 española se corresponde con la escena 1 italiana; desaparecen las escenas 2, 3 y 4 de García Gutiérrez, que desarrollan intrigas políticas en las que participa el personaje eliminado por Verdi, Lonzino Buchetto (pról., 2), o en las que Simone se encuentra esperando a Paolo y rememora a su amada María (pról., 3-4), y en su lugar Verdi añade una corta escena (prol., 2) en la que Paolo muestre sus auténticas intenciones. Las escenas españolas 5 y 6 se corresponden con las escenas 3 y 4 italianas; la escena 7 española es suprimida porque, además de aparecer Buchetto, a efectos de contenido dramático es perfectamente prescindible; la escena 8 original se corresponde con la 5 de Piave, y las escenas 9-14 españolas, son resumidas en dos escenas, las 6 y 7 del libreto, con descartes y variantes.

- **Cuadro I**

Tanto el comienzo del *Simón Bocanegra* de García Gutiérrez, como el *Simon Boccanegra* de Piave, se sitúan en la ciudad de Génova en el año 1338 y, en ambos, cuando se abre el telón la didascalia nos sitúa en una plaza de esta ciudad, ofreciéndonos una detallada descripción de los elementos arquitectónicos que conforman la misma. Al fondo se ve la Iglesia de San Lorenzo, y a la derecha del espectador el oscuro palacio de los Fiescos, una poderosa familia noble genovesa, con un gran balcón en cuya fachada hay una imagen de la Madonna de Castelnovo alumbrada por un farolillo; además especifica el momento del día en el que ocurre la acción: empieza a caer la tarde.

García Gutiérrez, como ya vimos en *El trovador*, comienza su drama una vez más con un procedimiento clásico de la técnica teatral que consiste en evocar al personaje principal a través del diálogo de aquellos que están sobre el escenario. Así, la escena 1 del prólogo se inicia con una conversación entre el orfebre Paolo Albiani y el ciudadano genovés Pietro, quien busca el apoyo del primero para nombrar nuevo dux a Lorenzino Buchetto, el primer y más rico ciudadano de Génova. Sin embargo Paolo, que lo tacha

de prestamista y usurero, tiene otra propuesta que hacerle: nombrar al valiente genovés Simón Bocanegra, un hombre salido de entre la masa del pueblo. Ante la sorpresa de Pietro por tal propuesta, ya que lo considera un “corsario sangriento que es terror de los mares”,¹¹⁰ Paolo hace un loable retrato de Bocanegra: es el guerrero más bravo y el que lucha siempre para que Génova recobre su gloria. Pietro se pregunta si ganará riqueza con tal nombramiento, Paolo le confirma que puede contar con ello, y seguidamente se despiden. Ahora es Pietro quien se encuentra con Buchetto (pról., 2), que no reconoce al que se le avecina, y tanto temor es el que muestra que Pietro se pregunta cómo alguien tan cobarde puede plantearse ser el gobernante de Génova; se despiden cuando Buchetto le dice que se acerca al palacio a ver a Fiesco porque ha sufrido una gran desgracia familiar. Salen de escena y hace su primera aparición Simón Bocanegra (pról., 3), que le pide a su criado Rafael que vaya a buscar a Paolo y que lo traiga hasta él; y, mientras se encuentra esperando (pról., 4), Simón, en un largo monólogo, evoca a su amada Mariana dispuesto a implorarle su perdón, confiando en que todavía le ame después de su larga ausencia batallando por los mares.

En la ópera italiana la escenografía que aparece ante los ojos del espectador cuando se abre el telón por primera vez, sigue punto por punto la didascalía de García Gutiérrez, y la escena 1, aunque mucho más reducida, recoge lo esencial del drama original. En esta versión de 1857, la ópera comienza con un preludio que es una elaborada variación de los cuatro temas principales: una versión del *Inno del Doge*; el grito de “È morta” que marca “Il lacerato spirito” de Fiesco; el tema del *duetto* del reconocimiento (“Figlia a tal nome Io palpito”), y el tema de la revuelta de los güelfos que cierra el acto II (“All’armi, all’armi, o Liguri”).

La acción, que transcurre también en la plaza con el triste palacio de los Fieschi cuando empieza a anochecer, comienza incumpliendo una de las convenciones formales más consolidadas en la época, ya que no tiene coro inicial, y presenta directamente sobre el escenario a dos personajes, Paolo y Pietro; pero en lugar de encontrarse uno al otro directamente sobre el escenario, como en García Gutiérrez, en Verdi, ambos entran en escena conversando. En un rápido diálogo en recitativo, alternándose con pequeños apoyos orquestales, los dos representantes del pueblo comienzan la narración *in media res*: Paolo rechaza proponer como nuevo dux al usurero Lorenzino y sugiere, aún sin desvelar su nombre, a un valiente defensor de la República contra los piratas africanos,

¹¹⁰ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 83.

que ha restituido a su antiguo esplendor la bandera de Liguria. Cuando Pietro le pregunta por el premio que recibirá por su apoyo, Paolo le contesta: oro, poder y honor. Satisfecho, Pietro parte para reunir al partido popular. En la siguiente escena, que es un añadido verdiano de tres versos (prol., 2), se nos muestra de forma muy concisa el carácter ladino de Paolo y su intención última: en un recitativo declamado sobre una sola nota, acompañado por el sonido en trémolo de las cuerdas y el sonido de los instrumentos de viento metal, el orfebre afirma que a pesar de que se siente un plebeyo despreciado y odia a los patricios de la ciudad, su mayor aspiración es ascender de posición en el escalafón social y alcanzar las “cime ove alberga il vostro orgoglio”.¹¹¹

Suprimidas las escenas 2-4 del drama original, la ópera salta a las escenas 5 y 6 españolas, que se corresponden, respectivamente, con las escenas 3 y 4 italianas.

En García Gutiérrez, Rafael vuelve con Paolo (pról., 5) y Simón se muestra contento de estrecharlo contra a su “afligido pecho”.¹¹² Paolo se extraña de que alguien que ha atravesado mares y ganado batallas sienta todavía tanta debilidad por Mariana, pero el corsario afirma que “la vanidad del hombre / satisfecha está ya [...] do quier se escucha pronunciar mi nombre”,¹¹³ y lamenta que ya no haya hombres valientes que surquen los mares para mayor gloria de Génova. Pero Paolo le responde que sí hay un hombre que puede hacer que la República vuelva a ser lo que era, si toma las riendas del poder en sus manos: el propio Simón. La negativa del corsario es categórica, pero Paolo le convence para que acepte ser elegido dux recordándole la dolorosa condición de su amada, Mariana Fiesco, que vive segregada en el palacio de su padre, Jacopo Fiesco, quien en el pasado se opuso firmemente a la idea del matrimonio entre ambos. Cuando él sea dux, Fiesco no podrá negarse a sus ruegos y lo recibirá con orgullo y con los brazos abiertos. Simón ahora ve la situación más clara y quiere que se resuelva inmediatamente, pero Paolo, mostrando una vez más su carácter ruin y ambicioso, lo detiene porque antes hay que hablar de sus condiciones: envidia la existencia de los nobles y quiere elevarse a su misma altura; y aunque Simón intenta convencerle de que las riquezas o ser admitido como un igual entre los patricios no le darán la felicidad, el orfebre insiste: si Simón triunfa partirá su suerte con él. Simón acepta.

Llega Pietro que reconoce a Simón que va camino de la iglesia (pról., 6), pero Paolo le manda callar porque aún no es la ocasión de revelar su presencia y le pide que

¹¹¹ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 15.

¹¹² Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 90.

¹¹³ *Idem*.

reúna a sus partidarios y que les hable para convencerlos de que voten por el nuevo candidato. Así, Pietro llama a Fiano, Zampieri y a los grupos de marineros y artesanos que apoyan la elección de Lorenzino Buchetto y les arenga diciéndoles que Buchetto apoya a los nobles, y que el elegido debe ser alguien distinto, escogido de entre la plebe. Interviene entonces Paolo y les comunica que el nuevo candidato es el corsario Simón Bocanegra, que ha llegado a la ciudad con cuatro galeras llenas de oro. Ante la pregunta de Zampieri, “¿qué dirán los Fiesco?”,¹¹⁴ Pietro le contesta que “callarán”, y acto seguido, asegurando que el palacio de los Fiesco está encantado, comienza a relatar la triste historia de Mariana Fiesco: la infeliz lleva tres años encerrada detrás de los muros del palacio, mientras que su orgulloso padre pasa los días en esa mansión sombría con calculado misterio, y finaliza diciendo que quien vive en esa casa no es Fiesco sino el diablo. Desde dentro del palacio se ve el reflejo de una luz encendida y todos, persignándose, se retiran atemorizados hacia la iglesia. Cuando todos han entrado se abre la puerta del palacio y salen Jacobo Fiesco y Buchetto.

Estas escenas de García Gutiérrez (I, 5-6) se corresponden con las 3 y 4 del libreto, y en ellas, como en el resto del prologo, la reducción aplicada por Verdi y Piave es drástica, ya que, si bien sobreviven todas las situaciones que tienen que ver con la historia personal de Simone, Fiesco y Maria, y las intervenciones de Pietro y Paolo, prácticamente desaparecen aquellas referidas a las intrigas ciudadanas que darán lugar a la elección del dux,¹¹⁵ eventos todos ellos que poco interesaban al maestro dentro de la trama dramática de la ópera. Simon entra en escena presuroso y saluda a Paolo (I, 3), preguntándole porqué lo ha hecho venir desde Savona. Paolo le interroga sobre si quiere ser nombrado dux, y le apremia, tratando de hacerlo el instrumento de su voluntad. Las frases en recitativo son rápidas y se alternan con gestos de la orquesta. Tras una primera negativa, Simon ofrece su tácita conformidad con la investidura y se dispone a asumir la prestigiosa carga, sólo porque Fiesco no podrá rechazar al dux de Génova, y así podrá coronar su historia de amor con Maria Fiesco; Paolo afirma “Tutto disposi,”¹¹⁶ y se dan la mano para sellar el pacto, momento a partir del cual Bocanegra será prisionero de una estrategia que no domina. Es noche cerrada, y se oye el tumulto de gente que se acerca. Verdi adelanta a este momento la entrada de Simon en la iglesia, mientras Pietro

¹¹⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 96.

¹¹⁵ Véase *ibid.*, p. 90-94.

¹¹⁶ *Simon Bocanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 16.

se queda apoyado contra el muro del palacio de los Fieschi, de modo que el farolillo del mismo lo ilumine.

Verdi elimina el corto intercambio inicial que mantienen Paolo y Pietro, en el que Simon estaba presente todavía antes de entrar en la iglesia, y comienza la escena 4, con la aparición del coro. Mientras Paolo permanece agazapado cerca del palacio de los Fieschi, llega Pietro guiando a marineros y artesanos partidarios de Lorenzino para tratar de ganar su voto a favor del corsario. Les comunica que el primero se ha vendido a los nobles, en una escena de conjunto en la que Verdi, sabiamente, recurre al coro para reflejar esquemáticamente la tensión entre patricios y plebeyos, tras lo que se reproduce lo que acontece en el drama español. En la *scena e coro* de Paolo, este proclama que el nuevo candidato es Simon Boccanegra, el corsario, y los Fieschi, “Taceranno”.¹¹⁷ Ahora será Paolo (y no Pietro como en el original español) quien, reuniendo a todos a su alrededor, se encarga de narrar el *racconto* sobre Maria Fiesco. Como ya sucediera en el *racconto* de Ferrando en *Il Trovatore* (I, 1), una vez más, una multitud de gente simple se asusta ante la sugerencia de presencias sobrenaturales, cuando señalando una habitación superior en el palacio donde la joven Maria se encuentra prisionera, insinúa que es víctima de visitas fantasmales, y la prueba es la llama que a veces se ve brillar en su ventana. Justo en ese momento parpadea una luz en el interior del edificio, el coro se asusta y Paolo les anima a marcharse exorcizando al demonio “col segno della croce”,¹¹⁸ para encontrarse al día siguiente y proclamar dux a Simone.

La escena 7 de la obra teatral, como ya hemos comentado, es suprimida en el libreto verdiano. La escena 6 de García Gutiérrez, finaliza cuando todos han entrado en la iglesia y se abre la puerta del palacio, saliendo a la plaza Jacobo Fiesco y Buchetto. Ahora, Fiesco despide a Buchetto porque quiere estar solo, llorar y encomendar al cielo a su hija, “aquel ángel de mi amor”¹¹⁹ que acaba de morir, pero antes de marcharse del palacio, Buchetto, que no sabe nada de las confabulaciones de Paolo y Pietro, quiere obtener de Fiesco la promesa de que le apoyará para ser elegido abad; a cambio, este le obliga a que le ayude en su venganza. Buchetto entra en el templo y Fiesco permanece inmóvil en el umbral de la puerta.

Fiesco, una vez solo, se despide del palacio y de su hija Mariana (pról., 8). Ella era su esperanza y su consuelo, una inocente engañada por un vil seductor que arruinó

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 99.

su vida, y que llenó de dolor y deshonra su vejez; víctima de su aflicción, volviéndose hacia la imagen de la Madonna en la fachada de su palacio, le reprocha el haber permitido que su hija fuera seducida. La asociación de la hija a la que le ha sido arrebatada la virginidad con la Virgen constituye una invocación blasfema que se debe asociar más a su profundo dolor que alguna información narrativa más trascendente.

En la ópera, en esta escena (prol., 5), la representación de Fiesco, el antagonista de Simon, podría definirse como la apoteosis del bajo verdiano, y nos muestra no sólo a uno de los tantos “padres” del teatro de Verdi, sino también al enemigo implacable del nuevo orden simbolizado por Boccanegra, y por tanto representa la polaridad ineludible del drama. La *scena* en recitativo, “A te l’estremo a Dio”,¹²⁰ anunciada por los arcos al unísono contestados por los vientos metal, nos presenta a un Fiesco perdido mientras se despide del palacio que para su hija ha sido una tumba y acusa con odio a Boccanegra (“Oh, maledetto!...”),¹²¹ tras lo que reprocha a la imagen de la Virgen María el no haber protegido a su hija, “E, tu, Vergin soffristi (*volgendosi all’Immagine*) /Rapita a lei la virginal corona?...”.¹²² Fiesco se arrepiente de sus palabras y en la *romanza* “Il lacerato spiritu”,¹²³ pide perdón porque su corazón está lleno de dolor y de vergüenza, con un texto que básicamente recoge el del dramaturgo español. En ella se refleja toda la devoción paterna que sigue a la abominación del seductor, y por dos veces un coro femenino, fuera de escena, canta “È morta”, siendo contestado por un coro de frailes que responde con un *Miserere*, sobre una sola nota. Con el repentino giro del modo menor al mayor cuando Fiesco pide para ella “Il serto a lei de’ martiri”,¹²⁴ subrayado por las intervenciones del coro femenino, siempre detrás del escenario, se alcanza un momento altamente emotivo. Después de una pequeña sección coral, la *romanza* se disuelve en un conmovedor postludio, durante el cual los que han velado el cadáver de Maria, salen de palacio y atraviesan la escena.

En la obra española el resto del prólogo se articula en seis escenas, de la 9 a la 14, mientras que la ópera, tras la traslación al libreto y la síntesis realizada por el libretista y el maestro, lo hace en dos escenas (6 y 7).

¹²⁰ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 17.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

En el drama original, es en este momento cuando se produce el encuentro cara a cara de Fiesco y Simón (pról., 9): este último, saliendo de la iglesia y con la esperanza de encontrarse por fin con su amada Mariana, se dirige hacia la puerta del palacio de los Fiescos, donde, sin saberlo, está el anciano. Con gran sorpresa se reconocen mutuamente; Simón, cuya fuerza deriva de su inclinación a amar sin reservas, llamándole “padre” le pide perdón, contándole que durante los últimos tres años ha luchado en el mar sin reposo para engrandecer a la República de Génova y así merecer a su hija, pero la respuesta de Fiesco, “¡Es tarde, Simón!”,¹²⁵ le desconcierta. Ante un sobrecogido corsario le comunica que es el blanco de sus odios, que la expiación llegará pronto, y que la única paz posible entre ellos es que uno de los dos muera. Simón le súplica que deponga su actitud, sin embargo, Fiesco no puede perdonar la ofensa, especialmente si Simón va a ser coronado dux; únicamente se mostraría indulgente si este le entregase a su nieta, el fruto de su amor con Mariana.

Comienza entonces el relato de las desventuras de Simón y su hija, a la que dejó en manos de una anciana mujer que murió, tras lo cual la niña desapareció, y a pesar de sus esfuerzos, nunca ha logrado encontrarla. Fiesco se niega entonces a perdonarle, y al corsario, ante la negativa del anciano le invade la desazón y la furia, sin entender como de raza tan implacable ha podido nacer “[...] aquél ángel / cuya candidez adoro”.¹²⁶ No obstante, decide acudir al palacio de los Fiescos a buscar a María, y le inunda la alegría y la esperanza ante el encuentro con su amada, mientras que el Fiesco se dirige lentamente hacia la iglesia. Acercándose al palacio, da tres golpes en la puerta pero sólo le responde el silencio, y advirtiendo que la llave está puesta en la cerradura abre la puerta y entra en el palacio.¹²⁷

Desde la puerta de la iglesia (pról., 10), Fiesco le desea que llegue junto a su hija Mariana, ya muerta, y que sufra lo mismo que él, mientras que Simón (pról., 11) en el balcón de palacio, descolgando de la fachada el farolillo que alumbraba a la Virgen, entra y se acerca al lecho donde yace, sin él saberlo, el cadáver de su amor, y desde detrás del escenario se oye su voz gritar: “¡Mariana! ¡Mariana! ¡Cielos!”.¹²⁸ En un aparte (pról.,

¹²⁵ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 102

¹²⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁷ En García Gutiérrez, sin que conozcamos la razón, Fiesco sale de su casa, que abandona para siempre, dejando la llave puesta en la cerradura (pról., 6). De este modo, cuando Simón golpea la puerta del palacio de los Fiescos y nadie contesta, encuentra la llave puesta en la cerradura, abre la puerta del palacio y entra. Sin embargo, en la versión operística, Simone encuentra abierto el palacio (pról., 6) por lo que, cuando nadie contesta sus golpes en la puerta, simplemente la empuja y entra.

¹²⁸ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 106.

12), Pietro y Paolo ignorantes de lo que está sucediendo comentan que Buchetto apenas obtendrá votos en la elección del nuevo dux y se dirigen hacia la iglesia a buscar a Bocanegra, quien en ese momento sale despavorido del palacio (pról., 13) preguntándose si es un sueño lo que ha visto, mientras se oyen voces que le aclaman, a las que Simón, en su delirio, confunde con fantasmas. Esta primera parte del drama (pról., 14) acaba con una escena en la que todos aclaman a Simón como el nuevo dux de Venecia dirigidos por Paolo: “Ya eres dux. / El pueblo, lleno de gozo, / te aclama”.¹²⁹ Una antítesis metonímica cierra el prólogo cuando Simón, dejándose caer en sus brazos, ahora lo conseguido lo considera una “tumba”, mientras que Paolo lo estima un “solio”.¹³⁰

En la traslación operística, tras el lamento de Fiesco, la escena 6 recoge punto por punto las escenas 9, 11 y 13 del drama original, descartando la 10 y la 12. Por último, la escena 14 con la que termina el prólogo español, se corresponde con la escena 7 con la que concluye el prologo verdiano.

El enfrentamiento entre Fiesco y Simon, que tanto en el drama de García Gutiérrez (pról., 9) como en la ópera italiana (pról., 6), se produce en este momento, es el eje de *Simon Boccanegra*. Piave, con los cortes oportunos, prácticamente traduce el texto español, en una síntesis de la que elimina todo aquello que sea ajeno al nudo amoroso. Mientras Fiesco está a punto de entrar en la iglesia, se encuentra cara a cara con Boccanegra quien, vuelve a escena eufórico ante la perspectiva de reunirse con Maria. Con un *tutti* orquestal que acompaña a las exclamaciones de sorpresa del mutuo reconocimiento, comienza un *duetto* que se mueve según una secuencia periódica, al servicio de frases y enunciados contrastantes que siguen el curso de la argumentación entre ambos personajes. El sonido se atempera con una melodía implorante en la vana invocación de perdón por parte de Simon, quien ante la negativa de Fiesco, evoca sus actos de valor en un fragmento de sabor militar, “Sublimarmi a lei sperai”.¹³¹ Pero Fiesco no se deja impresionar: ha manchado su honor, y sus aspiraciones al trono ducal son un ultraje a Dios y a él mismo. Simon implora paz, y se ofrece a dejarse matar por Fiesco si con esto acaba con tanto odio; pero Fiesco no tiene ninguna intención de convertirse en un asesino: sólo podrá perdonar a Simon si le entrega a su nieta, a la hija

¹²⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

que tuvo con María. Sin embargo, Boccanegra no puede hacerlo porque “Rubella sorte lei rapi...”.¹³²

Comienza ahora la segunda parte del *duetto*, “Del mar sul lido”, un “a solo” de Simon con ocasionales intervenciones de Fiesco, en el que el corsario le cuenta lo acontecido con su hija. En contraste con la primera parte del dúo, formalmente se basa sobre una unidad de ocho compases que se repite y aunque no se hace mención de ningún barco, el movimiento de este *andantino*, con su melodía ondulante, es puramente marino. Poco a poco la historia va hacia su climax, se acelera el acompañamiento oquestal y las modulaciones son más rápidas. El fin de la historia (“Misera, trista”),¹³³ con un trágico acompañamiento, finaliza en la coda, donde Fiesco, afirma lapidariamente “Se il mio desire compir non puoi? / Pace non puote esser tra noi!”.¹³⁴ Simon implora en vano, ya que Fiesco se limita a darle la espalda y a alejarse con un gélido “addio”. Termina así, un formidable *duetto* entre barítono y bajo, en el que Simon y Fiesco son retratados como individuos, cada uno dentro de su propio arquetipo vocal: Fiesco duro e inflexible, Simon infinitamente más dúctil y flexible. Además, no sólo las dos voces no cantan nunca juntas, sino que, a menudo, Boccanegra se contenta con declamar sobre una nota sola dejando toda la argumentación musical a la orquesta.

Apenas Fiesco sale de escena, Simon se dirigen hacia el palacio A partir de ese momento, en una mezcla entre recitativo y mimo en música, Verdi escenifica el original español, hasta que desde dentro de la casa se oye el grito de horror de Boccanegra, “Maria!...Maria!”, mientras Fiesco comenta “L’ora del tuo castigo”.¹³⁵ Cuando Simon sale del palacio se oyen gritos en la distancia, aclamando a Boccanegra.

Es el pueblo que, guiado por Pietro y Paolo, lo aclama como nuevo dux (prol., 7). Y aquí se produce un sugestivo cambio entre la obra teatral y la ópera, debido, sobre todo, a lo diverso de los lenguajes teatral y musical, ya que la orquesta, con un tema directo, eficaz, y popular, acompaña de manera arrolladora la entrada en escena de un coro al completo que aclama a Simon como el nuevo dux, cerrando el acto la misma antítesis utilizada por el dramaturgo español, “tomba” / “trono”,¹³⁶ con la que se condensa en pocos segundos de tragedia, los siguientes veinticinco años de gobierno de

¹³² *Idem.*

¹³³ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 19.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Idem.*

Simon; por su parte, Fiesco, oyendo las aclamaciones populares, se pregunta incrédulo: “Doge Simon?... m’arde l’inferno in petto!”;¹³⁷ y, mientras el pueblo sigue proclamando sus vivas al nuevo dux, “*S'alzano le fiaccole, le campane suonano a stormo...tamburi, ecc, ed alle grida Viva Simone cala il sipario*”.¹³⁸

B. ACTO I / ATTO I

En el primer acto se asiste al encuentro de los jóvenes amantes Susana / Amelia y Gabriel / Gabriele; se produce el recíproco reconocimiento entre padre e hija, y se perfila la fatal hostilidad de Paolo hacia el antiguo corsario, hasta la conclusión festiva del aniversario de la elección del dux, interrumpida por la irrupción de Gabriele y después de Amelia, tras escapar de un secuestro. A diferencia del original de García Gutiérrez, cuya acción se desarrolla a lo largo de dieciocho escenas en una escenografía única, un salón en el palacio de los Grimaldi en Génova,¹³⁹ en la ópera verdiana los acontecimientos se suceden en tres cuadros distintos, a lo largo de doce escenas.

Cuadro I. En el palacio de los Grimaldi, fuera de Génova, en un salón de paso (I, 1-5). Escenifica, como la obra española, una estancia del palacio de los Grimaldi siguiendo prácticamente al pie de la letra la didascalia de García Gutiérrez. Las dos primeras escenas españolas (I, 1-2) se condensan la escena 1 verdiana. Las escenas 3-5 originales coinciden con las 2-4 del libreto. La escena 6 del original, en Verdi está suprimida; y las escenas 7-9 se condensan en la escena 5 del libreto.

Cuadro II. Interior del palacio Grimaldi (I, 6-9). La escena 10 del original español se corresponde con la escena 6 del libreto; la escena 11, abreviada, con la escena 7 verdiana; y las escenas 12 y 13 del original español se corresponden con las escenas 8 y 9 de la ópera italiana.

Cuadro III. En una plaza de Génova (I, 10-12). En este cuadro, un añadido verdiano que permite abrir un hueco a una escena brillante y coral, con bailes y danzas, se desarrolla una gran *fiesta* en honor a los veinticinco años de reinado del dux. El resto de las escenas españolas (I, 14-18) son omitidas en la ópera verdiana.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ “En realidad, sólo a partir del segundo acto la acción vuelve a transcurrir en Génova. Este primero sucede en Saona, en el extremo occidental del golfo de Génova, muy cerca de Mónaco, feudo de los Grimaldi desde el siglo VIII”. En Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...op. cit.*, p. 109.

- **Cuadro I**

Las dos primeras escenas del acto I de la obra de García Gutiérrez, recrean la espera de Susana de su amado Gabriel. El telón se abre con el monólogo de Julieta la sirvienta de Susana (I, 1), quien, desde detrás de una reja y en las horas de amanecida, nos introduce en situación: Gabriel, el amor de su ama se retrasa, no aparece, y esto está provocando los celos de Susana. Pero se oyen tres palmadas, la señal convenida, y abriendo la puerta deja pasar al joven galán. Julieta le reprocha que llegue tarde (I, 2), y que además, “las noches que antes pasabais / a esta reja, las pasáis / agora, ¡quién sabe dónde!”.¹⁴⁰ El joven confiesa que viene de Génova, y sin decir nada más le pide a Julieta que vaya buscar a su amada.

En la ópera verdiana, esta secuencia se condensa en una única escena (I, 1). Antes de que se levante el telón, suena un prelude evocativo basado sobre el tema del que emergerá la *cavatina* de Amelia. La didascalia nos dice que está amaneciendo, y, como el personaje de Julieta ha desaparecido en la traslación al libreto operístico, es directamente Amelia (la hija perdida de Simon y Maria) quien sentada en el balcón espera a su amado Gabriele Adorno. Después del sombrío clima del prólogo, el comienzo del acto I habla del mar, proporcionando al espectador una de las pocas vistas serenas de toda la ópera. Con la instrumentación en la orquesta de Verdi se crea una mágica combinación entre los sonidos de la naturaleza y los colores del mar, rasgos que ayudan a retratar a Amelia en toda su inocencia ajena a toda intriga. Amelia comienza su *cavatina*, y canta un aria tripartita, una melodía dividida en tres segmentos, con un episodio central rico en eventos que se centra en dolorosos recuerdos: en su mente revive a la mujer que la crió, y recuerda la casa humilde y serena donde vivió, tan diferente del palacio señorial donde hoy habita, seguido de una repetición de la primera parte, ahora sobre un acompañamiento arpegiado del clarinete. A estas alturas, el espectador de la ópera sabe que la joven es la hija del dux, quien veinticinco años antes había contado la misma historia a Fiesco, algo que la audiencia de la obra española no conocerá hasta la escena 11 de este mismo acto.

Seguidamente, en un ansioso recitativo (*tempo de mezzo*), Amelia se lamenta de que su amor no llega, y se muestra celosa, para rectificar inmediatamente, “Ei m’ama! È il fido mio”.¹⁴¹ Se oye a lo lejos la voz de Gabriele que, al igual que Manrico en *Il*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴¹ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 20.

Trovatore, canta en la distancia una serenata desde fuera del escenario (“Ciel di stelle orbato”), y se presenta como un héroe romántico; la canción se repite con nuevas palabras y más cercana, y la respuesta de Amelia es una brillante *cabaletta* (“Il palpito deh frena”),¹⁴² en la que muestra su alegría por la llegada de su amado. El texto, bastante convencional,¹⁴³ se corresponde con la exuberancia usual de la voz que tiene una gran oportunidad para mostrar sus cualidades virtuosas.

Las escenas 3, 4 y 5 del original español coinciden con las escenas 2, 3 y 4 del libreto italiano. En una extensa escena 3, García Gutiérrez desarrolla un diálogo amoroso entre los dos jóvenes protagonistas. Gabriel en una apasionada declaración a Susana, que se queja porque no viene a visitarla, le cuenta su historia, su lucha por Génova, la muerte de su padre en batalla combatiendo contra el dux (información que en Verdi no se proporciona hasta el acto III, escena 5) y sus ansias de venganza, y cómo, cuando la conoció, cayó esclavo de su belleza, tanto que “apenas cabe en mi pecho / el afán de la venganza”.¹⁴⁴ Sin embargo Susana se muestra celosa y duda, “¿en dónde las noches pasas / hasta la luz de la aurora?”,¹⁴⁵ y Gabriel le confiesa que no puede aclarar sus dudas, debe confiar en él; la joven le expresa sus temores: intima demasiado con Andrea, siempre inquieto y descontento, (que no es otro que Jacopo Fiesco) al que la joven cree su padre y ama, pero a quien considera un conspirador. Gabriel, que se muestra muy turbado, le pide que calle, que las paredes oyen. Ella aprovecha ese momento para hablarle de un hombre embozado de mirada siniestra que aparece todos los días delante del palacio, acechándola. En ese momento, alguien llama y Julieta abre la puerta, y aparece Pietro (I, 4). Julieta se asusta de su presencia en la casa de los Grimaldi, y este, rechazando las preguntas de Gabriel, pide hablar con el propietario de la misma. Susana se presenta como la dueña en ausencia de sus hermanos y Pietro anuncia la llegada del dux, quien se dirige a Saona a cazar y pide alojamiento temporal en palacio, a lo que la joven accede. Gabriel teme por su destino si el dux lo encuentra allí (I, 5), pero Susana sostiene que viene a pedir su mano: hace tiempo que advierte que quien la acecha y la pretende es Paolo Albiani, el favorito del dux, y apremia a Gabriel para que corra a buscar a Andrea, y que le implora para apresurar su unión.

¹⁴² *Ibid.*, p. 20-21

¹⁴³ Frits Noske, *The signifier and the signified, Studies in the operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 222.

¹⁴⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 113.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 114.

En Verdi, estas escenas (I, 2-4) con respecto al original español sufren una drástica reducción en extensión pero no en contenido. En la escena 2, el libreto italiano reduce el largo diálogo amoroso del drama original a un escueto intercambio en el que no aparece, ni la historia de Gabriele, ni apenas los reproches amorosos de Amelia, centrándose básicamente en el asunto de la conspiración y el desconocido embozado que todos los días ronda alrededor del palacio. Como la Leonora de *Il Trovatore* (“Più dell’usato è tarda l’ora”),¹⁴⁶ en la *scena* del dúo Amelia muestra su impaciencia (“Perché sì tardi giungi?”),¹⁴⁷ y también el temor que siente por Gabriele, quien participa en oscuras conspiraciones contra el dux, “Tu, e Andrea /, e Lorezino e gli altri...”.¹⁴⁸ Es la política, por tanto, la que está de vuelta sobre el escenario, minando de algún modo el preceptivo espacio reservado a la escena amorosa. Gabriele evasivo le pide que calle, que sus palabras podrían llegar a oídos de los tiranos. La invitación de Amelia a dejar a un lado el odio innecesario introduce el *duetto* (“Vieni a mirar la cerula”), que se traduce en un ágil vals de melodía persuasiva, a la que Gabriel responde con una apasionada frase de perfil convencional. Amelia se acerca a la ventana e iniciando el *tempo di mezzo*, le avisa de que hay un hombre en la sombra y que aparece cada día. En este momento se va definiendo la trama: llega un siervo del dux avisando de que este visitará el palacio Grimaldi (I, 3); Amelia sospecha que es para apoyar su matrimonio con su favorito, Paolo Albiani (I, 4), y le pide a Gabriel que vaya a buscar a Andrea, deben casarse rápidamente, no sin antes, aún frente a un destino adverso, jurarse amor eterno en la *cabaletta* que cierra el dúo, “Sì, sì dell’ara il giubilo”,¹⁴⁹ con frases que se superponen, el *ritornello* orquestal, el *climax* vocal alcanzado por sincopas, repetición, y finalización en una batería de acordes.

De las siguientes cuatro escenas españolas (I, 6-9), la escena 6 es eliminada por Verdi, probablemente porque no tiene ninguna relevancia para el desarrollo dramático de la acción; y las siguientes tres escenas de García Gutiérrez (I, 7-9) están condensadas en sus líneas esenciales, en la escena 5 del libreto verdiano.

En el drama español, Susana, mientras Gabriel sale en busca de Fiesco, le confía a Julieta que espera que el dux escuche sus súplicas y “si tanto su rigor fuera, / toda la

¹⁴⁶ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 380.

¹⁴⁷ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 21.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

verdad diré” (I, 6).¹⁵⁰ Gabriel se encuentra con Fiesco (I, 7) y le comunica que Susana sabe que ambos conspiran, y que todos los días al alba ve a un espía que ronda el palacio. Ante la pregunta de Fiesco sobre qué hará Susana a esas horas en la ventana, Gabriel confiesa que le espera a él. El anciano le cuenta, entonces, la historia de Susana: es una huérfana, no es una Grimaldi. La auténtica Amalia Grimaldi murió en un convento de Pisa el mismo día que a sus puertas llegó una niña “bañada en llanto y demandando asilo”,¹⁵¹ que tomó el nombre de la fallecida, medio por el cual los Grimaldi protegen de las garras de Bocanegra la fortuna de la familia, cuyos varones se encuentran proscritos por orden del dux. Al joven no le importa el origen de su amada, (“¿Qué me importan a mi mis blasones / si ya a su amor esclavicé mi suerte?”),¹⁵² por lo que un feliz Fiesco consiente el enlace de los jóvenes, advirtiéndole, en relación a sus planes contra el dux, que “si vencemos, es tuya; y un convento / la alejará del mundo, si tú mueres”.¹⁵³ Intrigan para que la conjura triunfe cuanto antes, y Fiesco urge a Gabriel para que le cuente la buena nueva del matrimonio a Susana, quien ahora camina hacia ellos. Fiesco accede al matrimonio de los dos jóvenes (I, 8), para inmediatamente comunicarles que él y Gabriel parten para Génova ese mismo día, y que Susana se queda, no puede seguirles. En ese momento (I, 9), Julieta anuncia que el dux se aproxima; Fiesco se asoma a la ventana y Gabriel le pide que se retire para no ser reconocido, pero este le responde que el dux le cree muerto y él está demasiado anciano para que esto se produzca; no obstante, todos salen de escena y Susana lo espera sola.

En la escena 5 del libreto operístico encontramos las líneas fundamentales de lo acontecido en estas tres escenas españolas aunque con las lógicas reducciones. Gabriele se encuentra con Fiesco, quien antes de que el joven se lo cuente sabe que este ama a Amelia y que quiere casarse con ella. A partir de este momento la escena sigue de cerca el texto español: le advierte que Amelia es de origen humilde, y en el *arioso* “La figlia dei Grimaldi”,¹⁵⁴ Fiesco le relata la historia de Amelia, y la respuesta de Gabriele es reafirmarse en su amor por ella. El diálogo conspirativo que posteriormente encontramos en el original, es aquí sustituido por la conocida como la escena del *Giuramento*: tras el sonido de las trompetas que anuncia la llegada de Boccanegra y a

¹⁵⁰ En Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 120.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵⁴ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 23.

pesar de las palabras de Gabriele (“Il Dog bien-Partiam”),¹⁵⁵ los dos hombres comienzan a cantar un *duetto* que de alguna manera bloquea la continuidad dramática, en el que en una explosión de rabia contra el dux juran venganza contra él por una hija y un padre muertos, respectivamente, a manos del dux (“Paventa, o pérfido Doge, paventa!...”),¹⁵⁶ tras lo cual salen de escena.

- **Cuadro II**

En la escena 10 del original español (que se corresponde con la escena 6 del libreto), el dux y sus acólitos llegan al palacio de los Grimaldi, entre los que se encuentra Paolo Albiani que pretende a Susana. En pocas palabras Simón despide a Paolo tras comunicarle que se quedarán poco tiempo, no antes de que él haya puesto sus ojos en la belleza de Susana. En el caso del libreto verdiano, el dux justifica esta prisa porque “Il nuovo dì festivo / Chiede presente alla città il Doge”,¹⁵⁷ en una referencia a la escena de la *fiesta* que abrirá el cuadro II de este acto y que no encontraremos en el original español.

Encontrándose a solas con la joven (I, 11), Bocanegra comienza preguntándole si ella es Susana Grimaldi, para seguidamente, manifestarle que quiere perdonar a sus hermanos, feroces enemigos del dux y exiliados por sus ansias de venganza. Susana trata de interceder por ellos: lo juzgan como alguien cruel porque, desde los tiempos de batallas, solo “tintas ven vuestras manos / en su sangre generosa”.¹⁵⁸ Bocanegra, mostrando grandeza humana y política, revelando su clemencia y en nombre de la reconciliación, los perdona en un gesto que el gobernante dedica a la joven, como si de algún modo presagiase su identidad: “[...] en vos / de hoy para siempre se abona / la lealtad de vuestros deudos”. El dux le pide a la joven que le escuche antes de agradecer su indulgencia, preguntándole por qué se esconde del mundo una joven tan hermosa. Susana, ante la benevolencia mostrada por el dux, revela al recién llegado todo sobre sí misma, habla de su verdadero amor, y denuncia los inaceptables avances de Paolo declarando que “Hay otro hombre, cuyo amor / crece funesto la sombra, / [...] cuyas miradas devoran / más que su amor, se revela / su infame avaricia sórdida”.¹⁵⁹ Sólo persigue su nombre y la fortuna de los Grimaldi, pero ella no es una de ellos. Susana le

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 129.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 130.

cuenta al dux su auténtica historia y solo escuchar el nombre de la ciudad de Pisa, donde la niña pasó su infancia, Simón agudiza el oído y comienza a esperar; entonces, reconoce en ella a su hija perdida, pero antes de poder desvelárselo a la joven ve venir a Paolo, por lo que jurándole que tiene gran interés en su historia, la despide diciéndole que en ese momento necesita reposo.

La escena 7 verdiana reproduce con bastante fidelidad este episodio, y también el primero de los cinco “reconocimientos” que se producen en la obra, a partir de la invitación a la conversación que Simon dirige a Amelia. Al igual que en el original español, Simon ha llegado hasta allí para entregarle a Amelia el perdón para sus hermanos Grimaldi (I, 7). Esta, emocionada, se queda sin palabras, momento en el que la orquesta prepara la entrada del *duetto*, “Dinne, perché in quest’eremo”.¹⁶⁰ Amelia le confiesa estar enamorada de un joven, y a medida que la comprensión recíproca crece, las voces tienden cada vez más a doblar el tema orquestal, hasta que la joven le cuenta que es perseguida al mismo tiempo por otro hombre, que solo quiere el dinero Grimaldi: “Paolo!”, aventura el dux, y ella responde “Quel vil nomasti”;¹⁶¹ ante tanta gentileza, y por su gesto de perdón, Amelia le confesará quien es realmente. Como en el *duetto* Fiesco / Boccanegra del prologo, la historia se convierte en un *racconto* en tres partes mas una coda, y también en un *andantino*, porque la historia de Amelia es la misma que contó Boccanegra, pero desde un punto de vista distinto. Al oír el relato, el dux cree reconocer su identidad, y le pregunta “Dinne...alcun là non vedesti?”, con el que comienza el *tempo di mezzo*. Por sus respuestas comprende que es la hija misteriosamente desaparecida que tuvo con Maria Fiesco, algo que, al contrario de lo que sucede en el drama original, rápidamente comparte con ella: “DOGE: Maria!... / AMELIA: Il mio nome!... / DOGE: Sei mia figlia”.¹⁶² Los dos se abrazan inmersos en un afecto conmovedor, y comienza la *cabaletta* del *duetto*, “Figlia!...a tal nome palpito”.¹⁶³ Encontrando a Maria Boccanegra, el dux da sentido a veinticinco años pasados al servicio del gobierno de Génova. Se alcanza el éxtasis y las voces se explican en una *cabaletta* estructurada de manera ortodoxa, con el tema cantado sucesivamente por ambos, y luego, después de un *ritornello* compartido, con una coda y una breve cadencia final que se prolonga, y en la que Simon muestra su reserva a revelar a nadie

¹⁶⁰ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 24.

¹⁶¹ *Idem*.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 25.

la naturaleza de su relación con Amelia / Maria, “Ma sì teneri affetti a me, bersaglio / A patrizio livor, mostrar non lice”,¹⁶⁴ y Amelia le confirma que aún siendo todo secreto, ella vivará feliz.

En García Gutierrez, una vez que se ha quedado solo, Simón se reúne con Paolo (I, 12) y ante la insistencia de éste por saber que respondió Susana a su requerimiento, el dux le aconseja que la olvide. Paolo no tiene intención de renunciar y Simón le aconseja que no le desobedezca, tras lo que sale del escenario. Paolo se encuentra con Pietro (I, 13) y le comunica la negativa del dux a concederle la mano de Susana. Furioso, y sin saber el motivo de tal negativa, afirma que “de grado o por fuerza [...] Se la roba”.¹⁶⁵ Pietro no se muestra muy de acuerdo pero Paolo afirma que si está junto a él su cabeza está segura, ya que el dux “me debe su elevación; / que sin mi audacia, ¿qué fuera?”.¹⁶⁶ Entonces Pietro accede, y siguen conspirando para secuestrar a la joven y llevarla al palacio de Buchetto.

En el libreto verdiano, la escena 12 de García Gutiérrez está condensada en solo cinco versos (I, 8), en los que Simon congela las esperanzas de Paolo diciéndole que renuncie a toda esperanza, y acto seguido sale de escena; el orfebre, rencoroso, murmura para sí que Boccanegra ha olvidado que fue él el artífice de su ascensión al trono de Génova: “Il vuoi!...scordasti che mi devi il soglio?”.¹⁶⁷ Paolo se reúne con Pietro (I, 9) y en un rápido *parlato* juntos se lanzan a una conspiración en la que destacan el chantaje y el interés económico como bases de poder, planeando secuestrar a Amelia y llevarla a casa de Lorenzin.

- **Cuadro III**

Desde este momento hasta el final del acto I, el drama español y la ópera italiana se separan. En García Gutiérrez, el resto de las escenas (I, 14-18) se siguen desarrollando hasta el final en el mismo escenario, un salón de la planta baja del palacio de los Grimaldi, y en todas ellas asistimos a la trama política de la conspiración, tema que como ya hemos señalado, no es el que más le interesa al maestro o en el que focalice expresamente su atención. En la escena 14, Fiesco despide a Gabriel y a María / Susana que parten hacia Sarzana.¹⁶⁸ A Gabriel le ruega que cuando estén a salvo deje a

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 132.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 25.

¹⁶⁸ Ciudad interior, en el extremo oriental del golfo de Génova, próxima a La Spezia.

María bajo el amparo de Spínola y que vuelva inmediatamente para cumplir con su deber y luchar con los conjurados. Toca ahora despedirse de Susana (I, 15), quien no ve ninguna razón para tantos temores, pero que partirá porque “Cuando vos mandáis, / sólo cumple a mi obediencia / doblegar mi voluntad, / que no es otra que la vuestra”,¹⁶⁹ y Fiesco le dice él mismo llegará a Sarzana esa misma noche.

El anciano llama entonces a su criado Lázaro (I, 16), a quien le confía un pliego secreto que debe llevar a casa de Lorenzino Buchetto con el mayor de los sigilos, y cuando Lázaro se va y Fiesco está por salir hacia Génova, se oye a Gabriel pedir ayuda (I, 17). Aparece en escena con el rostro ensangrentado, sin espada, y clamando venganza: han raptado a Susana. Ambos culpan al espía que la acechaba, llegando rápidamente a la conclusión de que el culpable es Bocanegra, quien se encuentra todavía en el palacio de los Grimaldi. Gabriel entra furioso en los aposentos de Simón (I, 18), y le acusa del rapto de la joven pero este lo niega, imaginando inmediatamente quién ha podido ser. Interroga a Paolo que rechaza saber nada, y el dux le amenaza con la tortura instándolo a que lo conduzca a su encuentro. A Gabriel le dice que le perdona su osadía y que se vaya porque “quien a Susana defiende desarma mi indignación”,¹⁷⁰ tras lo que Paolo y Simón salen de escena. Cuando se quedan solos, Gabriel muestra sus celos y quiere seguirlos, y Fiesco sostiene que el dux la ama y que los seguirán a caballo.

En la ópera, tras la afirmación de Paolo de que raptará a Amelia (I, 9), nos trasladamos a otro marco totalmente distinto, en donde comienza el *finale* del acto I (I, 10-12). En él, se desarrolla una escena festiva que, más que una cuestión de teatro dramático supone un paréntesis en la acción, que le permite al compositor desplegar sobre el escenario un grandilocuente espectáculo visual, con un final *concertato* y una *stretta*, algo todavía muy habitual en la ópera italiana de 1857.

Nos hallamos en una gran plaza de Génova durante la alegre celebración de las bodas de plata de Simon como dux de la República genovesa, en la que encontramos la explicación del período aparentemente inexplicable de veinticinco años entre el prologo y el drama propiamente dicho. La escena 10 comienza con la celebración popular del aniversario de la coronación de Boccanegra, entre himnos y bailes, y con el coro “A festa! - A festa, o Liguri!”¹⁷¹ en el que se desarrollan dos ideas: un primer coro rítmico para voces masculinas y orquesta, enérgico y de frases entrecortadas, que anuncia la

¹⁶⁹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 135.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹⁷¹ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 26.

ceremonia que se avecina, seguido de un fragmento para cuatro voces femeninas *a capella*, que introduce una barca cargada de jóvenes vestidas en trajes de fiesta. Entra en escena Simon, y con él su corte y todo el pueblo. Mientras él sube las escaleras hacia el trono se oye, primero en los instrumentos de viento, y después al pueblo que lo canta, el *Inno al Doge*, “Viva Simon!... di Genova”.¹⁷² Ante Simon, ya sentado en un palco con toda la corte desde donde sigue el desarrollo de la fiesta, comparecen un grupo de prisioneros africanos que comienzan a bailar mientras el coro canta “Prode guerrier, qui sfolgori”,¹⁷³ una pieza que consiste en dos elementos diferentes que se alternan: una vigorosa danza llena de fuertes contrastes dinámicos y parcialmente acompañada por un coro masculino, y una melodía más lírica apoyada por las voces femeninas; esta distribución de las dos intervenciones corales determinan la estructura coreográfica de la escena. Finalmente todos los ciudadanos genoveses cantan la segunda estrofa acompañados por la orquesta al completo lo que le confiere a todo el conjunto el tono pomposo que la ocasión requiere.¹⁷⁴

La *festa* es interrumpida bruscamente con la entrada de Gabriele y Fiesco mientras gritan “Tradimento”,¹⁷⁵ (I, 11) en una escena que reproduce, más o menos fielmente, lo acontecido en la escena 18 que cierra el primer acto del drama original. Gabriele, blandiendo un cuchillo, acusa al dux de haber hecho secuestrar a Amelia. Fiesco trata de apartarlo para que no peligre la empresa de los güelfos, mientras que Simon, que intuye lo acontecido, en un aparte le pide razones a Paolo que lo niega todo, por lo que el dux le amenaza con la tortura si no aparece pronto. Volviéndose hacia Gabriele le perdonándole su osadía, “Tu che la vergin difendi / Va...t’assolvo...”,¹⁷⁶ pero el joven lo rechaza acusándolo de usurpador y pirata. Andrea trata de calmarlo y Simon le llama loco.

A partir de este momento, el libreto italiano se vuelve a separar del desarrollo de los acontecimientos narrados en el drama de García Gutiérrez, ya que, la resolución del secuestro de Susana / Amelia, en el original español se producirá de un modo totalmente distinto durante el eliminado acto II (II, 5), motivo por el cual, en la ópera este se adelanta y se añade al final del acto I. Así, tras el intercambio entre Gabriele y Simon,

¹⁷² *Ibid.*, p. 27.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Frits Noske, *The signifier and the signified...*, op. cit., pp. 225-227.

¹⁷⁵ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 27.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

de repente, despertando el asombro de todo el mundo, aparece Amelia (I, 12) proclamando que “Il doge è innocente” y respirando tranquila porque Gabriele “è salvo!...o ciel respiro!”.¹⁷⁷ Es el momento para el *concertato* sorpresa, un *sestetto* en el que participan Amelia, Simon, Gabriele, Andrea, Paolo, y Pietro, desencadenado por la repentina aparición de la joven y la serie de exclamaciones que provoca y que pasan de boca en boca, seguidas de suspiros de alivio apenas perturbados por el rabioso parloteo de Paolo y Pietro. Musicalmente, este *concertato* se encuentra entre los mejores que Verdi había escrito hasta ese momento, con sus elementos líricos y rítmicos en perfecto equilibrio, y en él se asiste al alivio general que se produce por la aparición de la joven (“Ella è salva!”),¹⁷⁸ y a las distintas reflexiones de los personajes sobre lo acontecido. El movimiento dramático, que se ha detenido, se pone en marcha de nuevo cuando Simon le pide a Amelia que cuente lo sucedido.

En su *racconto*, un fragmento musical y dramáticamente bastante efectivo, la joven relata que fue secuestrada “Nell’ora soave”,¹⁷⁹ y denuncia haberse despertado en casa de Lorenzo Buchetto después del secuestro. Interrogada sobre el instigador del mismo, Amelia consiente en decírselo sólo al dux, mientras que en la *stretta* final, la multitud, entre la que Paolo encuentra refugio y anonimato, reclama “Giustizia, giustizia tremenda”, y pide que “Del ciel, della terra l’anàtema scenda / sul capo esecrato del vil traditor!”.¹⁸⁰

C. ACTO II (ESPAÑOL) / ELIMINADO POR VERDI

Como ya sabemos, el drama frente a la novela requiere una función sintetizadora que corre paralela a la que se advierte entre drama y libreto. Con acertado instinto dramático, el libreto suprime el acto II, nudo de una intriga secundaria y mera anécdota en la historia de la recuperación por el dux de su hija perdida. El centro de este acto es la acción de un intrigante, Lorenzino Buchetto, que pretende servir a dos señores y cuya cobardía nos presentaba ya el prólogo español, personaje que, como ya sabemos, desaparece en la traslación del drama español a la ópera.

Como consecuencia de la supresión de este acto de García Gutiérrez, dividido en once escenas, y en el que se completa la anagnórisis iniciada por el autor en el acto I (I,

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

11), en el drama verdiano el reconocimiento entre padre e hija sobreviene completo y de una sola vez, como ya hemos visto, cuando Boccanegra le pide a Maria: “M’abbraccia, o figlia mia” (I, 7).¹⁸¹ Sin embargo, sería justo decir que las acciones secundarias, frecuentemente suprimidas en la traslación del drama al libreto, permiten configurar con mayor riqueza a los tipos humanos, y de hecho, en este caso, de ellas depende en gran medida la humanidad de Simón, bárbaro y tierno al tiempo; la plasmación de la ambición social y la pasión amorosa de Paolo; o la doble actitud de un intrigante nato como Buchetto.

La acción comienza cuando el criado de Fiesco, Lázaro, le entrega a Buchetto el mensaje de su amo, y queda a la espera de órdenes (II, 1). En este aviso, a Buchetto se le comunica el adelanto de la insurrección (II, 2), y aunque no entiende los motivos, acepta porque Andrea es el jefe y hay que obedecerlo. De repente, aparece Pietro (II, 3) que trae con él a Susana, junto con la petición expresa de Paolo de que la esconda en su casa hasta la noche. Pietro se marcha, (II, 4), y, mientras Susana se lamenta y pide explicaciones a Buchetto por tan horrible comportamiento y deslealtad, es anunciada la llegada del dux y del propio Paolo. Mientras Susana pide justicia (II, 5), Bocanegra amenaza a Buchetto de que mantenga el secreto de lo sucedido, nadie debe saber que Susana ha estado en esa casa. Ha sido Paolo quien, tras haber sido obligado por el dux bajo “tormento”,¹⁸² ha conducido a Bocanegra hasta Susana (II, 6), y este, contento por haberla encontrado, le ordena que se retire. Simón y Susana se quedan solos (II, 7), y es ahora cuando Bocanegra acaba lo que no puedo hacer en el acto anterior al ser interrumpidos por Paolo, produciéndose la anagnórisis que Verdi sitúa en el acto I: le revela a Susana que es su hija y le cuenta la historia de su nacimiento e infancia, hasta su desaparición. Ambos se regocijan del encuentro y en una larga escena se reconocen el uno al otro, aunque, finalmente, deciden mantener este mutuo descubrimiento en secreto, por razones de Estado (razón suprimida en el libreto verdiano).

Simón le comunica a Buchetto que él tiene que partir (II, 8); entonces le ordena que ese mismo día traslade a Susana al palacio ducal, y tras hacerle saber que conoce que es uno de los conspiradores, antes de partir le concede el perdón. Buchetto, que desconoce el nuevo lazo que une a Susana con Simón (II, 9), le confirma a Susana la conspiración en la que participan entre otros Adorno, así como alguien del entorno del dux. Mientras Susana le disuade de hacerlo, llegan Fiesco y otro hombre; Susana se

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸² Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 146.

retira. Entra Fiesco acompañado por Gabriel (II, 10), acusando al dux de haber secuestrado a Susana, mientras que, por su parte, Buchetto les comunica que el dux conoce la conspiración. Cuando Fiesco le pregunta quien le ha comunicado tal cosa, Buchetto comienza a divagar, y, en ese momento, ante el estupor de Fiesco y Gabriele, aparece Susana. Los dos hombres se vuelven furiosos contra el intrigante Buchetto (II, 11), pero Susana proclama la inocencia de Buchetto en su secuestro, y cuando Fiesco le pide que se explique, la joven anuncia que parte hacia palacio ducal, y Buchetto la acompaña. Gabriel queda desolado porque cree que el dux es su amante, y ante la pregunta del joven: “¿Qué otra cosa hay para mí / en el mundo?”, Fiesco responde: “El placer de la venganza”.¹⁸³

D. ACTO III / ATTO II

En líneas generales, en este acto, con un único cuadro, se precisa la conjura para la eliminación del dux, quien, sin embargo, perdonando a Gabriel / Gabriele y autorizando su relación con Susana / Amelia, conquista su apoyo en la nueva amenaza bélica para Génova. Tanto en el drama español como en el libreto, el acto se estructura en nueve escenas, y en esencia coincide con la versión operística. La escenografía verdiana respeta la del original español, y, en el libreto, la detallada didascalía de García Gutiérrez es reproducida en su totalidad.

En su traslación al libreto, las tres primeras escenas del dramaturgo español (III, 1-3), se corresponden con las dos iniciales de Verdi (II, 1-2), mientras que las dos siguientes escenas españolas (III, 4-5) se ajustan a las 3 y 4 del libreto italiano, con el añadido de una 5 escena inexistente en la obra de teatro original. El resto del texto español (III, 6-9) es reproducido con bastante fidelidad por Verdi y Piave (II, 6-9), aunque con el consabido y lógico proceso de reducción.

- **Cuadro I**

En el drama de García Gutiérrez, cuando se abre el telón nos encontramos en uno de los ricos salones del palacio de Bocanegra, en el que se pueden ver dos puertas pequeñas, una de ellas disimulada, y otra salida a la derecha que conduce a los salones interiores de palacio. Al fondo, un gran balcón corrido con tres puertas, por las que se ve la plaza de Doria. A la derecha, cerca del proscenio, un sillón y una mesa, muebles de la época.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 157.

Un intrigante Paolo le ordena a Pietro que detenga y encierre en una habitación del palacio a los dos hombres embozados que se encuentran en la plaza (III, 1), que no son otros que Gabriel y Fiesco, y que espere a su aviso para traerlos ante su presencia; tras esto sale al encuentro de Simón (III, 2) y le pide hablar con él, pero el dux no quiere saber nada, “si piensas que he de escucharte / para disculpar tu error / será en vano”.¹⁸⁴ Sin embargo, Paolo le recuerda a quién debe Bocanegra su corona, y Simón lo reconoce, aunque le confiesa lleno de indignación, y al mismo tiempo en un dolorido diálogo (registro este que se pierde en el libreto), lo difícil que resulta para un hombre de acción y de aventura como él soportar los deberes del poder y del gobierno.¹⁸⁵ Sin embargo, el dux le reitera a Paolo que no le debe nada. Este le pide de nuevo a Susana y Simón se la vuelve a negar, acusándole de ambicioso. Paolo a su vez le recrimina que la quiera para él y le pregunta si son rivales, a lo que Simón le responde que nada tienen en común “sus delirios”¹⁸⁶ con lo que él siente por Susana, tras lo que se retira, no sin advertirle que la próxima vez su audacia no tendrá perdón. Furioso, Paolo jura vengarse, “¡Adios, gran dux! Has pisado / al vengativo escorpión [...]”,¹⁸⁷ tras lo que llama a Pietro y le pide que traiga a los prisioneros a su presencia (III, 3).

En el libreto operístico la didascalia se reproduce en su totalidad. Al inicio de este acto II, Paolo comienza a intrigar contra Simon preparando su venganza antes de su fuga (II, 1). A diferencia del libreto español, Fiesco y Gabriele están prisioneros en palacio, por lo que, Paolo, aprovechando esta circunstancia, se dispone a introducirlos por un acceso secreto en la sala de dux, para lo que le pide a Pietro que se los traiga. El conspirador se queda solo y se lamenta en voz alta (II, 2), tachando al dux de ingrato por no concederle a Amelia, reprochándole que a él le debe el trono, “A me cui devi il trono?...”,¹⁸⁸ y manifestando sus deseos de venganza: “Tre giorni troppi alla vendetta sono”,¹⁸⁹ en referencia a los tres días que todavía puede permanecer en Génova antes de ser expulsado, y que considera suficientes para llevarla a cabo. Vemos por tanto, como la escena 2 italiana elimina todo aquello del drama original que resulta superfluo o redundante, comprimiendo en tres versos de Paolo el largo enfrentamiento entre este y

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 30.

¹⁸⁹ *Idem.*

Simón del original (III, 2) , y en uno más, las amenazas de Paolo cuando este se queda solo (III, 3).

Las escenas 4 y 5 teatrales se corresponden con las escenas 3 y 4 del libreto, con el añadido verdiano de una escena 5 destinada a Gabriele, que es más una oportunidad para el lucimiento vocal del personaje que un cambio que afecte al devenir dramático de la acción.

En García Gutiérrez, Gabriel y Fiesco, son conducidos frente a la presencia de Paolo por dos soldados que se retiran (III, 4), y, ante la estupefacción de Fiesco, les dice que están “en su casa [...] O del Dux / para el caso todo es uno”,¹⁹⁰ presentándose como el favorito de Bocanegra, Paolo Albiani. En un intento por intimidarlo, le comunica a Fiesco que sabe que bajo el nombre de Andrea se oculta el proscrito Jacopo Fiesco, y añade que aunque los güelfos se levanten esa noche en armas contra el dux, es probable que eso no sea suficiente para conseguir la victoria: son pocos y para acabar con el dux hay que asesinarlo en su propio lecho. Fiesco, ante el chantaje y el deshonor de tal acción, se niega y rehúsa hacerlo. Paolo entonces le despide. En el momento que los dos güelfos se retiran Paolo detiene a Gabriel (III, 5), quien, al igual que Fiesco, rechaza llevar a cabo semejante empresa. Albiani, sin embargo, sabe que el punto débil de Adorno son los celos: le basta mencionar a Amelia, haciéndole creer que ella se encuentra en el palacio y que, aunque suspira por él, está “bajo el poderoso influjo / de un tirano”,¹⁹¹ para conseguir su objetivo y que Gabriel le tienda la mano; aun sabiendo que Paolo es un “¡Demonio astuto!”,¹⁹² el joven, dejándose llevar por la ira, resuelve matar al dux. Susana se acerca, y Paolo, antes de salir de escena, cierra con llave la puerta secreta y volviéndose le asegura que “Si no cumplís, esta sala / será ya vuestro sepulcro”.¹⁹³

En la ópera se ofrece la misma información que en la obra de García Gutiérrez: con la llegada de Fiesco y Gabriele a escena (II, 3) comienza un *duettino* entre Paolo y Andrea. Fiesco no sabe quién es Paolo, y este le replica que, sin embargo, él sí conoce a “Andrea” y sabe de su implicación en la conjura de los güelfos contra el dux, por lo que le sugiere matar a este mientras duerme. Fiesco se niega, y mientras sale de escena Paolo retiene a Gabriele (III, 4), y lo manipula diciéndole que Amelia esta en palacio y

¹⁹⁰ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 163.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 166.

¹⁹³ *Idem.*

que es amante del dux; la escena finaliza como la obra original, con Gabriele en el salón, encerrado por Paolo para obligarle a matar al dux.

En este punto, el libreto añade una escena 5: Gabriele, quedándose solo, incapaz ya de dominarse, comienza un recitativo en el que desfoga furioso sus celos, acompañado por toda la cuerda al unísono sostenida por los vientos, mientras va subiendo el tono, ya que piensa que el mismo dux que le roba a Amelia es el que mató a su padre, “Tu m’uccidesti / Il padre... tu m’involi il mio tesoro...”,¹⁹⁴ información que el espectador español ya conocía (I, 3) y que es pospuesta por el libretista hasta este momento. De este modo, la furia de Gabriele se canaliza en dos ofensas que merecen doble venganza, lo que justifica su desatado furor. Comienza así el aria de Gabriele, con una primera parte, “Sento avvanmpar l’anima”,¹⁹⁵ en la que su ira va creciendo acompañada por una orquesta que con su movimiento armónico ayuda a mantener la tensión. Pero de repente se detiene abruptamente en el *tempo di mezzo*, “Che parlo!... Ohimè!...”,¹⁹⁶ cambiando el tono colérico por el del lamento, “Cielo pietoso, rendilla”,¹⁹⁷ cantando una amplia *cabaletta* en la que le pide a Dios que se apiade de él y que le devuelva su amada.

Las escenas 6-9 de este acto III español, son reproducidas en su totalidad por la ópera verdiana (II, 6-9). En García Gutiérrez, Susana aparece por el lado opuesto al que se va Paolo, y extrañada por la presencia de Gabriel en el palacio ducal, le pregunta quien le ha abierto las puertas (II, 6). Él no puede decirlo. Susana llora de emoción, pero Gabriel equivoca el motivo de sus lágrimas achacándolas a la opresión que sobre ella ejerce el dux. “Su amor es santo”,¹⁹⁸ le responde Susana, reconociendo que ella siente también el mismo tipo de amor por el dux. Gabriel se desespera, pidiéndole “¡Vuelve por piedad tus ojos, / Susana! Soy tu Gabriel [...], devuélveme tu fe”;¹⁹⁹ podría ser el momento de la verdad, pero la joven, que proclama su pureza, manteniendo la reserva no revela el secreto que le une a Simón (hay que recordar que se considera un secreto de Estado), afirmando que existe un misterio y que debe confiar en ella. Gabriel no entiende nada y en su corazón determina la muerte de su rival. El sonido del clarín

¹⁹⁴ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 31.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁸ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...*op. cit., p. 167.

¹⁹⁹ *Idem.*

anuncia la llegada del dux a palacio y Susana oculta al joven en el balcón, desde donde podrá ver el encuentro de Susana con Simón.

Este viene leyendo un papel (II, 7) y se sorprende de encontrarse aquí con Susana; viéndola turbada le pregunta el motivo de su pesar, y conociendo el motivo de sus lágrimas, la anima a que le cuente quién es su amor. Comienza entonces una descripción apasionada de Gabriel: noble, caballero, valiente guerrero, combatiente heroico de la armada, etc., pero cuando Simón le pregunta su nombre y su hija le confiesa que es Gabriel Adorno, Bocanegra se lamenta: es su enemigo, quiere vengar a su padre quien cayó en combate, y su nombre está entre los de la lista de conspiradores que tiene en su mano. La joven insiste en defenderlo en una hermosa y apasionada declaración de amor, tras lo cual, Simón cede y le dice: “Pues bien: si su error abjura / ¿quién sabe? [...] / Entonces, tal vez será / posible vuestra ventura”.²⁰⁰ Ahora, sólo tiene que encontrar, una vez más, una solución de buen gobernante del pueblo y sus sufrimientos, y debe velar por su trono hasta la luz de la aurora, por lo que le pide a su hija que lo deje reflexionar en soledad, frente al mar. Susana sale, pero permanece en la zona, para evitar que Adorno pueda matar a Bocanegra.

El dux se ha quedado solo mientras Gabriel continúa escondido en el balcón (III, 8). Sentándose en un sillón, Simón se pregunta qué hacer con los traidores: no debe perdonarlos pero no sabe cómo manejar el asunto de Gabriel, hasta que cae sobre la mesa vencido por el sueño. El joven sale de su escondite con intención de matarlo, pero por momentos flaquea, “¿Es respeto o es temor / el que en mi pecho se abriga?”.²⁰¹

Estas tres escenas del drama español, son fielmente reproducidas en la ópera italiana (III, 6-8). La escena 6 se desarrolla con la estructura de recitativo y *duetto*. Entra Amelia, “Tu qui?...”,²⁰² y comienza un diálogo de malentendidos apoyado por las figuraciones agitadas de la orquesta. Amelia afirma que el amor entre ella y Simon es puro y santo, lo que no tranquiliza a Gabriele, quien comienza el *duetto* suplicándole “Parla, in tuo cuor virgineo”; Amelia trata de consolarlo, “Sgombra dell’alma il dubio”, pero el joven lo rechaza. Suenen las trompetas que anuncian la llegada del dux, y comienza el *tempo di mezzo*. Amelia le suplica que se esconda, a lo que Gabriele se

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 172-173.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

²⁰² *Simon Bocanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 32.

niega. La discusión continúa en una *cabaletta* final, “All’ora stessa teco avrò morte”,²⁰³ formalmente libre, y finalmente Amelia consigue esconderlo en el balcón.

Entra en escena el dux (II, 7). Parece afligido, y Amelia le pregunta; afirma estar preocupado por ella, y le pide que le diga el nombre de su amado. Ella le confiesa que se trata de “Adorno”, y el dux responde “Il mio nemico”,²⁰⁴ mostrándole la lista en la que Gabriele encabeza la lista de los conspiradores. Pero Amelia insiste en que morirá con él si su padre no le concede el perdón. El dux arremete amargamente contra el propio destino, “O crudele destino!”, y después de su angustiada “Una figlia ritrovo; ed un nemico / A me la invola”, cede solo si “S’ei ravveduto...”,²⁰⁵ y le pide que lo deje solo, que quiere esperar solo la aurora; la joven sale de la estancia, pero se queda cerca.

Una vez solo (II, 8), Simon, poco antes de caer dormido, reflexiona acerca de lo acertado que sería perdonar a sus enemigos; el castigo sería señal de debilidad. Se adormenta mientras repite el nombre de su hija Amelia, lo que es acompañado por un *pianissimo* de las cuerdas, mientras flautas, oboes y clarinetes hacen sonar el tema de la *cabaletta* “Figlia!...a tal nome palpito” en la anagnórisis de padre e hija (I, 7). Gabriele, que entra en la sala desde el balcón, debe darse ánimo para apuñalar al dux y sus palabras rabiosas contrastan extrañamente con el murmullo de los violines y la melodía de los vientos, que siguen tocando el tema anterior.

Ahora, en el original español, cuando piensa que es el amante de Susana y que mató a su padre (III, 9), su furia aumenta y se dispone a asesinarlo. En ese momento sale corriendo Susana, “¡Insensato!”,²⁰⁶ y su ira se atempera cuando la joven se interpone entre él y la víctima; el joven patricio justifica el ataque porque “[...] me ahoga / la venenosa rabia de los celos”,²⁰⁷ y se hace pasar por un defensor del honor, (aunque en realidad se muestra más como un hombre desleal que es capaz de matar a traición). Susana insiste en la pureza de su relación, y prometiéndole su amor le empuja a postrarse ante Simón, “¡Yo a sus plantas implorando piedad!, ¿qué estás diciendo?”.²⁰⁸

El dux se acaba de despertar y acercándose en silencio se encuentra ya junto a ellos; Gabriel confiesa su crimen y Simón le pregunta quién lo ha introducido en palacio, pero el joven afirma que no puede revelarlo, es un secreto; el dux le amenaza

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 33

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 175.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

entonces con la muerte y Susana declara que si eso ocurriera ella también morirá. Entonces, Simón le confiesa a Gabriel que Susana es su hija, y este, turbado, se muestra avergonzado por su actitud celosa y por querer vengara a un padre que murió combatiendo con honor en el campo de batalla. Es el segundo “reconocimiento” que aparece en escena por boca de Simón, lo que de repente cambia la situación y determina el punto de inflexión en el alma del joven, que ante sí ya no tiene un rival sino un segundo padre. Gabriel recobra la dignidad, y en su mundo de valores la única solución es la muerte, invocándola impulsivamente para sí mismo, “Dadme la muerte, Dux; mas vuestro encono / no pese sobre mí”.²⁰⁹ En ese momento se oyen las voces y el tumulto de los güelfos que se han levantado contra el dux, y Simón, generosamente, le ofrece que se vaya con los suyos, a lo que Gabriel le responde que combatirá a su lado. El dux, entonces, le ofrece la reconciliación y le promete a Susana: “¡Si sucumbes allí, será con gloria! / Si vuelves vencedor, he aquí tu premio (*Estrechando a Susana en sus brazos*)”.²¹⁰

En la ópera, cuando Gabriele está a punto de apuñalar al dux, aparece Amelia para interponerse entre ambos por segunda vez, con un susurro bien audible, “Insensato / Vecchio inerme il tuo braccio colpisce”,²¹¹ momento en el que comienza el *terzetto* entre los jóvenes enamorados y el dux. Simon se despierta y se encuentra en la estancia junto a Amelia y Gabriele. Sobre un rápido ritmo orquestal, se produce un furioso intercambio similar al de la obra española, que para bruscamente cuando Boccanegra se dispone a revelarle a Gabriele que Amelia es su hija. Comienza entonces el *terzetto*, “Perdon, perdon Amelia”,²¹² con Gabriele devorado por los remordimientos; Simon que se debate entre perdonar al joven o no; y Amelia que reza pidiendo consejo al espíritu de su madre muerta, ahora que el devenir de los acontecimientos está completamente fuera de su alcance. Finalmente, el dux decide perdonar para que la paz brille en Liguria, y bendecir el amor de los dos jóvenes. A lo lejos se oye el sonido de un coro marcial masculino (“All’aemi, all’armi, o Liguri”)²¹³ que incita al pueblo a la rebelión. Sobre este coro sin acompañamiento y desde fuera de escena, los tres personajes desarrollan un precipitada conversación, en la que Gabriele, después de negarse a volver

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 177.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 34.

²¹² *Ibid.*, p. 35.

²¹³ *Idem.*

con los suyos y luchar contra el dux, es enviado entonces por Simón a encontrarse con los conjurados para interceder por la paz, oferta de la inquebrantable clemencia de Boccanegra con sus enemigos, y que es una connotación que no aparece en el original de García Gutiérrez. Si falla, combatirá junto al dux y Amelia será su premio.

E. ACTO IV / ATTO III

El último acto se desarrolla en un solo cuadro, que es continuación del anterior. En él, se consuma la venganza de Paolo y se reencuentran Simón y Fiesco, incapaz de regodearse por la provocada muerte de su antiguo enemigo. En García Gutiérrez el acto se desarrolla en nueve escenas. Las dos primeras (IV, 1-2) son suprimidas en el libreto, porque no aportan nada al desarrollo de la acción dramática; las escenas tercera y cuarta españolas (IV, 3-4) se corresponden, aunque con variantes, con la escena 1 verdiana (III, 1); las escenas cinco y seis de García Gutiérrez (IV, 5-6), se ajustan con la segunda del libreto (III, 2). A partir de este momento, el resto del acto IV del drama español (IV, 7-9) es traducido con bastante fidelidad en las escenas 3-6 del III acto operístico.

• Cuadro I

La didascalía de la obra española nos indica que nos encontramos en la misma decoración palaciega anterior, señalando que ahora ya es de noche. Las escenas omitidas en la ópera nos muestran a Paolo y Fiesco, que continúa preso en palacio, reunidos en el salón ducal (IV, 1). Los güelfos han sido vencidos y Fiesco sabe que ya no puede salvar la vida. Paolo afirma que podría obtener el perdón del dux si le dice su verdadero nombre, pero el anciano no quiere perdón, sino venganza. Paolo le ofrece entonces la cabeza del dux a cambio de que este le entregue a Susana, porque siente por ella una “loca pasión, / desesperada y ardiente”.²¹⁴ Fiesco no acepta, afirmando que “[...] no es tan grande mi anhelo / por derrocar a Simón”,²¹⁵ pero Paolo, un consumado manipulador, revela entonces que conoce que Jacobo tuvo una hija, Mariana (aunque no sabe que Susana es hija de ella y de Bocanegra), y le convence de que Simón debe expiar su muerte. El anciano, aunque se avergüenza de ello, finalmente acepta entregarle a Susana si se consigue la muerte de Bocanegra. Paolo le hace escapar por la puerta secreta y le dice que espere su llamada. En la escena 2, Paolo se ha quedado solo, y en un soliloquio arremete una vez más contra Simón, vaticinando su caída en

²¹⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 179.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 180.

desgracia. Ante su inminente llegada (se oyen vivas y el tumulto del pueblo que le aclama), y sabiendo que el dux desconfía de él, muestra una vez más su cobardía y opta por retirarse.

Entrando en escena, Simón, seguido de su séquito entre los que se encuentran Pietro y Gabriel, proclama la victoria (IV, 3). En un fragmento que Verdi no reproduce, el dux anuncia que los conspiradores han sido derrotados y pide la más severa de las justicias para los instigadores, al mismo tiempo que envía a sus pajes a auxiliar a los heridos, sean partidarios o enemigos. A Gabriel le concede la mano de Susana, y junto con los senadores, que actuarán como testigos del evento, van todos a la capilla para celebrar el matrimonio. En ese momento (IV, 4), antes de que salgan todos de la estancia, Paolo detiene a Pietro y este le confirma que todo está dispuesto para la venganza: con ocasión de ceremonias importantes el dux bebe de una copa reservada sólo para él, en este caso lo hará para celebrar el matrimonio de Gabriel y Susana. El dux le llama y Pietro se va.

En la ópera verdiana, el acto III comienza directamente en esta escena y la didascalía se mantiene igual que la obra española, añadiendo que las cortinas están abiertas sobre los balcones, y que una lámpara de aceite arde sobre la mesa. Como ya hemos señalado, esta escena (III, 1) sigue básicamente lo acontecido en las escenas 3 y 4 del IV acto español, pero cambiando el monólogo original que el dux dirige a su séquito, a los senadores, guardias y pajes, por la aparición de un coro masculino doble, (“Vittoria! Vittoria!”),²¹⁶ compartido por el pueblo que canta desde fuera de la escena y los senadores que lo hacen sobre el escenario, y que celebra el fin de la conjura y la victoria de Boccanegra sobre los güelfos. En un potente recitativo, Simon destaca la valentía de sus partidarios y, ahora fiel a la escena 3 española, dirigiéndose a Gabriele, lo cita en la iglesia donde le espera Amelia para celebrar su matrimonio, tras lo cual hay una explosión final por parte de los coros y la orquesta (“Doge, a’ tuoi passi è scorta”).²¹⁷ Después, mientras los senadores se dispersan, la escena finaliza con dos frases que resumen la escena 4 del drama español, cuando en un aparte, Pietro le comunica a Paolo que todo está dispuesto para la venganza, “Fa cor...tutto disposi”, a lo que este, exultante, responde: “Alfin l’ora suonò della vendetta”.²¹⁸

²¹⁶ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 37.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Idem.*

Inmediatamente Paolo se encuentra con Fiesco. Esta reunión en el drama español se desarrolla en dos escenas (IV, 5-6), mientras que en la ópera transcurre en una única escena (III, 2).

En García Gutiérrez, Paolo, al quedarse solo en escena, furioso y humillado, lamenta haber perdido a Amelia y llama a la puerta secreta para que venga Fiesco, con el fin de que sean este y los suyos los que lleven a cabo su venganza (IV, 5). El anciano aparece con su criado Lázaro (IV, 6) y le confirma que está solo, que el resto de los conspiradores ha huido; horrorizado Paolo teme por su vida, pero mientras que Fiesco acepta su destino, siempre y cuando esa noche se termine con el dux, Paolo, ante la falta de partidarios sugiere escapar, afirmando que la muerte de Bocanegra es segura, ya que lo ha envenenado. Fiesco, indignado por algo que considera deshonoroso, se niega a huir, exclamando: “¡Sálvate miserable! No presumas / que, cómplice contigo, me deshonoré”;²¹⁹ finalmente, cuando Paolo se marcha es seguido por Lázaro, a quien Fiesco le ordena que una vez que lleguen a las montañas “No tengas de él piedad ninguna”,²²⁰ solución final para Paolo omitida en la ópera italiana.

En la ópera verdiana, Paolo se queda solo (III, 2) y el sonido de un coro nupcial femenino *a capella* desde fuera de la escena, no hace sino aumentar su ira, al comprender que ha perdido a Amelia para siempre. En una última conversación, Albiani, antes de huir, introduce de nuevo en las habitaciones ducales a Fiesco, vencido y abandonado por los suyos (“PAOLO: I tuoi [...] Ove sono?; FIESCO: Nol so...Fuggian...”),²²¹ pero todavía irreductible. Paolo le dice que también ellos deben escapar, ya que para vengar a todos él ha envenenado a Bocanegra. Fiesco se queda horrorizado, "Infame!",²²² y mientras que Paolo se fuga él se queda para asumir las consecuencias de lo ocurrido.²²³

A partir de este momento, la traslación del resto del acto IV del drama español (escenas 7-9) al libreto (III, 3-6) es bastante fidedigna. En la obra teatral, Fiesco se muestra cansado y decepcionado de la vida (IV, 7) y quiere que todo termine cuanto antes. Ante la llegada del dux, se aparta a un rincón y espera. Entra en escena Simón

²¹⁹ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 186.

²²⁰ *Ibid.*, p. 187.

²²¹ *Simon Bocanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 37.

²²² *Idem.*

²²³ En esta conversación, traslación condensada de la escena 6 de García Guterrez, encontramos también parte del diálogo que, entre estos mismos personajes, se produce en la escena primera de este IV acto, eliminada en el libreto italiano.

que ya se encuentra mal; el veneno está haciendo su efecto y las luces le parecen cada vez más turbias, por lo que le pide a Pietro que abra las ventanas, a través de las cuales “*se deja ver la plaza iluminada*”²²⁴ y se escucha la celebración de su triunfo por parte del pueblo. Simón se molesta, “¿Y quién se atreve / de la muerte a turbar la paz profunda?”, y se indigna contra quienes celebran la victoria sin respeto por los muertos y vencidos: “¡Oh!, no es merecedor de la victoria / quien del vencido la desgracia insulta”²²⁵.

Despidiendo a Pietro, se acerca al balcón (IV, 8). El dux recuerda sus años de corsario y echa de menos la vida en el mar, lamentándose por no haber encontrado en él su sepultura, mientras Fiesco se acerca lentamente hacia él, y cuando se encuentra ya próximo, exclama: “¡Más te valiera, Dux!”. Cuando es interrogado sobre su identidad y sobre su presencia en estos aposentos, Fiesco comienza un monólogo, “Óyeme y perdona / de un viejo desdichado a la amargura, / si instrumento fatal de una venganza / con severo rigor mi voz que insulta”²²⁶, en el que predice la caída de Simón. Este, que lo creía muerto, reconoce en el anciano a Jacobo Fiesco, y le da gracias a Dios porque tiene la oportunidad de conseguir la clemencia del anciano, quien le prometió el perdón si le devolvía la niña perdida: “[...] la pobre niña que perdida buscas [...] ¡a mis brazos / de Dios la trajo la clemencia suma”²²⁷. Fiesco, llorando, le pide piedad, y le anuncia que su muerte está próxima por mano de un traidor. El dux la presiente al mismo tiempo que oyen llegar a María, y le pide a Fiesco que le oculte la verdad. En la última escena (IV, 9), Simón, ya moribundo, le confía al anciano, padre de Mariana, a su nieta María, quien abogando por la paz, exclama: “No más enemigos ya”²²⁸. El dux le confiesa a su hija que se muere, pero está contento de hacerlo entre sus brazos. Gabriel y María caen a sus pies y este les bendice, y ante los senadores nombra a Gabriel Adorno su sucesor. Fiesco, abatido, sale al balcón para anunciar los genoveses que tienen un nuevo dux, pero el pueblo responde, “¡No! ¡No! ¡Bocanegra!”. Fiesco entonces les comunica: “¡Ha muerto! / ¡Rogad al cielo por él!”²²⁹.

En la ópera, tras la huída de Poalo, Fiesco se queda solo. En una corta escena de cuatro versos en recitativo (III, 3), que coincide con la intervención de Fiesco al inicio

²²⁴ Antonio García Gutiérrez, *El trovador y Simón Bocanegra...* op. cit., p. 187.

²²⁵ *Ibid.*, p. 188.

²²⁶ *Ibid.*, p. 189.

²²⁷ *Ibid.*, p. 190.

²²⁸ *Ibid.*, p. 192.

²²⁹ *Ibid.*, p. 193.

de la escena 7 española, el anciano se lamenta de que el veneno no es la venganza que merece el dux, deseando que “Al sospetto di cotanta infamia / Saprà sottrarmi morte...”,²³⁰ mientras que se retira al fondo de la estancia esperando la llegada de su enemigo. Ahora, reproduciendo con fidelidad lo que acontece en la segunda parte de esta escena 7 española, Simon entra en la sala ducal con paso incierto seguido por Pietro (III, 4); el dux se siente mal atacado ya por el veneno, “Un fuoco io sento / Serpeggiar per le vene”, y la brisa del mar que entra por el del balcón le aliviará. Pietro abre las cortinas y se oye al pueblo que festeja su victoria. El dux se lamenta preguntándose quien se atreve a perturbar la paz de los caídos, y manda a Pietro: “Questa luce s’estingua”,²³¹ tras lo que este sale de escena.

En correspondencia con la escena 8 del original español, el dux se queda solo (IV, 5) y se encuentra una vez más con el mar, el que nunca lo ha traicionado, y que brilla alrededor como si de un emotivo abrazo se tratase, mientras canta una melodía basada en la que anuncia en el prólogo la entrada en escena del dux (I, 3). El mar es la única tumba digna de un héroe como Simone, mientras la existencia del dux está suspendida entre la vida y la muerte, entre la alucinación y la realidad.²³²

Oh refrigerio!... la marina brezza!...
Il mare!... il mare!... quale in rimirarlo
Di glorie e di sublimi rapimenti
Mi si affaccian ricordi! - Il mare!... il mare!...

Y termina diciendo “Perché in suo grembo non trovai la tomba?...”; este es el momento que Fiesco aprovecha para salir de su escondite, ir al encuentro de su enemigo, y atacarlo prediciendo su fin: mejor hubiese morir en el mar antes que la muerte que le espera. Simon llama a la guradia, pero nadie le oirá. Fiesco le pide que preste atención a lo que tiene que decirle, y comienza así el *duetto* entre los dos ancianos. El libretista sacrifica la larga confidencia de Fiesco del drama original, declamada antes de ser reconocido (IV, 8), para sustituirla por dos estrofas, en las que la voz de Fiesco, con una cualidad sonora brusca y dura, es doblada por instrumentos de viento, y cuyo resultado es enormemente eficaz.

²³⁰ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 38.

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

Mientras Fiesco finaliza, en la plaza las luces se van apagando lentamente (para que se adecuen a la expiración de Boccanegra), mientras poco a poco, con interpolaciones fúnebres por parte de la orquesta, tiene lugar la tercera anagnórisis, cuando Simon reconoce a Fiesco, y este le contesta “Simone, i morti ti salutano!”. Simone, sorprendido, da gracias a Dios y le ofrece a Fiesco finalmente la paz, y para obtener su perdón y cumplir su mayor deseo, le revela que ha encontrado a Maria (en la que es la cuarta y penúltima anagnórisis), la hija que pensó que estaba perdida, y solo en este momento Fiesco se entera de la verdadera identidad de la joven, después de haberla criado como su mentor durante tantos años.

El valor dramático de esta escena, en la que los dos ancianos, en un tono dolorido y con acento decididamente patético, se confiesan el uno ante el otro, no le pasa desapercibido ni a Verdi, ni a Piave, quien de hecho, aquí traduce del drama de García Gutiérrez casi palabra por palabra, y con pocos cortes. Ni el duro Fiesco puede soportar tanto amor verdadero, y mientras llora silenciosamente y no logra mirar a Simon a la cara, comienza el último *duetto*.²³³ En el *largo* (“Piango, perché mi parla”) Fiesco tiene el tema principal y es secundado por Boccanegra quien, con las palabras “Vien, ch’io ti stringa al petto”, introduce el motivo de la reconciliación oído por primera vez en el preludio. Fiesco, atormentado por los remordimientos, ha sido finalmente vencido. Mientras la orquesta se conduce hacia la coda, la muerte de Simon se avecina. Demasiado tarde, Fiesco entiende la verdad, y es él quien ahora le anuncia a Boccanegra de la llegada del inevitable fin, revelándole que un traidor lo ha envenenado. El dux lo presiente y le pide a Fiesco que no le diga nada todavía a Maria.

Llegan de la iglesia María (Amelia), Gabriele con todo el séquito de senadores, caballeros, y damas, acompañados por la orquesta con una repetición del *Inno al Doge* que decrece poco a poco cuando los jóvenes esposos se encuentran con Fiesco y con el dux (III, 6). Todo pasa rápidamente, pero todavía hay tiempo para la quinta y última anagnórisis. María conoce por el dux la verdad, pero su expresión de alegría es rápidamente interrumpida por Simon con la frase “Tutto finisce, o figlia”. Sobre una serie de lentos acordes disonantes que se alternan con un sonido grave en los contrabajos, el dux le anuncia su muerte inminente, y mientras Simon se prepara para darles su bendición entra con la orquesta la tonalidad del *concertato* final. El “Gran Dio, li benedici” acompañado por un tenue sonido orquestal, es seguido por la réplica de

²³³ *Ibid.*, p. 39.

Amelia y Gabriele al tradicional modo del *concertato*, y por la entrada de Fiesco y el coro de los presentes. Al dux comienzan a faltarle las fuerzas. De repente se corta el flujo musical y suena un acorde; en un último esfuerzo, Simone retoma sus fuerzas y ordena su sucesión al trono: ahora Gabriele Adorno será el dux de la concordia social. En una atmósfera aún más desoladora, con una serena despedida de la vida, Simone muere diciendo el nombre de su hija. Fiesco transmite la noticia al pueblo y todos invocan la paz cuando suena el tañido de una campana fúnebre: “Pace per lui pregate!...”.²³⁴ Los presentes se arrodillan y cae el telón sobre el final más delicado y tenue que Verdi hubiese escrito hasta ese 1857.

2.4. GÉNESIS DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE *SIMON BOCCANEGRA*, 1881

Después de la última puesta en escena que tuvo lugar en Trani (Puglia) en diciembre de 1871, la partitura de *Simon Boccanegra* queda en suspenso en los almacenes del editor, pero no olvidada. En la víspera de la primera representación en el Teatro alla Scala de la segunda versión de *La forza del destino* (1869), la editorial Ricordi vuelve a la carga, esta vez en la persona del joven Giulio Ricordi, que se dirige directamente a Verdi; el compositor se limita a responder: “Se vi è bisogno di dire qualche cosa sul cartellone, dite semplicemente che si darà *La Forza del Destino*. Se i cambiamenti riesciranno a mia soddisfazione, la si darà coi cambiamenti, se no la darete come sta ora, o la scambierete col *Simon Boccanegra* a vostro piacere”.²³⁵

A partir de este momento Giulio Ricordi persigue tenazmente el proyecto de volver a presentar *Simon Boccanegra* en La Scala, aunque tal vez con algunos ajustes en la partitura y el libreto, con la intención de borrar su estrepitoso fracaso en ese mismo teatro algunos años atrás. En diciembre de 1870, ante una nueva petición del editor para introducir la ópera en la siguiente temporada del teatro, el maestro, que sigue acordándose del fiasco obtenido en el mismo a causa de la mala interpretación del protagonista, se limita a responder: “[...] Ho risposto subito con un telegrama di darvi la *Forza del destino*. In quanto al *Boccanegra* o *Macbet* [sic], io sarei pel *Macbet* [sic]

²³⁴ *Ibid.*, p. 41.

²³⁵ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Busseto, 24 novembre 1868. En Abbiati, III, p. 233.

nuovo perché non credo avreste un buon attore pel *Boccanegra* [...]”.²³⁶ En 1875, Giulio Ricordi vuelve a la carga, pero en esta ocasión Verdi, a pesar de que puede disponer de un buen protagonista, se declara decididamente contrario a la reposición, justificando su negativa: “[...] Voi mi parlate del *Boccanegra* pel quale vi sarebbe compagnia eccellente colla Mariani e Pandolfini etc. etc., ma l’opera è triste, e di effetto monotono. Delle opere mie vecchie non vi è da pensare. La sola a cui inclinerei io sarebbe sempre l’*Aida* [...]”.²³⁷

Después de todos estos años Verdi parece encontrarse muy lejos de la tentación de tomar la pluma para escribir música y se muestra reacio a retomar sus anteriores trabajos, aunque sea remodelándolos. Tras el estreno de *Aida* (1871) y de la *Messa da Requiem* (1874) considera que ha llegado al fin de su carrera como compositor, y ahora se limita a controlar la trayectoria de sus últimas obras y, cuando es necesario, apoyarlas yendo en persona a los distintos teatros europeos donde se ponen en escena, para dirigir las representaciones. Por su parte, Giulio Ricordi persigue desde hace años con obstinación un gran proyecto: el de conseguir la colaboración entre Boito y Verdi; pero el pasado entre Verdi y Boito no jugaba a su favor.

Como sabemos, Verdi había formado parte activa en el *Risorgimento*, movimiento que tras la unificación de Italia, durante los años sesenta, prácticamente se había acabado. Es entonces cuando surge la *Scapigliatura*, un movimiento artístico y literario activo en Milán, formado por un grupo de intelectuales y escritores bohemios e inconformistas, en su mayoría de Lombardía, animados por un espíritu de rebeldía contra la cultura tradicional y el buen sentido burgués, y que abogan por la renovación y búsqueda de un nuevo lenguaje estético, criticando el panorama artístico de la Italia del momento al que consideran frívolo y caduco. Dentro de este grupo se encontraban el escritor y compositor Arrigo Boito, y su inseparable amigo el director de orquesta y compositor Franco Faccio. Ambos coincidieron con Verdi en las reuniones artísticas y políticas que organizaba Clara Maffei en su salón de Milán, quien les apoyaba artísticamente, pero al maestro no le simpatizaban los jóvenes que criticaban la tradición italiana, por lo que, cuando en una celebración de *scapigliati* Boito improvisó la oda *Alla salute dell’Arte Italiana* (1863), que posteriormente se publicó en la revista *Museo di Famiglia*, y cuyo texto criticaba el panorama artístico italiano del momento, Verdi,

²³⁶ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 15 dicembre 1870. En *ibid.*, p. 411.

²³⁷ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 3 marzo 1875. En *ibid.*, p. 743.

como máximo exponente del mismo, se tomó los versos como un ataque personal a su música.

Tiempo después, en 1871, Giulio Ricordi intentó que hubiera un acercamiento profesional entre ambos en un proyecto que nunca vería la luz: *Nerone*, y ocho años más tarde, durante una estancia en junio de 1879 de los Verdi en Milán, en una cena en la que se reunieron con Giulio Ricordi y otros amigos, entre los que se encontraba Franco Faccio, la conversación giró en torno a la figura y obra de Shakespeare, mencionando además el interés de Boito en el drama de *Otello* (del que el poeta ya había preparado una hipotética reducción). Verdi, en una carta que le envía a Giulio Ricordi a principios de septiembre, le cuenta que al día siguiente, Faccio había ido a verlo con Boito, y que tres días más tarde “[...] Boito mi portò lo schizzo d’*Otello*, che lessi e troavai buono. Fatene, gli dissi, la poesia; sarà sempre buona per Voi, per me per un’altro, etc, et... [...]”.²³⁸ No obstante, les pide al editor y a Boito que no se acerquen a verle a Sant’Agata porque su visita le presionaría para comprometerse con el proyecto, cosa que no estaba seguro de querer hacer, lo que indica su falta de interés siquiera para hablar de la obra.

Mientras tanto, Ricordi no se rinde con su proyecto de recuperar el *Simon Boccanegra*, aunque frente a las reiteradas peticiones del editor para que se represente en La Scala, el compositor sigue poniendo excusas. Al inicio de la primavera de 1879, Ricordi se atreve a enviarle la partitura de *Simon Boccanegra*, a lo que el maestro le responde:²³⁹

Ho ricevuto jeri [sic] un grosso pacco che suppongo una partitura di *Simone!*.. Se voi verrete a St. Agata da qui a sei mesi un’anno, due, tre, etc. la troverete intatta come me l’avete mandata. Vi dissi a Genova che io detesto le cose inutili [...]. Ora nulla di più inutile al Teatro che un’opera mia...e poi, e poi, è meglio finire coll’*Aida* e colla *Messa* che con un *arrangement* [...].

No obstante, a base de tacto y habilidad, y confiando también en la impresión favorable que el libreto de *Otello* enviado por Boito en el otoño de 1879 suscitó en Verdi, Ricordi fue superando las reticencias del maestro, y en noviembre de 1880, el editor se dirige a él renovando su petición de que le permita volver a poner en escena

²³⁸ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, 4 agosto [settembre] 1879. En *Carteggio Verdi-Boito*, vol. I, Mario Medici, Marcello Conati (a cura di) con la collaborazione di Marisa Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. XXVII (de ahora en adelante *CVB*).

²³⁹ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Sant’Agata, 2 mayo 1879. En *Abbiati*, IV, p. 82.

Simon Boccanegra en la siguiente temporada de La Scala de Milán, fuese o no fuese reformada, y ofreciéndole los mejores cantantes del momento, entre los que se encuentran Anna D'Angieri, el barítono Federico Salvati, Francesco Tamagno, y Edouard De Reszké.²⁴⁰

Esta vez Verdi no se opone decididamente. Aunque es escéptico sobre el talento de un barítono joven como Salvati, a finales de noviembre 1880 le responde a Giulio Ricordi declarándose disponible no sólo para la recuperación de *Simon Boccanegra* revisando la partitura, sino incluso proponiendo hipótesis concretas para la revisión, centradas principalmente en una nueva versión de la segunda parte del primer acto.

En 1863-1867, Giuseppe Fracassetti había publicado la traducción de las cartas *Familiari* de Petrarca,²⁴¹ y fue su lectura la que le llevó a pensar en corregir el *Simon Boccanegra* de 1857, porque, para el compositor, las cartas del poeta pidiendo al Consejo de Génova y al dux de Venecia que alcanzaran la paz en nombre de la tierra común de Italia, era el fondo natural de Boccanegra en el que se desarrolló la historia del dux, y el cuadro del que surgiría la trama del segundo *Boccanegra* verdiano, una historia teatral coherente en García Gutiérrez, a la que en la primera versión Verdi había añadido un episodio heterogéneo e innecesario para el devenir de los acontecimientos: la *fiesta*, justo antes de la escena final del acto I.

Así, después de sus primeras propuestas, disecciona la cuestión a fondo, y pone como condición tanto para el editor, como para el libretista y la empresa, proceder de acuerdo con sus directivas que son invariables, recordándole a Ricordi un viejo axioma teatral: “O le opere pei Cantanti: o i Cantanti per le opere”, es decir, o bien [se eligen] las óperas por los cantantes [bajo contrato] o [se contrata] a los cantantes por las óperas [programadas], un antiguo proverbio que, según el maestro ningún empresario supo nunca seguir, y sin el cual considera que no es posible triunfar en el teatro. Continúa

²⁴⁰ Carta de Giulio Ricordi a Verdi, Milano, 19 novembre 1880. En *Carteggio Verdi-Ricordi: 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988, p. 68 (de ahora en adelante *CVR: 1880-1881*).

²⁴¹ Perteneciente al epistolario de Petrarca, concretamente al grupo de cartas denominadas *Familiari*: aquí se trata de la octava carta del libro undécimo al Dux de Venecia, Andrea Dandolo (Padova, 1351) y la quinta del libro decimocuarto al Dux de Génova, Simon Boccanegra (Aviñón, 1352). En la biblioteca de la Villa Verdi en Sant'Agata se conservan los dos volúmenes, que pertenecían al maestro, de las *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro. Ora la prima volta volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1863-1867. En *CVR: 1880-1881*, p. 71.

señalando que aunque Ricordi tiene una buena compañía para La Scala, esta no es la más conveniente para *Boccanegra*, tras lo que comienza a desgranar sus exigencias:²⁴²

1. Sobre los cantantes que le ofrece Ricordi, no se muestra del todo contento, ya que no tienen los requisitos que busca. Para Simone desea un barítono que transmita la tranquilidad, la compostura y la autoridad escénica que requiere el personaje; para Fiescho quiere un bajo de registro profundo, con algo en la voz de inexorable, profético y sepulcral; y para Amelia necesita una soprano que transmita la imagen de una doncella modesta y que, al mismo tiempo, tenga buena voz.

2. Verdi no cree conveniente poner de nuevo en escena la partitura de *Simon Boccanegra* en su primera versión, porque la considera demasiado triste y sombría. El prólogo y el acto II (los actos I y III, según sus palabras)²⁴³ prácticamente no hay que tocarlos, pero hay que rehacer todo el acto I (acto II para Verdi), sugiriendo prescindir de la *cavatina* de la soprano, el dúo con el tenor y el dúo entre padre e hija.

3. Buscando siempre la variedad y la potencia dramática en el acto I, piensa en una escena en la que se desarrollen los preparativos de guerra con Pisa o con Venecia, y piensa en dos cartas de Petrarca, una escrita al dux Boccanegra y la otra al dux de Venecia, en las que les dice que están a punto de embarcarse en una lucha fratricida cuando ambos son hijos de la misma madre, Italia, etc. etc, y afirma: “Tutto ciò è politico non drammatico; ma un uomo d’ingegno potrebbe ben drammatizzare questo”; continúa haciendo un pequeño bosquejo de lo que podría ser la escena, tomando así forma el final del acto I, la escena del Senado que tendrá lugar en la Cámara del Consejo de Palacio, que reemplazará la *festa* original con las celebraciones para el dux.

Por último, Verdi afirma que si Ricordi encuentra el modo de ajustar y resolver todas estas dificultades, él está dispuesto a rehacer este acto para una nueva representación de la ópera. Empieza, por tanto, o más bien, comienza de nuevo, la efectiva colaboración de Verdi con Arrigo Boito, cuyo primer contacto aislado se había producido veinte años antes con el *Inno delle Nazioni*. Ricordi no se hace esperar, y cuatro días más tarde le responde que encuentra muy interesante “l’idea madre” [final del acto I, que se inspira en las cartas de Petrarca] y que lo único que queda ya con el libreto es darle forma, ya que había recibido la visita de Boito, quien se había mostrado

²⁴² Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 20 novembre 1880. En *ibid.*, pp. 69-71.

²⁴³ Al indicar las partes de las que se compone *Simon Boccanegra*, Verdi llama al Prólogo al “Primo Atto”, por lo que el resto de ellos aumentan un número.

dispuesto a retocar el libreto de Piave del primer *Simon Boccanegra*, y “essere sempre pronto a fare, disfare, cambiare tutto ciò che Verdi crederà necessario”.²⁴⁴

Por tanto, por el momento, la historia shakesperiana de *Otello* es dejada de lado, y Verdi se sumerge de nuevo en el drama de García Gutiérrez sobre la historia del dux veneciano. Así, escribe de nuevo a Ricordi²⁴⁵ consintiendo en la recuperación de la ópera pero sin las obligaciones de la temporada,²⁴⁶ insistiendo en sus reservas sobre la compañía de canto, y haciendo alusión a los cambios que se debían introducir sobre todo en el final del acto I, afirmando que una vez encontrada una gran idea, y las diversas formas y colores para hacer el *Finale* del acto II, el resto se reduce a poco. No obstante, persevera en su idea de que hay que conservar el relato de Amelia (I, 12), afirmando que cambiará básicamente la música, y que conservará muchas cosas de la *stretta*, especialmente el principio; cuando Amelia aparece de repente, quiere que el dux diga de cuatro a ocho versos dando gracias al cielo por haber salvado a su hija del deshonor, encargándoselos a Boito, “Quattro versi come Boito sa fare per porvi sopra alla belle meglio alcune note che abbiano l’aria d’una larga frase musicale”;²⁴⁷ y concluye diciendo que espera el trabajo del poeta, quien antes de hacer los versos le debe mandar una veintena de líneas en prosa que serán suficientes para que él vea cómo va el libreto.

Ricordi le responde el día 27 de ese mismo mes, asegurándole que Boito comienza a trabajar inmediatamente y que enviará pronto un nuevo final, con la esperanza de que sea de su agrado.²⁴⁸ El poeta por su parte, está dispuesto a proponer cambios radicales y tremendamente audaces en la obra original:²⁴⁹

1. Acoge favorablemente la sugerencia verdiana de la “escena del Senado” con la cita de las cartas V y XIV de Petrarca pero, a su vez, propone también una nueva solución: fundir en un solo acto los principales fragmentos de los dos actos intermedios (actos I y II), saltándose las escenas 10, 11 y 12 (I, cuadro II, escenas de la *fiesta*) con las

²⁴⁴ Carta de Giulio Ricordi a Verdi, Milano, 24 novembre 1880. En *CVR: 1880-1881*, pp. 73-75.

²⁴⁵ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 26 novembre 1880. En *ibid.*, pp. 77-78.

²⁴⁶ “Prima di tutto il *Boccanegra* mai in primavera! Mai a qualunque costo! Mai, mai mai!”, carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 25 novembre 1880. En *ibid.*, p. 76.

²⁴⁷ En esta fase de la elaboración del nuevo final del acto I, Verdi considera la necesidad de introducir, después de la narración de Amelia, una larga frase musical, que se conecte dramáticamente con la misma. Una vez obtenida de Boito la “Testa” del episodio, es decir la escena de los Embajadores y de la rebelión, esta “larga frase musicale” se unirá con esta nueva situación y se convertirá en la voz del Doge en “Plebe! Patrizi!...popolo”. En *ibid.*, p. 79.

²⁴⁸ Carta de Giulio Ricordi a Verdi, Milano, 27 novembre 1880. En *ibid.*, p. 81.

²⁴⁹ Carta de Boito a Verdi, 8 dicembre 1880. En *CVB*, pp. 7-11.

que se cierra el acto I, y cerrar este acto refundido con el *terzetto* (Amelia, Gabriele, Doge) que cierra el antiguo penúltimo acto (II, 9).

Propone que la primera parte del acto I, omitiendo el *duettino* entre Gabriele y Andrea (I, 5), se quede como en la versión de 1857. Posteriormente, después del *duetto* de la anagnórisis entre Amelia y Simone (I, 7), y de que Boccanegra le niegue a Paolo la mano de su hija, este desarrollaría un pequeño monólogo en el que amenazaría con levantar al pueblo contra el Doge, Boccanegra volvería a entrar para una tierna despedida de su hija Amelia, momento en el que Gabriele saldría de su escondite e intentaría asesinar al Doge. El *terzetto* y el *finale* se mantendrían como los del acto II de la primera versión, y no habría secuestro de Amalia, por lo que tampoco aparecería la escena del Senado.

2. Una vez hecho esto, el poeta sugiere sumar un corto y nuevo acto ambientado en el interior de la Iglesia de San Siro, adyacente al palacio de los Boccanegra, y colocarlo como el penúltimo (acto II), buscando darle más lógica y coherencia al drama.

Al proponer los cambios, el poeta no se contuvo al expresar algunas serias dudas sobre la solidez del tejido dramático, comparando al drama con una mesa que cojea pero sin saber de qué pata, por lo que no es posible calzarlo y, por consiguiente, renquea siempre. Afirma que no encuentra en el drama ningún personaje “di quelli che ti fanno esclamare: è scolpito!”, ni ningún acontecimiento realmente fatal, es decir, indispensable y potente, trágicamente inevitable, haciendo una excepción con el prólogo que el poeta encuentra excelente y fuerte en su totalidad, “solido tenebroso come un pezzo di basalte”. Lo considera la única pata de la mesa que se apoya sólidamente sobre el suelo, las otras tres [el resto de los actos de la ópera] cojean todas; añade, además que “V’è molto intrigo e non molto costrutto. [...]”, que salvo el prólogo, habría que cambiarlo casi todo, y considera “questo dramma, (a parte il prologo) mancante di potenza tragica come di *teatralità*”, pero que, no obstante, él hará “ciò ch’ella crede di dover fare visto che il supremo arbitro in una tale quistione è Lei, non io”.

Su propuesta de un segundo acto totalmente nuevo, que reuniese, variando notablemente, los dos actos centrales de la versión de 1857, parece poco compatible con la dramaturgia verdiana. Haber llevado esto a cabo habría significado excluir a García Gutiérrez, sustituir a un drama que se desarrollaba según las preferencias del maestro por la yuxtaposición de dos bloques dramáticos totalmente heterogéneos, y el segundo además difícilmente representable, con caída de edificios, catapultas en acción, cuadros simultáneos que habría provocado en el espectador la imposibilidad de seguirlo todo al

mismo tiempo. Boito, a pesar de que lee cuidadosamente las cartas de Petrarca y se documenta sobre textos relativos a este tiempo histórico, no siempre capta, o al menos inmediatamente, los procesos mentales de Verdi, sus intenciones musicales, su música teatral. Así parece de esta misma cuando continúa diciendo:

La scena del Senato può parer fredda a meno che il concetto patriottico e politico che la anima sia reso con tal colore di forma da renderlo drammatico, ma allora se questo concetto arriva a toccare l'emozione del dramma e a interessare l'uditorio un altro inciampo ci attende, l'arrivo di Gabriele (e poi d'Amelia) viene a interrompere questo concetto prima del suo esaurimento e la questione di Venezia che ci ha tanto impressionati in sul principio non trova il suo scioglimento per causa del nuovo incidente. E allora sarà questo incidente nuovo che si scapiterà e la fine dell'atto con esso.

Cuando se leen estas observaciones, se diría que Boito dudaba de la capacidad de Verdi para configurar una esfera risorgimentale, y, por otro lado, con las dudas que expone esta carta, el poeta demuestra que no ha entendido que la repentina aparición de Gabriele, que con sus problemas sentimentales interrumpe la tensión política de la escena, a Verdi se le permite traducir dramáticamente el significado de las cartas de Petrarca, y configurar, en el sentido de actualidad y de realidad escénica, el fracaso, ya que también en la opera verdiana, la propuesta de paz con Venecia cae en la nada, es una derrota para Simon, otra debacle, no el inicio de una escena triunfal.

Verdi encuentra que el acto concebido por Boito en la iglesia de San Siro es una buan idea, pero considerarlo le supondría mucho tiempo y demasiada carga de trabajo. Está de acuerdo con su crítica del drama, pero cree que ajustando alguna pata podrá mantenerse en pie. Afirmando que los dos son lo suficientemente expertos como para prever lo que va a suceder en el teatro, le sugiere que ambos escriban el final de este segundo acto con el embajador tártaro, con las cartas de Petrarca etc., y anima a Boito a que siga trabajando mientras “Io [...] guarderò di raddrizzare qua e là le molte gambe storte delle mie note, e... vederlo!”.²⁵⁰ Verdi, si bien reconoce los defectos de la obra, está ya en la senda de la reconstrucción, y a Franco Faccio, que dirigiría el estreno de la nueva versión, le escribe: “L'opera è drammatica... fin troppo. È vero che ha le gambe un po' zoppe, come dice Boito, ma è drammatica...”²⁵¹

²⁵⁰ Carta de Verdi a Boito, Gen [ova], 11 dic [embre] 1880. En *CVB*, p. 13.

²⁵¹ Carta de Verdi a Faccio, sin fecha. En *Abbiati*, IV, p. 147.

Boito se pone a la tarea de enderezar las partes torcidas del libreto, más por la sincera devoción que siente por Verdi que por una íntima convicción, como se desprende de una carta enviada a Giulio Ricordi el 21 de enero de 1881, durante el período en que estaba a punto de ser oficial la noticia de la inminente puesta en escena del renovado *Simon Boccanegra* en La Scala, en la que afirma, de nuevo, que ha aceptado rehacer el libreto de esta ópera porque es un devoto de los deseos de Verdi, pero que como bien sabe el editor, él siempre fue contrario a la idea de representarla en el teatro milanés, no atribuyéndose ningún prestigio artístico literario, e incluso considerando de mala calidad lo que ha realizado sobre los versos del “povero” Piave. Por ello, le pide al editor que el nuevo *Boccanegra* aparezca únicamente con el nombre de F. M. Piave, y que el suyo no sea añadido de ningún modo.²⁵²

Poco a poco el libreto de *Simon Boccanegra* se fue desarrollando en un ambiente de franca colaboración, y se supone que ya a finales de diciembre de 1880 Verdi recibió la primera versión en verso del nuevo final del acto I, en una carta que no se conserva pero cuyo contenido puede deducirse con una cierta certeza, a través de la correspondencia sucesiva entre ambos y de la versión finalmente adoptada. El 28 de diciembre Verdi escribe a Boito: “Bellissima questa scena del Senato, piena di movimento, di color locale, con versi elegantissimi e potentissimi [...]”, pasando inmediatamente a hacerle una serie de sugerencias sobre el momento de hacer conocer al público que Amelia está a salvo tras el secuestro, sobre cuántos elementos serán necesarios para hacer creíble la unión del Senado, y como organizar la escena del *duetto* entre Amelia y el dux (II, 10) que prepare el sueño de Simone y el *terzetto* final, y se despide diciéndole: “Il resto benissimo [...]”.²⁵³

Al principio el trabajo parece limitarse a unos pocos aunque importantes cambios, sobre todo en relación al acto I, que a principios de enero del nuevo año Verdi sigue detallándole al poeta.²⁵⁴ A los mismos, Boito responde, siguiendo las indicaciones del maestro, con un grupo de variantes para este acto, que incluyen una serie de versos antes de la romanza del tenor (I, 1); un añadido al diálogo entre Gabriele y Fiesco y el cierre de dicha escena (I, 5); variantes para la escena del Senado con el anuncio de la paz con el rey de Tartaria, y con el mensaje de Petrarca abogando por la paz con Venecia (I, 10); cambios para los momentos anteriores a la primera entrada de Amelia

²⁵² Carta de Boito a Giulio Ricordi, 21 gennaio 1881. En *ibid.*, p. 175.

²⁵³ Carta de Verdi a Boito, Genova 28 di [cembre] 1880. En *CVB*, pp. 14-15.

²⁵⁴ Carta de Verdi a Boito, 9 gennaio 1881. En *ibid.*, pp. 15-16.

en escena hasta que suplica la salvación de Adorno (I, 11-12), así como retoques para el *finale*; con respecto al acto II añade cambios para las escenas 1 y 2, que se desarrollan en el palacio de los Abati, donde se produce una agitada conversación entre Paolo y Pietro y se desarrolla el monólogo del primero, espía y calumniador, y que finaliza cuando vierte en una copa el veneno destinado a matar a dux; añade, por último, pequeñas variantes textuales en las escenas 3 y 8.

Vemos, por tanto, cómo pronto el cometido de modificar el libreto original entusiasma a Verdi y, finalmente, al mismo Boito, y que fue en la revisión de la segunda parte del acto I de la versión veneciana, donde se centró la mayor parte del trabajo. En la primera versión, el acto se cerraba con un largo final al estilo de una *grand opéra* (incluía un coro del pueblo, una barcarola, un himno al dux, un baile de corsarios africanos, una escena y sexteto, la narración de Amelia y la *stretta* del concertado), del que Verdi se mostró frecuentemente descontento, sobre todo desde un punto de vista estrictamente musical. En la segunda versión, se modifica por completo con la introducción de la compleja escena del Senado (I, 10) incluyendo la famosa cita de la apelación de “il romito di Sorga”,²⁵⁵ y con la maldición de Paolo, el “manigoldo impuro”,²⁵⁶ dando como resultado uno de los más impresionantes escenarios de todo el teatro verdiano.

A mediados de enero el maestro le escribe a Boito para hacerle otras observaciones sobre el final de este acto, y una vez más, Verdi, que como ya sabemos en términos de libretos y teatro tenía las ideas muy claras, le dice: “nei poeti è meglio qualche volta più del bel verso, la parola evidente e scenica”,²⁵⁷ lo que viene a confirmar de nuevo al compositor como el arquitecto principal de su propio drama, dejando al poeta únicamente la labor de seguir sus órdenes y preparar el texto para su reestreno.

A partir de estas aportaciones crece el número de ajustes y retoques: por un lado se eliminan algunos pasajes, incluido el potente dúo “del giuramento” entre Adorno y Fiesco (I, 5), que es reemplazado por una situación casi opuesta, como es la bendición de Fiesco: “Vieni a me, ti benedico”;²⁵⁸ por otro, se añaden nuevas páginas de música, o se modifican tanto musical como instrumentalmente. Aparentemente, gran parte de la

²⁵⁵ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 689.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 692.

²⁵⁷ Carta de Verdi a Boito, Gen [ova], 15 [gennaio] 1881. En CVB, pp. 31-32.

²⁵⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 688.

primera versión permanece intacta; sin embargo, los cambios y ajustes son tales como para hacer una reorganización sustancial del drama, y no sólo en el aspecto meramente formal. En este sentido, la concepción dramática de Verdi marca un nuevo punto de inflexión, anticipando la llegada de *Otello*, a través del abandono del número cerrado y la búsqueda de un discurso musical ininterrumpido que abarque la acción dramática de extremo a extremo en un todo unitario.

Por lo tanto, el trabajo de revisión y reconstrucción adquiere un significado diferente al de revisiones anteriores, como la de *Stiffelio* que se recicla en *Aroldo*, o el de la nueva *Macbeth* (1865) que es esencialmente una adaptación a la escena francesa, por lo que en Italia se seguía representando en la versión primitiva de 1847. *Simon Boccanegra* sigue siendo una ópera que cuenta la historia de una potencia amenazada, las luchas fratricidas entre patricios y plebeyos y la rivalidad entre nobles y comerciantes, que fluyen entre la venganza, la traición, los celos, el secuestro, dagas y venenos, etc. Pero su revisión, al mismo tiempo que conserva gran parte de la música original, convierte a la ópera en algo completamente nuevo, especialmente por su nueva concepción dramática. Es sorprendente cómo en pocas semanas Verdi fue capaz de remodelar un antiguo trabajo de más de veinte años, transformándolo, rejuveneciéndolo, dándole una sólida estructura formal, pensamiento musical de naturaleza orgánica, y coherencia dramática. Es cierto que los elementos de un nuevo drama musical estaban ya presentes en la primera versión, pero no completamente desarrollados y resueltos. Los personajes Simon y Fiesco (prototipo de las figuras paternas recurrentes en el teatro verdiano, que van desde Zaccaria en *Nabucco* a Rigoletto en la ópera homónima, o de Giorgio Germont en *La Traviata* a Amonasro en *Aida*) adquieren una mayor complejidad psicológica y un relieve dramático mucho más incisivo, y al mismo tiempo más matizado. Y, respecto a la primera versión, es aún más importante el peso y la dimensión trágica, que bajo la pluma y el empuje de Boito, adquiere la figura de Paolo en esta segunda versión.

El estreno de la nueva *Simon Boccanegra* se llevó a cabo el 24 de marzo 1881, en el Teatro alla Scala de Milán, dirigido por Franco Faccio, con Victor Maurel como protagonista, Francesco Tamagno, Ana d'Angeri y Edoardo De Beszké; y aunque fue un éxito, este no resulto arrollador. La ópera se pone en escena de nuevo en el mismo teatro en la siguiente temporada de carnaval, todavía con Maurel. Sin embargo, el favor popular con respecto a las óperas de Verdi parecía haberse parado en *Aida* y, a pesar de la buena acogida que tuvo su estreno en La Scala, el camino de la renovada *Boccanegra*

sigue siendo irregular (Viena, 1882; Turín, Nápoles y París, 1883; Treviso y Alessandria, 1884; Venecia, 1885; Módena, 1888; Buenos Aires, 1889; Madrid y Milán, 1890; Mantua y Trieste, 1891) y prácticamente desaparece tras las representaciones de Génova, Messina, Roma y Brescia en 1892, y una única representación en el Teatro Regio de Turín en 1899.

En definitiva, durante el tiempo transcurrido entre las dos versiones se produjeron grandes cambios tanto en la concepción verdiana como en la historia europea de la ópera: Wagner había explorado la posibilidad de un drama musical que ya no se articulaba en estructuras organizadas y regulares de la “scena” sino en formas abiertas expandidas en unidades estructurales que se correspondían con los actos. En este sentido, la evolución de Verdi no fue muy diferente, y maduró gracias a las nuevas experiencias en el género de la *grand opéra* con *Les vèspres siciliennes* (1855), *Don Carlo* (1867), y más tarde *Aida* (1871). Todo esto no podía dejar de reflejarse en la revisión de *Simon Boccanegra*, cuya estructura original se encontraba dentro del canon de la típica articulación en forma cerrada del melodrama italiano del siglo XIX, y cuya reelaboración, por contra, se dirige principalmente a la continuidad del discurso musical, como puede apreciarse en el prólogo, ahora apoyado por el flujo de un período orquestal que unifica formal y dramáticamente la acción. En conjunto, la revisión llevó a cortes, sustituciones (el juramento entre Adorno y Fiesco, por ejemplo, que fue sustituido por la bendición de este último, o la *festa*, que fue sustituida por la escena del Salón del Consejo), así como a cambios en la instrumentación, arte en el que Verdi, a lo largo de los años y gracias a sus distintas experiencias, incluidas las *grand opéres* mencionadas, alcanzó un alto grado de refinamiento y sabiduría.

2.5. PRINCIPALES MODIFICACIONES DE LA SEGUNDA VERSIÓN (1881)

La segunda versión de *Simon Boccanegra* se debe, como hemos visto, a la colaboración del maestro con el poeta Arrigo Boito, y hasta el día de hoy se considera que, para escribir el nuevo texto, el poeta se basó directamente en el primer libreto del *Boccanegra* de Piave, sin dirigirse en ningún momento a la obra original de García Gutiérrez.

2.5.1. CAMBIOS EN EL ARGUMENTO DE 1881

A nivel de argumento, el prólogo entre la versión de 1857 y la de 1881 no sufre ningún cambio. En el acto I es donde se produce el mayor cambio; en el cuadro II, en la primera versión, en una plaza de Génova, al aire libre, se desarrolla una fiesta popular de aniversario por los veinticinco años de gobierno en honor al dux, y este cuadro se va a cambiar en su totalidad por otro que se desarrolla en el interior del palacio ducal, en la Sala del Consejo. Asimismo, se van a producir variaciones en el inicio de los actos II y III.

- **EN EL ATTO I**

Cuadro II. *Sala del Consejo en el palacio de los Abati*. El dux preside el gobierno de la República en la sala del Consejo, y proponen adherirse a las propuestas de paz que vienen de Venecia. Todos los presentes son contrarios a tal medida; pero se oyen otros gritos, e irrumpe Gabriele Adorno empuñando una espada con la cual acaba de matar a Lorenzino, culpable de haber secuestrado a Amelia. Lorenzino, antes de morir le ha revelado que la orden del secuestro le ha sido dada por un “uomo possente”, y está seguro de que este es el dux, a quien trata de atacar por todos los medios. Pero es detenido por Amelia, quien apareciendo de repente cuenta como ha conseguido escapar de sus raptos y, mirando a los ojos a Paolo, afirma conocer el nombre del culpable. Una vez más el dux llama a la paz, y después pronuncia y hace pronunciar a todos una maldición para el culpable.

- **EN EL ATTO II**

Cuadro I. *Palacio ducal en Génova*. Paolo es expulsado de Génova, pero todavía se encuentra en el palacio ducal, y lanza un terrible invectiva contra Simon (III, 1), y a continuación, vierte veneno en la copa de la que suele beber el dux (III, 2). Hace venir a Andrea y Gabriele y les pide matar al dux en su sueño. A partir de este momento el argumento continúa como la primera versión.

- **EN EL ATTO III**

Cuadro I. *Palacio ducal en Génova*. Se oye los gritos de victoria de los seguidores del dux, y Paolo, mientras es conducido al patíbulo, se cruza con Andrea y le revela ha envenenado a Boccanegra. Finalmente, Simon y Andrea se encuentran frente a frente. A partir de este momento el argumento continúa como en la primera versión.

2.5.2. CAMBIOS EN EL LIBRETO DE 1881

A. EN EL PROLOGO

En el *Simon Boccanegra* de 1881 desaparece el prelude orquestal con que se abría la primera versión, y es sustituido por un envolvente tema orquestal de veintisiete compases, rico en reminiscencias emotivas, y con una paleta instrumental más variada y delicada que en cualquier otro lugar de la partitura de 1857. Así, en el inicio del prólogo la acción, que transcurre también en la plaza del palacio de los Fieschi cuando empieza a anochecer, comienza sobre una melodía orquestal que se asocia con el mar y que durante toda la ópera será un *leitmotiv* asociado con la figura de Boccanegra, que continúa durante el diálogo que mantienen Paolo y Pietro (I, 1), que en esta ocasión es más lento y relajado y está encuadrado desde el principio hasta el final por el tema lírico con que empieza el prelude de esta versión.

Poco después de comenzar con la revisión, Verdi le dice a Boito que esta parte no necesitaba de muchos cambios. Y en efecto, así fue. Más allá de este inicio, el prólogo pasó a esta versión sin cambios sustanciales, excepto por algunos retoques tímbricos y armónicos, pequeños pero importantes para establecer el necesario equilibrio con la parte que le precede y los recitativos originales, cuyo carácter declamatorio se va a transformar en un discurso natural en *parlato*. Sin embargo, Verdi y Boito se mostraron atentos, en vista de los desarrollos de la trama, en reforzar la perspectiva pesimista de la trama, y así, al inicio de la última escena 7, confían la aclamación como dux de un Simon destrozado por los acontecimientos, “Doge il popol t’acclama!”,²⁵⁹ no al pueblo como en la primera versión, sino directamente a los dos que tratarán inútilmente de aprovecharse del verdadero derecho de investidura, es decir, a Paolo y Pietro

Las razones que impulsaron a Verdi a mantener viejas estructuras, a pesar de que ya en *Aida* la tradicional configuración de números cerrados había dejado espacio a la implantación formal desvinculada de las interrupciones de la acción, habría que buscarlas, por una parte, en que, tanto el compositor como Boito consideraban que el prólogo era la parte más sólida; y por otra, en que estas se mantienen en algunos números que representan episodios singulares, por lo que cada uno de ellos debe tener un tono dramático musical específico y diferenciado: Paolo que corrompe al pueblo supersticioso (I, 4) se contraponen al noble Fiesco que llora la desaparición de su hija

²⁵⁹ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 684.

Maria (I, 5), para después encontrarse por primera vez con Simon (I, 6). La acción vuelve al tiempo real, oponiéndose con fuerza a los recuerdos del pasado que hasta este momento domina la acción: Simon entra en palacio y se encuentra de frente con el cuerpo muerto de su amada, para recibir inmediatamente una investidura amarga, permaneciendo atónito de frente a la alegría colectiva por su nombramiento como dux de Génova (I, 7).

En realidad, Verdi, después de haber cambiado y ligado a la acción el preludio original, creó un continuo musical reelaborando sólo la parte inicial, que estaba escrita en estilo recitativo, a partir de la observación de algunos elementos comunes entre los diversos números. En términos formales no hizo nada revolucionario, pero la orquesta se va a convertir en una voz narrativa junto a la de los cantantes, y este simple retoque basta para revolucionar todo el prólogo, ya que en él vamos a encontrar células melódicas que se anticipan y que irán reapareciendo a lo largo de toda la ópera, como un hilo narrativo que se entreteje densamente. Mediante este procedimiento, el compositor liga distintos momentos en distintas escenas, y una misma línea melódica puede caracterizar congruentemente principios contradictorios entre sí, como por ejemplo, el mar, con el que Simon vive en simbiosis y que es para él la única verdadera fuente de serenidad hasta el último momento, y la ambición de otros carentes de escrúpulos, que lo minan hasta procurarle la muerte.

B. EN EL ATTO I

En el acto I, a excepción del amplio primer *finale* y del solo inicial, todos los cambios se llevan a cabo en nombre de la concisión, y su rápida sucesión explota el sistema tradicional para conseguir hacer la acción cada vez más urgente. Básicamente, ambas versiones coinciden en las escenas que se desarrollan en el cuadro I, en el palacio de los Grimaldi, en Génova. Sin embargo, justo cuando la primera versión se separa del original español y nos trasladamos a una plaza de Génova en la que se desarrolla una gran *festa* en honor a los veinticinco años de reinado del dux, ahora, en esta segunda versión, el cuadro II se desarrollará por entero en la Sala del Consejo del palacio ducal (I, 10-12), en un añadido de Verdi y Arrigo Boito que se considera uno de los mayores logros del segundo *Simone Boccanegra*.

• Cuadro I

Al inicio del acto I, en la primera versión, mientras Amelia espera la llegada de su amado, canta una *cavatina* (I, 1), escrita sobre un esquema tradicional: dos estrofas que están ligadas mediante una sección intermedia. En la partitura revisada vemos que este esquema no es abandonado, pero el hecho de añadirle una coda con un nuevo texto, que sustituye a los ansiosos versos en recitativo del original, priva a la *cavatina* de su rigidez estructural. El acompañamiento muestra otro importante aspecto de esta revisión. Mientras que Verdi dejó virtualmente inalterados la melodía y el bajo (sólo eliminó la *cadenza* de Amelia), la rígida y convencional fórmula de acompañamiento de la versión de 1857 no aparecerá en la partitura revisada. La orquesta tiene ahora un color brillante a través del uso de rápidas tríadas arpegiadas interpretadas por los instrumentos de viento agudos que se alternan con cuerdas en *staccato*. Los instrumentos claramente subrayan el paisaje (una vista de la mañana en el mar) en fuerte contraste con la oscuridad del prologo precedente.

Se oye la voz de Gabriele que se acerca cantando una serenata, acompañado por un arpa, y da comienzo el *duetto* de los jóvenes enamorados. En la versión de 1857, la respuesta de Amalia a la voz del joven, era una brillante *cabaletta*, “Il palpito deh frena”. Sin embargo, en la segunda versión de 1881, esta *cabaletta* desaparece y se produce una síntesis formal que da lugar a un desarrollo diferente del *duetto*. La escena, empezando con la primera estrofa de la serenata de Gabriele, aparece dividida en cinco partes (*Scena*, GABRIELE: “Cielo di stelle orbato”; *tempo d’attacco*, AMELIA: “Ei vien!... l’amor”; *cantabile*, AMELIA: “Vieni a mirar la cerula”; *tempo di mezzo*, AMELIA: “Vedi quell’uom?... Qual ombra”; *cabaletta* A 2: “Sì, sì dell’ara il giubilo”).²⁶⁰ Con el planteamiento de que la serenata desempeñe la función de *scena* del *duetto*, en lugar de ser el *tempo di mezzo* de la *cavatina*, se consigue una mayor eficacia dramática, ya que la conciencia por parte del espectador de que Gabriele está por llegar, en la versión de 1857, se veía obstaculizada por la *cabaletta*, un momento inmóvil desde el punto de vista dramático.

Otro cambio se produce en la escena de la primera versión en la que Gabriele se encuentra con Fiesco, y expresa su deseo de casarse con Amelia (I, 5), y que se cierra con la escena del *Giuramento* en el que ambos juran venganza contra el dux. En la revisión de 1881, estas páginas son aún más concisas y es significativo el diferente

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 686-687.

tratamiento del material dramático. En 1857 se impone la venganza política de los güelfos sobre los gibelinos, lo que se tradujo en el juramento de los dos nobles, mientras que en 1881, Verdi y Boito prefieren celebrar el amor de Gabriele por Amelia, eliminando incluso una importante información, como es la de la identidad de Andrea Grimaldi, Jacopo Fiesco bajo un nombre falso; evidentemente, quisieron preservar la incógnita hasta el golpe de efecto del acto III.

En esta versión, Andrea (Fiesco) tras haber explicado al joven la historia de Amelia y constatar que Gabriele no teme un casamiento desigual, se apresura a bendecir el matrimonio; pero en esta ocasión Verdi no descartó el dúo entre Fiesco y Gabriele, sino que lo pospuso al momento de la llegada del dux mediante la supresión de la señal de la trompeta,²⁶¹ transformando el *Giuramento* de la primera versión en un *duetto*, “Vieni a me, ti benedico”,²⁶² de carácter *sostenuto religioso*, en el que Fiesco impartirá su bendición al joven en un inspirado coral, que presagia la bendición de los amantes por el moribundo Simon en el último acto, y que es “eco pio del tempo antico”,²⁶³ un tiempo de privilegios de casta desafiados por un dux popular, y por los que Gabriele siente nostalgia. Por lo tanto, es probable que la decisión de Verdi de abandonar la escena del *Giuramento* en 1881, no estuviese relacionada con la búsqueda de una mayor eficiencia dramática, sino, como le explica Verdi a Boito, con el deseo de reemplazarlo por una pieza más ligera, como es la de Fiesco bendiciendo a los dos amantes.²⁶⁴

Quello che a me preme si è di cambiare il Duetto tra Fieschi e Gab: “Paventa o Doge”. È troppo fiero, e non dice nulla. Io amerei invece che Fieschi, quasi padre di Amelia, benedisse i futuri giovani sposi. Potrebbe sortirne un momento patetico che sarebbe un raggio di luce fra tanto scuro. Per mantenere il colore introduca pure un po’ di cittadini affetti. Fieschi può dire...*ama quell’angelo...Ma dopo Dio...la Patria* et...Tutte parole buone per far drizzare le orrechie. [...].

Boito escribió el nuevo texto en pocos días, pero significativamente cambió el orden de “Dio” y “patria”. El dueto termina con las palabras “L’angiol tuo, la patria, il ciel!”,²⁶⁵ que era probablemente lo que Verdi tenían en mente. Este dueto además nos

²⁶¹ Sin embargo la segunda fanfarria que tiene lugar después del dueto no solamente no se eliminó sino que cambió y ganó en extensión.

²⁶² Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 688.

²⁶³ *Idem*.

²⁶⁴ Carta de Verdi a Arrigo Boito, Genova 8 gennaio 1881. En *CVB*, p. 16.

²⁶⁵ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 688.

aclara el carácter de Fiesco. El oponente del dux no tiene realmente una personalidad tan feroz, ya que a pesar de su firme actitud, muestra que es muy capaz de albergar tiernos sentimientos.²⁶⁶

- **Cuadro II**

La modificación más importante entre ambas óperas se produce en el nuevo *finale* de este acto, escrito por Verdi y Boito, y es además donde encontramos la más importante renovación sufrida con respecto al texto español. En esta versión son completamente nuevas las escenas 10 y 12, y parte de la escena 11. En cuanto a la música, toda es inédita excepto el breve *racconto* de Maria, “Nell’ora soave che all’estasi invita”.²⁶⁷ Como en la primera versión, desde el punto de vista de la economía argumental este añadido es totalmente necesario, porque no solo al presentarnos a Amalia ya liberada permite la supresión del acto II de texto español, sino que gracias precisamente a estas escenas, como señala Valera, “Verdi dota al drama de la única nota original frente a su fuente, que es la más amplia significación política de la figura de Boccanegra”.²⁶⁸

Estamos en la Sala del Consejo del palacio ducal. La didascalia señala que el dux está sentado en el trono ducal; a un lado se sitúan doce consejeros nobles, y al otro doce consejeros populares. Sentados aparte hay cuatro cónsules marítimos y condestables, y Paolo y Pietro ocupan los últimos asientos de los populares. Simon anuncia un nuevo acuerdo comercial entre Génova y el rey de Tartaria que garantiza a las naves genovesas libertad de movimiento en el Mar Negro. Además, busca la opinión de sus consejeros sobre la guerra con Venecia; sensible a la exhortación de paz de Petrarca, “Del romito di Sorga, ei per Venezia / Supplica pace...”,²⁶⁹ querría evitarla, pero encuentra una violenta oposición por parte de sus consejeros y de Paolo, que evoca a “Il cantor della bionda Avignonese”.²⁷⁰ El dux comienza a suplicar en vano para terminar con la lucha fratricida, cuando repente, del exterior del palacio ducal, llegan los gritos de una

²⁶⁶ Según Budden, la dulcificación del carácter de Fiesco en esta segunda versión, es debido a que la postura de Verdi hacia los caracteres de ancianos inexorables que no perdonan las faltas del prójimo, se fue dulcificando con los años, como se puede también observar en las concepciones que de Felipe II se observan en las distintas versiones de *Don Carlo*. En Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., p. 318.

²⁶⁷ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 691.

²⁶⁸ José Luis Varela, “Verdi ante el ‘Simon Bocanegra’ de García Gutiérrez”, Valladolid, Casa Museo de Zorrilla, *Estudios Románticos*, 1975, p. 337.

²⁶⁹ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti...* op. cit., p. 689.

²⁷⁰ *Idem*.

revuelta; se desata un motín en las calles, y la multitud, “volgo gentileasco e plebeo”,²⁷¹ amenaza y al mismo tiempo alaba a Boccanegra. Comienza así una de las más espléndidas “escenas de revuelta” de Verdi, un soberbio ejemplo de desarrollo temático usado para fines dramáticos.²⁷²

Toda la escena se desarrolla como un *crescendo*. Oyendo los gritos en la distancia, Paolo corre a la ventana y anuncia que un gran gentío proveniente de la plaza de los Fiesco se está acercando, mientras gradualmente comienza a hacerse perceptible la palabra “morte”. Simon se asoma al balcón y ve a Gabriele Adorno perseguido por los plebeyos, mientras que dentro de la Sala del Consejo nobles y plebeyos desenvainan sus espadas. Temeroso de ser descubierto como el organizador del secuestro, Paolo trata de salir de la habitación, pero el dux ordena que sean cerradas todas las puertas, al son de una imponente fanfarria orquestal. Los representantes del pueblo y la nobleza vienen en armas y de la plaza llega el grito de “Morte al Doge!”,²⁷³ e incluso los consejeros populares muestran su apoyo a la plebe. Simon, mostrando su desprecio por el peligro, manda abrir las puertas para que entren los contendientes y escuchar sus razones, y ordena a las distintas facciones de sus consejeros que enfunden las armas, en un gesto que, después de haber perdonado ya a la familia Grimaldi, pone de manifiesto su deseo de paz, mientras que el heraldo mandado por el dux a que conduzca a la plebe amotinada ante su presencia sale y toca la trompeta, llamando así la atención del pueblo; en silencio, lee el anuncio, pero en la distancia sólo se oye el sonido de las trompetas, mientras que la voz no se percibe (I, 10): “Squilla la tromba dell’araldo... / ei parla... / Tutto è silenzio....”.²⁷⁴ La quietud antinatural de la sala implica la tensión que invade a los presentes, que agudizando los oídos se preguntan sobre la reacción de los rebeldes. Inmediatamente, la multitud pasa a aclamar al dux: “Ecco la plebe”, exclama Simone desolado.

Cuando el pueblo irrumpe en la sala, el dux comenta con trágica ironía: “Quest’è dunque del popolo la voce? / Da lungi tuono d’uragan, da presso / gridio di donne e di fanciulli”. Gabriele y Fiesco están en manos de los plebeyos, y ahora no piden la muerte del dux, sino venganza por el asesinato de Lorenzino (I, 11). En una escena declamada, Gabriele dice haberlo matado porque había secuestrado a Amelia y afirma que, antes de

²⁷¹ *Ibid.*, p. 690.

²⁷² Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., p. 333.

²⁷³ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti...* op. cit., p. 690.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 690.

morir, Lorenzino ha confesado que fue conducido a hacerlo por “un uom possente”.²⁷⁵ El joven patricio hace entender que sospecha del dux y corre hacia él para matarlo,²⁷⁶ pero su rápido gesto es repentinamente bloqueado por Amelia, que se precipita en la sala justo a tiempo para interponerse, con un gran *coup de théâtre* acompañado de un atronador *tutti* orquestal, entre su amante y su padre (“Ferisci!”).²⁷⁷

La rabia de Simon se convierte en alivio ante la llegada de su hija, cede a sus requerimientos de perdón para Gabriele, y le pide que cuente qué le ha sucedido (I, 12). En una versión mejorada del *racconto* de 1857, Amelia narra que fue secuestrada por tres matones, que se desmayó, y que se despertó en casa de Lorenzino. El relato de Amelia en su nueva ubicación va a desencadenar un *concertato*, mientras que en 1857 al *racconto* le seguía un elaborado *sestetto* dando lugar a la preceptiva *stretta*. También ahora, fijando su vista sobre Paolo dice que puede reconocer al principal instigador de su secuestro, “il più nefando che illeso qui sta”.²⁷⁸

Estalla el enfrentamiento y plebeyos y patricios se acusan mutuamente de ser los instigadores, hasta que Simone los detiene con un grito, “Plebe! Patrizi! Popolo”, dando inicio a un gran *concertato*.²⁷⁹ La petición que sigue de Simon se considera el monumento más bello de Verdi a la voz del barítono, “un himno a la idea de fraternidad entre los hombres”.²⁸⁰ Aquí, el *Simon Boccanegra* de 1881 utiliza los beneficios de su estilo híbrido. La simetría dentro de cada período es invariable, pero pequeñas variaciones rítmicas en la parte vocal sirven para evitar la monotonía y para subrayar el significado del texto, ayudadas de la instrumentación precisa del estilo maduro de Verdi, quien reserva el *tutti* únicamente para la representación del caos sobre las palabras “Voi nei fraterni / Vi lacérate il cor”. En la segunda mitad de la melodía, “Piango su voi, sul placido”, Simon sostiene el tono de ferviente súplica, mientras continúa con palabras dirigidas a calmar los ánimos, llamando a la conciliación y a la armonía de su pueblo, con un añadido final que es una invitación al perdón y la paz: “E vo gridando: pace! / E vo gridando amor!”.²⁸¹

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ En la primera versión veneciana, Gabriele irrumpía en escena con la espada ensangrentada acusando al dux de haber sido el instigador del secuestro de Amaelia (I, 11).

²⁷⁷ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti...* op. cit., p. 691.

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ En Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., p. 335.

²⁸¹ Las únicas palabras de Petrarca que se conservan casi intactas y sobreviven en la escena del Salón del Consejo están representadas por el penúltimo verso de este solo de Simone (“Plebe! Patrizi! Popolo!”), y

Cuando el fragor se calma comienza el *concertato*, bajo cuya superficie, Amelia le ruega a Fiesco que oculte su indignación y también ella invoca la paz, recogiendo el mismo giro melódico que sobre esas palabras acaba de utilizar Simon;²⁸² Pietro le dice a Paolo que escape antes de que lo descubran; Paolo responde que todavía no ha acabado con el dux; Fiesco continúa su lamento; y Gabriele se muestra aliviado por ver a Amelia sana y salva. Finalmente, el joven se entrega al dux ofreciéndole su espada, pero este, mostrando su superior sentido del honor, la rechaza y le concede al joven que la retenga con él, pero insiste en que pase la noche en la cárcel del palacio hasta que la trama se resuelva.

Se llega así a la otra gran novedad de la segunda versión del *Boccanegra*: la escena final en la que Simon llama “con forza terribile”²⁸³ a Paolo, a quien intuye culpable, y después de afirmar que el traidor está presente y que conoce su nombre, le ordena que en su calidad de responsable de la justicia popular (o así se desprende de los versos de Boito), repita tras él la maldición solemne de los cobardes. Paolo, horrorizado, se ve obligado a maldecirse a sí mismo, y todos los presentes gritan amenazadoramente: “Sia maledetto!”. Todos van saliendo del escenario mientras murmuran a media voz la maldición y Paolo sale corriendo con un aterrorizado “Orror”.²⁸⁴

En este cuadro final vemos como, la historia dramática sigue siendo esencialmente la misma en relación a los puntos fundamentales de la acción, pero el

es, de hecho, el último verso de la canción de Petrarca *Italia mia*: “T’vo gridando pace, pace, pace” (Francesco Petrarca, “Canción CXXVIII”, *Cancionero I*, Edición bilingüe Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, p. 474). La iniciativa de introducir las palabras de la carta Petrarca al dux de Génova fue voluntad de Verdi, como demuestra la carta del 15 de enero que el compositor le envía a Boito, en la que incorpora un texto adicional de muestra, con el que alargar la primera escena inicial antes de que empezasen a escucharse los ruidos de la revuelta desde fuera del escenario, para que el poeta lo transformase en verso. Se expresa así el tema esencial de la “idea madre” de Verdi, como la denomina Ricordi, y tiene la ventaja de ser un verso que no podía no ser familiar a los italianos cultos de la época. En Harold S. Powers, “La scena del Consiglio in ‘Simon Boccanegra’: un’analisi genetica del genere”, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, p. 164.

²⁸² En su carta a Boito del 24 enero 1881 (*CVR 1880-1881*, p. 35), Verdi insistió fuertemente en la introducción de la palabra “pace” en el texto de Amelia para el fragmento *concertato*: “[...] Senza volerlo ho fatto un pezzo *Concertato* nel Finale nuovo. S’intende che Simone canta prima a *Solo* tutti i suoi sedici versi,

Plebe! Patrizi! Popolo

.

Dopo viene questo *Concertato* che è poco concertato, ma pur sempre Concertato. Io non amo in generale gli a parte perchè obbligano l’artista all’immobilità, e vorrei che almeno Amelia si volgesse a Fieschi racomanadando:

Pace...perdono...oblio...

Sono fratelli nostri!...

²⁸³ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti...* op. cit., p. 692.

²⁸⁴ *Idem*.

ambiente es totalmente diferente: el de la primera versión es una luminosa plaza en la que se desarrolla una fiesta, y en la segunda, se nos muestra una densa reunión política en una sala del palacio, bastante más sombría. Sin el conocimiento de todos los presentes, excepto el de los líderes populares (Pietro, y Paolo, el instigador), Amelia es secuestrada. Mientras que en la versión de 1857, la joven aparece en escena durante la celebración de la *fiesta*, en la versión de 1881, irrumpe en medio de esta reunión del Gran Consejo, ya sacudido por las luchas fratricidas entre güelfos y gibelinos, seguida de una revuelta popular. Por lo tanto, la acción que narran las escenas 11 y 12, entre la entrada de Gabriele (inicio del *finale*; I, 11) y la historia de Amelia (I, 12), es básicamente idéntica en Piave y en Boito, pero las dos escenas no tienen nada en común: música y texto son diferentes, y la presencia del dux y sus iniciativas políticas dan un nuevo significado al personaje del corsario.

En esta versión de 1881, el dux tiene, virtualmente, una nueva personalidad; a diferencia de la versión anterior, ahora Simon entra en conflicto con el Senado que se niega a aceptar la propuesta contenida en la carta de Petraca; después, se ve amenazado por el pueblo desde fuera del escenario y poco después es ovacionado. Luego sigue su impresionante y amargo discurso dirigido tanto a los plebeyos como a los patricios. Sin embargo, sólo un carácter en el elenco es capaz de entenderlo. Dominando la escena concertante, Amelia hace su alegato en favor de la paz. Ella, también, es puesta bajo una luz diferente en esta segunda versión. En el *ensemble* de la partitura original reflexiona sobre la seguridad de Gabriele y se une a los otros para pedir justicia, mientras que en la nueva versión, ella toma partido por su padre contra el crónico desacuerdo entre las dos partes civiles y en favor de la unidad de Italia. Por tanto, en el segundo *Boccanegra* Verdi aborda la política de una manera adulta, como ya había hecho en *Don Carlo* catorce años antes, y Simon es presentado como un hombre solitario pero con una dimensión humana que está ausente, o es menos perceptible, en la primera versión.

C. EN EL ATTO II

- **Cuadro I**

En líneas generales, la versión de Boito respeta prácticamente el texto poético de Piave, aunque con alguna variación producto del distinto final del acto I entre ambas traslaciones. Nos encontramos en las estancias del dux. La escena 1 repite el texto del libreto veneciano, y en ella Paolo le pide a Pietro que traiga a los dos prisioneros a su

presencia: Fiesco y Gabriele. Sin embargo, la siguiente escena desarrolla un corto monólogo (II, 2), ausente en 1857, que resulta un eficaz instrumento para mostrar los efectos del poder sobre una persona ambiciosa. Paolo, que rememora con horror la propia automaldición y su caída en desgracia, se nos presenta como un personaje más satánico que el de la versión de 1857. Pensando en voz alta sobre sus perspectivas, humillado, expone su plan. Simon no escapará: lo matará el veneno que extrae de una ampolla y vierte en una copa (algo que no se ve ni en el drama original ni en la primera versión), o lo hará uno de los dos nobles a los que pronto incitará contra el dux, soluciones ambas que ponen de manifiesto su diabólica cobardía.

En la escena 3 hay una pequeña pero significativa variación textual. En la primera versión del *duetto* entre Fiesco y Paolo, Fiesco simula no saber quién es Paolo, y cuando este le dice que reconoce en “Andrea” al enemigo del dux y que sabe todo sobre su participación en la conjura de los güelfos, Fiesco reacciona como asustado “¡Io!”, y ante la sugerencia de Paolo de matar al dux mientras duerme Fiesco reacciona desdeñándolo. En la versión de 1881, no se habla de la identidad de Fiesco, y cuando Paolo lo acusa de conspirar, responde orgullosamente “Sí”. Esto tiene su origen en la decisión de mantener en esta segunda versión a Fiesco fiel a sus ideales hasta sus últimas consecuencias.

Encontramos otra variación en la escena 8. Cuando Simon se queda solo y, a pesar de la aflicción y la tristeza que le invaden, termina por caer dormido, no es porque le vence el sueño, sino por el efecto del veneno que Paolo, personalmente, ha vertido previamente en la copa del dux (II, 2), y cuyos efectos, con cierta trágica ironía, este describe después de beber de su copa, cuando comenta el sabor amargo que incluso hasta el agua de la fuente tiene para el gobernante:²⁸⁵

(Versa dall'anfora nella tazza e beve)
Perfin l'onda del fonte è amara al labbro
Dell'uom che regna... O duol... la mente è oppressa...
Stanche le membra... ahimè... mi vince il sonno.
(S'addormenta)

Ni en la versión de García Gutiérrez, ni en la de Piave, el protagonista bebe el veneno sobre el escenario, sino que lo hace fuera de escena y en el acto siguiente; no obstante, anticiparlo a este momento en la segunda versión es una opción que reactiva la

²⁸⁵ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti...* op. cit., p. 695.

dramaturgia a partir de la siguiente entrada de Gabriele, ya que el primer efecto del veneno es el sueño que captura a Simone, que se duerme y sueña con el falso nombre de Amelia en los labios, “Oh! Amelia..; ami... un nemico... (*S'addormenta*)”,²⁸⁶ lo que al ser escuchado por el joven, hace aumentar su ira. De este modo, Boccanegra se queda aún más inerme e indefenso en manos de Adorno, la otra forma de venganza planeada por el perverso Paolo.

D. EN EL ATTO III

- **Cuadro I**

En 1881, el acto III comienza con un preludio orquestal que suena antes de la subida del telón basado en el coro “All’Armi” que sonaba al final del acto anterior. Se abre el telón y se oye, como en Piave, cantar a un coro “Evviva il Doge” (III, 1), aunque en este caso son únicamente dos cortos versos que celebran la victoria y vitorean al dux. Estamos en el interior del palacio ducal, y Fiesco, puesto en libertad después de pasar la noche retenido en palacio, se encuentra con Paolo que, condenado a la pena de muerte por su participación en el levantamiento, es conducido encadenado hacia su ejecución. La naturaleza maligna del ahora proscrito y antiguo favorito del dux, se pone de manifiesto cuando, aún prisionero y camino de la muerte, le cuenta a Fiesco que Boccanegra está también condenado porque lleva ya el veneno dentro de sí: “Un velen..., più nulla io temo, / Gli divora la vita [...]. Ei forse già mi precede”,²⁸⁷ fragmento enfatizado por una línea melódica que doblan los bajos de la orquesta.

Sin ningún tipo de articulación comienza a sonar, desde fuera de escena, el coro nupcial de Amelia y Gabriele, lo que envenena todavía más los últimos momentos de Paolo, quien antes de partir se gana, además, el repudio de Fiesco cuando revela ser el misterioso instigador del secuestro de Amelia. Las versiones vuelven a coincidir cuando Fiesco se retira a una esquina y se queda esperando la llegada de Simon (III, 2), anunciándose ya el choque entre los dos personajes, cuyo destino está íntimamente ligado. Aunque todavía sólo implícita, la compasión empieza a abrirse camino en el alma del patricio, que desaprueba un fin tan innoce (la muerte por envenenamiento) para tan valeroso antagonista, en una escena que repite en parte los versos de la escena 3

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 697.

de la primera versión veneciana (“Simon non questa / Vendetta chiesi, d’altra meta degno [...]”).²⁸⁸

También el inicio de la escena 3, es diferente a la versión española y a la de Piave. La trompeta responde a las trompas en la orquesta como una señal de respeto del dux por los muertos de las dos facciones durante la revuelta, mientras un capitán de su ejército, desde el balcón, solicita que se bajen las luces festivas que iluminan Génova para que “non s’offenda / Col clamor del trionfo i prodi estinti”,²⁸⁹ idea que recupera el espíritu del monólogo que abre la escena 3 del acto IV del drama original. A partir de este momento, el texto de Boito sigue fielmente el libreto de Piave.

2.6. CONCLUSIONES

En 1855 Verdi recibe el encargo de una nueva ópera por parte del Teatro La Fenice de Venecia, y el maestro impone un tema que tenía que ver con la historia del dux Boccanegra, y las luchas intestinas de una república marítima, Génova, cuyas guerras fuera de territorio (o fuera de escena) deberían dar la paz a la ciudad, pero que no sirven para salvar de los odios y de la envidia a los auténticos artífices de la victoria; un tema que tiene como fondo simbólico y escénico, el mar. Esta ópera será *Simon Boccanegra* y, como sabemos, su libreto se basa en del drama español de título homónimo del dramaturgo Antonio García Gutiérrez (Madrid, 1843).

El *Simón Bocanegra* español tiene como protagonista un personaje dividido afectiva y racionalmente, en el que la función pública, por un lado, y las aspiraciones privadas, por el otro, constituyen el carácter y los términos de relación con los otros protagonistas de la obra, lo que no deja de ser una peculiaridad de este personaje. El héroe de la época romántica a la que pertenece Simón Bocanegra es casi siempre alguien fuera de la ley, un individuo excluido del mundo en el que vive, y que odia o es odiado por la sociedad. Pero Bocanegra, un corsario, un plebeyo que asume la máxima carga política, es un “anómalo” distinto de Hernani o de Manrique. En estos casos se trata de héroes que en realidad son siempre herederos de nobles, caballeros ignorantes de su rango pero legítimos, que extraen sus mejores cualidades de los derechos de clase o de casta. El Simón Bocanegra de García Gutiérrez, y después de Verdi, es totalmente

²⁸⁸ *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice..., op. cit., p. 38 .

²⁸⁹ *Idem*.

irregular, un usurpador que no puede aducir ningún derecho legal, cuyos rasgos más sobresalientes derivan del hecho de ser portador de valores morales: su generosidad, su tolerancia, y su ética, lo elevan por encima de los otros personajes, y su muerte, patética y trágica, pero pacífica (aunque no natural ya que es envenenado), desencadena la concordia y la condolencia de todos los personajes en escena.

Alrededor de esta figura, el dramaturgo español desarrolla las múltiples relaciones que se producen entre los personajes, y que por sí mismas justifican pasiones encendidas, y ofrecen temas y situaciones que un compositor como Verdi podía traducir inmediatamente en música, como son: el dolor, la simpatía y la nostalgia; el afecto filial y el afecto paterno, ambos caracterizados por el deseo de evasión de la realidad; el amor-pasión; el tema del mar; el tema de la conjura de los secundarios, Paolo y Pietro; el tema de la política; y el de la venganza. Pero además de los temas individuales, en el drama de García Gutiérrez, nos encontramos ante un drama constituido por un arco de acción en cuyos extremos están (como en *Il Trovatore*) los presentimientos, las simpatías aparentemente sin motivo, que retardan la catástrofe, y las anagnórisis finales, que provocan la precipitación definitiva del drama.

De este modo, por una parte y por efecto de los presentimientos, Susana intenta desviar de la conspiración a Gabriel porque siente un afecto indefinible hacia Simón, antes de reconocer en él a su padre (García Gutiérrez, I, 3; Verdi lo traduce, forzándolo hacia una dirección precisa: “L’uomo segno degli odii vostri non é colpevole”, I, 2); Gabriel duda en atacar a Simón mientras duerme (“¿Es respeto, o es temor / el que en mi pecho se abriga?”, García Gutiérrez, III, 8; “È rispetto o timore quello ch’io provo?”, Verdi, II, 7), dejando así a Susana tiempo para intervenir. El mismo Fiesco, en el prólogo, no mata a Simón, sino que pospone a otro momento la venganza aunque sólo sea por cierto desafío, y en el fondo de respeto por el adversario (“Yo soy el primero / que tu valor reconozco”, García Gutiérrez, pról., 9; “Io fea plauso al tuo valore”, Verdi, pról., 6). De la otra parte, y con respecto a las anagnórisis, en último término la catástrofe es provocada por el reconocimiento tardío de la identidad de Susana y su verdadera relación con Simón, ya que debido a esta falta de reconocimiento, Gabriel y Fiesco han preparado una conspiración que, si no es directamente responsable de la muerte del dux, de alguna manera pone el arma en manos de Paolo, quien acaba por engañarse a sí mismo respecto a poder contar con su apoyo.

Estos son los dos aspectos principales que hacen que se mueva la acción, por lo que el tema amoroso pasa a un segundo plano; de hecho, que la historia amorosa de los

dos jóvenes culmine en el matrimonio a la caída del telón es señal inequívoca de que el foco de atención se halla en otro lugar.

En el *Simon Boccanegra* verdiano el verdadero núcleo vital se concentra en la relación y los acontecimientos que se generan alrededor de los dos antagonistas, Boccanegra y Fiesco, aunque el juicio moral que pesa sobre los personajes se atenúa, porque en esta ópera los protagonistas ya no son una serie de buenos y malos separados por una línea sin ambigüedades, sino que son personajes de moral más compleja, como podemos observar, por ejemplo, en el personaje de Fiesco, prototipo de esta nueva dimensión psicológica.

En el plano musical, esta asociación la podemos encontrar en la tipología de las voces utilizadas, sobre todo en las masculinas principales, cuyo significado y representación deben ser interpretados siempre en el contexto; de este modo, las relaciones de poder y las relaciones afectivas pertenecen a la secuencia bajo-barítono-tenor, que más que en correspondencia con la edad de los personajes se podría interpretar como un tipo de jerarquía afectivo-moral que, partiendo de la voz más grave, puede ser considerada del siguiente modo: el bajo Fiesco, que representa la implacabilidad, la integridad, positiva y negativa, el deber y la voluntad inamovible; el barítono Simon Boccanegra, que representa lo problemático y es el personaje vulnerable y más profundamente consciente del drama humano; el tenor Gabriele Adorno, que representa la espontaneidad, a menudo irresponsable e irracional. A esta terna de voces masculinas hay que añadir un segundo barítono, Paolo, el malévolos impulsor de la acción, que se introduce tanto en el tema amoroso como en la esfera política, y que afecta a todos los eventos del drama porque tiene vínculos con todos los personajes principales; y por último, la soprano Amelia, es la joven que ama Gabriele, que desea Paolo, y por la que Fiesco y Simone litigan y combaten, nieta de uno e hija del otro (aunque en un principio ambos lo ignoran).

Otro aspecto que proviene del original español es el escenográfico. La didascalia del drama español es amplia, rica en detalles, y da espacio a la documentación histórica de los acontecimientos al mismo tiempo que caracteriza el entorno social y humano en el que se mueven los personajes. Y esta es la didascalia que Verdi le pasará a Piave, quien sigue con mínimos ajustes la voluntad del maestro. De hecho, el cuidado puesto en el desarrollo de la escenografía distingue la visión dramática de Verdi y de Piave, de la de Boito. Por poner un ejemplo, la didascalia escenográfica de Piave que abre la primera escena del acto I en la versión de 1857, sigue palabra por palabra la de García

Gutiérrez, (mientras que la de Boito de 1881, tiene unas indicaciones escenográficas casi telegráficas). En su intercambio epistolar con Piave, Verdi había insistido en la situación de las ventanas o de la terraza, o en el fondo, que sugería que fuese una tela pintada que simulase el mar con la luna, cuyos rayos debían caer sobre el agua, etc.; y todo ello intensificado por los versos que canta Amelia, que recuperan todos los elementos naturales del paisaje escénico (I, 1). En la misma carta, Verdi le sugería al poeta con tono perentorio que, en la última escena de la ópera, cuando el dux le ordena a Piero abrir los balcones, debe verse una iluminación rica, amplia, que ocupe un gran espacio donde se puedan ver bien las antorchas que poco a poco se van apagando, una detrás de otra hasta la muerte del dux, que se debe producir en la profunda oscuridad; esto coincide exactamente con el fondo previsto por García Gutiérrez (IV, 8). Por tanto, *Simon Boccanegra* se cierra en la semioscuridad, con todo lo que esto significa en una historia dramática, donde el final en *pianissimo* sugiere una atmósfera de muerte.

Todavía en el campo de la escenografía, también asistimos al proceso contrario, al de reducción, que consiste en sustituir una parte del diálogo por indicaciones en la didascalia. Así, por ejemplo, para la primera escena del prólogo, Piave inducido por Verdi, escribe: “*Paolo e Pietro in scena, continuando il discorso*”, reemplazando toda la parte inicial del diálogo con el que se abría el prólogo de García Gutiérrez, y cambiándolo por un ingreso de dos personajes que vienen hablando y a quien sólo se les entiende cuando se acercan a un primer plano.

En lo que se refiere a la estructura, Verdi reduce los cinco actos de García Gutiérrez (un prólogo y 4 actos) a cuatro (un prólogo y 3 actos), con una distribución precisa de la historia, que se basa en los roles de los personajes.

En el prólogo se abre la historia Simon-Fiesco con la alusión, por un lado, a un acontecimiento afectivo, la muerte de la amada de Simon, Mariana, sin que el protagonista pudiese volverla a ver, y por otro, a un evento político, su elección como dux; es una historia que de hecho significa la relación viejo-joven, patricio-plebeyo, la contraposición del deber y el honor (Fiesco) contra los impulsos afectivos y el sentimiento caballeresco (Simon). En el prólogo se enfrentan también Paolo y Simon: el primero representa la reivindicación plebeya y la ambición, y el segundo la inconsciencia y la improvisación política, junto con la generosidad, aspecto en que resalta el sacrificio de Simon por la gloria de Génova, más destacado y desarrollado en García Gutiérrez (diálogo entre Paolo y Pietro, pról., 1, y de Paolo con Simón en pról., 5; Verdi, prol., 3).

El acto I, el que reúne más escenas del original, comienza veinticinco años después con la historia de Amelia-Gabriele; se produce el recíproco reconocimiento entre padre e hija (Simone-Amelia) a quien Verdi da un largo espacio reuniendo distintas escenas de García Gutiérrez (I, 2 y I, 7); una vez concluido Verdi salta rápidamente hacia la historia de Gabriele-Simon; y, finalmente, dejando por un momento de lado la escena festiva añadida en honor a Simon (I, 10-11), el acto I coloca a todos los personajes en la misma escena (I, 12) lo que tendrá repercusiones en los actos sucesivos (Simon contra Gabriele y Fiesco, y contra Paolo).

En el acto II, en una serie de diálogos entre dos personajes, se deciden y resuelven los roles: Paolo se mueve definitivamente hacia la venganza; Gabriele se une a Simon quien lo perdona y autoriza su relación con Amelia, conquistando así su apoyo en la nueva amenaza bélica para Génova; y Fiesco se queda aislado y reducido a ser un espectador pasivo de una revuelta que no resuelve todavía su relación con Simon.

Y en el acto III, se concluyen finalmente las dos tramas hasta aquí sin resolver (Fiesco-Simon y Paolo-Simon). Se consuma la venganza de Paolo y se reencuentran Simon y Fiesco, incapaz de regodearse por la provocada muerte de su antiguo enemigo, hechos que conducen de nuevo al prologo con la restitución del poder a los patricios y con el perdón de Fiesco a Simon, el viejo seductor de su hija Maria.

El resultado es una especie de construcción piramidal en la que a un rápido ascenso, y tras un largo lapso de tiempo, le sigue una caída precipitada que nos lleva al punto de partida, el nombramiento de un nuevo dux, aunque sin llegar hablar de un círculo cerrado porque no todo es restituido a su condición inicial. Por tanto, se puede considerar que la organización dramática es la de un cuadro orgánico cuya idea central se ramifica en detalles y en los consiguientes episodios, y que respeta, en gran medida, la de García Gutiérrez.

Esta organización, de hecho, justifica las elecciones de Verdi con respecto al original, y explica sus selecciones, sus variantes, y sus recortes. Verdi en efecto elimina muchas escenas de García Gutiérrez, de hecho, antes que resumirlas, algunas prefiere descartarlas, y dejar intactas otras; pero la diferencia fundamental con el *Simón Bocanegra* español es la ausencia del personaje de Lorenzino Buchetto. Al eliminarlo Verdi no sacrifica una historia fundamental, ya que en el drama original su desarrollo es paralelo al de la trama que el compositor sí ha elegido incorporar a su ópera, pero renuncia en gran parte al elemento político que sí encontramos (alianzas económicas, oportunismo de clase, etc.) en el cuadro histórico trazado por García Gutiérrez, en el

que este personaje es el símbolo y el representante real del pueblo, y alrededor de él y con él se desarrollan los discursos pertenecientes a la temática política. El motivo de tal decisión podría ser que, en las fechas de composición de esta primera versión, al compositor, las luchas entre patricios y plebeyos le interesasen más como fondo de los acontecimientos individuales que como materia dramática.

Otro cambio con respecto al texto español es que García Gutiérrez realiza una clara diferenciación entre Paolo y Pietro: Paolo representa la ambición política y la reivindicación popular, y Pietro, la ambición económica (pról., 1). Esta distinción no es tomada en consideración por Verdi, que reúne ambos aspectos en la figura de Paolo, quien espera de Simon “oro, possanza, onore” (pról., 1), dejando a Pietro sin una verdadera identidad, si no es la de ser el hombre de Paolo; sin embargo, es muy posible que la razón última de esta decisión fuese una cuestión de economía musical, con el fin de que las partes cantadas no se dispersasen entre demasiados personajes. De este modo, Paolo se convierte en el catalizador, un personaje no de primer plano pero determinante a efectos dramáticos, algo que no le pasa desapercibido a Verdi, quien, en febrero de 1857, le recuerda a Piave que el personaje es una parte muy importante de la ópera, por lo que el cantante tiene que ser buen barítono y buen actor, ya que de lo contrario podría comprometer toda la obra.

Dentro de la dramaturgia, y volviendo al personaje de Lorenzino, la eliminación de su figura es significativa también por otro aspecto diferente: en García Gutiérrez es también un personaje cómico. Pero en aquellos años, para Verdi valía la distinción de géneros e introducir un personaje como Buchetto en *Simon Boccanegra* habría significado contaminar el género serio, una operación posible sólo algún año después en *La forza del destino*, porque Lorenzino aquí habría sido una especie de Fra Melitone.

Para confirmar la desaparición del aspecto cómico del original en el *Simon Boccanegra* verdiano, basta con que nos fijemos en la primera escena del acto I, y el aria de Amelia: es una de las pocas invenciones textuales de Verdi, aunque el compositor extrae las palabras de otras partes del drama o del significado global del personaje de Susana dentro del texto de García Gutiérrez. En el drama original, el monólogo pertenece a Julieta, la criada de Susana, que mientras espera por su ama a Gabriel, se expresa en un lenguaje y unos modos bastante cómicos (I, 1). Verdi, por su parte, también elimina el personaje y el monólogo, sustituyéndolo con un personaje y un discurso lírico en sintonía con el resto de la obra del dramaturgo español, que nos permite apreciar el paralelismo dramático (colocación del aria y del personaje) entre la

escena y la evocación nostálgica de Amelia, y la escena y el *racconto* de Leonora en *Il Trovatore* (I, 2), extraído con bastante fidelidad de *El trovador*. Pero no es el único, porque encontramos otras coincidencias con *Il Trovatore*, como el canto desde fuera de escena de Gabriele en el mismo acto I, previo a su ingreso sobre las tablas (I, 3); el *Miserere* del prologo, inventado con respecto al *Simón Bocanegra* español; o el *racconto* de Paolo al coro (prol., 5) que equivale al de Ferrando al coro en *Il Trovatore* (I, 1).

Pareciera como si Verdi repitiese de nuevo situaciones ya experimentadas en óperas anteriores, pero el original español se presenta sustancialmente como una serie de diálogos entre dos únicos actores, y por lo tanto, faltan aquellas situaciones corales que constituyen uno de los ejes de la ópera verdiana, y, aunque Verdi se muestra claramente atraído por la posibilidad de los *duetti* en su nueva ópera (todos ideados por García Gutiérrez: Fiesco-Simone, Amelia-Gabriele, Gabriele-Fiesco, Amelia-Simone, Paolo-Simone, Fiesco-Simone), tenía que inventar situaciones musicales nuevas guiadas, lógicamente, por sus experiencias operísticas anteriores. Así, por un lado, elimina los monólogos y crea los *concertati*, distribuyendo entre varios personajes los versos de dos únicos actores en el original; y, por otro, incorpora al coro (en esta ópera a menudo fuera de escena), como un personaje más, cuyo papel es el de ser el representante de la vida colectiva con la que deben lidiar los personajes, la expresión de los eventos que acompañan a la historia que tiene lugar en la escena, y el intérprete de las previsibles reacciones del público.

En cuanto al texto original y su translación al libreto, dado que, como ya sabemos, no se puede mantener tal cual un texto al que se le quiera poner música, Verdi realiza una selección a varios niveles, pero sin comprometer la traducción literal de los pasajes elegidos. A nivel de lenguaje (si se observa que esta vez el compositor, quizás ayudado por Giuseppina, traduce directamente un texto extranjero no francés), Verdi elimina los aforismos, muy frecuentes en el texto español, pero conserva las imágenes y metáforas más expresivas; además, mantiene diálogos o monólogos, aunque sintetizados por él y versificados por Piave, sobre todo, cuando son particularmente indicativos de las pasiones que afligen a los personajes o que definen las relaciones entre ellos, como por ejemplo, García Gutiérrez, pról., 8; pról., 9; IV, 8 / Verdi, prol., 5; prol., 6; III, 5, respectivamente.

Y es que, el maestro, dentro de la lógica de la *parola scenica*, encontraba directamente en García Gutiérrez las definiciones justas que crean una atmósfera,

despiertan el interés del espectador, o lo envuelven en los sentimientos y en las situaciones representadas sobre la escena. Así, por ejemplo, expresiones que encontramos en la ópera, como: la “insolente altura” de los nobles contra los que jura y maldice Paolo (pról., 5; prol., 2), el “vil seductor” maldecido por Fiesco (pról., 8; prol., 5), la “virginal corona” de Maria (pról., 8; prol., 5), el “mare” exaltado por Simon Boccanegra (III, 5), son todo expresiones y conceptos extraídos directamente del drama español. La “pace” que Simon le pide a Fiesco y que será su aspiración constante, o el implacable “è tardi” de Fiesco (prol., 6), son prácticamente calcados de García Gutiérrez; e incluso, cuando Simon y Amelia se reconocen y dialogan entre ellos, prácticamente el responsable de este intercambio es García Gutiérrez (García Gutiérrez, II, 7; Verdi, I, 7).

Se llega así, al mayor añadido de Verdi en esta primera versión: la escena festiva en la segunda parte del acto I, (que en la versión de 1881 se convertirá en la escena del Gran Consejo), que no existe en el *Simón Bocanegra* español. Los motivos que indujeron al compositor a introducir esta escena festiva son musicales, escenográficos, y coreográficos, pero también se debe a la particular dramaturgia verdiana de los años cuarenta y cincuenta. Verdi reúne en un solo acto central dos escenas opuestas y relativamente lejanas en el tiempo: una en el interior de pocos personajes, la otra coral, en un ambiente exterior y mucho más amplio, y como ocurriera en *La traviata*, o en *Un ballo in maschera*, por citar algunas de sus óperas de la época, también la *fiesta de Simon Boccanegra*, tiene el valor de ser el alegre fondo colectivo sobre el que cae bruscamente, con un enorme efecto de contraste, la tragedia individual.

En definitiva, a pesar de estas innovaciones y transgresiones al modelo, no hay duda de que Verdi respetó excepcionalmente el *Simón Bocanegra* de García Gutiérrez, un texto lleno de ritmo y eficacia, que le ofrecía temas, caracteres, y escenas en una estructura orgánica y motivada, y que el compositor consideró particularmente adecuado para ser puesto en música.

* * *

Durante los más de veinte años que pasaron entre las dos versiones, vieron la luz *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida* y la *Messa da Requiem*. En 1880 Verdi decidió rehacerla porque la consideraba demasiado triste y desoladora, incluso con respecto a la fuente española, que con la presencia de elementos cómicos y políticos era más variada, y que, como hemos visto, son aspectos que, o bien no

aparecen (como el aspecto cómico), o están muy matizados (como el político) en la primera versión de la ópera verdiana.

Fue así como Verdi puso a prueba por primera vez la habilidad del músico y poeta Arrigo Boito, cuya comprensión mutua fue gradual, no inmediata. Lo que divide a los dos autores en 1880, año de sus primeros contactos para la revisión de *Simon Boccanegra*, es sobre todo un distinto sentido del teatro y de la relación con el público: Boito habría retocado el libreto para darle un mayor dinamismo y una nueva variedad musical, y sobre todo, escenográfica. Pero si hubiera tenido oportunidad de llevar a cabo estos proyectos, es probable que hubiese llegado a excesos y sin mucho sentido, como se puede observar con su propuesta de un segundo acto totalmente nuevo, que reuniese, variándolos notablemente, los dos actos centrales de la versión de 1857, sustituyendo el drama original por la yuxtaposición de dos bloques dramáticos totalmente heterogéneos, y el segundo además difícilmente representable, con caída de edificios, catapultas en acción, y cuadros simultáneos, lo que habría provocado en el espectador la imposibilidad de seguirlo todo al mismo tiempo.

Habiendo cambiado ya los tiempos políticos, a estas alturas Verdi pensaba simplemente actualizar la escena de la fiesta (como hemos comentado, una escena casi obligada en la dramaturgia verdiana, al menos desde los primeros años cincuenta), llevando a cabo una escena verdaderamente coral, con nuevas apelaciones de fraternidad y pacificación nacional, y dando al protagonista connotaciones que lo hiciesen parecerse todavía más a un héroe moderno. Como sabemos, Boito veía al *Simon Boccanegra* como una mesa coja, y consideraba que sólo era salvable el prólogo, pero Verdi, aunque era capaz de la autocrítica, no habría nunca desautorizado completamente una ópera suya, y lo que a él le parecía realmente necesario, era encontrar simplemente un “Bel principio di Finale” (carta de Verdi a Boito, 2 de diciembre de 1880) del acto I. De la ópera se cae, por tanto, la primera parte de la *fiesta* (I, 10) y se sustituye por una escena de signo opuesto, con la introducción de un nuevo final, una escena en la “Sala del Consiglio” que sustituye a la ambientada en la “Vasta piazza di Genova”, que completaría y definiría la figura y el personaje de Simon Boccanegra, pero sin distorsionar el drama, es decir, cambian las circunstancias, los accidentes, y las connotaciones, pero no la sustancia del drama.

Vemos por tanto como la mayor aportación de la versión 1881 es el gigantesco *finale* del acto I, con la escena del Gran Consejo, que como algunos dúos de *Don Carlo*, atestigua la capacidad de Verdi para convertir en tragedia los asuntos políticos. Y será la

lectura de las cartas *Familiari* de Petrarca, y en concreto aquella en la que pide al Consejo de Génova y al dux de Venecia que alcancen la paz en nombre de la tierra común de Italia, la que le sugiera a Verdi la idea de crear una escena de grupo coherente con el resto de la ópera, en la que Boccanegra compareciera realmente en sus funciones públicas, y que recuperase, en cierto modo, el elemento político del *Simón Bocanegra* español, sólo que en esta ocasión el episodio político sería inmediatamente descifrado por el público porque se relacionaba con la realidad contemporánea. Por tanto, la escena del dux en pleno ejercicio de sus funciones, que pronunciaba un mensaje de paz válido en 1880 como lo había sido en 1352, se convierte en el eje que faltaba en el libreto que Verdi había obtenido de un autor español contemporáneo, pero que, de alguna manera, encontró su configuración definitiva en un poeta italiano como Petrarca.

De este modo, en esta versión, el personaje de Simon resulta transformado; es totalmente nueva su alocución a los genoveses amotinados, “Plebe! Patrizi! Plebe!”, con la conmovedora citación de Petrarca “E vo gridando: pace!” (I, 12). El primer Simon era un dux interesado principalmente en lo privado, un padre dedicado sobre todo a proteger a su hija; el segundo Simon no ha dejado de amar y proteger a Amelia, pero al mismo tiempo se muestra como un gobernador sabio y con visión de futuro, que ha sabido ganarse el respeto de los más nobles entre sus enemigos, y el odio desmesurado de aquellos impulsados únicamente por el más siniestro interés personal. Ahora, el dux tiene una presencia política gigantesca y su muerte, provocada por Paolo, asume una trágica grandeza. El resultado es un personaje casi completamente nuevo que ofrece muchos motivos para fascinar, entre los que destaca su extraordinaria soledad, la soledad del que es llamado a gobernar y lo hace con noble desprendimiento, y que encuentra consuelo sólo en la vista de la vasta extensión del mar, el mar que conoció y recorrió cuando era joven y libre.

Y junto a Simon, la figura que más cambios sufre es Paolo, que en esta versión es casi la reencarnación del mal. El personaje, mucho más perfilado que en la primera versión de la ópera, es uno de los caracteres que más ganan en la revisión de 1881. Ahora recibe una potente carga de nueva violencia que lo muestra como alguien casi satánico, que se manifiesta, sobre todo, en la breve escena del acto II (“Ma stesso ho maledetto!”), cuando vierte el veneno en la copa del dux: “Qui ti stillo una lenta, atra agonia” (II, 2), en unos versos que son un añadido de Boito, y que Verdi, felicitándose con el poeta, llamaba “il bellissimo recitativo del veleno”. En él, además, se centra toda la atención de la escena de la maldición, al final del acto I.

Los nuevos intereses que buscaba Verdi y toda la experiencia acumulada en los años que median entre las dos versiones, tienen también reflejo en el nuevo entramado musical que discurre a través de toda la ópera, y que suena desde el momento en el que se alza el telón. La concepción musical del inicio en 1881 en la que desaparece el preludio de 1857, se convierte en un tema orquestal que parece simbolizar el fluir del mar y de la historia. Y es que, *Simon Boccanegra* es quizás la única ópera donde la naturaleza, entendida aquí como la presencia del mar, actúa como un componente esencial en su concepción: el mar no es un mero accesorio u ornamentación paisajística, sino que, de algún modo, participa en los acontecimientos y, como un pedal rítmico-melódico, los sostiene en su progreso y desarrollo. Así, el motivo con el que comienza esta segunda versión, unos pocos compases que con su movimiento ondulante, que van y vienen, que se suman y se superponen, reflejan la sucesión de acontecimientos, el mar, la noche, la humanidad, la intriga, y el misterio. El mar como representación física está presente también en el inicio del primer acto, ilustrado como agua en movimiento en una cuidadosa orquestación, junto con los sonidos de la naturaleza que rodean a Amelia al amanecer en los jardines del palacio de los Grimaldi, y actúa como punto focal de todos los anhelos de los personajes de una vida más serena y pacífica.

Pero a lo largo de *Simon Boccanegra* vamos a encontrar varios pasajes cuyo acompañamiento es el ritmo de barcarola a 3 ó 6/8: “Del mar sul lido tra gente ostile” de Simon (prol., 6); o “Orfanella il tetto umile” (I, 7) y “Nell’ora soave che all’estasi invita” (I, 12) ambas cantadas por Amelia; a veces el movimiento de barcarola se expande y se identifica con la efusión de sentimientos: “Ripara i tuoi pensieri / al porto dell’amor” (I, 2), el primer *duetto* de amor entre Gabriele y Amelia, y se transforma en auténtica onda melódica que eleva a Boccanegra hacia sus esperanzas de paternidad (“Ah! Se la speme, o ciel clemente”; I, 7); para fluir de forma natural en el gran monólogo del dux al borde de la muerte: “Il mare!... il mare!... Quale in rimirarlo / di glorie e di sublimi rapimenti / mi s’affaccian ricordi!” (III, 7), un respiro que entra en escena y purifica el aire viciado y envenenado de la estancia, con un acompañamiento musical que nos anuncia la muerte de Boccanegra.

Por último, en conjunto, el *Simon Boccanegra* de 1857 es hijo de la *cabaletta*, mientras que el de 1881 es hijo del drama, y es en este aspecto en donde se encuentran las mayores diferencias entre ambas óperas. La segunda versión no tiene ningún acontecimiento virtuosístico, Verdi no concede nada a los cantantes o al divismo de los

mismos, y más concretamente sobre el plano formal asistimos a una nueva organización de todo el material temático.

En la mayoría de los casos, la reelaboración de Verdi dio lugar a una escritura más suave, en *arioso*, en la que los recitativos pasan a ser *parlato*, y en lugar de ser un mero acompañamiento para las voces, la orquesta se convierte en la portadora del pensamiento musical y dramático principal. Un típico ejemplo lo podemos encontrar en la primera escena del prólogo. El tema que se plantea en un convencional recitativo en la versión de 1857, en la versión de 1881 se transforma en un discurso con un remarcable carácter lírico. De hecho, recitativos y *scene* forman parte de la mayor parte de estas revisiones, así como las arias y dúos, sobre todo los del primer acto. La unidad de base ya no es la *scena* en cuatro partes, y cuando esta aparece, lo hace alargada y expandida, de tal modo que casi coincide con una parte entera del acto, como ocurre en la escena del Gran Consejo añadida en la segunda versión. La mayor parte de las arias y *duetti*, incluidos aquellos que terminaban en *stretta*, en la versión de 1881 pasarán a escribirse sin interrupción, quedando ya muy poco de la secuencia original de números cerrados de la primera versión. Naturalmente, este procedimiento estructural no era nuevo en la ópera italiana, pero Verdi nunca antes había llevado el precepto de continuidad hasta este punto. Sólo algunas piezas del acto II se conservan en la segunda versión como números cerrados: el aria de Gabriele, su *duetto* con Amelia (aunque, como hemos visto, con un planteamiento distinto y más amplio), y el *Terzetto*. Para el resto, el discurso musical es continuo durante prácticamente todo el acto.

Verdi busca la conexión musical incluso entre los distintos actos. Es cierto que el lapso temporal de veinticinco años que hay entre el prólogo y el acto I, imposibilitan cualquier intento de continuidad; pero el final del acto I reverbera en el comienzo del segundo, donde los motivos de la maldición de Paolo se oyen casi desde el principio, en la misma tonalidad y con la misma orquestación (metales y clarinete bajo). El intervalo entre los actos II y III el compositor lo resuelve por medio la recurrencia instrumental sobre la misma tonalidad del coro “All’armi! All’armi!” (II, 9) cuando se abre el telón del acto III, lo que sugiere que la batalla todavía se está librando (el telón se levanta sólo después de que se oiga el grito “Vittoria!”). El caso es único en toda la producción operística de Verdi, e incluso en *Otello* y *Falstaff*, trabajos conocidos porque se desarrollan sin interrupción, no existen este tipo de vínculos entre actos consecutivos. De hecho, este esfuerzo por la continuidad estructural es una de las características más

importantes que marcan la segunda versión de *Boccanegra* como el inicio del estilo tardío de Verdi.

3. LA FORZA DEL DESTINO

3.1. EL ANTECEDENTE ESPAÑOL: DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO DEL DUQUE DE RIVAS

El 22 marzo 1835, en el Teatro del Príncipe de Madrid, se estrenó *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obra de don Ángel de Saavedra, duque de Rivas, un drama cuyo título remitía directamente a las “tragedias de destino”, estructurado en cinco jornadas y escrita en prosa y en verso. Ese mismo año se estrenaba en el mismo teatro, el 23 de mayo de 1835, *Alfredo*, obra de cinco actos en prosa escrita por Joaquín Francisco Pacheco (1808-1865), que desarrollaba también los temas propios de este género, motivo por el cual podría considerarse al año 1835 como la temporada teatral española asociada a la dramaturgia del destino, un género nuevo en los escenarios españoles pero que en el resto de Europa era ya muy conocido.

La *Schicksalstragödie*, o tragedia del destino, había aparecido en Alemania durante el año 1810 con el estreno de *Der vierundzwanzigste Februar (El veinticuatro de febrero)* del poeta, predicador, y dramaturgo Zacharias Werner (1768-1823). Fue la escritora Mme de Staël (1766-1817), considerada como la divulgadora del romanticismo alemán en Francia, quien la dio a conocer a través de algunas páginas de su célebre ensayo *De l'Allemagne* (1813). Werner narraba una historia de fatídicas coincidencias que recuerda a los truculentos dramones sentimentales, en la que nos cuenta la historia de un tal Kuntz, quien, un 24 de febrero riñe con su padre, le tira un cuchillo, y el anciano muere del susto. Algunos años más tarde, otro 24 de febrero, su hijo Kurt mata a su hermana también con un cuchillo, por lo que Kuntz le había maldecido. Ahora Kuntz, regenta una posada junto con Trude, su esposa. Su situación económica es desesperada y para salvarse de la quiebra total, ambos matan con el fin de robarle a un huésped recién llegado, que resulta ser su hijo Kurt, nuevamente un 24 de febrero, argumentos, como el asesinato accidental y acontecimientos funestos, que se repetirán en el *Don Álvaro* de Rivas.

La obra, a pesar de sus aspectos escabrosos o quizás gracias a ellos, obtuvo un enorme éxito y dio lugar a la aparición de numerosos imitadores, y la idea de la fatalidad y el tema de un destino aciago se reflejaron en multitud de obras durante las primeras décadas del siglo XIX. Una de las personalidades más destacadas del ámbito teatral europeo en esta época, el alemán Friedrich Schiller (1759-1805), que en España gozó de una gran popularidad aunque algo tardía,¹ se propuso recobrar el sentido de la fatalidad propio de la tragedia griega; asimismo, el sentimiento de un destino hostil que cristaliza en las múltiples desgracias que acompañan al personaje y que se interpreta como fruto de una maldición, está presente en casi todas las obras teatrales de los románticos franceses contemporáneos al duque de Rivas. También el político, periodista, y activista italiano, Giuseppe Mazzini (1805-1872), traductor del drama de Werner, en su ensayo titulado *Della fatalità considerata com'elemento drammatico*, ensalzaba la obra del escritor alemán y de sus seguidores, afirmando que, gracias a ellos:²

El Destino se ha consagrado otra vez rey de las escenas. La libertad humana se inmola en sus páginas a la influencia irresistible de una condena escrita en el cielo, que vigila sobre el hombre, determina sus acciones, le arrastra entre la culpa y el remordimiento a un abismo de perdición, y se cumple fatalmente al tocar un reloj, al redoble de una campana, en una hora determinada.

En obras contemporáneas de figuras importantes como Guillermo Schlegel (1767-1845), Friedrich Müllner (1749-1825), Christoph Ernst von Houwald (1778-1845) o Franz Grillparzer (1791-1872), encontramos la presencia de la idea del destino, y en cierta manera abordaban también el tema autores precedentes señalados por la crítica como los modelos indirectos del *Don Álvaro: Hernani* de Victor Hugo, *Antony* de Dumas, y aún antes Schiller con *La novia de Mesina* (1803), considerada como uno de los antecedentes más inmediatos de la *Schicksalstragödie*.³ No sabemos si Rivas conoció y cuánto las tragedias del destino, aunque es de suponer que tenía noticias de ellas, sobre todo de la obra de Werner traducida al francés y publicada en París en 1823, ya que cuando se propuso escribir su primera obra romántica él se encontraba todavía

¹ Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, vol. I, Madrid, Gredos, 1954, p. 165.

² Ermanno Caldera, *Introducción a Don Álvaro o la fuerza del destino*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, p. 35 (Edición digital basada en la edición de Madrid, Taurus, 1986).

³ Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, vol. II..., op. cit., pp. 444-445.

exiliado en Tours, y es evidente que la dramaturgia europea estaba ya impregnada totalmente por la idea del destino que persigue y condiciona la vida del hombre. Rivas se vale de un tema que ya era común sobre los escenarios, pero lo introduce dentro de la tradición nacional española impregnándolo de una orientación típicamente hispana e incorporando a la trama la reelaboración de algunas leyendas populares, para lo que parece que recurrió a relatos y leyendas que el autor escuchó durante su niñez en Córdoba, como se puede leer en la dedicatoria que realiza del *Don Álvaro* a su amigo Alcalá Galiano,⁴ lo que sin duda contribuyó a la hispanización del drama. Además, al escribir el subtítulo *La fuerza del sino*, que tanto impresionó a público y crítica, y que posteriormente se convertiría en el título único del libreto que Francesco Piave escribió para la música de Verdi, muestra su clara adhesión al género teatral romántico.

3.1.1. ARGUMENTO

La acción de *Don Álvaro o la fuerza del sino* se desenvuelve en Sevilla, durante el siglo XVIII. Don Álvaro es un mestizo, hijo de un gobernador español y de una princesa inca, que ha venido a España con la intención de lograr el perdón para sus padres, presos por haber participado en una conjura contra la autoridad española. Por ello esconde su identidad (la cual el espectador sólo conocerá al final del drama), lo que le hace aparecer misterioso y enigmático, y le lleva a ser considerado por el marqués de Calatrava, padre de su amada Leonor, un “vil advenedizo”,⁵ negándose a concederle la mano de su hija.

Tras un intento de huida son descubiertos por el padre de ella, y tras ser increpados por el marqués, don Álvaro se declara dispuesto a ceder y humillarse pero solo ante él, pero al arrojar la pistola al suelo, esta por accidente se dispara y mata al anciano, quien muere maldiciendo a su hija. Durante la refriega de siervos que se produce a continuación, los dos amantes se separan y huyen, ignorando uno lo acontecido con el otro. Leonor, después de vivir escondida un año en Córdoba, en casa de un familiar, se retira a una ermita cerca del convento de los Ángeles, en Hornachuelos, provincia de Córdoba, mientras que un desolado don Álvaro busca una nueva vida bajo una nueva identidad en el ejército, que está combatiendo en Veletri (Italia).

⁴ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Barcelona, Miguel Angel Lama ed., Crítica, 1994, p. 79.

⁵ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Alberto Sánchez, ed., Cátedra, 2008, p. 70.

Allí, sin saberlo, salva la vida a don Carlos, primer hijo del difunto marqués de Calatrava, quien también bajo un nombre fingido está siguiendo sus pasos. Cuando don Carlos le reconoce, le reta a un duelo, y don Álvaro le mata, por lo que es condenado a muerte. Sin embargo, un inesperado ataque del enemigo le libra de la pena para que acuda a luchar contra el ejército adversario y le permite una nueva fuga. Se refugia en el convento de Hornachuelos donde, con el nombre de Padre Rafael, es un modelo de santidad y virtud, y allí es localizado por el menor de los Calatrava, don Alfonso, quien logra provocarle hasta llevarle a la desesperación y con ello a un nuevo duelo, del cual don Álvaro sale otra vez vencedor.

Don Alfonso al borde de la muerte pide confesión y don Álvaro acude a buscar ayuda a la ermita donde cree que vive un monje, apareciendo en su lugar Leonor. Don Alfonso, que imagina una intriga amorosa mantenida a través del tiempo entre los dos, antes de expirar llama a su hermana que se avecina presurosa al ver a su hermano después de tan largo tiempo, y este la apuñala matándola. Don Álvaro, en el paroxismo de su desesperación, se suicida tirándose desde un peñasco, mientras los frailes del convento avanzan, salmodiando, hacia el lugar de la tragedia.

Don Álvaro fue representado en Madrid once veces aquel año,⁶ ya que de las diecisiete veces mencionadas por Peers,⁷ seis son reposiciones llevadas a escena a partir de agosto de 1835, y por lo tanto pertenecientes a la siguiente temporada, que empezó el 19 de abril. Por los días en que la obra va a estrenarse en Madrid, el *Correo de las Damas* anuncia: “[...] un drama escrito por el señor Duque de Rivas. Según la corta idea que tenemos de su argumento, no hay duda en que será románticamente romántico. Los personajes son muchos, los lugares de la escena varían, los géneros, distintos de muchos, en que está escrito, tantos acaso como pueden salir de la pluma del señor duque”.⁸

⁶ René Andioc, *Sobre el estreno de Don Álvaro*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001, Edición digital a partir del Homenaje a Juan López Morillas: de Cadalso a Alexandre, estudios sobre la literatura e historia intelectual españolas, Madrid, Castaglia, 1982, pp. 63-86 (Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/sobre-el-estreno-del-don-lvaro-0/html/ff3c90d2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_1_) [Fecha de consulta: 6/9/2013].

⁷ Edgar Allison Peers, *Historia del movimientoromántico español*, vol. I..., op.cit., p. 414.

⁸ *Correo de las Damas*, 21 de marzo de 1835. En Enrique Franco, “El Romanticismo español, Ángel Saavedra y D. Álvaro”, *Verdi*, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, Parma, a. II, n. 1-3 enero-diciembre 1961, pp. 57.

3.1.2. GÉNESIS

La primera edición del drama, Rivas se la dedicó a su amigo Alcalá Galiano con quien había compartido varios momentos de la emigración. Según el propio autor, se trataba de escribir una pieza de gusto romántico que explotara la mina de las leyendas populares andaluzas, lo que era la manera española característica de participar en el movimiento romántico europeo, y que Rivas ya había realizado en su *Moro Expósito*. El autor además decía:⁹

En esta obra impresa reconocerá usted la misma que con tanta inteligencia y mejoras puso en francés para que se representara en los teatros de París. No se verificó esto, como usted sabe, por las inesperadas circunstancias que dieron fin a nuestra expatriación.

Agustín Durán, en su célebre *Discurso*, había propuesto hispanizar el romanticismo explotando el rico patrimonio nacional de una tradición histórico-legendaria. Por eso, entre las leyendas que recordaba de su niñez, el dramaturgo buscó las que mejor se adecuaban al espíritu y las modas de su época. Se ha podido averiguar la existencia de al menos dos leyendas populares que Rivas pudo conocer y que se consideran fuentes del drama: la de “la mujer penitente” y la del “salto del fraile”. El monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles, uno de los lugares representados en *Don Álvaro*, se conserva todavía hoy, aunque en estado ruinoso, al noroeste de Hornachuelos, en la provincia de Córdoba, cerca del lugar donde el propio duque de Rivas poseía una finca, “La Jarilla”.¹⁰ En referencia a la de una mujer que vivió como una ermitaña en una cueva de la zona, Rivas sitúa el refugio de Leonor a partir de la II jornada del drama en una ermita aldeaña al monasterio, y más tarde será en este monasterio en donde don Álvaro busque el retiro del mundo. La segunda de ellas, la del “salto del fraile”, pertenece al acerbo popular y todavía hoy se puede escuchar contar a los habitantes de la zona.¹¹ En la misma comarca de Hornachuelos, Guichot y Sierra¹² sitúa esta misma leyenda (cierto Antonio Muñoz, celoso del Padre Guardián del convento, lo arrojó al precipicio, de donde el fraile salió milagrosamente ileso), y la del

⁹ Ermanno Caldera, *Introducción a Don Álvaro...*, op. cit., p. 28-29.

¹⁰ Ramón María Serrera Contreras, *Verdi, Sevilla y América...*, op. cit., p. 57.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹² Alejandro Guichot y Sierra, *La montaña de los Ángeles*, Sevilla, La región, 1896, *passim*; citado por Ermanno Caldera, *El teatro español...*, op. cit., p. 78.

Hermano Diego de San Jerónimo, que vivió como un santo ermitaño sin que nadie nunca supiera quién fue.¹³

Se supone que el duque de Rivas escuchó y tuvo conocimiento de estas historias y que las retocó y modificó hasta darles un carácter acorde con la sensibilidad romántica, de manera que, bajo su pluma, la mujer penitente es ahora una ermitaña, pero es también una mujer enamorada cuyo único pecado fue querer fugarse con don Álvaro para casarse por la iglesia, mezclándose por tanto lo sagrado y lo profano; y el fraile del salto ya no es un inocente que se salva, sino un hombre que lucha contra una sociedad regida por un código de honor y una serie de prejuicios que lo convierten en un ser rechazado por sus orígenes, y contra un destino aciago que lo persigue, mostrándose en su muerte como un ser casi diabólico que se mata y se condena. La leyenda del indiano, sin embargo, es de procedencia más bien dudosa. Según Caldera, aparece en una anécdota narrada en el *Diario de Cádiz*, del 9 de febrero de 1898, y es citada por Enrique Funes,¹⁴ pero, en realidad, de ese cuento, aunque no se puede negar su existencia previa, no queda ninguna huella.

Ciertamente, *Don Álvaro*, a pesar de que ya se ha señalado que existían claros precedentes en la literatura europea, resultó ser una obra revolucionaria sobre la que Rivas aplicó varios recursos nuevos, como por ejemplo, el de trasladar el tiempo de la historia a una época reciente, lo que proporcionaba a su drama el color de un suceso verídico y real, ya que el tiempo del *Don Álvaro* al público le sonaba, y las escenas costumbristas que definían el color local de las distintas jornadas estaban claramente pensadas sobre el modelo de lo cotidiano. Además, la aparición de pasiones y violencias tan extremas, reflejadas en la intensidad del amor y, aún con mayor ardor, en el odio que sufren los personajes, crean una tensión inusual; incluso las muertes, ingrediente imprescindible de toda tragedia neoclásica y que aquí aparecen a lo largo de todo el drama, aportan un ambiente desconocido porque éstas generalmente sólo afectaban a la catástrofe final.

Al lado de este proceso de intensificación emocional, “Rivas aplica también una universalidad ideológica, por cuyo medio situaciones y personajes se prestan también a

¹³ Ermanno Caldera, *Introducción a Don Álvaro...*, op. cit., p.30-31.

¹⁴ Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castaglia, 2001, p 78; véase Enrique Funes, *Don Álvaro o La fuerza del sino, Estudio crítico*, Madrid, Suárez-Cádiz, Álvarez, 1899. (Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/don-lvaro-o-la-fuerza-del-sino---estudio-crtico-0/html/014828a0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_13.html) [Fecha de consulta: 10/9/2013].

una interpretación de tipo simbólico”.¹⁵ Este proceso es evidente en el monólogo de la jornada III, donde don Álvaro parece simbolizar a la humanidad que sufre. También hay otros momentos en los que personajes y situaciones adquieren rasgos representativos y simbólicos, como el binomio don Álvaro-Leonor que encarna el típico contraste entre el héroe y la heroína románticos; la oposición don Álvaro-marqués que podría simbolizar la lucha entre una concepción liberal y el antiguo régimen; don Carlos y don Alfonso que son una especie de personificación del sentimiento del odio; y el propio don Álvaro que es el prototipo de la víctima de una sociedad cruel, un dechado de cualidades excepcionales y un auténtico “enviado del infierno”,¹⁶ como el mismo se autoproclama en el desenlace del drama.

La obra del duque de Rivas se considera pionera y rupturista por varios motivos. Según Caldera, si nos fijamos en el lenguaje, en el *Don Álvaro* desaparece el léxico arcaizante y se produce un cambio importante en la adjetivación, que hasta el momento, en la mayor parte de las tragedias había sido trivial y tenía un papel puramente ornamental, y que, sin embargo, en el drama de Rivas ayuda a establecer correspondencias con la situación del momento, adquiriendo así una nueva carga de significación y evocación.¹⁷ Por otra parte, las imágenes que se sugieren a través de metáforas o comparaciones, ya no se usan para embellecer el discurso sino para dar relieve y fuerza al mensaje, matizando la situación psicológica en que se mueve el personaje; y por último, la polimetría y la mezcla de prosa y verso, aún en una misma escena, y que caracterizan a la obra de Rivas, resaltan la ductilidad y la variedad del *Don Álvaro*.

3.1.3. ESTRUCTURA

En lo que respecta a aspectos escenográficos y actanciales, la obra incumple de manera abierta las unidades de tiempo y lugar, regularmente respetadas en las piezas neoclásicas. A la gran variedad de los lugares representados (aguaducho, palacio de Calatrava, posada, exterior del convento, casucha de los jugadores, exterior del campamento, plaza de Veletri, cuarto del oficial, patio del convento, celda y nuevamente exterior del convento) que hacen que todo adquiriera un dinamismo

¹⁵ Ermanno Caldera, *Introducción a Don Álvaro...*op. cit., p. 22.

¹⁶ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 189.

¹⁷ Ermanno Caldera, *Introducción a Don Álvaro...*op. cit., p. 24.

excepcional con un desplazamiento continuo de los personajes sobre la escena, se le une gran cantidad de personajes variopintos. Según Joaquín Casaldueiro “Rivas necesita unos cincuenta y seis [...]: habitantes de Sevilla, gente del pueblo, soldados, italianos, pobres de Hornachuelos, frailes. El mundo social abarca desde la nobleza de sangre real hasta los mendigos...”,¹⁸ que además de dar vida a los distintos ambientes y mostrarnos las figuras más típicas de la España contemporánea, contribuyen a crear la posibilidad de diferentes perspectivas que las tragedias neoclásicas no podían desarrollar por la imposición de la unidad de lugar. Los mismos fines persigue Rivas con el incumplimiento de la unidad de tiempo. La obra transcurre a lo largo de cinco años en cuatro momentos distanciados entre sí, señalados por los cambios que el propio tiempo ha realizado sobre los personajes, convirtiéndolos en seres distintos (como Leonor transformada en la mujer penitente, o el soldado don Álvaro convertido monje).

Un aspecto menos novedoso es su estructura, ya que Rivas, continuando en la estela de los autores neoclásicos, distribuyó su drama en cinco jornadas, costumbre que en el fondo le era muy útil en una obra que tenía frecuentes cambios de lugar y tiempo, de tal manera que pudo presentar cinco momentos temporales distintos, acompañando al espectador a través del largo recorrido de los cinco años que dura la historia. Según Caldera, cada una de las cinco jornadas contiene un importante relato de la acción y está dedicada a uno de los cinco personajes principales: Jornada I / el marqués; Jornada II / Leonor; Jornada III / don Álvaro; Jornada IV / don Carlos; y Jornada V / don Alfonso, teniendo en cuenta el papel dominante que cada uno de ellos desarrolla para los fines generales de la trama.¹⁹

Esta aparente fragmentación temporal y actancial, ya que hay personajes que desaparecen de la escena mientras que otros reaparecen después de una larga ausencia, no va en detrimento de la unidad y la coherencia, porque Rivas establece una relación de continuidad entre las dos primeras jornadas (la jornada I nos presenta a Leonor en el acto de huir con don Álvaro; en la jornada II la vemos todavía huyendo y asistimos a la conclusión de su fuga), haciendo lo mismo entre las jornadas III y IV. Además, el motivo de la venganza que parece sobrevolar todo el drama se convierte en el elemento unificador de distintos momentos de la trama, a partir del instante en que el Estudiante (I, 1), en el mesón de Hornachuelos, informa a sus contertulios sobre los proyectos de

¹⁸ Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el Teatro Español*, Madrid, Gredos, 1962, p. 219.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

los hermanos Vargas. Una función parecida desempeñan las referencias a Leonor por parte de don Álvaro o de sus hermanos, que consiguen así mantener viva su presencia y, con ella, el motivo del amor. Análoga función tienen los monólogos de don Álvaro y Leonor, con los que se resumen y se recuerdan al público los momentos más destacados de la historia, al mismo tiempo que se le ayuda a seguir la evolución psicológica de los protagonistas.

Otro elemento que cumple con una importante tarea unificadora, en contra de lo que pudiera parecer, son los cuadros costumbristas que encontramos al principio de las jornadas I, II, III y V, a los cuales se debe añadir el que ocupa la escena 2 de la jornada IV. Hasta ese momento y dentro de la historia del teatro español, las exposiciones de los sucesos que pertenecían al devenir de la trama y que no se manifestaban en la escena, se dejaban en manos de algún personaje que formulaba largos discursos, mientras que las escenas costumbristas eran un momento aislado y autónomo, relegado al mundo del entremés o del sainete. Sin embargo, Rivas va a dar la vuelta a este proceso, aprovechando estas escenas para proporcionar de una manera más creíble, natural, y amena, toda la información de lo que aconteció o acontecerá en el drama, lo que en su tiempo fue una innovación casi absoluta. Además, con ellas crea una pausa festiva que interrumpe la tensión de los trágicos sucesos del drama, mezclándose de ese modo la comedia con la tragedia, lo vulgar con lo sublime, o lo humorístico con lo patético, lo que era algo totalmente nuevo en la España del siglo XIX.²⁰

Asimismo, según afirma Ermanno Caldera, estas escenas corales contribuyen a la unidad de toda la obra porque establecen una cierta gradación de tonos que acompaña paralelamente el camino del drama hacia la catástrofe: en el escalón más alto estarían las conversaciones que mantienen los parroquianos del aguaducho (I, 1); bajando un escalón pasamos al bullicio plebeyo de los huéspedes del mesón de Hornachuelos (II, 1); descendiendo otro peldaño llegamos al ambiente picaresco de los oficiales, soldados, tahúres y maleantes (III, 1); para acabar en el nivel más bajo, el de los mendigos que asisten a la puerta del convento, donde se mezclan degradación social, la deformación física, y degeneración moral (V, 1).²¹ De este modo, Rivas derriba los últimos obstáculos impuestos por la larga tradición neoclásica en el teatro español, y con sus

²⁰ Edgar Allison Peers, *Historia del Movimiento Romántico Español*, vol. I..., op. cit., p. 418.

²¹ Ermanno Caldera, *Introducción a Don Álvaro...*, op. cit., p. 59.

escenas costumbristas, su gran cantidad de personajes, y los catorce cambios de lugar, *Don Álvaro* es revolucionaria y debe ser considerada como una obra rupturista.

En el aspecto escenográfico, lo que sugiere la didascalía del *Don Álvaro* es una pequeña obra maestra del montaje escénico, y posibilita que lo novedoso de esta obra se refleje en la eficacia espectacular. Para ello Rivas se vale de la utilización de recursos como las luces y los sonidos en el desarrollo de las diferentes acciones en ambientes nocturnos y llenos de truenos y relámpagos; de “el resplandor de hachones de viento y galopar de caballos”²² que anuncian la súbita aparición del marqués en la I jornada; de la luz que se filtra por la claraboya de la iglesia, del canto coral de los *Maitines* que sale de la misma, del sonido de la campanilla con que Leonor llama a la puerta del convento o del resplandor del farol que le da en el rostro, en la II jornada; de los tiroteos y el ruido de espadas en el ambiente militar de la III y la IV; o de los ruidos naturales que se añaden en la última jornada como el repique de las campanas y los cantos litúrgicos, recursos que van a crear un serie de sugerencias y expectativas que como poco sorprenderán al espectador. Estos elementos, además, contribuyen a la búsqueda intencionada de contrastes, de los que, por otra parte, *Don Álvaro* está lleno: contraste entre la aparente inmovilidad de las escenas costumbristas y el dinamismo de los episodios siguientes, entre la impetuosidad del protagonista y la timidez de Leonor; entre la juventud del indiano y la figura de “vejete roñoso”²³ del marqués; entre el ánimo atormentado de Leonor y la paz del patio, donde, debajo de “una gran cruz de piedra tosca y corroída por el tiempo”,²⁴ confía sus penas al Padre Guardián; entre el “risueño campo de Italia al amanecer”²⁵ y la batalla que se combate en los alrededores, etc.

Habría que señalar también como novedad la mezcla de lo trágico y lo cómico, parte relevante del *Don Álvaro* en la búsqueda de diversas perspectivas y en las diferentes caras de la realidad, vistas por los distintos personajes en los diversos momentos en los que se desarrolla la obra. En todas sus partes, el drama de Rivas manifiesta la presencia de un espíritu de innovación que se realiza de formas distintas y a todos los niveles, y de hecho, el *Don Álvaro* se presentaba como una obra revolucionaria, como manifiesta un artículo de *La Revista Española* atribuido a Alcalá

²² Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 69.

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*, p. 121.

Galiano, publicado tres días después de su estreno, el 25 de marzo de 1835, y cuya reseña se abría con la frase: “Quien niegue o dude que estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta a mis lectores”.²⁶

3.1.4. LOS TEMAS DEL SINO, EL AMOR Y LA RELIGIÓN

Los grandes temas que encontramos en el *Don Álvaro* son el sino, el amor y la religión. Cuando Navas-Ruiz afirma: “El amor se convierte en el eje principal del Romanticismo. Suele ofrecer dos forma: la sentimental y la pasional [...]. El amor pasión [...] surge repentinamente sin causa razonable, y se desarrolla en términos de todo o nada”,²⁷ hace referencia al amor entendido como lucha, sufrimiento, intrincado con la muerte y con la fatalidad, y el enfrentamiento de los enamorados con una situación adversa que pretende y logra impedir la realización de su amor. Paralelamente aparece el tema de la marginación del protagonista, quien, por ser cautivo, o súbdito, o rebelde, o por pertenecer a otra raza, se encuentra en una posición de inferioridad de la cual desea salir, sin éxito.

Como ya hemos visto, estos son los argumentos fundamentales de las denominadas “tragedias del destino”, y cuando Rivas escribió el *Don Álvaro*, el ambiente cultural europeo (sobre todo el teatral) ya estaba saturado por la idea del destino que persigue al hombre. El dramaturgo no se propuso moldear una idea del destino repleta de implicaciones filosóficas, teológicas, y morales, carga que sí tenía la palabra en el siglo XVIII, sino que, minimizando el alcance del concepto lo reduce al sentido del azar o la suerte, revelándose, a través de las repetidas desgracias que persiguen y acosan al protagonista, como una fuerza ciega y caprichosa frente a la voluntad del hombre, cuyos esfuerzos por superarla resultan inútiles; y no solo actúa sobre el protagonista sino sobre todos los personajes, uniéndolos en la misma suerte y arrastrándolos a todos a la catástrofe y la desgracia. Según Aurora Egido, durante el siglo XIX “esta nueva lectura del destino se une a otros problemas como el del honor, la raza, la clase social, la dignidad, la religión, la guerra, el amor y la libertad, sin olvidar

²⁶ Salvador García Castañeda, *Vida y obra del Duque de Rivas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del autor. (Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/duquederivas/pcuartonivel.jsp?conten=autor&tit2=El+autor&tit3=Biograf%Eda) [Fecha de consulta: 7/5/2013].

²⁷ Ricardo Navas-Ruiz, *El Romanticismo Español*, Salamanca, Anaya, 1973, pp. 27-28.

la duda que atenaza a los personajes”.²⁸ Con todos estos ingredientes, Rivas convierte el sino en un recurso dramático de gran efecto que, en realidad, se acaba convirtiendo en el principal rival de don Álvaro, mientras que el marqués, los hermanos Vargas, o los austriacos de Veletri, no son más que sus mensajeros.

No obstante, si bien es cierto que el destino es el núcleo dramático de la obra, el tema dominante es el amor, y el drama teatral es en último término una historia de amor y muerte. El amor romántico de don Álvaro por Leonor es el que actúa como resorte de toda la acción, un amor superior e ideal que se apodera de la voluntad del hombre, que nunca se llega a concretar, y que además será el causante indirecto de las desgracias que acosan a nuestro héroe, ya que por él lucha, mata, e incluso llega al suicidio. Igualmente fuerte, a pesar de sus dudas y vacilaciones, será el amor que Leonor siente por el joven indiano. Luego se trata de una historia universal, la de un amor infeliz que no puede realizarse por la hostilidad del medio social en el que viven los jóvenes enamorados, regido por la maldad y el odio que Rivas identifica con el Antiguo Régimen.

En el curso del drama se enfrentan dos mundos incomunicados, ofreciendo una estricta visión entre “buenos” y “malos”: don Álvaro y Leonor por un lado, y los tres varones de la casa Vargas, por el otro. Ambos jóvenes son seres que anhelan y ofrecen amor, que buscan la manera de salvarlo, que intentan entender las razones de los otros, y que cuando les es vetado en el mundo terrenal lo sustituyen por el amor divino. Como contrapartida nos encontramos con el amor de los Vargas. El marqués lo que desea de su hija es respeto a su autoridad y a sus deseos, a los que no está dispuesto a renunciar. Sus dos hijos se muestran como dos seres incapaces de comprender cualquier sentimiento que no sea el de la venganza: don Carlos en un instante sustituye la amistad por un odio feroz que le hace mostrarse con don Álvaro de manera sibilina mientras éste se cura de sus heridas esperando para poder batirse en duelo. Por su parte, don Alfonso llega al convento a buscar al Padre Rafael / don Álvaro con la esperanza de acabar con él. Ambos son incapaces de comprender los ofrecimientos de amor fraterno por parte de don Álvaro, provocando, por el contrario, su sarcasmo y menosprecio.

Por lo tanto, el amor y la fuerza del sino son los dos polos entrelazados alrededor de los cuales se organiza la acción de la obra dramática, porque don Álvaro empujado por el amor que siente por Leonor sufre o trata de oponerse al destino; el mismo que

²⁸ Aurora Egido, “Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*”, *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIV, n. 147, 2012, p. 256.

ejerce su hostilidad, como si se burlara del joven indiano, cuando por momentos enciende la esperanza de una posible unión que no llega a producirse; o en los momentos del reencuentro con su amada y de su inminente felicidad, en los que tras mostrársela viva cae muerta en sus brazos.

En cuanto a la religión, Rivas pintó a don Álvaro como un personaje cristiano y creyente, que se dirige a menudo a Dios suplicando con fe, que hace voto de renunciar al mundo al lograr salvar su vida, y que, finalmente, pronuncia los votos en el convento de los Ángeles donde lleva una vida ejemplar, aunque la confusión y el desasosiego continúen en su interior. Pero, como han señalado algunos críticos, a veces su conducta desmiente su religiosidad y devoción, ya que no sabe reprimir su orgullo, su furia se desata con facilidad, acaba matando a sus antagonistas y, al final, se suicida. Se nos muestra así un cristiano que, a pesar de su fe, peca de orgullo y violencia; alguien que a pesar de su lucha sucumbe ante los recuerdos del pasado y las tentaciones del presente, y que contempla la enormidad de su culpa. Rivas se preocupó por darle a su don Álvaro una fe religiosa auténtica y atormentada, sobre todo en la última jornada, para que el contraste con el desesperado y apoteósico final se hiciera más efectista y lograr así un gran golpe final de marcado efecto teatral. A su lado, la fe de Leonor es más sencilla y elemental, no conoce la lucha sino una entrega tranquila, y nos muestra un esbozo de la vida religiosa más sereno. Estamos ante un drama en el que sus protagonistas pronuncian los votos, cuyas dos quintas partes se desarrollan en un convento, y en el que juegan un importante papel el pecado y la idea del infierno, por lo que la religión tiene necesariamente que ocupar un lugar destacado en el desarrollo de la acción.

Así pues, es otro ingrediente fundamental de la obra, junto con el destino y el amor, y aunque a diferencia de estos no constituya un verdadero núcleo dramático, lo cierto es que para la comprensión completa del drama hay que acudir a una óptica cristiana, ya que se convierte en un recurso literario que permite al dramaturgo crear una atmósfera que, por un lado, provoque el rechazo del público hacia la sed de venganza de los Calatrava, y por otro, que lo implique en el deseo frustrado del amor universal del protagonista.

En definitiva, podría decirse que *Don Álvaro* es una obra maestra en su género, con cierta grandeza trágica además de fantasía, colorido, dinamismo, empuje, buena poesía y escenas bien conseguidas. Como nos dice Ángel del Río, “puede decirse que si pensamos en un arte para el que la sensación, el ímpetu emocional y la ilusión de lo

extraordinario eran esenciales, [...] el drama de Rivas conserva un valor indiscutible de época”.²⁹

3.2. GÉNESIS DE LA PRIMERA VERSION DE *LA FUERZA DEL DESTINO* (1862)

Durante los casi diez años transcurridos desde el estreno de *Il Trovatore* en 1853, hasta el estreno de *La forza del destino* en San Petersburgo en 1862, distintos acontecimientos de la vida italiana afectaron profundamente a Giuseppe Verdi, lo que no fue impedimento para que durante ese tiempo fuesen puestas en escena *La Traviata* (1853); *I vespri siciliani* (1855); la primera versión de *Simon Boccanegra* (1857); *Aroldo* (1887); y *Un ballo in maschera* (1859). No obstante, después del estreno de esta última ópera en febrero de 1859, el propio Verdi en una carta del 20 de diciembre de 1859 le confiesa a De Sanctis que ha dejado de componer, que no ha visto ni un pentagrama, que no ha pensado más en música, y que no sabría ni coger la pluma para escribir algunas notas.³⁰

Fue durante este periodo de inactividad musical cuando Verdi intervino, aunque tangencialmente, en el convulso devenir político de la historia italiana. En 1859 representó a su ciudad natal, Busseto, en la asamblea que decidió la anexión libre del ducado de Parma al poderoso Piamonte, realizando una visita oficial a territorio piamontés que le permitió conocer personalmente al futuro rey de Italia, Víctor Manuel II. Asimismo, a instancias de su ministro, Camilo Benso, conde de Cavour (1810-1861), Verdi aceptó convertirse en diputado del primer parlamento italiano, ostentando el cargo entre 1861 y 1865, año en que se retiró para dedicarse de nuevo a su carrera musical. Durante sus dos primeros años dedicados a la “política”, a Verdi no le faltaron tentadoras propuestas de empresarios y de directores de teatro italianos y extranjeros, aunque las fue rechazando todas, tal vez con la intención real de limitarse a “administrar su fondo de comercio” sin la obligación de crear nuevas obras.³¹

²⁹ Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Tomo II 1948, (1963), p. 114.

³⁰ Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía...*, op. cit., p. 490.

³¹ Pierre Milza, *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006, p. 346.

Junto a la política, los arreglos de Sant'Agata habían estado en el centro de sus preocupaciones, y junto con la Strepponi llevaban una vida sencilla en el campo, sólo invitaban a visitarles a los amigos íntimos, y no veían literalmente a nadie exceptuando a Antonio Barezzi. Sin embargo, algo había empezado a cambiar a principios del otoño de 1860 en la relación que Verdi mantenía con la música y el ambiente teatral, y, así, a primeros de noviembre, al escribir a su amigo y libretista Francesco Maria Piave, que había sido nombrado director de escena del Teatro della Scala de Milán, agradeciéndole su saludo con ocasión de su cuadragésimo séptimo cumpleaños, no le oculta que echa de menos la composición: “[...] Oh, no! Io l’ho adorata e l’adoro ancora quest’arte, e quando sono fra me e me alle prese colle mie note allora il cuore palpita, le lagrime piovon dagli occhi e la commozione ed i piaceri sono indicibili [...]”,³² pero afirma que cuando piensa que su música es arrojada a un público sin inteligencia, y a un editor que la vende para que después sea motivo de diversión o burla de las masas, entonces ya no la extraña y no piensa en volver a escribir.

En septiembre de ese mismo año, el amigo de Verdi, el director de orquesta y compositor Angelo Mariani (1821-1873), había pasado en Sant'Agata una primera temporada, y regresó dos meses más tarde por unos días, y en esta ocasión, cuando a finales de noviembre Mariani regresó a Génova, Verdi le acompañó. Según Milza, el motivo pudo haber sido el deseo no formulado explícitamente de regresar al mundo de la ópera; o el hecho de que, como los arreglos de su casa de campo habían vaciado sus arcas, presentía que tarde o temprano debería retomar el trabajo; o simplemente, porque comenzaba invadirlo el tedio.³³ Lo cierto es que aprovechó su estancia genovesa para retomar sus contactos con el medio teatral, con sus amigos, frecuentando los teatros, asistiendo a varias funciones de ópera en el Teatro Carlo Felice, sin dejar de seguir con interés los últimos acontecimientos de la vida política italiana.

A su regreso, le esperaba una noticia que no le resultó nada agradable: habían pensado en él como candidato a la diputación en el Parlamento de Turín para la circunscripción de Borgo San Donino, a la que pertenecían Busseto y Sant'Agata, y a pesar de que al compositor no le interesaba en absoluto, y no hizo nada por ganarse el favor del electorado, se convirtió en diputado del reino. Sabiéndose inexperto en estas lides, decidió ir a Turín varios días antes de la inauguración de las sesiones

³² Carta de Verdi a Piave, Busseto, primi di novembre 1860. En Abbiati, II, p. 591.

³³ Pierre Milza, *Verdi y su tiempo...*, op. cit., p. 332.

parlamentarias para pedir consejo a algunos amigos, especialmente a Giuseppe Pirolì (1815-1890), su excondiscípulo de años juveniles en Busseto, un político experimentado que formaba parte del primer grupo de diputados electos de la nación unificada. La mayor parte de su actividad política se desarrolló con interés por parte de Verdi durante los cuatro meses del primer período parlamentario; sin embargo, la realización todavía inconclusa del proyecto unitario de Italia, y la temprana muerte de Cavour, tuvieron como efecto apartarlo de lo que, junto con los arreglos de Sant'Agata, había estado en el centro de sus preocupaciones, y poco a poco reanudó su actividad como compositor, aunque sin cortar totalmente los puentes con las tareas parlamentarias hasta 1865, cuando finalizó su mandato.

En diciembre de 1860, mientras Verdi se encontraba todavía en Turín y antes de que volviese, el cartero se presentó en Sant'Agata con dos cartas enviadas desde San Petersburgo: una para Giuseppina y firmada por su amigo Mauro Corticelli,³⁴ en ese momento de *tournée* por Rusia junto a la actriz italiana Adelaida Ristori, y otra dirigida a Verdi proveniente del tenor romano Enrico Tamberlick (1820-1889), quien estaba actuando en dicha ciudad. En ellas había un ofrecimiento para el maestro, por parte del Teatro Imperial de San Petersburgo, para que escribiera una nueva ópera que se estrenase en la capital de los zares. Hay que pensar que el teatro de ópera ruso debía muchísimo a los italianos, y resultaba inevitable que su gusto fuese todavía el dominante. Desde que en 1730, el grupo de actores del compositor y director de una compañía de ópera, Tommaso Ristori, hubiese producido espectáculos en la corte introduciendo intermedios orquestales en sus *canovacci* de la *Commedia dell'Arte*, los mejores cantantes y compositores italianos del siglo XVIII y del XIX pasaron por la corte rusa, siglo este último que ve el triunfo de los operistas italianos románticos y la inmersión de todos los grandes cantantes italianos en los teatros de San Petersburgo y Moscú.

³⁴ Mauro Corticelli fue un amigo cercano de la Strepponi durante más de treinta y cinco años, y desde 1867 a 1879 fue lo que Verdi llamó su "uomo d'affari". Pero antes de llegar a Santa'Agata, fue durante unos años gerente y administrador de la empresa de giras teatrales de la actriz italiana Adelaida Ristori (1822-1906), lo que le permitió viajar por toda Europa, desde Portugal y España hasta Rusia de este a oeste, así como a Inglaterra, Egipto, Turquía y las Américas. Corticelli, durante el invierno de 1860-1861, jugó un importante papel en las negociaciones que llevaron a la composición y al estreno de *La forza del destino* en San Petersburgo, ya que fue uno de los que propusieron a Verdi la escritura de una ópera que se representase sobre el escenario del Teatro Imperial durante el carnaval de 1861-1862, coincidiendo con el período de los festejos de la celebración del milenio del estado ruso. En Martin Chusid, "Some Biographical Notes on Mauro Corticelli and a Previously Unpublished Letter to Him From Verdi". En *Verdi Forum*, New York, n° 22, Article 3, 2015, pp. 17-19.

Por su parte, Verdi no era la primera vez que recibía admiración procedente de los rusos. Desde los tiempos de *Giovanna d'Arco*, Nicolas I había presenciado un reestreno de la ópera en la Navidad de 1845, en La Fenice de Venecia,³⁵ y dos años después en una carta de Emanuele Muzio a Antonio Barezzi, desde Londres, le cuenta que el embajador de Rusia no falta ni una noche, y que “egli dice che Verdi gli è tanto simpatico e che nessun uomo gli è mai tanto piaciuto come Verdi”.³⁶ En este estado de cosas no es extraño, por tanto, que desde Rusia se pensase en Verdi para ofrecerle estrenar una nueva ópera en la capital del país.

A finales de 1860, tanto Tamberlick como Corticelli se encontraban en Rusia ocupados en asuntos teatrales. El primero, derrochando proposiciones y “rinunziando perfino all’uso del fredissimo Lei”, escribe a Sant’Agata para proponer al maestro la petición de la dirección del teatro, clarificando los detalles de la empresa y afirmando que “[...] Il pubblico che vi adora senza avervi veduto sarà beato di possedervi. Gli artisti poi non so dirvi con quali feste vi accoglieranno... [...]”.³⁷ Al recibir estas cartas, Giuseppina le escribe inmediatamente a Corticelli, incluso antes de que el propio Verdi hubiese tenido conocimiento del contenido de las mismas. En la misma Giuseppina no promete nada, pero en cada palabra se adivina el deseo de que finalmente se lleve a cabo el proyecto.³⁸ Aunque, como ya sabemos, durante los dos años que siguieron al estreno de *Un ballo in maschera*, la música parecía haber abandonado los pensamientos de Verdi, cuando vuelve a casa la invitación desde Rusia le da que pensar. Le propone a Tamberlick representar el viejo *Ruy Blas*, una obra de Victor Hugo escrita para la inauguración del Teatro de la Reinassance, en 1838, mientras se va con Giuseppina a Turín, a mitad de febrero de 1861, para asistir a la primera gran asamblea política de Italia en el Parlamento Nacional.

Entretanto, en Rusia, la propuesta de Verdi de ofrecer *Ruy Blas* no agrada a la dirección del Teatro Imperial que la considera, todavía a mediados del XIX, demasiado escandalosa. Sin embargo, tanto Giuseppina como Verdi, ahora ya interesado en el proyecto, escriben cartas con expresiones persuasivas (o al menos interesadas) a los dos

³⁵ “[...] Non ho assistito a nissuna [sic] prova della Giovanna he quindi non ho assitito alla prima rappresentazione in cui eravi teatro illuminato e l’Imperatore di Rusia [...]”. En carta de Verdi a Clarina Maffei, Venezia, 27 dicembre 1845. En Abbiati, I, pp. 597-598.

³⁶ Carta de Emanuele Muzio a Antonio Barezzi, 16 giugno 1847. En Gustavo Marchesi, “Gli anni della Forza...”, op. cit., p.33.

³⁷ Carta de Enrico Tamberlick a Verdi, Pietroburgo, 11-23 dicembre 1860. En Abbiati, II, p. 625-626.

³⁸ Gustavo Marchesi, “Gli anni della Forza...”, op. cit., p. 25-26.

intermediarios que se encuentran allí. Verdi le comunicó a Tamberlick en marzo de 1861 que “continuerò ad occuparmi per trovare un soggetto, e, trovato, ve ne scriverò immediatamente”, pero se opone a comprometerse con el trabajo antes de encontrar un tema adecuado para los artistas de los que se dispondría en San Petersburgo, y de que se confirme que todo haya sido aprobado por las autoridades rusas.³⁹ En la misma carta Verdi exige un encuentro en persona con el cantante, y el tenor le responde enviando al encuentro a su hermano menor Achille, con el encargo de persuadir al maestro para que escriba la ópera para San Petersburgo.⁴⁰

A mediados de abril, Achille Tamberlick se marcha a París con la seguridad de que el maestro ha prácticamente aceptado el encargo y está buscando un tema, como muestra la carta del 14 de abril que Verdi escribe a Francesco Maria Piave encargándole el envío de una serie de dramas con la intención de estudiarlos: “[...] prendi e mandami súbito i seguenti drammi nel Maggazzino teatrale edizione Stella: 1. *L’Interdizione* di E. Souvestre; 2. *Maria la schiava* di Fourcher; 3. *Una madre* di Bayard; 4. *Cosima* di G. Sand; 5. *I Principi di Chawansky* di E. Raupach. [...] mandameli sotto fascia súbito subito”.⁴¹ Había tranquilizado a Tamberlick acerca de sus intenciones sobre escribir algo para San Petersburgo, pero seguía profundizando en diferentes tramas teatrales, e incluso en una carta del 12 de junio dirigida al mayor de los hermanos Tamberlick, afirma que “in quanto ai due drammi spagnuoli che m’indicate di leggere, fatemi il piacere di inviarmeli [...] a Torino prestissimo”,⁴² lo que es una confirmación más de que a estas alturas la elección del drama de Rivas todavía no era definitiva. Después de una escapada a Turín a mediados de mayo, y aunque todavía no hay ninguna traza del libreto, ni un folio de música escrita, el 18 de junio le manda a Tamberlick el contrato firmado,⁴³ y a su editor le confirma: “Scriverò per l’inverno próximo positivamente un’opera a Pietroburgo. La scrittura ora è firmata. L’opera sarà tua, se vorrai [...]”,⁴⁴

³⁹ Carta de Verdi a Enrico Tamberlick, 5 marzo 1861. En George Martin, “Contributo alla storia della Forza del destino”, en *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp.1089-1090.

⁴⁰ Algunas de las más conocidas biografías de Verdi consideran a Achille Tamberlick hijo de Enrico Tamberlick, pero el maestro, en una carta que le dirige a Enrico, el 22 de noviembre de 1861, se refiere a él como su hermano. En *ibid.*, pp. 1094-1095.

⁴¹ Carta de Verdi a Piave, 14 aprile 1860. En Abbiati, II, p. 634.

⁴² Carta de Verdi a Enrico Tamberlick, 12 giugno 1861. En George Martin, “Contributo alla storia...”, op. cit., pp. 1090-1091.

⁴³ Carta de Verdi a Enrico Tamberlick, 18 giugno 1861. En *ibid.*, p. 1091-1092.

⁴⁴ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Torino, 18 giugno 1861. En Abbiati, II, p. 638.

mientras que busca a su amigo Piave para comenzar a trabajar juntos sobre el libreto de *La fuerza del destino*.

A pesar de las distintas conjeturas que se puedan hacer, lo cierto es que no se sabe con seguridad ni cómo ni cuándo Verdi descubrió el melodrama español *Don Álvaro o la fuerza del sino*, drama que, como sabemos, aparece sobre la escena española en 1835. Durante este período las únicas traducciones al italiano de *Don Álvaro o la fuerza del sino* fueron dos. En 1848 se publicó en Nápoles, en el Stabilimento Tipografico Dell'Ancora la versión de Francisco Gómez de Terán (*D. Alvaro o La forza del destino. Dramma in 5 atti del sig. D. Angelo De Saavedra duca di Rivas. Versione dallo spagnuolo di Francesco Gomez de Teran*, Napoli, Stab. Tip. dell'Ancora, 1848). La segunda, un poco más tarde, es la del aristócrata Faustino Sanseverino, agrónomo nacido en Cremona en 1848, miembro del Gobierno Provisional de las *Cinque Giornate di Milano*, quien en la nota de introducción al volumen narra cómo encontrándose en Nápoles en septiembre de 1845 para asistir al *VII Congresso degli Scienziati*, tuvo ocasión de reunirse con el duque de Rivas y presentarle la traducción terminada del *Don Álvaro*. Revisada por Saavedra, la traducción de Sanseverino permaneció inédita hasta 1850, cuando finalmente es publicada por la imprenta milanesa Vallardi (*D. Alvaro o La forza del destino. Dramma di D. Angelo Saavedra duca di Rivas. Tradotto dallo spagnuolo da F. Sanseverino*, Milano, Coi tipi del dott. F. Vallardi, 1850).

Según Stella Fava, esta traducción será la misma de la que algunos años más tarde Verdi extraerá su ópera *La forza del destino*.⁴⁵ Así lo piensa también Eduardo Rescigno, quien afirma que el hecho de que esta segunda edición fuese publicada en Milán es un elemento que podría confirmar la tesis de que “il certo drama” citado por la Streponi en abril de 1861⁴⁶ fuese efectivamente el *Don Álvaro*, dado que sólo era posible encontrar el drama en Milán.⁴⁷ También Budden considera que fue esta la traducción que llegó a manos de Verdi, con la que conoció el drama español, pasando así a formar parte de la lista de posibles argumentos para sus óperas;⁴⁸ y Giorgio Grignaffini⁴⁹

⁴⁵ Stella Fava, “Il destino del Don Alvaro”. En *La Forza Del Destino*, Festival Verdi 2014, Teatro Reggion Di Parma (Recurso electrónico: <http://www.teatroreggioparma.it/Archivi/Archivio2014/pages/la-forza-del-destino-note-al-programma.html>) [Fecha de consulta: 14/11/2015].

⁴⁶ Carta de Giuseppina Streponi a Corticelli, Torino, 17 aprile 1861. En Abbiati, II, pp. 629-630.

⁴⁷ Eduardo Rescigno, *La forza del destino di Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1981, p. 33, nota 70.

⁴⁸ Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol II..., op. cit., p. 458.

⁴⁹ Giorgio Grignaffini, “Il Libreto”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre 1961, p. 108.

compara el libreto con la traducción de Sanseverino y llega a la conclusión de que podríamos suponer que es muy probable que se tratase de esta traducción, por la fecha de edición y por la singular coincidencia entre el lenguaje usado por el traductor y la versificación del libretista, Francesco Maria Piave.⁵⁰

Lo cierto es que Verdi conoció el drama de Rivas en fecha relativamente temprana, si tenemos en cuenta que en 1852, diez años antes de su estreno en San Petersburgo, la obra de un modo u otro había sido ya concebida en su mente, le había dado el título definitivo, y había hablado de ella con sus amigos y colaboradores, que estaban ya al corriente de lo “peligroso” del tema con respecto a la censura;⁵¹ o que en junio de 1856, Verdi había rechazado proponer *La forza del destino* para la Fenice de Venecia porque, como escribía Emanuele Muzio a Tito Ricordi, “*La forza del destino non fu reietto che dal solo Verdi il quale non vuole musicarlo; egli ha giudizio e dopo il Trovatore non vuole trattare un soggetto forse pericoloso*”.⁵²

Por otra parte, nada nos impide pensar que, dado que el maestro estaba siempre atento a la producción literaria contemporánea, esta obra cayese directamente en sus manos, porque si bien se sabe que tenía informadores literarios, como sus amigos el conde Opprandino Arrivabene y Andrea Maffei, siempre dispuestos a sugerirle ideas y lecturas, puede que en esta ocasión el mérito de fijarse en esta obra le correspondiese a él, como probaría la carta del propio Andrea Maffei de finales de agosto de 1861, en respuesta a otra de Verdi, en la que el maestro se lamentaba de haber elegido una ópera como *La foza del destino*, casi por una “diabólica tentación”: “*La tentazione che tu chiami diabolica ed io divina mi ha doppiamente rallegrato [...]. Hai scelto per tema la Forza del destino. Di questo dramma ho qualche lontana reminiscenza [...]*”.⁵³

Por esas mismas fechas, en una carta dirigida a Léon Escudier, Verdi describe *La forza del destino* como un drama “potente, singolare e vastissimo; a me piace assai e non so se il pubblico lo troverá come io lo trovo, ma è certo che è cosa fuori del comune”.⁵⁴ En realidad, en *Don Álvaro* se encuentran variedad de planteamientos, contrastes psicológicos y dramáticos muy potentes, variedad de situaciones y lugares,

⁵⁰ El libretista además de en *La forza del destino*, colaboró con Verdi en *Ernani* (1884), *I due Foscari* (1884), *Macbeth* (1847, 1865), *Il corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1ª versión, 1857), y *Aroldo* (1857).

⁵¹ Eduardo Rescigno, *La forza...*, op. cit., p. 27, nota 55.

⁵² Carta de Emanuele Muzio a Tito Ricordi, Padova, 18 junio 1856. En Abbiati, II, p. 360.

⁵³ Carta de Andrea Maffei a Verdi, agosto 1861. En *ibid.*, p. 656.

⁵⁴ Carta del 20 de agosto 1861. En Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., p. 459.

pasiones elementales y muy intensas, tonos románticamente brillantes, en una combinación de estados de ánimo capaces de retener la continua atención del espectador, elementos todos ellos idóneos para impresionar y encender la fantasía del público y del propio Verdi, quien desde el primer momento se mostró atraído por lo insólito, lo novedoso, y lo atrevido de la trama del drama de Rivas.

3.2.2. LA ELABORACIÓN DEL LIBRETO

La elección del drama de Rivas para escribir el libreto de *La forza del destino* se toma definitivamente en pleno verano de 1861. Al principio, Verdi y Piave comienzan a trabajar en unas condiciones que en poco se diferenciaban de las que había presidido los primeros años de sus carreras: Piave estaba en La Scala de Milán, trabajando de director de escena para el empresario Bartolomeo Merelli, y Verdi permanecía en casa, primero en Busseto y más tarde en Sant'Agata. El 20 de junio, el compositor escribe a Piave: “Sei pronto a venire a Busseto per metterti al lavoro del libretto verso la metà di luglio?”,⁵⁵ a lo que Piave responde aceptando la invitación.

El poeta llega a Busseto el 25 de julio, y comienzan a trabajar para tratar de definir la “selva” o el boceto del libreto, su estructura general en prosa con las indicaciones de los caracteres, de los lugares, de las posiciones, y con un principio de diálogo. Esto era casi siempre escrito por Verdi (aparte de los primeros trabajos), con o sin la colaboración de los libretistas. A estos les será confiado posteriormente la versificación del texto, que era discutida y a menudo modificada según las exigencias verdianas. Comienza a surgir así el esbozo de las primeras escenas del nuevo drama, hasta que Piave es llamado por Merelli para que vuelva a Milán. También aparece por Sant'Agata durante esta época estival el conde Opprandino Arrivabene, íntimo amigo de Verdi y compañero en el parlamento, a quien tenía también en gran consideración como un ilustre colaborador “en reserva”. Por tanto, es en este ambiente veraniego y musical donde se reflexiona por primera vez (al menos en nuestro recorrido cronológico) sobre la nueva ópera, y se elabora el primer esbozo de *La forza del destino*, que desgraciadamente no se conserva.

El ensamblaje teatral y la escritura poética van así preparándose poco a poco, con un procedimiento de colaboración que el maestro ha ido perfeccionando cada vez más, y que constituye la franca confirmación de un impresionante talento teatral. Cuando a

⁵⁵ Carta de Verdi a Francesco Maria Piave, 20 giugno 1861. En Abbiati, II, p. 638.

finales de julio Piave regresa a Milán, comienza ya a trabajar sobre la versificación del libreto, y pocos días después le manda al maestro todo el primer acto. Pero Verdi no se muestra satisfecho de los resultados de este primer envío, y en la primera de las cartas del maestro sobre *La forza del destino*, tras hacer una severa crítica sobre sus versos, “non si capisce e non dice quello che deve dire”, le dice a Piave que para encontrar una salida en el caos que supone esta obra, debe cambiar y mejorar lo que habían escrito en el primer borrador, porque la poesía puede y debe decir todo lo que dice la prosa pero con la mitad de palabras, y “finora tu non lo fai...”.⁵⁶ Además, le comienza a pedir los primeros cambios sobre este acto I, recalcándole que las últimas palabras del marqués sean “Ti maledico!”, no “Maledetta!”.⁵⁷

Al día siguiente, sin esperar siquiera a la respuesta del poeta, Verdi insiste sobre este argumento: “[...] tu che sei poeta falli [i versi] belli e saremo contenti in due [...] Anzi tu poeta, dovresti sapere ancora dire di più con meno parole”,⁵⁸ especificaciones que Piave sigue al pie de la letra; Verdi, insiste en que el dueto entre don Alvaro y Leonora (I, 3) tiene demasiadas palabras: reduciéndolo se puede decir más y de manera más enérgica. En resumen, Verdi lo persigue exigiéndole brevedad y Piave se lamenta: “[...] procedo lentamente poichè vorrei sfuggire, se potessi, alle tue inesorabili tanaglie. [...] In somma, questo è un genere alla Tacito, nel quale non si avanza con tanta facilità”,⁵⁹ aunque responde aceptando todas las sugerencias del compositor de buen grado, y le comunica que está ya trabajando en el segundo acto. Además, ante la responsabilidad de escribir sobre la escena del campamento, una escena totalmente inventada que no se encuentra en el original español, le dice al maestro que: “[...] no mi attenterò meter mano lontano da te si è la scena dell’accampamento [...]”,⁶⁰ probablemente porque sin la base segura de la escritura de Rivas, el poeta no se atrevía a adentrarse en esta escena por su cuenta, y de hecho, la misma se configuró durante un encuentro entre el libretista y el compositor que tuvo lugar en Sant’Agata, a finales de septiembre de 1861.

⁵⁶ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 5 agosto 1861. En *ibid.*, p. 646.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 6 agosto 1861. En *ibid.*, pp. 647-648.

⁵⁹ Carta de Piave a Verdi, 9 agosto 1861. En *ibid.*, pp. 648-649.

⁶⁰ *Idem.*

Verdi también le encarga los bocetos del escenario y del vestuario, y le transmite sus deseos en relación a la *mise en scène*.⁶¹ A mediados de agosto Piave afirma que ya ha terminado el primer acto, y casi también el segundo, “meno qualche recitativo”, adjuntando una lista con los cambios realizados sobre el primer borrador escrito previamente por ambos durante la visita del libretista a Sant’Agata. En primer lugar, ha cambiado la canción del estudiante, pero “manca il recitativo che segue perchè dobbiamo decidere sui personaggi [...]”. Verdi, no obstante, rechazó la propuesta de Piave de introducir en este punto alguna melodía española, como podemos comprobar en su correspondencia. A finales de septiembre, el libretista, poco antes de acudir una vez más a Sant’Agata a trabajar con el maestro, le escribe: “[...] Ho trovato in prestito le canzonette Spagnuole; frattanto l’ordine fu già spiccato a Madrid, per una apposita spedizione di *seguidille* [...]”,⁶² a lo que Verdi le responde sin rodeos, antes de que Piave deje Milán, que no lleve consigo canciones de ningún tipo y que se las devuelva a quien se las ha prestado, porque, “Io non ho l’abitudine di studiare musica, e però non ne tengo in casa, né vado a cercare a chi ne ha”.⁶³ Finalmente, lo que hizo fue eliminar la acotación de la didascalia del duque de Rivas que dice que el estudiante canta y toca la guitarra, y recrea un cuadro de costumbres vagamente español, con la presencia de la gitana, el repetido “Holà” del coro, y la danza de una supuesta seguidilla que nada tendría de hispánica o andaluza. Tras sugerir distintos cambios,⁶⁴ el libretista le comunica al maestro que casi ha terminado la última escena (II, 10), afirmando, no obstante, que para cerrarla necesita consultar con el maestro.⁶⁵

Después de haber recibido la “selva” del tercer acto, Piave espera la del cuarto, que es enviada por Verdi hacia el 20 de agosto, a vuelta de correo: “Eccoti il quart’ Atto. È breve e diverrà brevissimo se tu farai i versi concisi”.⁶⁶ En la misma carta le propone, además, una larga lista de cambios en algunos recitativos del acto primero, que el compositor, sin embargo, consideraba pocos (“Cambia queste poche cose”), enviándole fragmentos de cosecha propia para que los ajuste, y que coincidirán con la poesía

⁶¹ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 13 agosto 1861. En Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi, una biografía...*, op. cit., p. 530.

⁶² Carta de Piave a Verdi, Milano, 27 septiembre 1861. En *ibid.*, p. 659.

⁶³ Carta de Verdi a Piave. En *idem*.

⁶⁴ Otros cambios propuestos por Piave son la *canzonette* y *ballata* de Preziosilla (II, 2), la *ballata* de Pereda que cierra Preziosilla (II, 4), el recitativo y la romanza de Leonora (II, 5), la escena de esta con Fra Melitone (II, 6), el dúo entre Leonora y el Padre Guardiano (II, 9).

⁶⁵ Carta de Piave a Verdi, 15 agosto 1861. En Abbiati, II, pp. 650-651.

⁶⁶ Carta de Verdi a Piave, Busseto, [hacia el 20 agosto 1861]. En *ibid.*, pp. 651-652.

definitiva.⁶⁷ Con respecto al tercer acto, Verdi le recuerda que no se olvide de que en el mismo “[...] vi sono troppi cambiamenti di scena. È una vera *lanterna magica*. Cerca di ridurlo a due, o totalpiù tre scene”, y que se asegure de incluir algún texto que relate el pasado de don Alvaro: “In questo dramma non si dice mai nulla della *vita e miracoli* di D. Alvaro. Bisogna trovare il luogo di narrare un po’ la sua storia”;⁶⁸ termina preguntándole por su pronta vuelta a Busseto para seguir trabajando juntos. Verdi, que impaciente no puede esperar a que llegue Piave, comienza a redactar en prosa el célebre final del segundo acto, la *Vergine degli Angeli* (II, 11), inicia la composición musical del mismo, y después manda el borrador al libretista: un folio dividido por la mitad sobre el que de manera precisa se especifican las partes destinadas al recitativo y las partes líricas, indicando para cada una de ellas el metro y el verso que debe utilizar.

Piave, el 23 de agosto le confirmaba al maestro que tiene en sus manos el IV acto “che credo una vera gemma. Così Dio e San Giuseppe Verdi m’aiutino a conservarlo tale, perchè sarebbe troppo difficile il migliorarlo”.⁶⁹ Este fragmento corrobora que en el fondo el libretista no fue más que un versificador, más o menos amable, porque de nuevo se puede constatar que tanto la estructura como la ordenación del libreto son obra de Verdi. Aquí se manifiesta también la admiración y la entrega reverencial del libretista al genio del compositor, así como su casi absoluta falta de sentido crítico. Le asegura al maestro que ya está trabajando en los cambios del acto III y que en cuanto al reducción de escenas del acto III “per una mi pare di averla trovata, ma di più mi pare impossibile [...]”.⁷⁰

Dos días después Piave vuelve sobre el problema de la abundancia de cambios de escena en el acto III y le ofrece al maestro una solución que fue finalmente la adoptada: “[...] Ripensando alle scene, non credo possibile che risparmiare quelle dalla ‘*ridente campagna*’ (atto III) sostituendovi un dialogo di qualcuno che dalla finestra dell’‘*Abitazione*’ che segue, osservando la battaglia che nasce fuori [...]”, lo que justificaría la música descriptiva de la batalla que Verdi piensa incorporar en este pasaje, hasta que un grupo de soldados entre en escena llevando a don Alvaro herido,

⁶⁷ Los versos que Verdi quiere que cambie son los que cierran la escena 2 (I, 2), la del dúo de los amantes con la que termina la escena 3 (I, 3), y la del diálogo entre el marchese y don Alvaro (I, 4).

⁶⁸ Carta de Verdi a Piave, mediados de agosto. En Abbiati, II, p. 651.

⁶⁹ Carta de Piave a Verdi, 23 agosto 1861. En *ibid.*, p. 654.

⁷⁰ *Idem.*

“come hai già fissato”.⁷¹ Y en cuanto al asunto de dónde incluir la historia de don Alvaro, le plantea que hay que decidir si se deben admitir las pinceladas que sobre su origen ya se encuentran aquí y allá a lo largo de la obra, o si por el contrario se elabora un relato sobre su procedencia que sea más conciso y que tenga un hilo narrativo.

A partir de este momento, bajo los efectos del calor estival, Verdi frena su proceso de creación aunque el ansia está siempre ahí, como le comenta el 20 de agosto a Escudier, explicándole que le gustaría ocuparse de la ópera de San Petersburgo pero que el tremendo calor de esos días se lo impide.⁷² Son momentos decisivos en los que un reflexivo Verdi se halla inmerso en un proceso de depuración del original de Rivas, un drama que él considera confuso y con demasiados versos, y con la dificultad añadida de encontrar posibles intérpretes vocales para el estreno de San Petersburgo, lo que nunca abandona su pensamiento mientras madura su proyecto musical. En un momento de desaliento escribe a su amigo milanés Andrea Maffei, exponiéndole algunas de sus dudas y pidiéndole permiso para apropiarse de algún verso del schilleriano *Campo di Wallstein* que Maffei había traducido al italiano, a lo que este le responde afirmativamente: “Se nel *Wallstein* trovi qualche verso che possa entrare nel melodramma usane come cosa tua; né v’era bisogno che me lo chiedessi”.⁷³ Una vez finalizado el bochornoso calor Verdi retoma con ímpetu el encargo, y compositor y libretista se reunieron de nuevo en el campo. Ambos se concentraron completamente en la ópera, que finalmente Verdi compuso en unas pocas semanas, entre el 20 septiembre y mediados de noviembre, en un proceso que queda explicado en el comentario que Giuseppina Stepponi le hace a Corticelli sobre la espléndida técnica de elaboración de su marido: “[...] Egli non potrebbe comporre le sue Opere a pezzi e bocconi, con pause in mezzo. Mastica ben bene il soggetto prima di dare mano alla musica. *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, etc., furono scritte in poco tempo, tutte d’un fiato sotto la sferza di un’attività febbrile. Così sarà di questa [...]”.⁷⁴

A finales de septiembre, recién llegado de una visita a Sant’Agata, Piave ha ideado la escena de Fra Melitone y urdido el célebre “Rataplan”, e incluso ha encontrado el lugar donde contar la historia vital de don Alvaro. Verdi se encuentra eufórico y no

⁷¹ Carta de Piave a Verdi, 25 agosto 1861. En *ibid.*, p. 655.

⁷² Carta de Verdi a Léon Escudier, 20 agosto 1861. En Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., p. 38.

⁷³ Carta de Andrea Maffei a Verdi, Milano, di fine agosto 1861. En Abbiati, II, p. 656.

⁷⁴ Carta de Giuseppina Stepponi a Mauro Corticelli, Sant’Agata, 23 settembre 1861. En Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., p. 38-39.

desea nada mejor. Lo respalda y aprueba el lugar elegido para contar la vida de don Alvaro, y considera el “Rataplan” bien tal y como está, aunque en la escena de Fra Melitone no puede evitar coger algunas de las palabras escritas por Piave y cambiarlas por otras, que considera más cómicas. Además, sobre la romanza de Leonora le pide que incorpore en el libreto: “Pace, pace mio Dio”, que lo haga rápido y se lo mande. Por último, le solicita que termine rápidamente el tercer acto, y que vaya a verlo tan pronto como pueda.⁷⁵ Piave, contento de que al maestro le haya gustado la idea del “Rataplan”, promete hacer una reducción para piano de la vida y milagros de don Alvaro,⁷⁶ y se acerca a ver al maestro en una rápida visita. De vuelta en Milán, el libretista requiere del maestro ideas para cerrar el aria de don Alvaro del III acto (que desaparecerá en la 2ª versión de 1869), y Verdi le responde con dos “stroffette” (III, 12) pidiéndole que las acomode en el libreto a su modo pero conservando el ritmo de los versos.⁷⁷

Durante el mes de octubre, Verdi componía a todas horas y de modo frenético, particularmente espoleado por la figura “buffa, graziosissima”⁷⁸ de Fra Melitone. En noviembre, en el último período de la creación, encontramos algún intercambio epistolar sobre *La forza*, entre el maestro y su libretista. Son cartas en cierto modo compulsivas por parte de un Verdi insaciable, difícil de contentar, que se ha encontrado con el poeta tanto en Santa’Agata como en Turín; cartas que demuestran cómo Verdi afianzaba la mayor parte de los aspectos representativos y dramáticos del texto antes que su colaborador. Así, a principios de noviembre le envía una serie de propuestas, que considera que no estropean el libreto pero que a él le serían de gran utilidad:⁷⁹

1. Al inicio del acto II, quiere hacer decir al *Studiante* diversas frases que en original decía el *Alcalde*.

2. En el acto III, estima que en la escena del campamento no se habla en ningún momento de la trama principal ni de sus protagonistas, por lo que ha pensado añadir algún verso en recitativo después de la estrofa de la adivina, “Dal vostro batagliar”, en el que se nombre tanto a don Federico Herreros como a don Felice de Bornos (III, 10).

3. En la escena de los reclutas del cuadro que transcurre del campamento, piensa que el *tutti* debería ser solo de cuatro versos (III, 13), y en el *duetto*, le proporciona a

⁷⁵ Carta de Verdi a Piave, fine settembre 1861. En Abbiati, II, p. 658.

⁷⁶ Carta de Piave a Verdi, 27 settembre 1861. En *ibid.*, p. 659.

⁷⁷ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 10 ottobre 1861. En *idem*.

⁷⁸ Carta de Verdi a Achille De Bassini (futuro Fra Melitone en el estreno de San Petersburgo), ottobre 1861. En *ibid.*, p. 660.

⁷⁹ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 5 novembre 1861. En *ibid.*, pp. 662-664.

Piave unos versos que, según su gusto, permitirían una mejor unión entre una estrofa y la siguiente (III, 8).

4. En el IV acto, propone que Fra Melitone salga a escena después de las palabras “Fate la carità...”, llevando “unito con altro zoccolante” el caldero, de tal manera que el coro tenga la ocasión de pedir caridad (IV, 1).

5. Por último, ajusta los versos de la escena de Fra Melitone “All’inferno!”, que finalmente será suprimida.

El 10 de noviembre, Verdi le comunica a Piave que ha terminado el acto III, y que “sono ora alle prese con Melitone”.⁸⁰ Por lo tanto, está ocupándose ya del inicio del IV acto, lo que no le impide seguir pidiendo al libretista algunos cambios en el III acto: unas veces proponiéndole directamente nuevos versos que Piave aceptará con agrado, como ocurre una vez más con el *duetto* final (III, 8), y otras pidiéndole cambios porque no le agrada la poesía, como aquella en la que don Carlo manifiesta su deseo de asesinar a su hermana, frase, que según el maestro, es una que se repite demasiado. Además, Verdi, busca ahora un rápido desenlace para este acto, por lo que le propone una variante en el final del mismo, más corta, con una rápida conclusión que no sobrevivirá en la segunda versión, en la que se expresa el concepto base: don Alvaro encontrará la muerte o se recluirá en un convento, exactamente como en el final de la IV jornada del drama original. Asimismo, le sugiere el texto de la didascalia y los últimos versos de don Alvaro antes de suicidarse, en la escena con la que concluye esta primera versión (IV, 9).

Piave, encantado, le responde: “Angel mio hai finito anche l’atto III!!! È inutile; tu sei nato per comandare anche alle ispirazioni; sei un vero prepotente...”,⁸¹ comunicándole su próxima visita a Sant’Agata para ultimar cualquier último retoque que se le ocurra al compositor, aunque parece ser que este viaje no llegó a emprenderse nunca, ya que Verdi se encontró con Piave, pocos días después, en Turín. Así, el 20 de noviembre, el compositor, en un intento por clarificar definitivamente el libreto, le escribe: “Tu m’hai guastato il Coro della *Carità* [...]: lascia il primo”, añadiendo, de nuevo, distintas instrucciones referidas a las tres últimas escenas del cuarto y último acto.

⁸⁰ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 10 novembre 1861. En *ibid.*, 664.

⁸¹ Carta de Piave a Verdi, Milano, 11 novembre 1861. En *ibid.*, p. 665.

3.2.2. PRIMER VIAJE A SAN PETERSBURGO

A finales de noviembre de 1861, Verdi le escribe a su editor, Ricordi, “L’opera è finita, salvo l’istromentazione [...]”,⁸² comunicándole que partiría de inmediato hacia Rusia; a Piave le avisa que la ópera está terminada pero que con respecto al libreto, el cuarto acto necesita “di un taglio, e di qualche verso”,⁸³ y a Escudier le anuncia su llegada a París el 28 ó 29 de noviembre, camino ya de San Petersburgo.

La primera parada en su viaje fue Piacenza, prosiguiendo viaje hasta Turín para reunirse con Piave, que le entregó la versión revisada de las tres últimas escenas de *La forza del destino*. Tras su paso por París, Berlín, y Varsovia, llegan a Rusia el 6 diciembre, donde fueron recibidos por Corticelli. Entre el ansia, la fatiga, los preparativos, las gélidas temperaturas, y que Giuseppina comienza de nuevo con sus males estacionales, todo se convierte en unas desastrosas vacaciones. El estreno de la ópera se retrasó, debido a que la soprano que debía representarlo, la cantante siciliana de fama internacional Emma La Grua, “desolante esempio di fragilità”,⁸⁴ enfermó, y resultaba francamente difícil encontrar a tiempo a una sustituta. A principios de enero, Verdi, en una carta enviada a Piave desde San Petersburgo, se lamenta por no haber podido comenzar todavía los ensayos, añadiendo la temperatura en la calle es gélida, aunque dentro de casa “è una delizia!”, y que Giuseppina no se encuentra bien de salud.⁸⁵ Lo mismo le comunica a Tito Ricordi: “[...] Non abbiamo ancora incominciato le prove perché la Grua è ammalata”.⁸⁶ Finalmente, el compositor solicitó la recesión del contrato ya que al firmarlo había puesto el acento en la calidad de los cantantes, pero el director del teatro se negó a liberarlo de su compromiso, por lo que ambos llegaron a un acuerdo: *La forza del destino* se estrenaría el invierno siguiente. Así, los Verdi partieron de Rusia hacia Londres, vía Berlín, a finales de enero de 1862, como le escribe Giuseppina a Cesare de Sanctis, “[...] Stiamo facendo i bauli per andare a veder Mosca, prima de lasciar la Russia. Quanto l’opera nuova no si è data, né si darà...per quest’anno. [...] Hanno convenuto di trasportarlo al futuro inverno. Amen [...]”.⁸⁷

⁸² Carta de Verdi a Tito Ricordi, 22 novembre 1861. En *ibid.*, p. 667.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 678.

⁸⁵ Carta de Verdi a Piave, Pietroburgo, 7 gennaio 1862. En *ibid.*, p. 678-679.

⁸⁶ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Pietroburgo, 7 gennaio 1862. En *ibid.*, p. 679.

⁸⁷ Carta de Giuseppina a Cesare de Sanctis, San Petersburgo, 16-28 gennaio 1862. En Gustavo Marchesi, “Gli anni della Forza...”, op. cit., p. 42.

Mientras, en Italia, la representación de su ópera *Un Ballo in Maschera* en La Scala de Milán, no ha obtenido el éxito esperado, lo que quizás se podía haber evitado adoptando un mayor control. La incapacidad de Verdi para permanecer callado, su fidelidad al trabajo, y la obligación moral contraída con la música, llevan al maestro a escribir a Tito Ricordi desde San Petersburgo, manifestando su descontento por esta situación, señalando que el teatro milanés se había convertido en uno de los peores teatros de Italia, ya que acudiendo a su reputación mantenida en el tiempo se permitía meter mano en el trabajo de los compositores, masacrándolo, y presentándolo ante el público de manera inconveniente y ridícula. Continúa lamentándose de que no se cuida ni la puesta en escena, ni la elección del elenco de artistas, y se queja de que no existan los derechos de autor, y de que éste no pueda disponer de sus notas en el modo que a él le parezca oportuno. Así, tras el estreno fallido de su ópera en San Petersburgo le comunica que el contrato entre ambos se termina, pero que si él continúa interesado en mantenerlo, exige que se añada una cláusula que diga: “[...] ‘L’Editore si obbliga di non conceder il nolo dell’opera *La Forza del destino* in nissuno dei principali teatri e specialmente in quello della Scala, senza l’approvazione dell’autore’ [...]”.⁸⁸

El maestro, recuperado el ánimo y ansioso por regresar, no a Santa Ágata sino a París, escribe más tranquilo a Léon Escudier, el 29 de enero: “[...] voi scoppiete in una buona risata per il mio viaggio inutile a Pietroburgo. [...]. Verso la meta di Febbraio e forse prima, sarò a Parigi. [...] Preparate una bella storiella perchè possiamo darci una buona risata a crepa-pancia [...]”.⁸⁹ Mientras consideraba la posibilidad de reposar tranquilamente un tiempo en París y luego volver a Sant’Agata, antes de regresar a Rusia por segunda vez, una nueva oferta, esta vez ligada a intereses patrióticos, empujó al compositor a trabajar a toda prisa sobre un “tema” de ocasión. La ciudad de Londres organizaba ese año una Exposición Internacional y algunos músicos de gran fama fueron invitados a componer himnos y marchas para la ceremonia de inauguración: Daniel-François Auber (Francia), Giacomo Meyerbeer (Prusia), Sterndale Bennett (Inglaterra) y Giuseppe Verdi por Italia. La primera noticia de este nuevo trabajo para Inglaterra la encontramos a finales de marzo, cuando el maestro escribe a Tito Ricordi para pedirle que le envíe a la capital francesa “[...] l’Inno d’Italia che fù fatto, credo nel

⁸⁸ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Pietroburgo, [sin fecha] gennaio 1862. En Abbiati, II, pp. 683-684.

⁸⁹ Carta de Verdi a León Escudier, Petersburgo, 20 gennaio 1862. En Gustavo Marchesi, “Gli anni della Forza...”, op. cit., p. 716.

1848. Il motivo è questo [segueno alcune note dell’Inno] etc. [...]”,⁹⁰ porque en París había encontrado fácilmente copias de la *Marsellaise* y *God save Our Gracious Queen*, pero no del himno italiano.

Fue durante esta estancia en París, con motivo de esta ocasión, cuando Verdi conoció a un joven Arrigo Boito (1842-1918), un escritor treinta años más joven que el compositor que pertenecía a la bohemia intelectual lombarda, que colaborará con él en la composición del libreto del himno, siendo esta la primera experiencia del poeta con Verdi de quien posteriormente se convertirá en el libretista del músico, ya anciano, en *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893), y reescribirá, como sabemos, la segunda versión de *Simon Boccanegra* (1881). Cuando, por consejo de Clara Maffei, y con una carta de recomendación de la condesa, Boito fue al Hôtel Britannique de París para presentarse ante maestro,⁹¹ no era un desconocido en el mundo musical y literario italiano. Verdi sabía que la cantata titulada *Le Sorelle d’Italia*, que había compuesto en colaboración con su amigo Franco Faccio, quien luego se convertiría en uno de los mejores directores de orquesta europeos, no había pasado inadvertida, y recibió al joven con cordialidad, sabiendo de inmediato que tenía frente a él al poeta capaz de escribir el texto de su cantata.

En marzo, Boito le envió una primera versión del texto a Verdi, quien le pidió importantes reformas. A finales de marzo, el maestro ya tiene en sus manos el texto de Boito. El 20 de abril Verdi llegó a Londres precedido de una gran fama, en medio de un gran éxito, pero allí le esperaban un montón de problemas y comienzan las desilusiones: la fama y fortuna del compositor parecieron ser insuficientes para evitar los irrespetuosos aplazamientos del estreno de un día para otro, y que la parte de Verdi en la ceremonia de inauguración fuese finalmente excluida.

3.2.3. SEGUNDO VIAJE A RUSIA Y ESTRENO DE *LA FORZA DEL DESTINO*

La historia del segundo viaje a San Petersburgo comienza casi como la del primero. Estamos en el verano de 1862 y hay obras en Santa Ágata, y junto a ello las perspectivas sobre la vida política italiana son de todo tipo menos halagüeñas.⁹² Poco

⁹⁰ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Parigi, 22 marzo 1862. En *ibid.*, p.720.

⁹¹ Pierre Milza, *Verdi y su tiempo...*, op. cit., p. 352.

⁹² En una carta de Verdi a O.Arrivabene desde Sant’Agata, 28 agosto 1862, podemos leer: “[...] Povera Italia! Ma che fa questo ministero così invisibile a tutti che non si dimette? E non capisco come il Re, tanto animoso, non si metta alla testa dell’esercito, e dica: ‘La patria è in pericolo; io sono il vostro primo soldato; seguitemi...’ [...]”. En Abbiati, II, p. 705.

tiempo después, la Strepponi comienza a pensar en su vuelta a San Petersburgo, a donde llega el matrimonio el 24 de septiembre de 1862. Dos o tres días después parten para Moscú donde se representaba *Il Trovatore*. Los Verdi contemplaban la posibilidad de asistir de incógnito, pero el público de la ciudad, sabiendo que el compositor estaba en la sala, lo aclama de modo caluroso e incluso lo empujan a salir a saludar al escenario.⁹³ El lunes 10 de noviembre se estrena *La forza*, y al día siguiente Verdi le escribe a Tito Ricordi: “Ieri sera prima recita della *Forza del destino*. Esito buono. Esecuzione buonissima. Decorazioni e vestiario ricchissimi”.⁹⁴ De hecho, el *Journal de St-Pétersbourg*, publicó que *La forza del destino* era la más completa de todas las óperas de Verdi en lo que se refiere a inspiración, riqueza de las melodías, desarrollo y orquestación.⁹⁵

El único episodio que vino a romper el éxito de las siguientes representaciones, se produjo el día siguiente cuando un grupo de jóvenes defensores de la música nacional rusa expresaron su oposición a Verdi, con lo que suscitaron una mayor reacción del público.⁹⁶ Más allá de este pequeño incidente, todo fueron homenajes sin fin. Dos cartas de Guiseppina, dirigidas a sus amigos de siempre Mauro Corticelli y Cesare De Santis, amplifican este innegable hecho; a De Santis, en una escrita el 14 de noviembre, le cuenta:⁹⁷

[...] *La Forza del Destino* è andata in scena con esito eccellente. Buona esecuzione in generale dei Cantante, Cori, ed Orchestra. L’Imperatore colpito da una bronchite, e violento mal d’occhi, non ha potuto assistere che alla quarta rappresentazione [...] l’Imperatore, dopo averlo applaudito e chiamato fuori egli stesso a nome, vuole che gli fosse presentato dal Ministro nel suo palco, e là, per così dire, sepolto da un’*avalanche* di complimenti specialmente per parte dell’Imperatrice, che fu gentilissima e finissima [...] Noi partiremo presto per la Spagna, dove Verdi accettò dopo nella sua spelonca de S.Agata per farvi quieta e lunga demora [...].

⁹³ *Ibid*, p. 708.

⁹⁴ *Ibid*, p. 709.

⁹⁵ “[...] Nous estimons que la *Forza del destino* est de toutes les ouvrages de Verdi le plus complet, sous le rapport de l’inspiration et de la richesse de mélodies, comme aupoint de vue du développement et de l’orchestration”. En *ibid*, p. 709.

⁹⁶ Aunque Verdi a este episodio no le dio más importancia, si lo hizo en Italia la *Gazzetta Musicale*, con el fin de tranquilizar a los lectores mal informados: “La sera successiva alla prima rappresentazione dopo che l’esito era assicurato [...] capita in mente ad una minoranza insignificante di fare una dimostrazione in favore della scuola nazionale russa e quindi contro la musica italiana [...]. Il tentativo fallì, poiché la gran massa di spettatori si levò ad applaudire, onorando l’ospite illustre [...]”. En *ibid.*, p. 715.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 712.

Por fin tenemos en escena la tragedia del destino. La experiencia rusa ha terminado bien, a pesar de que en los inicios fuese confusa e irritante. Verdi queda satisfecho con la ejecución, por la acogida y por las ganancias, como se lee en la carta que le envía a León Escudier, el 5 de noviembre, desde San Petersburgo: “Si sono fatte tre recite della *Forza del Destino* con teatri affollatissimi ed eccellente successo. Voi avrete del resto rivelato el telegrafo che vi ho spedito dopo la prima recita, ed ora avrete visto il Giornale di Saint-Pétersbourg. Adunque amen. [...]”⁹⁸

3.3. DEL DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO A LA FORZA DEL DESTINO. PRIMERA VERSIÓN (1862)

3.3.1 ARGUMENTO

La acción se desarrolla en España e Italia hacia mediados del siglo XVIII.

ATTO I

Cuadro I. *En una sala de la casa del los Calatrava*. La trama de *La fuerza del destino* se desarrolla en Sevilla, hacia mediados del siglo XVIII. Leonora di Vargas y el joven indiano don Alvaro, ante la oposición por parte del marchese di Calatrava, padre de Leonora, a su matrimonio, se preparan para huir. Leonora, quien a pesar de todo ama a su padre, medita sobre la incertidumbre del propio destino mientras dice adiós a su tierra natal. La llegada de don Alvaro hace desaparecer sus últimas dudas, pero los dos son sorprendidos por el machese, quien interrumpiendo la escena reniega de su hija y ordena a los siervos que arresten al joven. Este, proclamándose como el único culpable y liberando a Leonora de toda culpa, se humilla y se declara dispuesto a asumir el castigo que el marchese considere oportuno mientras tira al suelo su pistola, de la que accidentalmente sale un disparo que mata al marchese, quien antes de morir maldice a su hija. Con don Alvaro que arrastra Leonora hacia el balcón concluye el primer acto.

ATTO II

Cuadro I. *Taberna en las afueras de Hornachuelos*. Dieciocho meses después, el hermano de Leonora, don Carlo di Vargas, tras la psita de su hermana, llega a una

⁹⁸ *Ibid.*, 710.

posada en el pueblo de Hornachelos, en las cercanías de Córdoba. Aquí se hace pasar por un Studente a los ojos de los clientes de la hostería, entre los que se encuentran la gitana Preziosilla, algunos soldados, el mastro Trabuco, y la propia Leonora que, disfrazada de hombre, se está dirigiendo al convento de la Virgen de los Ángeles en cuyas cercanías pretende vivir como una ermitaña. Escuchando escondida lo que cuenta don Carlo en la hostería, Leonora descubre que don Alvaro, al que creía muerto, está vivo, y temiendo por su propia integridad, huye.

Cuadro II. *Atrio del monasterio*. Una vez que llega al convento, la joven se confía a la Virgen rogando para que sus propios pecados sean perdonados, después de lo cual pide una entrevista al Padre Guardiano, llamado por Fra Melitone, a quien revela su identidad y su deseo de expiación. El fraile, indulgente y comprensivo, le advierte de que la vida que pretende llevar está llena de privaciones y trata de convencerla una última vez de que ingrese en el convento en vez de quedarse en una mísera gruta. Sin embargo, viendo la confiada constancia de Leonora, accede a la voluntad de la joven y, entregándole un sayo, reúne a los monjes en la iglesia, quienes maldiciendo a cualquiera que se atreva a infringir el anonimato del eremita se dirigen cantando en coro a la Virgen.

ATTO III

Cuadro I. *Bosque próximo al pueblo italiano de Velletri, en Italia*. Algunos años después, junto a Velletri, en un campamento militar, don Alvaro, que cree que Leonora está muerta, se ha convertido en capitán de granaderos españoles bajo un nombre falso, y no pudiendo soportar más su desventura, espera encontrar la muerte en la batalla. Mientras está absorto en sus tormentosos recuerdos (su pasado de orfandad, hijo de descendientes de la familia real Inca; la noche fatal en la que vio a Leonora por última vez), oye la llamada de auxilio de un soldado en dificultades y acude en su ayuda salvándole la vida: el hombre no es otro que don Carlo, también oculto bajo un nombre falso. Los dos, sin reconocerse se juran eterna amistad, y se van a la batalla que se ha desarrollado en este tiempo.

Cuadro II. *Habitación de los oficiales*. Don Alvaro es herido gravemente, y durante su convalecencia don Carlo descubre su verdadera identidad, y cuando se entera de que el herido está ya fuera de peligro, muestra la alegría feroz que le causa el pensamiento de poderlo matar con sus propias manos.

Cuadro III. *Campamento militar*. El campamento está lleno de animación: soldados, cantineras, Trabuco que busca vender su mercancía, pedigüños que piden limosna, Preziosilla que anima a los reclutas a la guerra, Fra Melitone que reprocha a los pecadores suscitando la ira de los soldados, quienes son distraídos por la gitana que arrastra a todos en el vertiginoso “Rataplán”. Mientras tanto, don Alvaro ya está curado, y no pueden evitar la confrontación con don Carlo que se da a conocer: los dos, enfrascados en un duelo, se alejan, y poco después don Alvaro, con su espada ensangrentada y convencido de que había matado a don Carlo, se se lanza a la batalla que se ha reavivado, invocando la muerte.

ATTO IV

Cuadro I. *Interior del monasterio*. Cinco años después, en el convento de la Virgen de los Ángeles, Fra Melitone distribuye alimento entre los pobres. Estos deploran su comportamiento despectivo y lamentan la ausencia del Padre Raffaele que no es otro que don Alvaro. Llega don Carlo que prosigue en su búsqueda de venganza persiguiendo a don Alvaro, y pregunta por el Padre Raffaele. Una vez que se reconocen mutuamente, don Carlo pretende desafiar a don Alvaro a un duelo; en un primer momento don Alvaro rechazará la confrontación pero, cuando oye como su enemigo le llama cobarde y mulato, los dos se alejan para batirse nuevamente.

Cuadro II. *Exterior de la cueva donde vive Leonora*. Entretanto, ante la ermita donde vive retirada del mundo, Leonora, enamorada aún de don Alvaro, llora su suerte. De repente escucha ruidos en los alrededores y se refugia velozmente en su propia cueva, pero es llamada precisamente por don Alvaro que, habiendo herido mortalmente a don Carlo, busca un confesor para dar al moribundo los últimos sacramentos. Aterrorizada, Leonora pide ayuda haciendo sonar la campana y cuando finalmente abre la puerta los enamorados se reconocen mutuamente, pero rápidamente el joven la rechaza: sus manos están manchadas de sangre, ha matado a su hermano. Ella se precipita hacia don Carlo quien, antes de morir, deseoso de buscar venganza, la apuñala. Mientras llega el Padre Guardiano con los hermanos, Leonora muere en brazos de don Alvaro, quien desesperado huye y subiéndose a los riscos se tira al vacío suicidándose mientras lanza maldiciones.

3.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La elección de un tema tan apasionadamente romántico, en un momento en el que el Romanticismo estaba en declive por la oposición que contra esta corriente se desarrolla cada vez más en la segunda mitad del siglo, y, en particular, desde 1860, bajo el estímulo de diferentes corrientes (el realismo francés y el positivismo), denota una cierta indiferencia, e incluso, un paso atrás por parte de Verdi, respecto a su anterior búsqueda de una nueva expresión dramática. *La forza del destino* es una ópera con un tono general denso, sombrío, y lúgubre, dominada por la idea del destino, bajo una especie de ciego fatalismo, que hace que la familia de los Vargas parezca destinada a una completa destrucción irreparable, en la que todos caen por obra de una sola mano ignorante y casi inocente. Los tres polos en torno a los cuales gira el drama son el amor, el orgullo y la venganza. En la acción, muy envolvente, los elementos novelescos, los efectos dramáticos sorprendidos, los disfraces, las revelaciones finales en las identidades de los personajes, las fugas, etc., se mezclan, alternándose con los elementos cómicos y populares, mientras que los episodios relativos a la guerra, que sirven como contraste al drama individual, en el drama de Rivas son un paisaje de fondo, y en la ópera, varios de ellos (“Rataplan”: III, 14; Trabuco: III, 11; Preziosilla: II, 2) son inventados por un gusto escénico y coral.

Aunque en lo fundamental la ópera respetaba escrupulosamente el espíritu original del *Don Álvaro* de Rivas, lo cierto es que cuando, por invitación de Verdi, el duque de Rivas asistió a los ensayos del estreno madrileño de *La forza del destino*, protestó vivamente por la manipulación que había experimentado su obra en la versión operística y expresó al compositor su desagrado por los cambios en el texto, proclamando su pena por haber autorizado aquel arreglo operístico de su obra.⁹⁹ Como el propio compositor le explicaría al duque de Rivas en su encuentro en Madrid, “no era lo mismo un drama para ser representado en un escenario que un libreto para ser puesto en música, ya que para hacerlo *cantabile* había que alterar el ritmo de su versificación y la conformación misma de su armadura estrófica, razón por la cual los cambios resultaban necesarios”.¹⁰⁰

En cuanto a los personajes del drama original, se mantiene todos y se prescinde de uno de los personajes principales y de varios secundarios:

⁹⁹ Ramón María Serrera Contreras, *Verdi, Sevilla y América...*, op. cit., p.73.

¹⁰⁰ *Idem.*

DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO

PERSONAJES

DON ÁLVARO, *joven indiano, pretendiente de Leonor de Vargas.*

EL MARQUÉS DE CALATRAVA, *noble español.*

DON CARLOS DE VARGAS, *su hijo.*

DON ALFONSO DE VARGAS, *Idem.*

DOÑA LEONOR, *su hija.*

CURRA, *criada de doña Leonor.*

PRECIOSILLA, *gitana.*

UN CANÓNIGO.

EL PADRE GUARDIÁN, *franciscano del convento de Los Ángeles.*

EL HERMANO MELITÓN, *portero del mismo.*

PEDRAZA Y OTROS OFICIALES.

UN CIRUJANO DEL EJÉRCITO.

UN CAPELLÁN DEL REGIMIENTO.

UN ALCALDE.

UN ESTUDIANTE.

UN MAJO.

MESONERO.

MESONERA.

LA MOZA DEL MESÓN.

EL TÍO TRABUCO, *arriero*

EL TÍO PACO, *aguador.*

EL CAPITÁN PREBOSTE.

UN SARGENTO.

UN ORDENANZA A CABALLO.

DOS HABITANTES DE SEVILLA.

Soldados españoles, arrieros, lugareños y lugareñas.

LA FUERZA DEL DESTINO

PERSONAGGI

DON ALVARO, *tenore.*

IL MARCHESE DI CALATRAVA, *basso.*

DON CARLO DI VARGAS, *suo figlio, baritono.*

DONNA LEONORA, *sua figlia, soprano.*

PREZIOSILLA, *giovane zingara, mezzosoprano.*

PADRE GUARDIANO, *francescano, basso profondo.*

FRA MELITONE, *francescano, baritono brillante.*

CURRA, *cameriera di Leonora, mezzosoprano.*

UN ALCALDE, *basso.*

MASTRO TRABUCO, *mulattiere, poi, rivendugliolo, tenore.*

UN CHIRURGO, *militare spagnolo, tenore.*

CORISTI: *mulattieri; paesani spagnuoli e italiani; soldati spagnuoli e italiani d'ogni arma; ordinanze realtive; reclute italiane; frati francescani; poveri questuanti.*

CORISTE: *paesane e vivandiere spagnuole ed italiane; poveri questuante.*

Ballo: *paesani, paesane e vivandiere spagnuole ed italiane; soldati spagnuoli ed italiani.*

COMPARE: *oste, ostessa; servi d'osteria; mulattieri, soldati italiani e spagnuoli d'ogni arma; tamburini; trombe; paesani; paesane e fanciulli delle die nazioni; saltimbanco; venditori d'ogni specie.*

Spagna e Italia

Verso metà del XVIII secolo

Realizando una lógica labor de síntesis, Verdi elimina algunos personajes, y una de las cosas más evidentes es la unificación de tres de ellos, el que dice llamarse Pereda y ser amigo de los Vargas en la II jornada, don Carlos de Vargas y Alfonso su hermano (y también por ello de Leonora), en uno solo: don Carlo, que se presenta como antagonista de la clase social representada por don Alvaro a quien persigue hasta llevarlo al paroxismo. La figura de Leonora no tiene en Rivas la misma importancia que en el libreto de Piave y Verdi y, menos aún, que en la segunda versión definitiva de 1869. Pasa de la cárcel en la que como hija, hermana, y mujer, la tiene encerrada su familia, a una cueva eremítica donde expía un pecado que nunca cometió y por el que muere finalmente, aunque Verdi le dé la opción de despedirse de su amado antes de que esto ocurra. Leonora y don Alvaro encarnan la imposibilidad de los amores desiguales (que tanto interesaron a los dramaturgos del siglo XVIII) y la de que el amor triunfe en la tierra, como si solo fuera posible aquel otro más allá de la muerte.

Por otra parte, a las figuras de Fra Melitone y de la gitana Preziosilla, el maestro les concedió mucha importancia, en contra de la opinión de quienes las consideran marginales o superfluas, como así lo demuestra el comentario que le hace a Cesare De Sanctis en junio de 1869: “[...] La parte di *Preziosilla* non si può né si deve cambiare: quindi, *Preziosilla* e *Melitone* non li avete, e badate che quelle parti sono importantissime, e, sotto un certo rapporto, le prime dell’Opera. [...]”.¹⁰¹ Probablemente, porque junto con las escenas del campamento militar y las populares de la posada, a Verdi le ofrecían la posibilidad de mostrar el contraste, lo popular y lo pintoresco, así como la realidad social en la que se desarrolla la trama y discurren las vicisitudes de los protagonistas.

Don Álvaro o la fuerza del sino es un drama vasto tanto en tiempo como en espacio. Desde la I jornada hasta la II jornada ha pasado un año, mientras en las jornadas III y IV, Rivas nos transporta a junio-agosto de 1744, cuando el que luego será Carlos III, entonces rey de Nápoles, lucha contra los austriacos en Veletri, y entre éstas y la V jornada han transcurrido cuatro años, desde la llegada de don Álvaro a Hornachuelos, por lo que podríamos deducir que la acción se desarrolla a lo largo de cinco años, desde julio de 1743 a septiembre u octubre de 1748. En la transposición del drama de Rivas a la ópera, Verdi redujo las cinco jornadas del original español a cuatro

¹⁰¹ Carta de Verdi a Cesare De Sanctis, 18 junio 1869. En *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere...*, op. cit., pp. 473-474.

actos que rompen la estructura de tragedia clásica del drama original, y la acción se desarrolla, según dice escuetamente el libreto, “Verso la seconda metà del secolo XVIII”.

En el drama español, las jornadas I, II y IV constan de ocho escenas, la III tiene nueve, y la V once. En total hay quince cuadros escenificados sobre catorce decorados diferentes. Se alternan prosa y verso, teniendo, en general, las escenas en prosa un carácter costumbrista y reservándose para el verso aquellas en las que intervienen los personajes centrales y son de tono elevado y dramático. Por su parte, en la ópera, en su versión definitiva de 1869, el acto I consta de cuatro escenas, el II de diez, el III de diez en la primera versión y catorce en la segunda, y el IV de nueve. Además, hay otros cuadros de diferentes localizaciones que no se repiten. La escenografía de Rivas, sugestiva y rica en detalles y colorido, y la presencia de un gran número de figurantes, facilitaba al maestro el poder incluir los grandes coros que distinguen a esta ópera verdiana.¹⁰²

De hecho, en *La forza* el número de personajes aumenta considerablemente, porque aunque se reduce el número de caracteres protagonistas (prescinde de uno de los hijos del marqués de Calatrava, don Alfonso de Vargas), crece el de los personajes secundarios y figurantes, con campesinos, campesinas y arrieros, a los que se une el grupo procesional de peregrinos (II, 3), dando lugar a escenas dramático-musicales grandiosas y espectaculares, lejos de las escenas costumbristas que aparecen en la pieza de Rivas, donde son puramente teatrales y, por lo tanto, tienen unas dimensiones relativamente pequeñas. No obstante, Verdi reducirá algunas decoraciones respecto al original: las dos primeras escenas de la jornada III que se desarrollan en un alojamiento de oficiales, desaparecen y son suplidas por la capacidad expresiva y evocadora de la música, mientras que lo que en Rivas es una única escenografía en la II jornada, desde la escena 3 hasta el final a las puertas del convento de los Ángeles, Verdi la amplía con otra más que cierra el acto II y representa el interior iluminado de la iglesia.

¹⁰² Según Adone Zecchi en esta ópera el coro aparece veintiuna veces en total: nueve en el II acto y once en el III acto, en “Il coro nella Forza del Destino”. En *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 794.

3.3.3. TRASLACIÓN DEL DRAMA TEATRAL AL LIBRETO DE F. M. PIAVE

A. JORNADA I / ATTO I

- CUADRO I

La jornada I de la obra española se desarrolla en dos cuadros distintos: el puente de Triana (I, 1-4), con la presentación indirecta a través del punto de vista de los personajes secundarios, de los protagonistas, y la predicción negativa del futuro de los héroes por parte de la gitana; el segundo cuadro se desarrolla en un salón de la casa de los Calatrava (I, 5-8), donde don Álvaro se va a encontrar con Leonor para huir juntos.

De los dos cuadros, Verdi suprime el primero y sus correspondientes escenas, reproduciendo únicamente el segundo y las cuatro escenas que lo integran, ya que el compositor consideraba la presentación de don Álvaro innecesaria y la predicción contraproducente, para el efecto positivo que debía producir la figura del héroe en el público.

Don Álvaro o la fuerza del sino del duque de Rivas comienza, como *El trovador* de García Gutiérrez, con la evocación del personaje principal a través del diálogo de los personajes que están sobre el escenario. Cuando se abre el telón, el primer cuadro nos muestra una escena popular que se desarrolla en Sevilla, en una calurosa tarde de julio, cerca del Guadalquivir, al lado del puente de Triana, en un aguaducho, protagonizada por el tío Paco, un oficial, un majo, dos habitantes de Sevilla, y la gitana Preciosilla, quienes conversan acerca de un cierto don Álvaro, misterioso y apuesto (que como se verá más tarde, es un mestizo hijo de un gobernador español y de una princesa inca, venido a España para rescatar a sus padres de la cárcel a la cual han sido condenados por participar en una conjuración) y de sus amores con doña Leonor, hija del marqués de Calatrava, que se opone a sus relaciones porque lo considera un “advenedizo” (I, 1-4). Con esta supresión, desaparece el encuadre de ambiente típicamente hispano, la escenografía paisajística y costumbrista que forma parte de la historia, y que por momentos motiva y condiciona el drama, aunque, posteriormente, Verdi recupera esta brillante escena folclórica en los actos II y III, dándole un carácter multitudinario y populista. Pero, ni tan siquiera se salva la frase del canónigo que cierra la escena 4 de la jornada I en Rivas: “[...] Sería faltar a la amistad no avisar al instante al marqués de que

Don Álvaro le ronda la hacienda. Tal vez podemos evitar una desgracia”,¹⁰³ que nos muestran como el personaje es cómplice del marqués (pertenecientes ambos a dos ejes de la sociedad del Antiguo Régimen), y su voluntad, y no el azar o el destino, es la que de alguna manera determina la trayectoria de la tragedia,¹⁰⁴ algo que sin embargo desconocen los asistentes a la ópera.

En la ópera verdiana, al levantarse el telón aparece la escenografía con que se abre la escena 5 del drama español. El espectador se halla en condiciones de identificar de inmediato la casa del marchese di Calatrava. Las indicaciones escénicas muestran un salón tapizado de damasco, con retratos de familia y escudos señoriales, decorado al estilo del siglo XVIII, pero en mal estado.¹⁰⁵ Esta es el primera y única referencia en el libreto a la decadencia y carestía de los Calatrava, y según Grignaffini,¹⁰⁶ el libretista, sobre este aspecto de la pobreza mezclada con la arrogancia aristocrática que haría más española a la historia, pasa por encima, mostrando a la figura del marchese di Calatrava operístico más anodina y no tan claramente identificada como la del original español, en donde es descrito como alguien de “mucho copete y sobrada vanidad. [...] vanidad y pobreza, todo en una pieza!” (I, II).¹⁰⁷

A partir de ahora, la ópera sigue fielmente el original castellano, probablemente porque Verdi deseaba que el primer impacto que el auditorio tuviera con la obra fuera trágico y no desenfadado como en la pieza de Rivas. En esta primera escena, en la que ya se produce un claro trabajo de síntesis (setenta y cinco versos en Rivas, y poco más de diez líneas, algunas palabras o versos resumen lo previamente omitido, en Verdi), nos encontramos directamente sobre el escenario a Leonora y el marchese finalizando una conversación. Suenan las tres notas que habían abierto la obertura y que dan entrada a una escena que se va a desarrollar en un particular tipo de declamación elaborada por Verdi durante los últimos años, y que sustituye a la tradicional estructura del recitativo, acompañada por una orquesta, limitada en esta escena a los instrumentos de arco, cuya función es la de actuar como elemento aglutinante, dando continuidad expresiva al diálogo del marchese que se encuentran despidiéndose.

¹⁰³ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 52.

¹⁰⁴ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., p. 37.

¹⁰⁵ “Siviglia. Una sala tappezzata di damasco con ritratti di familia ed arme gentilizie addobbata nello stile del secolo 18^o, però in cattivo stato [...]”. En Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 536.

¹⁰⁶ Giorgio Grignaffini, “Il Libreto”..., op. cit., p. 110.

¹⁰⁷ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 48.

El marchese se despide con ternura de su hija Leonora, “Buona notte figlia mia”,¹⁰⁸ quien se está preparando para salir de la residencia familiar y huir con don Alvaro, y que se muestra cada vez más angustiada por la turbación que le provoca el pensamiento de lo que está a punto de hacer. El marchese, nos pone al corriente en un modo rápido y apresurado sobre los hechos acaecidos anteriormente, “Fuggisti lo straniero di te indegno”,¹⁰⁹ y le pide a su hija que confíe en él, que sea él quien se preocupe por el futuro, siguiendo escrupulosamente al drama español, “A me lascia la cura / Dell’avvenir [...]”.¹¹⁰ La frase condensa el desprecio del noble por el “distinto”, al que además estima indigno para ella por considerarlo de una clase social inferior, como confirman las siguientes escenas de este primer acto. Las exclamaciones de Leonora (“Oh, angoscia!... / Oh, mio rimorso!”),¹¹¹ muestran claramente al auditorio que la joven algo está tramando contra la voluntad de su padre (cosa que el espectador español sabe desde las primeras escenas aquí suprimidas) y que sus sentimientos son la angustia y un fuerte remordimiento, culpabilidad que Rivas desarrolla sólo en la escena 4. Vémos, por tanto, como de la pieza de Rivas, en Verdi queda eliminado lo anecdótico, el detallado coloquio paterno filial, y las reiteradas manifestaciones de cariño del marqués por su hija, transformando la sumisión y el servilismo de Leonor en dolor y remordimiento por parte de Leonora.

La escena 6 del original español es seguida fielmente por la escena 2 verdiana, aunque con una reducción próxima a la quinta parte, y con la considerable incorporación de la *romanza* de Leonora, la primera gran aria de la soprano. Según las reglas dramáticas se ha privilegiado al máximo a la soprano protagonista, y se ha reducido notablemente la parte de la *seconda donna*, Curra, que en la obra teatral tenía la función de informar constantemente de las dudas y ansias de Leonor. Sacrificando buena parte del diálogo original entre Leonor y Curra, en el libreto la sirvienta únicamente la anima a que se mantenga firme en su decisión, reduciendo a una mera alusión de dos versos las consideraciones de la protagonista española sobre la crueldad del padre, y omitiendo su invocación materna, “Más dulce mi suerte fuera / si aún me

¹⁰⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 536.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., p. 91.

¹¹¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 536.

viviera mi madre [...]”,¹¹² que nos muestra el estado de abandono y fragilidad de Leonor.

Una vez que se marcha el marquese, con un conmovedor recitativo en su forma tradicional, y con un acompañamiento de los instrumentos de arco que proporciona un fondo rítmico y armónico a las frases de ambas mujeres, la Leonora verdiana oscila aturdida entre la devoción filial y el amor, y será Curra quien le recuerde la suerte que correrá don Alvaro si ella no se decide: “[...] a Siviglia prigionero, e forse / Al patibol poi...”,¹¹³ ante lo que la joven reafirma su amor por él, y se manifiesta dispuesta a abandonarlo todo, patria, familia y padre. Es en este momento cuando el libreto incorpora un texto inexistente en el original español: la *romanza* “Me, pellegrina ed orfana...”,¹¹⁴ de concepción formal tripartita bastante amplia y libre, cuyo texto exprime un sentimiento de nostalgia, de dolor contenido, ligado a la renuncia y a la resignación, y extraído, según Rescigno, de un aria de Cordelia tomada del libreto del *Re Lear* en el que Verdi y el libretista Antonio Somma trabajaron durante el verano y el otoño de 1853, pero que nunca llegó a realizarse.¹¹⁵

Esto aporta a la escena una modificación importante en cuanto a la configuración del personaje de Leonor/Leonora, porque la Leonor de Rivas vacila entre el amor y el deber, pero la Leonora de Piave y Verdi vacila entre dos amores igualmente intensos que se excluyen el uno al otro: el filial/patria y el pasional, como hace suponer la acotación “*Contenta*” cuando, mirando el reloj y viendo que suena la medianoche, piensa que don Alvaro no llega y exclama: “Ah no, più non verrà!”.¹¹⁶ La Leonor española, una vez tomada la decisión, se muestra decidida y dispuesta a seguirlo contemplando sólo la felicidad inmediata y futura con don Álvaro, mientras que la heroína verdiana declara que, con la pérdida del amor paterno, lejos de su casa y de su patria, y en manos de un destino inexorable en tierras desconocidas, tal felicidad no será posible.¹¹⁷

La escena 7 del drama original, está dedicada al encuentro de los amantes, a los últimos preparativos para la fuga, y a la brusca interrupción de la misma al ser

¹¹² Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 57.

¹¹³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 537.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., p. 93.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 537.

descubiertos por el marchese, y se corresponde con la escena 3 verdiana. Piave reproduce con toda fidelidad esta escena, aunque globalmente, la proporción de versos salvados es de casi la mitad, frente a las más radicales reducciones de las escenas anteriores, la acción se adelanta, y los personajes ofrecen rasgos decisivos de su personalidad, mientras que el amor une varios aspectos del conflicto. Además, Rivas abandona por primera vez el romance y utiliza en sus versos la silva, reducidos en la ópera a los convencionales versos de Piave,¹¹⁸ cuyas imágenes ganan con el acompañamiento musical de que las dota el maestro.

En Rivas, después de que Curra escuche el ruido de pisadas de caballos, don Alvaro, entra por el balcón y se arroja exultante en los brazos de Leonora, “Ah per sempre, o mio bell’angelo”, comenzando el *duetto* de los enamorados que delinean de manera precisa la situación dramática, aclarando perfectamente las diferentes situaciones psicológicas de cada personaje. Tanto en Rivas como en Verdi, estas son las primeras palabras que pronuncia don Alvaro, pero en el drama español los espectadores lo habían ya visto como una oscura y meditabunda presencia (I, 3), mientras que en la ópera se le va conociendo más lentamente y esta es su primera aparición. En el drama español, el amor de don Álvaro se presenta como un sentimiento total, razón única de su existencia: “Mi bien, mi Dios, mi todo”,¹¹⁹ y en Piave, los versos muestran la talla de la nobleza de don Alvaro, quien concibe el amor como respeto y veneración, presentándolo como un valor positivo que celebran unánimemente Dios y el universo: “L’universo in questo amplesso / Con me vengo giubilar”.¹²⁰ Su amor es puro y santo, y ningún obstáculo podrá interponerse (“Ma d’amor sí puro e santo / Nulla opporsi può all’incanto [...]”),¹²¹ tras lo que apremia a Leonora (“Seguimi. Lascia ormai la tua prigione”).¹²² Este verso añadido por Piave resume lo que las jornadas suprimidas y el diálogo cortado de Leonor y Curra decían en la pieza de Rivas con mucha claridad (I, 6).

Leonora duda (“Ciel!... risolvermi non so”),¹²³ y don Alvaro le explica el plan para su matrimonio: los caballos están dispuestos y un sacerdote los espera en el altar,

¹¹⁸ “[...] Come un sepolcro tua mano è gelida! [...]”; o “[...] Le nuziale tede / sarebbero per noi segnal di morte [...]”. En Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 538.

¹¹⁹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 63.

¹²⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 537.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

¹²³ *Idem.*

invocando la salida del sol, deidad y señor de su estirpe (“E quando il sole, nume dell’India, / Di mia regale stirpe signore”),¹²⁴ que iluminará a los dos enamorados para entonces ya marido y mujer, apareciendo a modo de anticipación, aunque todavía en tono oscuro y misterioso, una clara alusión a la ascendencia real de don Alvaro, con sangre de los incas, hijos y adoradores del sol. En un único fragmento musical, que de hecho se trata de la presentación del tenor en la ópera, se exponen dos aspectos de la personalidad de nuestro héroe: el deseo de regularizar inmediatamente su relación con Leonora, y su condición de “distinto”, mostrándonos a un hombre profundamente unido a los principios de su ilustre origen, y a los del amor idealizado.

En este momento, el conflicto interior de Leonora llega a un punto de máxima tensión, mostrándose ante el espectador con todos los aspectos atormentados de su angustiada indecisión, reflejados en un recitativo en el se profundiza en el carácter de la joven, lleno de acuciantes interrupciones que finaliza en un amplio *arioso*, introducido por las palabras “domani si partirà”.¹²⁵ Ante sus vacilaciones, don Alvaro dudando de su amor, en un recitativo de frialdad creciente y con un progresivo tono distante termina por llamarla “signora”, y le ofrece liberarla de sus promesas: su matrimonio, le dice, significaría la muerte para los dos si Leonora no fuese capaz de corresponder a su amor. Leonora le interrumpe apasionadamente y responde reafirmando en su decisión “Son tua, son tua col core e colla vita! [...]”.¹²⁶ La escena se cierra con la *cabaletta* del *duetto*, “Seguirti, fino agli ultimi / Confini della terra [...]”,¹²⁷ un episodio de gran protagonismo escénico como conclusión dinámica y estructuralmente compacta de una situación intensamente dolorosa. En ella observamos cómo la actitud sentimental y emotiva de Leonora, que en el original de Rivas fluctúa entre su deber, el amor paterno y el amor por don Álvaro, con Verdi parece más decidida a imponer su voluntad y seguirlo hasta el fin del mundo.

De repente se escucha el ruido de alguien que viene por las escaleras; los dos se acercan al balcón y don Alvaro le muestra a Leonora una pistola que lleva con él, afirmando que no es para disparar al marchese: "LEONORA: Ripon quell’arma... contro al genitore / Vorresti?...; DON ALVARO: No, contro me stesso...”,¹²⁸ trasladando al libreto la

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 538.

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

primera referencia al suicidio de don Álvaro que encontramos en la obra original: “No, no, amor mío...; la emplearé en dar fin a mi desventurada vida”.¹²⁹

La escena 8 que cierra la I jornada del drama español, es seguida más o menos al pie de la letra por la escena 4 verdiana, aunque con las lógicas condensaciones. En ella se confirman que los prejuicios del marqués son más fuertes que su amor filial y lo violento de su deseo de venganza. Al mismo tiempo, nos muestra la entereza del héroe y la calidad moral de su amor, capaz de asumir la renuncia y el sacrificio.

La situación se precipita cuando la decisión de los dos enamorados de partir juntos se ve interrumpida por la repentina entrada del marchese, acompañada de la primera aparición del impetuoso “tema del destino” del preludeo, el *leitmotif* que recorrerá toda la ópera, y que en esta ocasión subraya el trágico destino de la joven, que desde este momento vivirá en constante tormento hasta su muerte. El diálogo en recitativo del marchese cuando descubre a los amantes en su intento de fuga, introduce el final del acto I, cuando furioso exclama “Vil seduttore!...Infame figlia!...”,¹³⁰ dos adjetivos acusatorios y despreciativos que Piave respeta escrupulosamente ateniéndose textualmente al drama español, “¡Vil seductor!...¡Hija infame!”.¹³¹ Es demasiado tarde para huir y don Álvaro rehúsa esconderse, extrayendo una pistola con la cual, dice, está dispuesto quitarse la vida. Caballerosamente asume toda la culpa, “Il solo colpevole son io...”,¹³² y en vano manifiesta la inocencia de Leonora, ofreciéndose como víctima de la ira del marchese; sin embargo, éste se muestra altivo y se niega a ensuciarse las manos con sangre de una persona tan vil y de tan baja procedencia: “No, la condotta vostra / Da troppo abietta origine uscito mi dimostra”,¹³³ escuchándose seguidamente la exclamación ofendida de don Alvaro, “Signor Marchese!...”.

En este momento, el destino comienza a tejer su tela de peripecias, de venganzas y de sangre. Tras una agitada escena, nuestro héroe se ofrece al aristócrata y en un acto de rendición, tira la pistola a tierra. Ésta se dispara accidentalmente y hiere de muerte al marchese. Leonora, corriendo a los pies de su padre, grita pidiendo ayuda, pero este, moribundo, rechaza a Leonora, “Lunge da me... Contamina tua vista la mia morte [...]”.

¹²⁹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 70.

¹³⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 538.

¹³¹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 70.

¹³² Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 538.

¹³³ *Idem.*

Ti maledico”.¹³⁴ La escena concluye con dos añadidos del libretista sobre el original. El primero es la voz de Leonora que, con una invocación en la que aparece ya el tema de la expiación y de la clemencia, ruega piedad del cielo (“Cielo, pietade!”),¹³⁵ convirtiéndose desde este momento en una criatura perseguida por el remordimiento y por la venganza, y que buscará la paz de espíritu en un convento de los alrededores de Hornachuelos. El segundo sería la exclamación “Oh, sorte” de don Alvaro que, sustituye a la maldición paterna hacia Leonor que en el original cierra la primera jornada, “Yo te maldigo”,¹³⁶ desplazando así el acento de la figura paterna hacia la fortuna o el destino.¹³⁷ Los criados se llevan al marchese a sus aposentos, mientras don Alvaro arrastra hacia el balcón a la desventurada Leonora. Cae el telón de un primer acto admirable por el equilibrio de sus efectos y por su síntesis constructiva.

Verdi se lamentó con Ricordi por la crítica que los periódicos hicieron de este primer acto:¹³⁸

[...] Come seguita [sic] la *Forza*? Sempre bene? Ho letto in vagone molti giornali. Tutti si scatenano, e con che gusto, contro quel povero primo atto, come se avessi ammazzato mio padre!. Oh se avessi potuto sviluppare un duetto d’amore l’avrei fatto, ma collo stato d’animo di Leonora, e la situazione, bisognava dire quello che si doveva dire e finire [...].

Pero según Budden, este es uno de los mejores actos de ópera verdianos, considerando que tiene un único defecto: es un acto denso y lleno de significado desde la primera nota, y da al auditorio excesiva información demasiado pronto.¹³⁹

B. JORNADA II / ATTO II

La II jornada de Rivas, con numerosas variantes, coincide con el II acto verdiano, y, como el drama original, está dividido en dos cuadros:

Cuadro I, en una posada de la villa de Hornachuelos. Rivas, a este cuadro solo le dedica las dos primeras escenas (II, 1-2), mientras que en la ópera se convierten en cuatro (II, 1-4). En él se desarrolla el escenario popular hispano que en *Don Álvaro* ya

¹³⁴ *Ibid.*, p. 539.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 71.

¹³⁷ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., p. 45.

¹³⁸ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, mercoledì [10 de marzo de 1869]. En Abbiati, III, p. 257.

¹³⁹ Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., p. 485.

aparece antes (puente de Triana; I, 1), y los rasgos marcadamente populares en Rivas en este cuadro, debido sobre todo al lenguaje castizo y coloquial empleado por los lugareños reunidos en la posada, y por el canto del estudiante al son de la guitarra, en Verdi, en cierto modo se universalizan, aunque al igual que en la obra española, el pueblo representa lo puro y lo genuino, en oposición al mundo envilecido y aparentemente civilizado de los Calatrava.

En lo que concierne a las reducciones, se suprime la escena 2 del original de Rivas en la que se nos informa, mediante un diálogo entre el matrimonio de mesoneros de la posada, de la huida de Leonor, mientras que la clara ampliación verdiana en este cuadro, de dos a cuatro escenas, es debida principalmente a que el compositor intercala en el mismo distintos episodios que constituyen, respectivamente, la escena 2, y la primera parte de la escena 3. La escena 2 recupera el personaje de Preziosilla que en el drama original sólo actúa en la I jornada (I, 1), y está compuesta por un episodio de exaltación patriótico-guerrera que no existe en el original, junto con elementos que proceden de lo que en *Don Álvaro* pertenecía a las dos primeras escenas de la I jornada suprimidas en *La forza*, como es la aparición de la gitana con la lectura del destino.

Por su parte, la primera parte de la escena 3, con la presencia de los peregrinos sobre el escenario, hace explícito lo que en el drama original era una alusión a una acción que ocurría fuera del escenario y que se sobreentendía como simultánea, gracias a la mención por parte del Alcalde del jubileo de Porciúncula (I, 1) que se celebra en el convento de San Francisco de los Ángeles “[...] que está aquí en el desierto, a media legua corta [...]”.¹⁴⁰ En la ópera, el corte debido a esta interpolación se acaba con la repetición por parte del Studente de las palabras que pronuncia al final de la escena 1, “E quella personcina / con lei giunta?...”,¹⁴¹ y cuando termina la procesión que se dirige al convento, en la escena 3: “E quella personcina con lei giunta...”.¹⁴² Por último, la escena 4 verdiana se compone del relato del Studente que en el original de Rivas se desarrolla en la escena 1 de esta II jornada.

Cuadro II, en el convento de los Ángeles. El dramaturgo español la desarrolla en seis escenas (II, 3-8) mientras que Verdi le dedica solamente tres (II, 5-10). En este cuadro se añade la consagración de Leonora delante de la iglesia; y además, hay una

¹⁴⁰ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p.76.

¹⁴¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti...*, op. cit., p. 540.

¹⁴² *Ibid.*, p. 542.

importante modificación al identificar el personaje del Studente, que en el drama español es un personaje autónomo, con el de don Carlo.

- **Cuadro I**

En los alrededores del pueblo de Hornachuelos, en una hostería, se encuentran don Carlo di Vargas, disfrazado de estudiante, que va a la búsqueda de su hermana empujado por una insana e insaciable hambre de venganza, y Leonora, vestida con ropas masculinas, que ha llegado hasta aquí después de correr grandes peripecias. Alrededor de ellos hay un gentío de muleros, campesinos, familias, así como el Alcalde y Trabuco. En el drama de Rivas la escena se abre con una tonada cantada por el estudiante que se acompaña de la guitarra, y cuyo texto es totalmente distinto del que va a cantar el coro inicial con el que se abre este acto en la ópera, un coro de arrieros y campesinos, que cantan tenores y bajos, de claro carácter popular (II, 1). Inmediatamente después se inicia la danza entre campesinos y arrieros, que según indicaciones escénicas del drama español¹⁴³ y del libreto de Piave¹⁴⁴ debería ser una seguidilla. Como sabemos, Verdi rechazó la propuesta de Piave de introducir en este punto alguna melodía española eliminando incluso la acotación de la didascalia del original español (II, 1): “el estudiante, cantando y tocando la guitarra”.¹⁴⁵ La presencia de la gitana, el repetido “Holà” del coro, y la danza de una supuesta seguidilla que normalmente nada tendría de hispánica o andaluza, forman un cuadro de costumbres apenas reconocible como español, lo que era en realidad la intención del compositor.

En medio de esta multitud coral, el diálogo se confía a la figura del Alcalde (que en parte hará suyas las palabras de la Mesonera de Rivas, aquí simple figurante) al Studente, a Leonora (ausente en la pieza de Rivas), a Preziosilla, y sobre todo a Trabuco, que asume parte del diálogo que en Rivas es encomendado al Mesonero, aquí solo comparsa. En este ambiente “popular” hace su aparición por primera vez el barítono, el Studente, el hijo de Vargas de quien hasta el momento el público italiano, al contrario que el español, no sabe nada, y quien tras la danza que acompaña al coro “Holà” y en el ambiente alegre de la hostería revela, con una breve frase dicha en voz baja en un aparte su intención, su identidad, y su íntima naturaleza en busca de

¹⁴³ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 73.

¹⁴⁴ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti...*, op. cit., 540.

¹⁴⁵ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 73.

venganza (“Ricerca invan la suora e il seduttore... / Perfidi!”),¹⁴⁶ pintando un duro retrato del personaje y de su rencorosa furia.

Una de las variantes más importantes del libreto en este acto respecto al drama original, tiene que ver con el personaje del estudiante. En el drama original el personaje es el estudiante Pereda, colega de don Alfonso (hermano menor de don Carlos) en la Universidad de Salamanca, quien no ha descubierto que en la hostería se esconde Leonor: tiene noticias sobre el huésped misterioso porque de algún modo intuye que se trata de una mujer, y no querría dejar escapar la ocasión de conocerla (II, 1). Pero todo esto es bastante vago porque, en el drama, durante toda esta escena en la fonda, Leonor no aparece sobre el escenario. El libreto, en cambio, cambia la identidad del estudiante Pereda por la de don Carlo, y para dejar claro al espectador su identidad lo descubre en un aparte de modo muy explícito; en relación con don Carlo, Piave y Verdi hacen aparecer también, aunque sea de pasada, a Leonora. Según Rescigno, esta opción del libretista busca dar una mayor coherencia a todas las escenas, incluidas las que se podrían definir como de “color”, introduciendo en ellas a los personajes principales. Incluso, la presencia de Preziosilla podría verse en esta dimensión: por un lado prepara al público para las escenas de guerra del acto III, (que en el drama español no se le anticipa nunca a los espectadores), al mismo tiempo que se asocia a los personajes principales, aunque en un modo bastante leve. En el fondo, todas estas disposiciones y decisiones se deben a la exigencia fundamental de cualquier ópera: la de reducir lo más posible los personajes principales y no dar nunca a los secundarios partes significativas.¹⁴⁷

Tras la bendición de la mesa y con la música y el baile de fondo, se desarrolla la charla anónima de la cena, excepto por la frase de Leonora dicha aparte que no aparece en el drama original: “Che vedo!...Mio fratello!... (*si ritira*)”,¹⁴⁸ y su breve y agitada intervención posterior de la escena 3 (“Fuggir potessi!”).¹⁴⁹ En este contexto hace su entrada Preziosilla cantando “Viva la guerra!” con la que da comienzo la escena 2, toda inventada por Verdi. Por lo tanto, la presencia de la gitana aquí es un elemento nuevo con respecto al drama español, y aunque los rasgos esenciales del personaje tal como había sido caracterizado por Rivas en las primeras escenas suprimidas de la I jornada (I,

¹⁴⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 540.

¹⁴⁷ Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., p. 103, nota 83.

¹⁴⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 540.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 541.

1-2), aquí se recuperan (es una gitana habituada a leer la mano y dotada de una rápida intuición), en esta ocasión Preziosilla tiene además la función de arengar y animar a los hombres a que vayan a la guerra en Italia, creando así un nexo de unión entre el II y el III acto verdianos que está totalmente ausente en el drama original. Sin embargo, el libreto no utiliza del drama de Rivas el hecho de que la gitana, desde el inicio, intuye el trágico final de Leonor: “¡Pobre niña!... ¡Que linda es y qué salada!... Negra suerte le espera... Mi madre le dijo la buenaventura, recién nacida, y siempre que la nombra se le saltan las lágrimas...” (I, 2).¹⁵⁰

La escena verdiana es un curioso renacimiento del elemento patriótico que tanta fortuna tuvo en trabajos anteriores de Verdi, aunque, realmente, podríamos pensar que no es tanto amor a la patria como espíritu de aventura y deseos de fortuna.¹⁵¹ Y comienza la *canzone* de la gitana, problemática por su giro armónico, por los ritmos de tambor, timbales y bombo que la acompañan, y porque exige de la mezzosoprano gran agilidad y brillantez en todos los registros, incluido el grave. Con su tono triunfal y belicista, y los *ritornelli* del coro, convierte la idea de la guerra en algo excitante, lleno de emoción y promesas, que Preziosilla reaviva con versos rápidos y estrofas llenas de arengas a la batalla. Según Busquets, “este papel que desempeñan en esta primera parte del acto II los sentimientos patrióticos y religioso es lo que distingue más netamente la obra de Rivas de la ópera verdiana”.¹⁵² La exaltación de la guerra de modo tan contundente, “È bella la guerra! / É bella la guerra!”,¹⁵³ sería impensable en el drama español, en donde don Álvaro es un modelo de integridad militar cuyo heroísmo viene instigado por su anhelo de hallar la muerte, sin buscar en ningún momento la glorificación personal o patriótica, mientras que en esta escena de *La forza* estamos frente a una auténtica incitación a la guerra mediante la exaltación del valor militar, el heroísmo y la gloria.

A esta glorificación de los valores militares se une un momento de alto valor teatral después de una amplia pausa, que no existe en el drama español: el de la predicción del destino que la gitana hace a don Carlo, cuando este, presentándole la mano mientras se hace pasar por un estudiante, le pregunta por lo que el futuro le tiene reservado. Preziosilla le responde que sus desdichas serán grandes e intuye que él no es

¹⁵⁰ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 51.

¹⁵¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 541.

¹⁵² Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., p. 50.

¹⁵³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 541.

un estudiante, y el Studente exclama: “Che di?”, a lo que la gitana, sin máscara y mirándolo fijamente, le responde que sus labios no mienten nunca, tras lo que se restablece el tono ligero del inicio de la *canzone*. Ahora, después de esta predicción, sobre don Carlo se proyecta una luz negativa que se opone con mayor efecto a la luminosa figura del héroe, don Alvaro. En el drama original, Preciosilla lee la mano de don Álvaro, y conoce el contenido de la lectura de la mano de Leonor hecha por su madre en la primera jornada, y en ambos casos se trataba de un destino poco feliz; pero Verdi no desea que nada relativo a los dos protagonistas pudiese ser comunicado a los espectadores anticipadamente, ya que temía que esa circunstancia comprometiera la simpatía y admiración que el público debía sentir por ellos. Sin embargo, en lo que respecta a don Carlo, el antagonista, introduce esta lectura de la mano que no existe en el drama original y en el que Preciosilla y don Carlos no se encuentran nunca.

La escena 3 comienza con el canto de los peregrinos que van camino del jubileo, en un cambio impactante e inmediato de ambiente. Esta es otra variante introducida por Verdi con respecto al drama original porque en Rivas el paso de los peregrinos solamente se insinúa en una conversación entre el Estudiante y el Alcalde (II, 1), mientras que en la ópera es realizado en escena: los peregrinos, a los que se suman los campesinos y arrieros, en una brillantísima página coral, entonan un *Miserere* mientras van camino del convento de San Francisco de los Ángeles, en los alrededores de Hornachuelos, donde se sabe que el 2 agosto se celebraba el jubileo de la Porciúncula, al tiempo que los comensales se arrodillan y rezan; musicalmente, Verdi realiza una eficaz contraposición que se acentúa por el predominio de las tonalidades menores en las frases de los peregrinos, mientras los otros responden en tonalidades entre las que prevalecen las mayores.

A estas voces se une la voz doliente de la propia Leonora que intuye el porqué de la presencia de su hermano en este lugar, destacándose de la masa coral, en un paréntesis de eficaz variedad escénica, para fundirse de nuevo con ella implorando piedad y pidiéndole a Dios que la salve de la furia vengadora de don Carlo. Sus primeras invocaciones, articuladas en rápidas frases en recitativo que sobresalen del contexto general, son de miedo y de inquietud atormentada: “Fuggir potessi! [...] Ah da un fratello salvami...”;¹⁵⁴ sin embargo, también ella se impregna de la onda mística que comunica el canto de los peregrinos y se une a ellos en la invocación: “Se tu non vuoi,

¹⁵⁴ *Idem*.

gran Dio, / Nessun mi salverà!”.¹⁵⁵ Es este un *concertato* que se desarrolla en un movimiento coral de gran escala, en el cual se superponen cuatro estratos distintos: el coro de los peregrinos desde detrás del escenario, el coro de muleros y campesinos en escena, el cuarteto de solistas formado por Preziosilla, don Carlo, el Alcalde y Trabuco, estrechamente ligado al coro en la escena pero con una mayor fluidez de diseño, y finalmente, Leonora, que parece estar aislada en su angustia sin posibilidad de consuelo.

En lo que constituye el paso de la escena de oración a la mundana, la atención se focaliza ahora en don Carlo. Todo se mueve y gira en torno a su figura, y él, en medio de todos, como figura inflexible, implacable, obstinado en su deseo de venganza que conduce con consistencia tenaz y dúctil astucia, ahora parece que no tuviese más pensamientos que los de beber y divertirse, demostrando, con una cordialidad interesada, su capacidad de adaptación a las distintas situaciones, exclamando: “Viva la buona compagnia! / TUTTI: Viva! / STUDENTE: Salute qui, l’eterna gloria poi...”.¹⁵⁶ Se acerca a Trabuco y busca entablar conversación, y cuando no lo consigue pregunta con insistencia por la persona que llegó con él, “È gallo, oppur gallina?...”,¹⁵⁷ para dirigirse ahora, por la falta de colaboración del mulero, al Alcalde, aunque en el drama original las mismas preguntas se las dirigía a la Mesonera que momentos después es mandada a callar por el Mesonero “(A su mujer) ¡Chitón!”.¹⁵⁸ El irónico diálogo que cierra esta escena 3 verdiana, y que se desarrolla entre Trabuco, el Alcalde y el Studente, sigue de cerca lo que ha quedado de la escena 1 de la jornada II del drama original. Las frases del interrogatorio del Studente al arriero son prácticamente iguales a las de Rivas, con la diferencia de que en este resultan más vagas, ya que a Leonor no la vemos nunca sobre el escenario durante las escenas de la hostería, mientras que en el libreto, aunque

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 542. Con estas frases el libreto recupera las líneas del drama original. La frase del Mesonero en Rivas: “(Toma la bota y se pone en pie). Jesús, por la buena compañía, y que Dios nos de salud y pesetas en esta vida y la gloria en la eterna. (Bebe)” (Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 77), se recupera en Verdi, pero, como en la ópera este personaje es simple comparsa, su locución se confía al Studente. Sin embargo, en el primer borrador enviado por Piave al maestro, la frase, ligeramente ampliada, la decía el Alcalde en una segunda parte, lo que parece que no gustó a Verdi en absoluto, por lo que le escribe proponiéndole una nueva solución (Carta de Verdi a Piave, Busseto, 5 noviembre 1861. En Abbati II, p. 661): “Ti propongo diversi modificazioni che non guastano il libretto e giovano a me. Nel principio dell’Atto 2° vorrei far dire allo Studente diverse frasi dell’Alcalde, è meglio una *prima parte* che una *seconda*: ‘ALCALDE [...] Noi cotinuamo la cena. / TUTTI Va benone! / STUDENTE Viva la buona compagnia. / TUTTI Viva / STUDENTE Salute qui l’eterna gloria sarà...’ etc. etc. Se nulla hai in contrario acomoda in quel modo”. No obstante, finalmente el arreglo fue más radical ya que la invitación del Alcalde a continuar con la cena también se eliminó y fue sustituida por la acotación en la didascalía de la escena que dice “*riprendono i loro posti. Si passano un fisco*”.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 78.

fugazmente, Leonora si está presente, lo que hace que la investigación del Studente tenga un valor más incisivo.

La escena 4 de *La forza* que cierra esta primera parte del II acto, sigue casi literalmente lo que queda de la escena 1 de esta II jornada del drama del original, es decir, la del relato del bachiller Pereda. El Studente, cada vez más alegre y desenfadado, quiere ir a pintar unos bigotes negros en la cara del imberbe desconocido que no ha bajado ni tan siquiera a cenar (es decir, Leonora), pero el Alcalde se niega y le anima a que cuente quién es, de dónde viene y a dónde va. Es la oportunidad para la tradicional autopresentación del personaje, para su primera aria, pero en esta oportunidad el canto de don Carlo no es realmente un aria, ni podría serlo: al personaje ya se le ha visto ampliamente en acción, y con su primera frase Verdi ya ha mostrado la verdadera naturaleza del mismo. Pero con la *ballata*, un término que sugiere la idea de una narración poética de eventos legendarios o fantásticos, Verdi continúa diseñando el falso retrato de don Carlo, es decir, subraya además su capacidad para disfrazarse y asumir actitudes lejanas a su naturaleza, con el único objetivo de vengar la muerte de su padre, matando a Leonora y don Alavaro.

Comienza así el relato de don Carlo, “Son Pereda, son ricco d’onore”,¹⁵⁹ una historia inventada, con un tono románticamente narrativo y con cierto aire de balada popular, en forma de rondó y marcada “con eleganza”. El sentido de estos versos, un tanto oscuro, es evidente a partir de la lectura del drama, aunque hay que tener en cuenta que en Rivas, a estas alturas, ya se ha mencionado varias veces a los hermanos de Leonor, y que el Estudiante es en realidad Pereda, amigo de la universidad de don Alfonso de Vargas, y no, como en la ópera, don Carlo disfrazado.

El relato del Studente sigue casi palabra a palabra el texto del Estudiante del drama original (II, 1). Él es el bachiller Pereda, hizo el bachiller en Salamanca y de allí lo sacó su amigo Vargas, llevándolo a Sevilla, momento a partir del cual pasa a contar la historia de los Vargas. El relato, que en Rivas es un momento de revelación del suspense mantenido hasta el momento por el equívoco y el misterio, en la ópera no dice nada nuevo y su único cometido es dar a conocer al auditorio, mediante la tradicional autopresentación del personaje y la burlona intervención de Preziosilla, que es un mujeriego, un cotilla, un fanfarrón, y un embustero, características todas contrarias a lo que se presupondría en un hombre de su condición social.

¹⁵⁹ *Idem.*

En este momento, en el drama de Rivas encontramos una segunda escena escrita en verso (II, 2), que no existe en la ópera verdiana, probablemente porque no aporta nada a la acción dramática. En ella, el Mesonero, a solas con la Mesonera, reitera su versión de lo que es su comercio, en el que se exige reserva y prudencia, “servir bien, decir ‘no’ o ‘sí’, cobrar la mosca, y chitón”,¹⁶⁰ para a continuación, proseguir la conversación referida al forastero que viaja de incógnito. La Mesonera, que afirma que el desconocido es una mujer, se acerca a la habitación con la disculpa de comprobar si necesita algo, “por curiosidad / más bien que por compasión”,¹⁶¹ encontrándose que ha huido y ha dejado un escudo a modo de pago, por lo que la mujer sostiene que sin duda es una señora, a lo que su marido contesta: “Pues con bien la lleve Dios...”.¹⁶² Esta escena es, una vez más, un intermedio costumbrista que sirve, por contraposición, para preparar la gran y apasionada escena siguiente que verá a Leonor vestir el hábito religioso, y que en la ópera se resuelve introduciendo en la música, además de la salida de escena que se lee en el libreto, “Buona notte”, “Andiamo”,¹⁶³ la reanudación de la danza, el coro de muleros, la *ballata* del *Studiante* y la *canzone* de *Preziosilla*. Es por tanto el contexto musical que acompaña a las palabras del libreto en que realmente ayuda a crear la distancia que existe entre esta y la siguiente escena, con una Leonora sin aliento que irrumpe sobre el tema del destino.

- **Cuadro II**

Las siguientes seis escenas de la II jornada de Rivas (3-8), todas en verso menos la cuarta que está escrita en prosa, se corresponden con la segunda parte de este II acto operístico, formado también por seis escenas (5-10) que siguen, aunque con algunas variantes, la línea argumental del drama original.

La escena 3 del *Don Álvaro* se abre con un segundo cuadro cuya didascalia Verdi traslada, prácticamente palabra por palabra, a la acotación de la escena 5 de *La forza*. La acción se desplaza a la ladera de una montaña, con un profundo valle atravesado por un riachuelo y en cuya margen se ve, a lo lejos, la villa de Hornachuelos. Entre el drama y el libreto hay una variante con respecto a la configuración escenográfica de este nuevo ambiente, ya que se modifica la posición de algunos elementos de la escena, pero en

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 82.

¹⁶³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 543.

ambos encontramos precipicios y derrumbaderos, un convento cuya fachada en original español se señala que es “de pobre y humilde arquitectura”,¹⁶⁴ y erguida sobre cuatro escalones se halla una cruz de piedra erosionada por el tiempo. El ambiente es solitario y silencioso y la hora nocturna, con una luna clarísima que ilumina la escena. Rivas, además, especifica que se oirá dentro de la iglesia el órgano y el cantar de *Maitines* al coro de frailes. En este paisaje romántico¹⁶⁵ se encuentra el refugio para Leonor / Leonora, quien, tras escuchar la *ballata* de su hermano, busca la protección y el consuelo en el convento, en la Virgen, y en Dios. El convento es, tanto en el drama original como en la ópera, su refugio y al mismo tiempo su rechazo a una sociedad injusta e implacable, en la que no hay cabida para el sentimiento amoroso de los desdichados protagonistas del drama.

Leonora aparece en escena, cansada y polvorienta, vestida con ropas de hombre. La fatiga que siente, destacada también por el hecho de que llega a la escena desde abajo (“[...] giunge ascendendo [...]”),¹⁶⁶ es una sugerencia definida por Rivas, no sólo en la didascalia, sino también en la primera frase con que comienza la escena, “Sí..., ya llegué, Dios mío; / gracias os doy rendida”,¹⁶⁷ lo que también muestra muy hábilmente el agotamiento moral del personaje. En ambos textos, toda la escena está dedicada al largo monólogo de Leonora, que en Rivas se articula en silvas, y que en Piave se convierte en un recitativo muy dramático con versos largos, en el que anuncia que gracias a Dios ha llegado a su último refugio, y en el que vuelve a evocar los sucesos recientes, reviviendo el encuentro fortuito con su hermano en la hostería de Hornachuelos, al mismo tiempo que se lamenta dolida por la ingratitude del amante, don Alvaro, al que cree embarcado hacia América y huyendo “verso occaso”.¹⁶⁸

Musicalmente la escena se abre con el tema del destino, como en el acto I, y en la calma que sigue comienza el rápido y brillante recitativo de Leonora, fiel al contenido y al espíritu del monólogo de Rivas que nos muestra el estado anímico de Leonor (sentimiento de culpa por un delito no cometido y por el amor que profesa a don Álvaro; miedo de ser descubierta y de no ser acogida en el convento; y sensación de

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁵ Considerar estos símbolos como parte del paisaje romántico español imaginado por Rivas (Adone Zecchi, “Il coro nella Forza del Destino”..., op. cit., pp. 798) se contrapone con el significado simbólico que en él encuentra Busquets (Loreto Busquets, *Rivas y Verdi*..., op. cit., p.53).

¹⁶⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera*..., op. cit., p. 543.

¹⁶⁷ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Catedral..., op. cit., p. 83.

¹⁶⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera*..., op. cit., p. 543.

calma y consuelo al oír la música que sale de la iglesia). Este momento es seguido de una serie de cuartetos de tono completamente distinto, en las que, cayendo sobre sus rodillas, pide ayuda a la Virgen para conseguir olvidarlo: se trata de la primera gran aria de esta ópera, “¡Oh, Madre santa de piedad!”¹⁶⁹ / “Madre, Pietosa Vergine”,¹⁷⁰ caracterizada por la amplitud de su diseño, la variedad de su articulación, y sobre todo por la naturaleza misma de la emisión vocal que requiere el máximo empeño. Es una oración, una invocación de piedad, en la que la orquesta aporta una intensa contribución dramática con un ansioso, acuciante, y repetitivo diseño rítmico de violines primeros y violas, y con la frase *sotto voce* como lamento de las flautas y clarinetes, y todo ello junto al desplazamiento de acentos; en contraste, el canto de Leonora emerge en valores largos. Este período musical de intensa concentración, va a generar un largo postludio que aquí toma la forma de un *Venite adoremus* a cuatro partes con acompañamiento de órgano, cantado por un coro de frailes detrás de la escena, mientras Leonora murmura palabras de esperanza y de consuelo, escena que la didascalía de Rivas ya preveía: “Se oirá dentro de la Iglesia el órgano y cantar maitines”.¹⁷¹

La escena 4 de la II jornada del original español coincide con la escena 6 verdiana de este II acto, que comienza cuando Leonora toca la campana del convento. Se abre la ventanilla de la puerta y sale la luz de una linterna que ilumina la cara de la joven, que se detiene sobresaltada. Al igual que en Rivas, aparece por primera vez la curiosa figura del Hermano Melitón / Fra Melitone, un fraile laico, ingenioso, entrometido y refunfuñón, exigente y pedante, caracterizado por un tono y un lenguaje de sabor plebeyo, que volverá a aparecer en la escena 8, y a quien, junto a Preziosilla, tanta importancia dio Verdi. Fra Melitone habla en recitativo siempre desde dentro, desde detrás de la puerta. En un breve intercambio la joven le dice que viene de parte del padre Cleto. El nombre de aquel “sant’uomo”¹⁷² produce el efecto deseado: Fra Melitone la invita entrar, pero Leonora, siendo mujer, no puede hacerlo, cosa que el fraile no puede conocer dado que va disfrazada de hombre, por lo que Fra Melitone imagina que es un excomulgado, y de mala gana se va a buscar al Padre Guardiano, “...e se non torno / Buona notte”.¹⁷³

¹⁶⁹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 85.

¹⁷⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 543.

¹⁷¹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 83.

¹⁷² Piero Mioli ((a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 543.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 544.

Este paréntesis cómico con el personaje del fraile forma parte de uno de los usuales recursos románticos, que consiste en el acercamiento entre lo *buffo* y lo trágico buscando enfatizar por contraste los acontecimientos. Era, conforme al gusto y los ideales estéticos del Romanticismo, la principal enseñanza heredada de Shakespeare, por quien Verdi, como es bien conocido, tenía un verdadero y auténtico culto,¹⁷⁴ y que consistía en juntar inesperadamente sobre la escena, siempre con dignidad artística, personajes humildes, normales, y cotidianos, buscando la variedad y alejándose de la monotonía. Todas las expresiones cómicas de esta escena provienen del texto español, la música ayuda a potenciar el carácter grotesco y burlesco del pasaje, y el carácter del fraile rudo y obtuso da espacio a una cierta crítica clerical, evidente también en Rivas.

La escena 5 del drama español se desarrolla después de que al final de la escena anterior, el Hermano Melitón se haya ido a buscar al Padre Guardián y Leonor se quede esperando fuera del convento. Rivas la articula en cuatro dramáticas silvas que giran en torno a los sentimientos que anidan en el alma atormentada de Leonor: el temor a ser rechazada junto a la esperanza de no serlo al recordar la bondad del Padre Guardián, y la invocación a la Virgen para que la ayude y la proteja. Este soliloquio de Leonor coincide con la escena 7 de la ópera, constituida por tres versos que recogen el texto del drama español de forma breve pero eficaz.

La escena 6 de Rivas se corresponde en su totalidad con la escena 8 verdiana. Fra Melitone, en su segunda aparición sobre el escenario, vuelve llevando consigo al Padre Guardiano. Cuando este le pregunta sobre que desea, Leonora responde que es un secreto, por lo que el fraile manda fuera a Fra Melitone, quien se va refunfuñando sobre por qué le es concedido conocer los secretos solamente a estos hombres santos, “Noi siamo tutti cavoli...”,¹⁷⁵ una interpretación, según Rescigno,¹⁷⁶ claramente alusiva de la palabra “bolo” utilizada por Rivas (“¿No lo dije? Secretitos / Los misterios, ellos solos / que los demás somos bolos / para estos santos benditos”).¹⁷⁷ Cuando el Padre Guardiano le pregunta qué es lo que está mal, él le responde rápidamente, con una mentira: se lamenta de que la puerta cruje y tras el severo “Obbedite”¹⁷⁸ de su superior, que es

¹⁷⁴ “[...] Preferisco Shakespeare a tutti i drammatici senza eccettuare i Greci [...]”, Carta de Verdi a Antonio Somma, Sant’Agata, 22 aprile 1853. En *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere...*, op. cit., p. 327.

¹⁷⁵ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 544.

¹⁷⁶ Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., p. 116, nota 152.

¹⁷⁷ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 89.

¹⁷⁸ *Idem*.

también motivo de fastidio, en esta ocasión procura que no se le oiga responder. En este pasaje, tanto en Rivas como en Verdi, se retratan dos caras distintas y opuestas de la iglesia: el Padre Guardiano simboliza a la parte moral y espiritual de la misma, mientras que Fra Melitone personifica a aquellos para quienes la religiosidad es sólo rito y gesto vacío de contenido.

Las dos últimas escenas de la jornada II del *Don Álvaro* (II, 7-8) se corresponderían con las escenas 9 y 10 de la ópera pero fusionadas, porque la amplia escena 9 del libreto operístico incorpora algunos detalles de la escena 8 del drama español, mientras que la escena 10 de verdiana recupera a su vez algunas ideas de la escena 7 de Rivas. De esta refundición el resultado es el *duetto* que se desarrolla entre el Padre Guardiano y Leonora, una escena larga a pesar del drástico resumen que sufren los versos castellanos, debido a algunos añadidos del final y a la simultaneidad de tres *duetti*: “Ah tranquilla l’alma sento / Guai per chi si lascia illudere”;¹⁷⁹ “Qui, qui del cielo qui udii la voce / A te sia gloria, o Dio clemente”;¹⁸⁰ “Sul nuovo calle a reggervi / Plaudite o cori angelici”.¹⁸¹

Por lo tanto, de la escena 7 de Rivas, Verdi no desdeña absolutamente nada; únicamente son eliminados los rodeos y las redundancias que en la obra española insistían en las dudas y recelos del Padre Guardián y en la firme resolución de Leonor que, en la ópera, también quedarán puestos de relieve aunque con menos versos; y de la escena 8 española desaparece en la ópera el intercambio que se produce entre el Padre Guardián y el Hermano Melitón cuando el primero le llama para que abra la puerta de la iglesia y así poder conducir a Leonor a su interior, y que cierra la II jornada en clave humorística.

En la escena 9 verdiana, cuando Leonora se queda sola con el Padre Guardiano se revela ante él, en tono agitado, como una mujer, “Infelice, delusa, reietta / Dalla terra e dal ciel maledetta...”,¹⁸² pero cuando besa la cruz su turbación desaparece, y los fantasmas, los remordimientos que la atormentan parecen debilitarse. Ya ha tomado una decisión que será irrevocable: se ofrecerá a Dios y vivirá como una ermitaña, en soledad porque quiere renunciar a la vida en una sociedad a la que considera un “infierno”, por

¹⁷⁹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 544

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 545.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 544.

lo que le suplica al Padre Guardiano “Di sottrarla all’inferno vi chiede”;¹⁸³ de ahí que Verdi deje intacta la imagen de la tumba en vida que es el escondite en la naturaleza. La propuesta de recluirse en un convento, “Meglio a voi le sante porte / Schiuda u chiostro”,¹⁸⁴ que también propone el fraile franciscano en el drama original, “Y que, ¿más seguro asilo / no fuera, y más conveniente, / con las esposas de Cristo, / en un convento?...”,¹⁸⁵ le atrae, pero la suya será una vida de sufrida y dura expiación, lejos de cualquier contacto humano. Tan inamovible es su resolución que casi parece una demente cuando afirma que si el fraile no la ayuda, se irá pidiendo auxilio por las rocas, comerá de los bosques y se esconderá en los montes, y hasta las fieras sentirán compasión de ella. El Padre Guardiano, viendo la firmeza de su resolución acepta que Dios la acoja. Su identidad quedará ignorada por todos excepto por él mismo, vivirá en una cueva, entre los riscos, y periódicamente, cada siete días, él en persona le proporcionará frugal alimento. En ese momento el Padre Guardiano avisa a Fra Melitone, y con esta llamada el libreto se separa del drama original.

Fra Melitone aparece pero no habla, y se limita a escuchar al Padre Guardiano que le encarga que reúna a todos los frailes en la iglesia, para seguidamente dirigirse a Leonora y exponerle lo que en el drama original le decía previamente a la aparición del Hermano Melitón: al día siguiente partirá a su destierro. Entra en el convento y rápidamente vuelve llevando consigo un hábito de franciscano que le da a Leonora: al alba, antes de irse sola hacia la ermita, la mujer tendrá el consuelo de recibir el “pane angelico”¹⁸⁶ y de ceñir el santo hábito. Ahora Leonora se siente reconfortada, en su corazón siente una inusual alegría, y se siente bendecida y en paz. Los versos del dúo que cierra la escena concuerdan con los últimos versos de la escena 7 de Rivas, pero en el libreto encontramos una exaltación religiosa en Leonora que no encontramos en la Leonor española.

Musicalmente, el compositor se haya ante una situación bastante distinta de cualquier otra que hubiese afrontado hasta el momento, porque durante toda esta escena los dos personajes permanecen en dos planos totalmente distintos, dado que entre ellos no hay una relación personal; tampoco hay polaridad porque desde el inicio hasta el final Leonora permanece como alguien implorante y el Padre Guardiano como su confesor.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 544-545.

¹⁸⁵ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 98.

¹⁸⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 545.

Por tanto, la pieza requiere un grado de separación mayor de cuanto Verdi había realizado en un *duetto*, porque en ningún momento uno pasa al territorio temático del otro. Así, aunque la dialéctica de movimientos contrastantes transcurre como de costumbre, algunos de los movimientos ahora quedan reducidos a frases individuales y existe un nuevo sentido del reposo y una relativa falta de urgencia en el diálogo que permite la aparición del recitativo, en una medida, que el Verdi anterior habría evitado por miedo a que la tensión dramática decayese. El resultado es un *duetto* bastante complejo, articulado en varios episodios, manteniendo al mismo tiempo su carácter que viene determinado por frecuentes cambios de movimiento, con pasajes en los cuales el discurso musical va hacia delante mientras que el verbal permanece quieto.¹⁸⁷

En este momento termina la II jornada de Rivas. Sin embargo, Verdi alargará la acción añadiendo a esta escena un número totalmente inventado que cierra el II acto operístico con la escenificación de la toma de hábitos de Leonora.¹⁸⁸ El compositor le envió a Piave un texto tomado exactamente de las palabras del drama original, reuniendo varios elementos del diálogo entre el Padre Guardián y Leonor que se desarrolla en la escena 7 del drama español, y que Verdi amplía con gran sentido poético e intuición dramática,¹⁸⁹ alterando únicamente el orden de las imágenes y fragmentos intercambiados entre el Padre Guardiano y los frailes allí reunidos. Piave lo versificó y fue capaz de interpretar exactamente, de modo conciso, eficaz, y preciso, los deseos de Verdi.¹⁹⁰

La escena comienza con un preludio de órgano basado en el *Venite adoremus* de la escena precedente, antes de la entrada del trémolo susurrante de los violines, a los que se suman violas y violoncelos, mientras vuelve a sonar por dos veces, interpretado por un violín solista, el tema melódico de “Madre, pietosa vergine” (II, 5), sin la parte vocal. El Padre Guardiano se dirige a los frailes y les comunica brevemente que un alma perdida ha venido a buscar refugio entre los peñascales próximos al convento, comenzando una especie de escena de advertencia que se desarrolla de acuerdo a un

¹⁸⁷ Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., pp. 497-504.

¹⁸⁸ Sabemos por la carta que Piave le escribe a Verdi el 15 agosto de 1861 (Abiati, II, pp. 650-652) que ha escrito la última escena, la de los “frati con lumi”, excepto el final para el que necesita la ayuda del maestro. Esto demuestra cómo desde el principio, Verdi tenían clara la idea de modificar el final de la II jornada del drama original, colocando sobre el escenario unos frailes con cirios que en la obra española solamente se pueden intuir; a Piave le envió un detallado guión que posteriormente el libretista se limitará a versificar.

¹⁸⁹ Carta de Verdi a Piave [sin fecha]. En Abbiati, II, pp. 653-654.

¹⁹⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., pp. 545-546.

modelo ritual característico, con tres enunciados idénticos, cada una entonado un tono más alto que el anterior: está a punto de abrirse la gruta sagrada, nadie debe acercarse a este lugar santo de refugio y obedecerán, ninguno debe usar el recinto y ninguno lo hará. Maldice a cualquiera que ose violar el aislamiento de la ermita, y aquí todos los presentes responden a coro que el viento dispersará las cenizas inmundas del culpable, “Il cieli fulmini - incenerisca...”.¹⁹¹ En una tranquila transición, el Padre Guardiano informa a Leonora de que fuera de la gruta hay una campana que puede hacer sonar en caso de emergencia. El acto se cierra con el número de conjunto final, el *adagio* “La Vergine degli Angeli”, un tranquilo himno en el que aparece el modelo de Virgen protectora que acoge a los fieles bajo su manto. Entonces Leonora besa la mano del Padre Guardiano y se dirige sola hacia su refugio. El fraile extiende su mano y la bendice, y con esta imagen termina, de momento, la huída de Leonora.

C. JORNADAS III Y IV / ATTO III

Las jornadas III (1-9) y la IV (1-8) de la obra del dramaturgo español quedan comprendidas en el III acto verdiano, cuya acción se desarrolla en un campamento militar. A pesar de que Rivas cambie continuamente el escenario al desplazar la sucesión de los acontecimientos de una a otra parte del campo, Piave, ayudado por la capacidad de la música de hacer simultáneas las distintas intervenciones de personajes y sucesos que en la pieza teatral se suceden una detrás de otra, realizó un enorme trabajo de síntesis. La primera reducción incumbirá al aspecto escenográfico, ya que frente a los seis cuadros diferentes empleados por Rivas en estas dos jornadas, Verdi va a dividir en acto III en tres cuadros diferentes:

Cuadro I. Velletri y sus alrededores, en Italia; en el bosque en una noche oscurísima. La primera parte del acto III sigue las líneas esenciales de las cuatro primeras escenas de la III jornada del drama original, eliminando únicamente el episodio marginal de los oficiales que juegan a las cartas (III, 1-2), presente en la ópera fuera del escenario.

Cuadro II. Es de día en el salón de las habitaciones de un oficial superior. Las dos ambientaciones de Rivas (campo al amanecer; sala de oficiales) quedan aquí reducidas a una. Las escenas de este cuadro se corresponden con el resto de la tercera jornada

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 545.

española (III, 5-9) que Verdi reduce a tres (III, 3-5), con la lógica reordenación del texto.

Cuadro III. Campamento militar de Velletri. Las primeras cinco escenas verdianas de este cuadro (III, 6-10) son una creación propia del compositor. El resto del tercer acto (III, 11-12) es una síntesis de la cuarta jornada de Rivas (IV, 1-8).

- **Cuadro I**

La acción, tanto en Rivas como en Verdi, se desarrolla desde su inicio cerca de Velletri, en Italia, país en el que, según nos ha contado ya Preziosilla, ha estallado la guerra contra los alemanes: “è rotta la guerra / Contro il tedesco”,¹⁹² aunque al libretista no le interesa colocar históricamente este hecho porque es un acontecimiento del melodrama, sin perspectiva histórica; la guerra es el escenario de fondo de dos elementos románticos, como son las situaciones corales y los sentimientos y pasiones individuales que en ellas se desarrollan, un pretexto al que Verdi y Piave le dan dimensiones realistas.

La ambientación con que se abre este III acto es idéntica tanto en el drama como en la ópera, trasladándose a Italia, al pueblo de Velletri y sus alrededores. El trasladar la acción desde España a Italia va en contra del canon clásico de las unidades de lugar y tiempo, ya que varían no solo los escenarios sino que, además, los hechos dramáticos se desarrollan en un amplio arco temporal, pero fiel a los dictados de los principios del Romanticismo, para Verdi lo que cuenta es, sobre todo, la variedad, siendo este uno de sus cánones dramáticos. Como se ha comentado, el libreto de Verdi elimina las dos primeras escenas del drama español ambientadas en “una sala corta, alojamiento de oficiales calaveras”, y en las que Rivas se esfuerza por mostrar las múltiples caras de don Carlos. En ellas, los oficiales, pendencieros y jugadores, han sabido que al campo militar ha llegado un nuevo teniente coronel, ayudante del general, y le invitan a jugar a las cartas con la intención de desplumarlo. Cuando don Carlos se da cuenta de que las cartas están trucadas, se produce un violento altercado, se desenvainan las espadas, y don Carlos huye defendiéndose bravamente. De estas escenas (III, 1-2), de las que queda alguna cosa en el libreto de Piave, tanto al inicio como al final de la primera escena, se puede obtener un rápido retrato del mayor de los Vargas esbozado por el

¹⁹² *Ibid.*, p. 541.

teniente Pedraza: “el gran aficionado, el rumbo y, a lo que parece, es blanquito. Hemos cenado juntos en la casa de la coronela, a quien ya le está echando requiebros [...]”.¹⁹³

Cambia el escenario y este, tanto en Rivas como en Verdi, se traslada a un lugar en el bosque durante una noche muy oscura,¹⁹⁴ donde se desarrolla la escena 3 del drama español centrada en el monólogo de don Álvaro, y que se corresponde con la escena 1 de este III acto operístico, que comienza con una doble acción dispuesta en sincronía. A lo lejos se oyen las voces de un coro interno de soldados que cantan sin acompañamiento orquestal (“Si sentono voci interne a destra”),¹⁹⁵ y que revela el desarrollo del juego de cartas (lo representado en las suprimidas escenas 1 y 2), y al mismo tiempo y sobre las tablas, el espectador tiene delante el escenario de un bosque en una “notte oscurissima”,¹⁹⁶ en la que hace su entrada don Alvaro vestido con el uniforme de capitán español de granaderos, inaugurando el acto III de la ópera.

Don Alvaro hace su entrada con un recitativo agitado y lleno de exclamaciones dramáticas, cuyas primeras frases avanzan entre el recitativo y el *cantabile* más intenso.¹⁹⁷ Comienza así el relato de la historia del joven, una semblanza ejemplarmente romántica, a la que Verdi y Piave, como sabemos, dedicaron enorme esfuerzo y largo tiempo. Aunque en apariencia el texto mantiene intacto el contenido esencial del monólogo, las reducciones, supresiones, o ampliaciones que se llevaron a cabo en alguna de sus partes, acabaron por modificar, de alguna manera, la esencia y el espíritu del contenido original. Las tres primeras décimas del largo monólogo de don Álvaro en el drama español, se reducen a una sola frase, “La vita è inferno all’infelice... / Invano morte desio”, con la orquesta en silencio y dicha en un recitativo de clima triste y tenebroso; el joven evoca imágenes de su feliz pasado, “Siviglia!...Leonora!...”, y recalca lo infeliz de su futuro: “Sarò infelice eternamente...è scritto”.¹⁹⁸ Verdi hasta aquí ha seguido el espíritu del original, pero se aleja del mismo cuando ignora la segunda y tercera décima de Rivas, en las que, según Busquets, el dramaturgo español expone su pensamiento sobre la existencia humana, afirmando que todos estamos sometidos a un destino cruel e inevitable que agobia a la humanidad, y que la felicidad que el hombre

¹⁹³ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., pp. 105-106.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 547.

¹⁹⁷ “La vita è inferno al infelice...Invano / Morte desio!...Siviglia!...Leonora!... / Oh rimembranze!...Oh notte / Ch’ogni mio ben rapisti!... / Sarò infelice eternamente...è scritto [...]”. En *idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

pueda llegar a vislumbrar durante su existencia, es sólo un modo cruel con el que la naturaleza agudiza el dolor de los mortales. Sin embargo, el don Alvaro de Verdi habla sólo de lo que es la vida de su personaje y de su desdicha personal, sobre el desolador recuerdo de Leonora, la felicidad malograda, y la convicción de su eterna infelicidad, que le lleva a evocar su desdichada infancia y juventud.¹⁹⁹

Aquí se esperaría que comenzase un aria pero, sin embargo, le sigue un *allegro moderato* en cuyos versos Piave ofrece una mayor información sobre los orígenes de don Alvaro, que se añadirían a aquellos pocos rasgos ofrecidos en el primer acto (“il sole, nume dell’India, di mia regale stirpe signore”; I, 3).²⁰⁰ Así, el padre de don Álvaro se había unido a la última descendiente de los emperadores Inca, y tras sublevarse contra la corona española, la empresa había fallado y los progenitores del indiano habían acabado en prisión: él mismo había nacido en una cárcel y después había sido empujado al exilio mientras sus progenitores eran condenados a muerte. Piave consigue condensar en el libreto su vida y sus acontecimientos más excepcionales,²⁰¹ creando a su alrededor un aura de fatal y romántica tensión y, al mismo tiempo, haciendo explícito que simboliza, igual que en Rivas pero con un tono más patriótico y nacionalista, el espíritu de la libertad y la independencia.²⁰² En este momento, el maestro realiza una significativa ampliación, con la que concluye el soliloquio: las tres estrofas que forman la *romanza* de don Alvaro, “Oh, tu che sei in seno agli angeli”,²⁰³ en la que se dirige suplicante a Leonora, a la que cree muerta y en el cielo, para que interceda ante Dios y lo libere de su mísera vida, haciéndole encontrar la muerte que tanto desea. Su texto refleja un estado de ánimo reflexivo e íntimo, con una abrumadora sensación de angustia, en la que el joven pone al descubierto su alma, sus pensamientos más profundos, y su intenso pero contenido dolor, lo que pone a la *romanza* en relación con la precedente de Leonora, “Ma pellegrina ed orfana”, del acto I.²⁰⁴ Sin embargo, Verdi suprime en ella los versos finales del monólogo castellano donde encontramos la justificación del suicidio, lo que tiene una importancia decisiva porque el don Álvaro

¹⁹⁹ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., p. 61.

²⁰⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 537.

²⁰¹ “[...] Della natal sua terra il padre volle / Spezzar l’estraneo giogo, / E coll’unirsi / All’ultima dell’Incas la corona / Cingere confidò. / Fu vana impresa. / In un carcere nacqui; / M’educava il deserto; / Sol vivo perché ignota / È mia regale stirpe! / I miei parenti / Sognaro un trono, e li destò la scure! [...]”. En Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 547

²⁰² Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., p. 62.

²⁰³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 547.

²⁰⁴ Eduardo Rescigno, *La fuerza del destino...*, op. cit., p. 236.

español se muestra más libre a la hora de plantearse y elegir su propio destino, siguiendo su propio criterio, mientras que el don Alvaro de Verdi eludiendo este gesto de rebeldía y libertad, acaba por dar a este pasaje un carácter religioso dentro de la más rigurosa ortodoxia católica.²⁰⁵ La escena se cierra cuando las cavilaciones de don Alvaro son interrumpidas por las voces de alguien pidiendo socorro, y el joven corre en su ayuda mientras unos oficiales atraviesan corriendo el escenario.

La escena 4 del drama castellano (III, 4) es prácticamente idéntica a la que se desarrolla en la escena 2 de este III acto verdiano. Tras el monólogo de don Alvaro, le siguen una *scena e duettino* que, sobre un ritmo apremiante con acompañamiento de las cuerdas, comienza con las voces de don Carlo y los soldados, reconectándonos con el entorno militar con que había dado comienzo el III acto. Estamos ante los dos personajes, vestidos ambos de uniforme, disfrazados bajo una falsa identidad, y el uno frente al otro realizando idénticas acciones; sin embargo, representan respectivamente posiciones opuestas, porque don Alvaro encarna la integridad y honestidad asociadas a los valores militares, mientras que don Carlo representa la degradación de los mismos. Ambos se presentan uno al otro bajo nombre falso. En el drama español don Álvaro se oculta bajo el nombre de don Fadrique de Herreros, mientras que don Carlos se presenta a sí mismo como don Félix de Avendaña;²⁰⁶ sin embargo, en el libreto verdiano, don Alvaro es don Federico Herreros mientras que don Carlo se llama a sí mismo don Felice de Bornos, cambios que probablemente sean debidos a que los nombres en español tienen una pronunciación no demasiado cómoda para la lengua italiana. En un rápido intercambio en estilo recitativo, de la gratitud surge la amistad y los dos protagonistas, al ritmo de un *duettino* levemente marcial, “Amici in vita e in morte”,²⁰⁷ se prometen mutua amistad. Desde detrás del escenario se oyen voces llamando a las armas y, los ahora amigos, parten juntos a la batalla.

²⁰⁵ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., pp. 62-63

²⁰⁶ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del destino*, Cátedra..., op. cit., pp. 118-119.

²⁰⁷ En el libreto Piave escribe: “Amici in vita e in morte / Il mondo ne vedrà / Uniti in vita e in morte / Entrambi troverà” (Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...* op. cit., p. 548); mientras que en Rivas leemos: “DON CARLO: Desde que llegué / a Italia, sólo elogiaros / y prez de España llamaros / por dondequiera escuché. / Y de español tan valiente anhelaba la amistad. / DON ÁLVARO: Con ella, señor, contar, / que me honra es muy altamente [...]” (Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del destino*, Cátedra..., op. cit., pp. 119-120).

- **Cuadro II**

En este cuadro las escenas 5-9 de Rivas se corresponden con las 3-5 de Piave. Estas escenas españolas tienen doble ambientación. Nos encontramos en el exterior, en “un risueño campo de Italia al amanecer”,²⁰⁸ donde don Carlos da órdenes de vigilancia a un capitán (III, 5), y desde donde algunos oficiales asisten a la batalla que se desarrolla en la distancia (III, 6). La acción se traslada a las habitaciones de un oficial superior, adonde llega don Álvaro herido y donde recibe los primeros auxilios; creyendo morir le entrega a don Carlos la llave de una caja (III, 7); posteriormente, don Carlo se queda solo y descubre la verdadera identidad del herido (III, 8), y el cirujano le anuncia que don Álvaro vivirá (III, 9). El libreto, en una primera fase de elaboración, también preveía la doble ambientación y los cuadros de III acto eran en total cuatro: el bosque nocturno, un risueño campo al alba, las habitaciones de los oficiales, y el campamento militar en Velletri a plena luz del día. Sin embargo, como sabemos, a Verdi todos estos cambios de escena le parecían demasiados, por lo que le pide a Piave que trate de reducirlos a dos cambios, o como mucho dejarlos en tres.

Las escenas 5 y 6 del *Don Álvaro* castellano están eficazmente resumidas en la escena 3 de la ópera. Lo que en Rivas es música de fondo indicada por la acotación “*Se oye a lo lejos tocar la generala a las bandas de tambores*”,²⁰⁹ en Verdi es una escena de primer plano de notable funcionalidad escénica. Al grito del coro, “*All’armi! / Andiamo...all’armi!*”,²¹⁰ suenan primero dos, después cuatro y luego seis trompetas señalando el inicio de la batalla que se describe en la distancia. En vez de un campo en Italia al aire libre, en donde el gran cuadro de batalla será trazado con las palabras de los oficiales, que describen el espectáculo que sólo ellos pueden contemplar a lo lejos “*con un antejo*”²¹¹ que pasa rápidamente de mano en mano, Verdi dispone de un interior al alba, con una ventana desde la cual “*Si sente il romore della vicina battaglia*”,²¹² descrita mediante el acompañamiento musical de la orquesta cuyo discurso nos anuncia la llegada del alba, el galope de los caballos y la acción de los combatientes; las pocas frases que el libretista recupera de la escena 6 de Rivas (“*Arde la mischia!.../ Prodi i*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del destino*, Cátedra..., op. cit., p. 120.

²¹⁰ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 548.

²¹¹ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 122.

²¹² Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 548.

granatieri”)²¹³ nos indican que don Alvaro, quien valientemente guiaba a los granaderos, ha caído herido en el campo de batalla, cerrando la escena con la frase dicha por el cirujano “Portan qui ferito il capitano”,²¹⁴ recuperada de la intervención del teniente del original, antes de concluir la escena 6.²¹⁵

La escena 7 del drama de Rivas coincide con la escena 4 verdiana sin aportación ni supresión alguna. Don Alvaro llega desvanecido sobre una camilla que llevan cuatro granaderos. Su herida es preocupante y don Carlo le pide encarecidamente al cirujano que lo salve. El joven se despierta y suplica que lo dejen morir, pero para darle coraje y como premio por su heroico comportamiento en el campo de batalla, don Carlo le promete la Orden de Calatrava. La actitud horrorizada de don Alvaro y su turbamiento al escuchar el nombre de “Calatrava” llaman la atención de don Carlo, quien comienza a sospechar. Una progresión de acordes anuncia el *duettino*, un *andante sostenuto* realizado con la economía de medios que caracterizan los grandes momentos verdianos. En la hora de la muerte, que parece bastante próxima, en boca del herido se escucha la palabra “Amico...”,²¹⁶ y cuando este se acerca, después de hacerle jurar que cumplirá con su promesa, le pide un último favor: en su maleta encontrará un sobre sellado que esconde un misterio que debe morir con él. Don Carlo le da su palabra y don Alvaro afirma que entonces puede morir tranquilo. Se abrazan con gran emoción y se despiden.

La escena 8 de la obra teatral española se corresponde con la escena 5 del melodrama y es también bastante fiel al original, reproduciendo, aunque condensado, el amplio monólogo de don Carlos. Así, el recitativo y aria de don Carlo que constituyen la primera parte de la escena, están extraídos, casi palabra por palabra, del amplio soliloquio que constituye la escena 8 rivasiana, aunque los 128 versos de Rivas se reducen a treinta en Piave. El dramaturgo español, a través de la fragmentación del discurso mediante puntos suspensivos, los continuos *pero* y *mas*, y con las suposiciones y conjeturas a medio formular, pone en boca de don Carlos el tormento de la duda y la lucha entre su conciencia y la voz interior, fruto de un prejuicio secular.

Piave y Verdi traducen con todo rigor este conflicto interior con su continuo vacilar entre la decisión y la duda, y para ello se sirven, por una parte, del continuo

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ “[...] y retira en sus brazos al capitán don Fadrique. No debe de estar más que herido [...]”. En Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 122.

²¹⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 548.

desplazamiento de los versos del original, y por otra, del uso de distintos recursos musicales, alternando el *tempo*, la intensidad, y las líneas melódicas contrastantes. Durante el monólogo en el que por primera vez se muestra la fuerza de la obsesión que le ha envenenado la vida, don Carlo es un espíritu quemado por el ansia que debe alcanzar su objetivo, e incapaz de liberarse de sus sospechas acaba abriendo los enseres de don Alvaro; allí encuentra un retrato de su hermana Leonora, dándose cuenta entonces de que sus sospechas eran ciertas: el herido es don Alvaro, el indiano y asesino de su padre. Una súbita exaltación se apodera de don Carlo junto con una escalofriante determinación: “Ora egli viva...e di mia man poi muoia...”.²¹⁷ La repentina llegada del Chirurgo retrasa su entrada, lo que provoca un efecto de tensión verdaderamente convulso. El médico le comunica como una buena noticia “Lieta novella, è salvo”, frase que retoma don Carlo (“È salvo!, È salvo! Oh gioia!”) y que le sirve para comenzar el *Allegro vivo* lleno de “goia inmensa” de la *cabaletta*, al adquirir forma en su mente la muerte de los amantes y el cumplimiento de la venganza, según el código de honor que constituye la única ley moral que conoce el personaje.

- **Cuadro III**

A partir de este momento, *La forza* se aleja del original de Rivas, y las dos versiones se separan. Tanto en el original de Rivas como en esta primera versión, la acción se desarrolla en un nuevo cuadro, el de un campamento militar en Velletri, pero Piave y Verdi no siguen más el hilo del drama original, añadiendo una serie de escenas inexistentes en el original, que se van a inspirar libremente en otra fuente, el *Wallenstein* de Schiller. A efectos del desenvolvimiento de la acción podrían considerarse una ampliación innecesaria, pero resultan afines al espíritu del original y aseguran la continuidad del telón de fondo popular, guerrero y eclesiástico, añadido por el compositor en las primeras escenas del segundo acto de la ópera (II, 1-2).

Y, es precisamente porque se independizan del original de Rivas, por lo que estas escenas (III, 6-10) a Verdi le dieron mucho que pensar y a Piave lo llevaron casi a la desesperación, ya que temía no ser capaz de satisfacer al maestro. Sin embargo, el maestro tenía ya en mente las líneas generales de la escena desde febrero de 1849, momento en el que se hallaba preparando una nueva ópera para el Teatro San Carlo de Nápoles, *L'assedio di Firenze* (1836) de Francesco Domenico Guerrazzi, con libreto del

²¹⁷ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 549.

poeta Salvatore Cammarano, que finalmente nunca llegó a finalizar. Durante la elaboración de este libreto, Verdi le comenta a Cammarano sobre la posibilidad de incorporar una ambientación en un campo militar, el Campo de Orange: “C’è una scena stupenda in queste genere nel *Valesthein* [sic] di Schiller: soldati, vivandiere, zingari, astrologhi, persino un frate che predica alla maniera piú comica e deliziosa del mondo”,²¹⁸ en la que encontramos ya todo el ambiente y los personajes que aparecerán en el campamento de Velletri, probablemente incluido también el capuchino del *Wallestein* schilleriano.

Vemos entonces cómo la escena 6 verdiana de este III acto comienza con una colorida y animadísima escena, llena de lugares comunes sobre una guerra de otros tiempos, que es otra prueba del gusto y el amor de Verdi por el contraste y la variedad, y que se contrapone a los siniestros sentimientos de venganza de don Carlo. La escena se abre con un coro que manifiesta la felicidad de los soldados para los que la guerra es más o menos amable, y la popularización de la bien conocida filosofía del *carpe diem*. No falta Preziosilla, la adivina que desvela los enigmas y misterios, y que promete el paraíso a los soldados que mueran en combate; su aparición, que congenia con su naturaleza, la de una gitana venida de lejos, otorga a la escena una pincelada de exotismo y de color local.

Los versos constitutivos de esta escena son una propuesta de Verdi y casi literalmente escritos por él, y el motivo por el que los introduce en este lugar determinado es explicado claramente por el propio compositor; en una carta a Piave en noviembre de 1861, en la que lanza distintas propuestas para la escena del campamento, afirma que en ella no se habla en ningún momento de los personajes principales, por lo que ha pensado en añadir algún verso después de las estrofas de Preziosilla:²¹⁹

Coro Qua vivandiere...un sorso (*le vivandiere versano*) / *Uno* Alla salute vostra / *Tutti* Viva / *Altro* A Spagna / Ed all’Italia unite / *Tutti* Evviva / *Preziosilla* Al nostro Eroe / Don Federico Herreros / *Tutti* Viva viva / *Uno* Edal suo degno amico / Don Felice de Bornos / *Tutti* Viva viva etc.../ *Trabuco* A buon mercato etc.

Probablemente la intención de Verdi al incluir estas frases en recitativo entre los *tutti* del coro fuese que, incluso en estas escenas de colorido popular y aparentemente

²¹⁸ Carta de Verdi a Cammarano, Parigi, 24 marzo 1849. En *CVC*, p. 100.

²¹⁹ Carta de Verdi a Piave, Busseto, 5 novembre 1861. En *Abbiati*, II, p. 661.

desligadas del resto, de algún modo los dos personajes principales estuviesen presentes en la mente del espectador, por lo que es oportuno nombrarles y crear expectativas sobre su pronta aparición sobre el escenario para ajustar la cuenta pendiente entre ambos.

La escena 7 de la ópera es confiada básicamente al vendedor Trabuco y a sus trapicheos, y sirve para crear una atmósfera popular y un ambiente costumbrista. En un primer momento el personaje del tendero ambulante tenía que ser una figura anónima, un hebreo que vendía algunas cosas y que podría ser interpretado por uno de los coristas o un comparsa.²²⁰ Pero, lentamente, este personaje asume en las intenciones de Verdi una fisionomía más precisa y original, y por evidentes razones de economía teatral se le acabó confiando al charlatán Trabuco, que canta una *arietta* tripartita. El resultado es que el personaje parece tener dos almas distintas, ya que resulta ser del todo diferente al seco mulero, parco en palabras y hechos, y con una ética intachable del II acto, mientras que el que aquí presenta Verdi es embaucador, intrigante y tramposo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que mientras que la figura del mulero procede estrictamente de teatro de Rivas, la del vendedor ambulante es una creación verdiana basada en las sugerencias ofrecidas por la obra de Schiller, la cual, aunque sea indirectamente, está siempre presente en estas escenas militares.

La escena 8, cuya única estrofa es confiada a los campesinos, y la escena 9, encomendada a los reclutas, llenas de quejas y lamentos, muestran el otro aspecto de la guerra, no el aventurero sino el trágico y patético: es el reverso de la moneda, una pincelada realista que podría considerarse, una vez más, como resultado de la búsqueda constante del contraste por parte del maestro. Los primeros piden pan y morada, y los segundos, volver al hogar. Pero las cantineras se acercan alegremente a los soldados ofreciéndoles de beber y Preziosilla se entromete entre los reclutas y les toma el pelo: la guerra se ha convertido en algo alegre, divertido, un juego, una aventura, una locura colectiva. Las mujeres y Preziosilla dan ánimo a los militares y poco a poco estos se animan hasta que todos juntos comienzan a bailar y a cantar con ritmo de tarantella.

En este momento comparece Fra Melitone (III, 10), quien entra en escena y queda atrapado en el torbellino de la danza viéndose obligado a bailar por un momento con las cantineras, y convirtiendo así esta guerra en un punto focal donde se encuentran casi todos los personajes del drama. Fra Melitone nos informa de su historia: “Anch’io ci

²²⁰ Véase carta de Verdi a Piave, Busseto, verso metà settembre. En *ibid.*, p. 658.

sono!... / Venni di Spagna a medicar ferite / Ed alme a mendicar”.²²¹ Su parlamento se adapta admirablemente al personaje, tanto la parte cómica como la pedante, como es el propio personaje, que aquí habla con un lenguaje rebuscado e imaginativo, lleno de exageraciones, imágenes extravagantes y dobles sentidos. El fraile laico tiene el temple del moralista, un moralista *sui generis* como veremos en el acto IV, que aquí asume la expresión de un predicador, aunque resulte bastante bufo. Los soldados, más que conmovidos por sus prédicas están indignados contra él y quieren golpearle. Lo persiguen, pero Fra Melitone se escabulle mientras que Preziosilla coge al azar un tambor y entona el famoso “Rataplan”, en el que los conceptos expresados por la gitana son los habituales, sentenciosos y expresando lugares comunes sobre la guerra, pero que se convierten en un excelente pretexto para escribir un número de conjunto brillante y muy llamativo. De repente, “*Ad uno squilo interno tutti spariscono correndo alle tende; la scena resta un istante vuota*”.²²²

A partir de la escena 11, el libreto vuelve a seguir la trama del drama original, coincidiendo con la escena 1 de la IV jornada de Rivas, que recrea el encuentro de don Alvaro y don Carlo y el posterior duelo que acaba con la muerte del Calatrava (III, 12), con el que se cierra el III acto verdiano.

En el drama de Rivas la escena 1 de la jornada IV se desarrolla en Veletri, y la didascalia especifica que “*El teatro representa una sala corta, de alojamiento militar*”.²²³ Los dos hombres mantienen una conversación cordial, en la que don Carlos se asegura de confirmar que don Álvaro está repuesto y fuerte, tras lo cual le hace saber que conoce su identidad: “¿Habéis recibido carta / de don Álvaro el indiano?”.²²⁴ Don Álvaro, tras la primera explosión ante la traición que supone romper un juramento, se muestra como alguien comedido y razonable, y así lo subraya Rivas mostrándonos al joven en el intento de invitar a don Carlos a la reflexión y a la calma: “No os neguéis a la razón / que suele funesto ser”,²²⁵ narrándole lo ocurrido en el pasado mientras proclama su propia inocencia. Don Carlos, tanto en el drama español como en el libreto de ópera, piensa que Leonor está en Italia con don Álvaro (en el libreto, ver III, 5), y al enterarse de que su hermana está muerta, expresa su asombro: “Más, ¿cuándo ha

²²¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 560.

²²² *Idem*.

²²³ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del destino*, Cátedra..., op. cit., p. 135.

²²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²²⁵ *Ibid.*, p. 140.

muerto? ¡Oh furor!”.²²⁶ Don Álvaro, le relata cómo cuando huía con ella hacia un convento hubo un enfrentamiento entre sus criados y los de los Vargas y no pudo llevársela con él. Supo entonces que Leonor había muerto. Don Carlos le interrumpe con furia para comunicarle que desde ese día y durante un año, Leonor ha vivido con una tía en Córdoba, pero que cuando llegó allí a buscarla ella ya había huido. Don Álvaro conmovido trata de clamar por su inocencia y de convencer a don Carlos a abandonar la lucha y a estrechar de nuevo los lazos de la amistad.

En la ópera, Verdi recoge de Rivas tanto la categoría moral de don Alvaro como la violencia irracional del hijo de Vargas. A pesar de su necesidad de reducir el número de versos, hace suyo el relato español, con un recitativo en el que se alterna el relato del pasado con las reacciones del presente; de este modo mientras que don Carlo avanza lleno de sospechas e insinuaciones, don Alvaro, ignorante de sus recelos, no lo entiende, hasta que don Carlo concluye con la ofensiva frase: “Messaggio non v’invia/ Don Alvaro l’Indiano?”.²²⁷ Con un cambio de tempo y tonalidad, y en contraste con la anterior gratitud, don Alvaro responde agitado, en un tono que pone de relieve la sorpresa, el desdén, la acusación, y el dolor que siente ante tamaña ofensa, “Oh, tradimento! / Sleale! Il segreto fu dunque violato?”,²²⁸ lo que se alterna con la furia vengativa de don Carlo. Seguidamente, y después de una pausa, empieza el verdadero *duetto*, que se desarrolla con una insólita variedad de intensidades, y que culmina en la sorpresa y exaltación de don Alvaro cuando exclama con ansia: “Ed ella [...]. E vive!!! [...]. Vive!!! gran Dio [...]”,²²⁹ proveniente del verso de Rivas “¿Vive?... ¿vive?... ¡Oh justo Dios!”.²³⁰ La respuesta de don Carlo es dura y veloz: “Ma in breve morirà”.²³¹

Tanto en la obra original como en el libreto italiano, los versos siguientes, que culminarán con un duelo entre ambos, retornan al conflicto anterior y a la misma respuesta por ambas partes en lucha, debido a la conmoción de don Alvaro al enterarse de que Leonora sigue viva. Lo que en Rivas es voz en alternancia, en Verdi, en virtud del *concertante* o *duetto*, es polifonía. Su propuesta a estrechar lazos de amistad de nuevo y buscar juntos a Leonora es violentamente rechazada por el rencor, el odio y las

²²⁶ *Ibid.*, p.143

²²⁷ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 560.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Ibid.*, pp. 560-561.

²³⁰ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p.144.

²³¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 561.

ansias de venganza que don Carlo siente por el indiano, quien se permite insistir diciéndole que ambos tienen un origen ilustre que los iguala, “Giuro che illustre origine / eguale a voi mi rende”.²³² A estas palabras don Carlo responde con la amenaza de muerte a los dos amantes para, seguidamente, llegar al doble desafío del duelo, desplegándose, tanto en Rivas como en Verdi, un poderoso *crescendo* que desemboca en un frenético final. Don Carlo, con sus ansias de venganza se ha transformado en un ser destructor, y don Alvaro lo llama sicario: "Morte, sì... Col brando mio / Un sicario ucciderò",²³³ tras lo cual, los dos “*corron fuerenti colle spade sguainate fuor dalla destra*”.²³⁴

En este momento, ópera y drama original vuelven a separarse. En la obra de Rivas, se abre un nuevo ambiente (IV, 2). Nos encontramos en la plaza mayor de Veletri, donde un grupo de oficiales discuten animadamente sobre la nueva ley que acaba de ser aprobada por el rey Carlos de Nápoles: la pena de muerte para cualquiera que se bata en duelo. Poco después, ven pasar en la distancia a don Álvaro prisionero, quien ha sido el primero en infringir la nueva ley matando a don Carlos en duelo, y en las siguientes escenas permanece preso (IV 3-6). Posteriormente, llegará su liberación por la invasión imprevista del enemigo y la necesidad de luchar en defensa de la patria (IV, 7-8).

Mientras se encuentra en prisión, de la muerte del marqués el joven no llega sentirse responsable porque fue un “accidente”, pero ahora, tras la muerte de don Carlos empieza a sentirse acosado por la culpa; de este modo, a lo largo de las escenas 3 y 4, y del monólogo de la escena 5, comienza a producirse en él el mismo sentimiento que atormenta a Leonor, y de forma parecida se alternan en su espíritu momentos de lucidez (“No; te ha liberado, sí, de un enemigo”),²³⁵ con momentos de autoacusación y remordimiento (“[...] De sangre un río / que yo no derramé, serpenteaba / entre los dos; mas ahora el brazo mío / en mar inmenso de tornarlo acaba [...]”).²³⁶ Este sentimiento de culpa y la imposibilidad de encontrar a Leonor explicarían el voto de retiro y de renuncia al mundo que pronuncia y que cierra esta IV jornada: “[...] yo os hago, eterno Dios, voto profundo / de renunciar al mundo / y de acabar mi vida en un desierto” (IV,

²³² *Idem.*

²³³ *Ibid.*, p. 551.

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., 156.

²³⁶ *Idem.*

8).²³⁷ Es, en definitiva, el mismo deseo y motivado por las mismas causas que el manifestado por Leonor de enterrarse viva en el “desierto” en la jornada anterior, y el que justifica la posterior permanencia de don Álvaro en el convento para expiar una acción de la que se culpa, buscando conseguir mediante la penitencia, la gracia, el perdón, y la salvación eterna.

Por su parte, el esfuerzo de Verdi y Piave se dirige a conseguir una obra más creíble, menos compleja y violenta en su desarrollo, adaptándola al mismo tiempo a las exigencias del melodrama. Es por ello por lo que, para aligerar el drama y ahorrarse la presencia de más muertos sobre el escenario, se suprime el desenlace trágico del primer duelo y se evitará la aparición de don Alfonso, el otro hermano de Leonor (que sí encontramos en el drama de Rivas), dado que realmente no representa ninguna novedad en el conflicto que no hubiese personificado ya don Carlos. Por lo tanto, después de oír algunos intercambios de golpes de espada, don Alvaro aparece en escena (III, 12) y canta lo que es fundamentalmente una *romanza* (“Quel sangue sparsi”) que expresa el horror por lo que acaba de suceder. A medida que el joven se tranquiliza, la voz del tenor se hace menos fragmentaria y tras tranquilizarse se expresa con voz más sostenida “Miserere di me, pietà, Signore”.²³⁸ En el texto de esta escena Verdi se mantuvo más fiel al original; los versos de don Alvaro posteriores al duelo, y que provienen de las escenas 3 y 5 de Rivas, son trágicamente románticos,²³⁹ apareciendo en ellos una alusión a Caín (“Ah! come Caino / Son maledetto”), que no existe en el texto español, lo que, según Busquets, “dice bastante sobre la comprensión por parte del compositor del mensaje implícito en la vicisitud del héroe”.²⁴⁰

El clima es interrumpido repentinamente por un coro interno de granaderos, quienes llaman a las armas sobre la última nota del cantabile del tenor y comienza la *cabaletta* que cierra el III acto (“S’incontri la morte”); otra llamada del coro, “All’armi”, y termina la *romanza* de don Alvaro, no sin antes de partir, aseverar que si no muere en la batalla, “A dio consacrato / Io giuro morire”.²⁴¹

²³⁷ *Ibid.*, p. 161.

²³⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 561

²³⁹ “Qual sangue sparsi!... Orrore!... / Io l’uccisi, e l’amava! / Il cor mi stringe ferrea man! / Qual t’attende fiero colpo, Leonora!... / Un mar di sangue or ne divide per sempre! / Ed ei m’era fratel!...l’uccisi! / Ohimè!...l’angiol di Dio con ignea sapada / M’insegue, incalza, atterra! / Ah! come Caino son maledetto in terra / Miserere di me, pietà, Signore, / Concedi il tuo perdono a tanto errore”. En *idem*.

²⁴⁰ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...* op. cit., p.72

²⁴¹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 561.

D. JORNADA V / ATTO IV

La V jornada del *Don Álvaro* corresponde globalmente al IV acto y último de *La forza*, y la acción se desarrolla en dos cuadros diferentes, que son:

Cuadro I. Claustro del convento de Nuestra Señora de los Ángeles. Este cuadro tiene en la ópera cinco escenas. Las tres primeras escenas de Rivas (V, 1-3) son reproducidas, con bastantes cortes, en las cuatro primeras escenas de Verdi, movidas un lugar hacia delante porque el maestro las ha precedido de una breve escena coral (IV, 1-4). Las escenas 4 y 5 del original son suprimidas por Verdi, y la escena 6, con variantes, se correspondería con la escena 5 operística. En líneas generales esta versión se ajusta a la obra de Rivas, aunque como sabemos se elimina el personaje de don Alfonso, hermano menor de don Carlos, sustituido en la ópera por el propio don Carlo que no muere en su primer enfrentamiento con don Alvaro.

Cuadro II. Exterior de la gruta donde vive Leonora. Las cuatro escenas verdianas que tienen lugar en este último cuadro (IV, 6-9) reproducen con variantes las tres últimas últimas escenas de Rivas (V, 9-11), tras la eliminación de las escenas 7 y 8 del original, y el añadido verdiano del aria de Leonora (IV, 6).

- **Cuadro I**

Al comienzo de la V jornada de Rivas, el Hermano Melitón ya está sobre las tablas, pero en el melodrama esto se retrasa a la siguiente escena. Verdi abre el IV acto con una escena coral que no tiene equivalente en Rivas, y que es una aportación dramática propia del maestro, aunque se desarrolla en un cuadro escénico que respeta escrupulosamente la didascalía del drama original. La acción se traslada otra vez a España y estamos en el claustro del convento de Nuestra Señora de los Ángeles, en un pórtico paupérrimo que rodea un patio con naranjos, adelfas y jazmines. El Padre Guardiano pasea lentamente mientras lee el breviario, cuando una multitud de mendigos hambrientos entran en el patio del convento y piden limosna y caridad, dándole a toda esta escena un tono vivaz, cómico y popular. (IV, 1).

Una vez finalizado el coro anterior, aparece la figura cómica de Fra Melitone (IV, 2), con un mandil blanco atado a la cintura y un caldero lleno de sopa en las manos. El fraile no brilla por la virtud de la paciencia, y en un *parlato* al estilo de la ópera *buffa* se inquieta, y a los pobres que piden varias porciones de sopa porque son varios de familia, el fraile les hace una prédica de tosco moralismo. A su ruda impaciencia los mendigos

oponen la paciencia de otro fraile, el Padre Raffaele, quien es más caritativo. Esto lleva al límite el aguante de Fra Melitone, que los expulsa irritado del claustro, diciéndoles en tono premonitorio: “Via, via briconi, al diavolo, / Toglietevi di qua”.²⁴²

En el tratamiento de estas dos primeras escenas por parte de Verdi se nos muestra unos pedigüños mezquinos y rapaces, prevaleciendo en ellas una visión realista que las aleja del folclorismo idealizado, e incluso, en toda la escena se podría atisbar una blanda crítica político-social y religiosa, presente también en Rivas, a través de la denominada “sopa de los conventos”.²⁴³

La escena 2 del original español es seguida de cerca por la escena 3 del libreto italiano, y tanto en Rivas como en Verdi, representa la continuación de la precedente. En ella, se establece un diálogo entre el Padre Guardiano y Fra Melitone en recitativo libre, donde los reproches del primero por su falta de paciencia y caridad, animándolo a ser humilde y a que no se ofenda cuando lo comparen o prefieran a otro fraile (“...umil sia, Meliton / né soffra se veda preferisi Raffaele”),²⁴⁴ se mezclan con las sospechas, la impaciencia, y el amor propio del segundo. Aquí comienza el discurso sobre la persona del Padre Raffaele que es un drástico pero fiel resumen del mismo relato en Rivas, aunque las palabras del original son pronunciadas durante la escena en dos momentos distintos. El retrato que de él hace Fra Melitone es el de un hombre extraño, trastornado y atormentado, con cierto aire demoníaco, cuyo comportamiento no llega a convencerle. El Padre Raffaele es, como se puede intuir, don Alvaro, a quien el destino ha llevado al convento de Hornachuelos buscando la paz y el olvido. La voz compasiva y bondadosa de su superior se alterna con la de Fra Melitone, hasta que de repente suena con fuerza la campana de la puerta y el Padre Guardiano le ordena que vaya a abrir.

De la escena 3 de la V jornada del original español se extrae, tras un magistral trabajo de síntesis, la escena 4 de este IV acto operístico; sin embargo, en lugar de irrumpir en escena don Alfonso como en el drama de Rivas, lo hará un impetuoso don Carlo, cuyo furor e ira vengadora han ido aumentando a lo largo del lustro que ha transcurrido desde la última vez que se enfrenta con don Alvaro. Le pregunta a Fra Melitone por el Padre Raffaele, y el fraile precisa que hay dos, uno de Porcuna, gordo y

²⁴² Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 555.

²⁴³ Los reformistas del XVII, partidarios de la utilidad a ultranza (y posteriormente los liberales con su fe en las virtudes de la libre competencia), fomentaron una campaña contra la beneficencia porque la consideraban una costumbre antisocial, e incluso, algunos estudiosos la tachan como uno de los mayores obstáculos para la instalación de fábricas en España.

²⁴⁴ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 555.

sordo como una tapia, y otro “[...] scarno, / bruno occhi... (*ciel, quali occhi!*)”, y prosigue preguntándole a cuál de ellos busca. Don Carlo le responde: “Quel dell’inferno”,²⁴⁵ expresión literal del original de Rivas con la que, finalmente, se desvela el escondite de don Alvaro.

A partir de este momento el libreto no sigue tan fielmente el drama original de Rivas, ya que las escenas 4 y 5 rivasianas fueron eliminadas, probablemente porque son innecesarias para el avance de la acción. En la obra teatral, el pasaje entre la entrada de don Alfonso y el inicio del diálogo entre don Alfonso y don Álvaro, es distinto. El Hermano Melitón sale del claustro seguido por don Alfonso; la escena cambia, y ahora nos encontramos en la celda de don Álvaro, donde el fraile le anuncia que ha llegado un visitante que le busca, y sale de escena (V, 4); don Álvaro se queda solo preguntándose quién puede ser el caballero y si le traerá nuevas de Lima, dando a conocer al público que lleva cuatro años en el convento (V, 5); entonces entra don Alfonso y comienza el diálogo entre ambos (V, 6). Al eliminar de la ópera las escenas 4 y 5, la siguiente escena verdiana (IV, 5) se correspondería con la escena 6 de Rivas, que se abre con un diálogo que se desenvuelve con otro hermano de Leonor, don Alfonso, pero salvada esta diferencia, la escena es en todo paralela a la del enfrentamiento y duelo anterior con don Carlos (III, 8), y en ambas se nos muestran las respuestas opuestas de los protagonistas ante una misma situación.

En esta versión operística de 1862, don Carlo, al que don Alvaro cree haber matado en el duelo, se presenta ante el indiano (IV, 5). “Spento mi credi, Alvaro...ma ancor vivo...”, con las mismas ansias de venganza que tiempo atrás, sin que el tiempo haya aplacado su ira, “Né de vendetta più l’onor fa privo”,²⁴⁶ momento a partir del cual las dos versiones son de nuevo similares. El inicio del *duetto* es confiado a don Carlo, que acusa a don Alvaro de hipócrita y cobarde por haberse escondido en un convento durante años, y se estimula ante la posibilidad de conseguir su venganza. Cuando lo tacha de cobarde, el ahora Padre Raffaele tiene un momento de rebelión, que sin embargo es capaz de controlar, y solo le pide perdón y piedad, olvido y expiación, en una resignada conformidad con el destino: “Le minaccie, i fieri accenti, / Portin seco in preda i venti, / Perdonatemi...pietà!”²⁴⁷ una sección que podría considerarse el *cantabile* central del *duetto* y la más importante, mientras que las otras dos partes que lo delimitan

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 561.

²⁴⁷ *Idem.*

representarían, respectivamente, el residuo de un *tempo d'attacco* y de una *cabaletta*: aunque aquí todavía sea posible aplicar la antigua terminología, Verdi vuelve a crear algo nuevo basándose en una tradición anterior. Don Alvaro apela entonces al *fratel*, como en el encuentro anterior hiciera con la voz de *amico*, siendo interrumpido por el “Tu contaminati tal nome...”²⁴⁸ de don Carlo, que continúa con más acusaciones y provocaciones, frente a la proclamación de inocencia de don Alvaro, quien sigue insistiendo en el amor que le profesa a su hermana Leonora, “Sulla terra l’ho adorata”.²⁴⁹ Pero don Carlo no se aplaca e insulta a su linaje y a sus ancestros; cuando parece que el duelo va a llevarse a cabo, “Finalmente!”²⁵⁰ don Alvaro se recompone y deja caer la espada. Don Carlo, furioso, lo abofetea, provocando la del fraile, quien, ahora sí, en una breve *stretta*, expresa su resolución de combatir hasta la muerte: “Ah, segnasti la tua sorte! / Morte a entrambi!...”, a lo que don Carlo responde: “A entrambi morte”.²⁵¹

• Cuadro II

En el drama español, después del momento cumbre del desafío, don Alfonso y don Álvaro dejan apresuradamente la celda de este último, aparece de nuevo el claustro del convento y se ve a don Álvaro y don Alfonso que lo atraviesan precipitadamente, en vano retenidos por el Hermano Melitón, al que ordenan que abra inmediatamente la puerta (V, 7). Quedándose solo (V, 8), el fraile comenta en voz alta que huyen a la sierra, y su soliloquio termina con estas palabras: “[...] vano es gritar. / Demonios son, es patente. / Con el santo penitente / sin duda van a cargar [...] Un olorcillo han dejado / de azufre... Voy a tocar / las campanas. / (Vase por un lado, y luego vuelve por otro

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 562.

²⁵¹ Rescigno señala que la música modifica ampliamente el final de esta escena 5, ya que el texto (“ALVARO: Ah segnasti la tua sorte / Ah! morte, vieni, morte... / A morte andiam! / CARLO: Morte... a entrambi morte. / Ah! morte, vieni, morte... / A morte andiam”), no se ajusta exactamente al del libreto, y los dos últimos versos del mismo (A 2: “Paga l’ira alfin sarà / Te l’inferno ingoierà”) no fueron musicados. En el libreto original, la última frase de don Alvaro, “Morte a entrambi”, haría referencia a la muerte primero de don Carlo y después a la de él mismo; sin embargo, Verdi considera que la idea del suicidio es inesperada y que en la agitación del dúo es poco probable que pueda ser percibida por los espectadores, por lo que la sustituye por “A morte andiam”. Asimismo, sustituye con la misma frase la original de don Carlo, “A entrambi morte”, aunque en él sería correcta, porque él quiere matar primero a don Alvaro y después a Leonora. Esta transformación nos muestra, una vez más, cómo el maestro estaba siempre a la búsqueda del inmediato entendimiento del texto por parte del público. En Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op cit., p. 164.

como con gran miedo) [...]”.²⁵² En la obra de Rivas, esta escena tiene la función precisa de separar en el espacio y en el tiempo el enfrentamiento del duelo, dado que en él no existe la oración de Leonora, un añadido verdiano (IV, 6); como contrapartida, la escena de la oración de la joven quizá fuese introducida en el momento en el que se suprimió el soliloquio del Hermano Melitón, ya que su función es exactamente la misma.

Por lo tanto, Verdi suprime las escenas 7 y 8 del drama español para dar paso directamente a una escena inexistente en Rivas, en la que se desarrolla el aria de Leonora, “Pace, pace mio Dio”,²⁵³ (IV, 6), cuyo texto está extraído libremente de algunos conceptos expresados en el drama original durante el diálogo entre Leonor y el Padre Guardián en la parte final de la II jornada (II, 7). La nueva escenografía con que comienza esta escena se corresponde con el de la escena 9 de Rivas, y la didascalia dice: “*Il cielo è borrascoso, nell’ora del tramonto. La scena si oscura lentamente; tuoni e lampi andranno sempre crescendo*”.²⁵⁴ En este ambiente operístico típicamente romántico aparece Leonora, a quien su largo aislamiento no le ha otorgado la paz que buscaba, pero le ha dado un aspecto pálido, desfigurado, casi salvaje.

Suena en la orquesta el tema del destino, Leonora aparece sin preámbulo desde la gruta pidiendo “Pace”, y comienza a cantar sobre un leve acompañamiento de arpeggios en el arpa que aluden a la paz que la joven anhela y se le escapa constantemente. Por su doliente retrato sabemos que durante todo este tiempo ha intentado olvidar a don Alvaro y obtener así la paz de espíritu. Leonora se acerca a unas rocas a recoger las provisiones dejadas allí por el padre Guardiano, “Misero pane...a prolungarmi vieni / La sconsolata vita”, cuando un trémolo repentino de la orquesta le avisa de la presencia de extraños, y su estado de ánimo pasa de la melancolía al terror más fuerte “Ma chi giunge? / Profanare chi ardisce il sacro loco? / Maledizione!...Maledizione!...”, tras los que Leonora volverá rápidamente a la ermita y se encerrará en ella. Estos últimos versos son totalmente inventados respecto al original de Rivas, pero se basan en las dos últimas escenas del segundo acto verdiano (cuando el Padre Guardiano amenaza y maldice a cualquiera que se acerque a la ermita, a partir de ese momento ocupada; II, 9-10), y sirven para restablecer una línea de continuidad necesaria en este momento por la distancia y la larga ausencia del personaje sobre el escenario.

²⁵² Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., pp. 180-181.

²⁵³ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 562.

²⁵⁴ *Idem*.

Como hemos comentado, las tres escenas finales de Rivas (V, 9-11) se corresponden con las de Verdi (IV, 7-9), aunque con las lógicas síntesis que requiere un libreto operístico. En el drama original, inmediatamente después soliloquio del Hermano Melitón (descartado por Verdi), asistimos a un largo diálogo en verso entre don Álvaro y don Alfonso (V, 9), en el que el menor de los Vargas, después de darse a conocer, clama venganza e insiste una vez más en los mismos argumentos esgrimidos por don Carlos durante el enfrentamiento anterior, buscando que el indiano pierda los estribos y así poderse batir en duelo. Pasando del verso a la prosa, la escena continúa cuando don Alfonso, tras caer herido y considerando a Don Álvaro “ministro del Señor”,²⁵⁵ le pide confesión. Este, aterrado, acude a pedir ayuda a un santo ermitaño que habita cerca, a pesar de conocer la prohibición expresa de no aproximarse a aquél lugar. Tras llamar insistentemente, y ante la negativa de ayuda por parte del penitente, don Álvaro insiste y sigue golpeando fuertemente la puerta; entonces, Leonor, desde dentro de la ermita, comienza a tocar la campana para pedir socorro a los frailes del convento. Finalmente, la joven hace su aparición (V, 10) en la puerta de la gruta “*vestida con un saco y esparcidos los cabellos, pálida y desfigurada*”,²⁵⁶ y exclamando: “Huid temerario; temed la ira del cielo”.²⁵⁷ Don Álvaro al ver que es una mujer retrocede montaña abajo, pero al oír su voz la reconoce enseguida, al igual que el moribundo don Alfonso. Leonor, corriendo detrás de don Álvaro se muestra sorprendida y alborozada, lo que hace creer a don Alfonso que su hermana y su seductor han permanecido juntos en todo momento. Ante la llamada de don Alfonso, Leonor acude a su lado precipitándose hacia su hermano quien sacando un puñal la hiere de muerte. Don Álvaro se acerca rápidamente, pero ante sus ojos, la moribunda Leonor expira.

En la última escena del drama original, la didascalia hace el paisaje más sobrecogedor, “*los truenos resuenan más fuerte que nunca, crecen los relámpagos*”²⁵⁸ mientras se oye cantar a lo lejos el *Miserere* de los monjes que se acercan lentamente. Tras la muerte de Leonor en sus brazos, don Álvaro desesperado huye hacia la montaña mientras llegan a la escena el Padre Guardián junto con su comunidad de frailes. Todos quedan atónitos ante la visión que tienen delante y cuando su superior llama al Padre Rafael, don Álvaro desde lo alto de un risco y con sonrisa diabólica se declara un

²⁵⁵ Ángel de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Cátedra..., op. cit., p. 187.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 189.

enviado del infierno y un demonio exterminador, y ante los horrorizados ojos de los frailes, mientras grita que le reciba el infierno, que perezca la raza humana, vociferando exterminio y destrucción, sube a lo más alto del monte y se precipita al vacío. El Padre Guardián y su comunidad piden misericordia.

En la traslación verdiana de estas tres escenas, la escena 7, constituida por un resumen de la escena 9 rivasiana, comienza con la aparición repentina de don Alvaro y don Carlo por la derecha del escenario, descendiendo de un precipicio y con las espadas en la mano, para enfrentarse en un duelo a muerte sobre el escenario, y cuando don Carlo herido de muerte pide confesión, don Alvaro corre en busca de ayuda hacia la ermita vecina donde habita un penitente, momento a partir del cual el resto de la escena se desarrolla punto por punto como el drama original español. Entonces aparece Leonora en la entrada de la gruta (V, 10 de Rivas / IV, 8 verdiana) invocando la ira de Dios con la imprecación “*Temerarii, del ciel l’ira fuggite!*”,²⁵⁹ maldición que recoge con fidelidad la primera frase pronunciada por la Leonor española, y que se mantiene en el resto de la escena. No obstante, sí encontramos una variante con respecto al drama original: en la ópera hay un breve episodio a dúo entre Leonora y don Alvaro justo en el momento en el que se reconocen y expresan su felicidad por haberse vuelto a encontrar en un *duettino* al unísono, “*Sì dunque a me presso tu stavi, mio bene! Cancelli quest’ora d’un tempo le pene...!*”,²⁶⁰ que sin embargo no se encuentra en el drama original, en donde no se les da ningún espacio para mostrar la felicidad que sienten, y que en la segunda versión se suprimirá.

La parte conclusiva en prosa de la escena 11 del drama español coincide con la escena 9 y final de *La forza*, y sigue con fidelidad el drama del dramaturgo español. En la ópera verdiana, esta última escena 9 que se desenvuelve tras el encuentro de don Alvaro con Leonora, que llega cuando la fatalidad está por separarlos definitivamente, se atiene fielmente al drama original, con un epílogo prácticamente exacto a la romántica obra española. Tras la muerte de Leonora, y entre el creciente sonido del temporal subrayado por la orquesta, se oye a los frailes cantar el *Miserere* junto al Padre Guardiano y a Fra Melitone. Los frailes entran en escena iluminándose con antorchas y prorrumpen en exclamaciones a la vista de dos cadáveres y el descubrimiento de que el penitente de la gruta era una mujer. El Padre Guardiano llama al Padre Raffaele, quien

²⁵⁹ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 562.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 562.

acompañado por la orquesta en *fortissimo*, se declara un enviado del infierno y soltando maldiciones se tira por un precipicio: un final entre gritos, ostentoso, evidente y exagerado, y que a Verdi tanto le costó cambiar.²⁶¹ Los frailes se arrodillan pidiendo misericordia, mientras la música se va apaganado en una larga cadencia en *pianissimo*.

3.4. GÉNESIS DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE *LA FORZA DEL DESTINO* (1869)

A la composición del libreto en su forma definitiva llegó Verdi tras un largo trabajo impuesto a sus libretistas, primero y de nuevo a Francesco Maria Piave, y después a Antonio Ghislanzoni (1824-1893), tras una infeliz tentativa del poeta y libretista napolitano de origen francés Achille De Lauzières (1800-1875) por modificar el desenlace del drama. Si prescindimos de algunas versiones “ocasionales” que, a juicio de Budden no pueden llamarse ni tan siquiera tales, pues responden a la necesidad de adaptar momentáneamente la obra a las especiales condiciones y circunstancias de los teatros en que iba a representarse,²⁶² los dos libretos son prácticamente iguales en los dos primeros actos y divergentes a partir de la escena 6 del III acto y de la escena 5 del IV acto.

Por una serie de motivos no lo bastante identificados pero que podrían haber dependido más que nada de la reacción de la crítica y el público y, por tanto, de las sucesivas exigencias de los empresarios, Verdi pensó en modificar la primera versión del libreto en una segunda versión destinada a La Scala de Milán ya en 1863, la cual, después de innumerables tentativas e indecisiones que estuvieron a punto de hacer naufragar el proyecto, concluyó con la versión definitiva de 1869, que es la que hoy más se representa. De hecho, Budden recuerda que las recensiones de los periódicos fueron hostiles a la ópera a causa de lo que Verdi llamaba la “carneficina” (sobre todo del final con tres muertes violentas sobre el escenario), y que en ellos salieron caricaturas ridiculizando el carácter sanguinario de la obra.²⁶³ Ante la reacción de la crítica, Verdi

²⁶¹ No parece que Verdi estuviera muy animado a hacer este cambio, como parece confirmarlo, además de lo ya indicado, la ironía con que comenta a Giulio Ricordi la “conversión” del héroe: “Più avanti nel Terzetto quando Alvaro diventa *buon figliuolo* avrei bisogno d’un verso d’Eleonora e del Guardiano”, carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 20 gennaio 1869. En Abbiati, III, p. 245.

²⁶² Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II..., op. cit., pp. 549 y ss.

²⁶³ *Idem*.

le escribía a Tito Ricordi: “[...] Si dice che la *Forza del destino* sia troppo lunga e che il pubblico sia spaventato dei tanti morti! D’accordo, ma una volta ammesso il soggetto come si trova altro scioglimento? Il terzo atto è lungho!! ma quale è il pezzo inutile? [...]”.²⁶⁴

Meses más tarde, en octubre de 1863 y desde Sant’Agata, Verdi escribe de nuevo a Tito Ricordi comunicándole que todavía no le ha enviado la partitura de *La forza del destino* “[...] perchè contavo modificare lo scioglimento ed aggiustare qualche cosa alla fine del terzo atto, ma finora non ho travato nulla [...]”,²⁶⁵ y el 30 del mismo mes, le confirmaba a Piave que si bien era cierto que había que hacer algo con *La forza*, “[...] prima di tutto bisogna pensare allo scioglimento e trovare il modo di evitare tanti morti”.²⁶⁶ En noviembre, Verdi anima a Piave a que exponga claramente lo que piensa sobre las modificaciones que se van a hacer en la ópera, sin preocuparse demasiado de las reducciones, “cosa di nessuna importanza”,²⁶⁷ a lo que Piave responde dudoso y preocupado: “[...] come tu dicesti benissimo, lo scoglio sta nella catastrofe [...]”,²⁶⁸ afirmando que aunque ha encontrado más de una forma de resolverla, no sabe por cuál decidirse, y que se halla en un laberinto del que para salir sin perder la cabeza necesita del maestro. Interviene también, con un extraño consejo, Tito Ricordi, a quien no se le ocurre mejor idea que eliminar el personaje del Hermano Melitón, a lo que Verdi le responde desde Busseto: “In quanto alla *Forza de destino* non so bene che cosa farò; ma fin d’ora posso dirti che non sta nelle mie idee di togliere il Melitone. Sono convinto che quella parte va bene, quindi se tu la credi ostacolo all’esito dello sparito sarebbe meglio rinunciare a fare altri spartiti [...]”.²⁶⁹ En el fondo, a Verdi le irritaba profundamente la perspectiva de tener que modificar el final de la obra con el fin de evitar tanto muerto y tanta tragedia, primero a instancias de la Opéra de París para su representación francesa, a quienes les escribe: “Com’è giustifica il suo titolo, è logico ed in perfetta relazione coi precedenti: non so come riuscirebbe cambiándolo”,²⁷⁰ y luego a petición de Tito Ricordi para la interpretación de la obra en Milán, y se siente en un callejón sin salida.

²⁶⁴ Carta de Verdi a Tito Ricordi, maggio 1863. En Abbiati, II, p. 733.

²⁶⁵ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 3 ottobre 1863. En *ibid.*, p. 744.

²⁶⁶ Carta de Verdi a Piave, Sant’Agata, 30 ottobre 1863. En *ibid.*, p. 722.

²⁶⁷ Carta de Verdi a Piave, novembre 1863. En *ibid.*, p. 782.

²⁶⁸ Carta de Piave a Verdi. En *idem*.

²⁶⁹ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Busseto, 13 dicembre 1863. En *ibid.*, p. 782-783.

²⁷⁰ Carta de Verdi la dirección de la Opéra de París, Sant’Agata, 22 giugno 1865. En Abbiati, III, p. 42.

Meses después, en julio de 1864, Verdi sigue dándole vueltas al tema. No es escribir nueva música lo que molesta al maestro, sino conseguir que lo nuevo no sea peor que lo anterior, y le recalca a su editor que no le gustan ni los cambios del final realizados por Piave, ni los hechos por De Lauzière desde París, manifestando que está “[...] sempre imbrogliatissimo per cambiare lo scioglimento [...]”.²⁷¹ A Léon Escudier le explica por qué el trabajo de De Lauzière no le ha complacido: el argumento de la *Forza* y el carácter mismo de don Carlo excluyen necesariamente un final con un abrazo de Leonora y Alvaro y su boda bendecida por parte del mayor de los Varga.²⁷² Cuando en septiembre Ricordi le apremia para representar la ópera en La Scala, Verdi insiste en que no hay que arriesgarse con *La forza del destino* tal y como está, y que la dificultad reside en encontrar “questo maledetto scioglimento”.²⁷³ Todavía a su editor, reafirmando la dificultad de encontrar un final aceptable y satisfactorio, le comunica que no hace las modificaciones que desearía porque ni él ni ningún otro han conseguido encontrar un desenlace aceptable,²⁷⁴ y días más tarde le insiste: “[...] non hai tu nissun letterato amico che fosse capace di trovarmi uno scioglimento a quell’opera?”.²⁷⁵

Estimulado por esta petición, Ricordi aconseja a Verdi que se dirija a Ghislanzoni o incluso al propio Gutiérrez, autor de *El trovador*, pero el maestro le contesta: “È una magra idea [...]. Scrivere a Gutierrez quando a Madrid vi è il Duca di Rivas, al quale io posso scrivere quando voglio? Ma né Gutierrez né il Duca troverebbo nulla. Per mille ragioni non conviene rivolgersi a Ghislanzoni né a Marcello, né Boito farebbe al caso [...]”,²⁷⁶ no aceptando en ese momento ni a Ghislanzoni quien, no obstante, será el futuro libretista de *La forza*. Incluso a su amigo Arrivabene le encargará que trate de encontrar por su cuenta un final para esta ópera, y aunque el compositor reconoce que lo justo y conveniente sería “[...] che i versi siano fatti da chi ha fatto il resto del libretto”,²⁷⁷ sabemos que esto acabará por no ser así debido a la grave enfermedad que durante años padeció Piave.

²⁷¹ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 2 luglio 1864. En Abbiati, II, p. 795.

²⁷² Carta de Verdi a Léon Escudier, Busseto, 29 julio 1864. En Loreto Busquets, *Rivas y Verdi...*, op. cit., p. 27, nota 45.

²⁷³ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 8 settembre 1864. En Abbiati, II, p. 797-798.

²⁷⁴ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, [sin fecha] dicembre 1864. En *ibid.*, p. 803.

²⁷⁵ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 15 dicembre 1864. En *idem*.

²⁷⁶ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 1 gennaio 1865. En *ibid.*, p. 804.

²⁷⁷ Carta de Verdi a Arrivabene, 28 febbraio 1865. En Abbiati, III, p. 5.

Este aparente camino sin salida parece casi definitivo e insondable. En junio de 1865 el maestro escribe a Tito Ricordi y le comunica que aunque lo ha intentado y pensado mucho, e incluso ha rogado a amigos y enemigos para que le den alguna idea para cambiar el desenlace de *La forza*, “Io non ho saputo né altri han saputo trovare cosa migliore di quella che vi è [...]”,²⁷⁸ e incluso, en abril de 1866, le escribe desesperado por encontrar una salida parece incluso renunciar a encontrarla: “[...] Tu vedi che tutto il male della *Forza del destino* non sta nello scioglimento come tu mi scrivi! [observación inspirada por una muy mala interpretación de la ópera en Génova]. Del resto quel scioglimento è quasi impossibile mutarlo né io vi farò più nulla [...]”.²⁷⁹

Parece como si el maestro fuese a rendirse, pero poco después, durante el verano, asistimos a un largo debate sobre la idea de componer *La forza del destino* en francés para su estreno en París, que sin embargo no guarda relación con el final de la ópera sino con la idea de añadir una escena introductoria en el I acto recuperada del drama original, y la sugerencia de colocar en el cierre del acto III la escena del “Rataplan”, idea ésta que será definitiva en la versión de 1869. El debate lo inicia a finales de agosto de 1865 Giuseppina, cuando le pregunta al director de la Opéra Comique de París, Émile Perrin, si ha encontrado un posible desenlace para *La forza del destino*. A los numerosos cambios sugeridos por Perrin, Verdi responde a finales de septiembre detalladamente, con una especie de borrador que nos muestra cómo nacen en la mente del compositor los elementos esenciales de la escena, sólidamente ligados a las exigencias teatrales, al mismo tiempo que se convierten en estructuras musicales.²⁸⁰ Dos días más tarde Verdi le escribe de nuevo extendiéndose sobre la cuestión de la elección de los cantantes, y pidiéndole sus sugerencias sobre el cambio de la escena del “Rataplan” como episodio conclusivo del tercer acto.²⁸¹ Sin embargo, el asunto quedó en un planteamiento de intenciones porque Verdi, antes que embarcarse en una compleja reconstrucción que en el fondo tampoco le convencía, prefirió escribir una ópera nueva: *Don Carlo*.

Desde este momento y hasta septiembre de 1868 no hay más noticias sobre el desenlace de *La forza* en el epistolario verdiano. Entre el final de 1866 y el principio de

²⁷⁸ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 22 giugno 1865. En *ibid.*, p. 42.

²⁷⁹ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Sant’Agata, 14 aprile 1866. En *ibid.*, p. 77.

²⁸⁰ Carta de Verdi a Émile Perrin, 27 settembre 1865. En Eduardo Rescigno, *La forza del destino...*, op. cit., pp. 62-65.

²⁸¹ Carta de Verdi a Émile Perrin, 29 settembre 1865. En *ibid.*, p. 66.

1867 Verdi se encuentra casi siempre en París preparando el estreno de *Don Carlo*, que se pondrá en escena por primera vez en la capital francesa el 11 marzo 1867, seguido de su representación en el Teatro Comunale de Bolonia el 27 octubre 1867. Por otra parte, acontecimientos como la guerra con Austria o la cesión de Venecia como un “regalo” del emperador Napoleón III alteran profundamente a Verdi, y las posteriores fisuras en las relaciones italo-francesas, para el maestro, tan intensamente ligado a Francia en términos profesionales, son fuente de múltiples molestias. A todo ello, habría que añadir un hecho que afectó profundamente al compositor: su libretista Piave, a finales de abril de 1866 había caído enfermo; además, el hermano del poeta había sido hecho prisionero por los austriacos en Venecia por alta traición, y su madre enloqueció. En mayo de 1867 Piave se vio empujado a pedirle un préstamo al compositor, y el 5 de diciembre la enfermedad se agravaría y le dejaría paralizado, incapaz de moverse o de hablar, durante los ocho años que siguió viviendo hasta su muerte, el 3 de marzo de 1876.

Después de este largo periodo, el problema del final de *La forza* resurge en 1868, durante el verano que el maestro y Strepponi pasaron entre Génova y Tabiano. En una carta a Tito Ricordi que parece fruto de una profunda reflexión, Verdi le escribe: “[...] Quando potrò però trovare il modo di aggiustare la catastrofe io desidero assistere a fare le prove de questi pezzi nuovi e di tutta l’opera che verrà forse ritoccata in molte parti”.²⁸² Por lo tanto, parece que Verdi ya no desespera e incluso preanuncia muchos retoques, aunque por su correspondencia comprobamos como todavía cuando piensa en *La forza* se exaspera a menudo (“Ho pensato alla *Forza*. Oh, è ben difficile aggiustarci le gambe!”).²⁸³ Sin embargo, a mediados de noviembre, en la primera carta que sobre este argumento le dirige al hijo de su editor, Giulio Ricordi,²⁸⁴ se puede advertir en las palabras de Verdi que el maestro considera que a esas alturas la ópera terminará por ser renovada, y que es solamente cuestión de tiempo. La intención, desde este momento, es buscar el modo de hacer morir a don Carlo y a Leonora fuera del escenario, para evitar demasiados muertos sobre el mismo, un reproche que, como hemos visto, apareció ya en la crítica desde la primera representación en San Petersburgo.

²⁸² Carta de Verdi a Tito Ricordi, Tabiano, settembre 1868. En Abbiati, III, p. 219.

²⁸³ Carta de Verdi a Tito Ricordi, sin lugar, novembre 1868. En *ibid.*, p. 232.

²⁸⁴ “[...] In quanto alla definitiva formazione dello spettacolo, parmi si potrebbe dire ‘ed un’altra opera nuova per Milano da destinarsi’. È impossibile, colla miglior volontà del mondo, poter dire ora se troveremo questo scioglimento [...]”, carta de Verdi a Giulio Ricordi, 16 novembre 1868. En *idem*.

Finalmente, el poeta escogido para que le ayudase a encontrar una nueva solución para *La forza* será Antonio Ghislanzoni, elegido por Giulio Ricordi y tácitamente aceptado por Verdi a pesar de su negativa de algún año antes. Ghislanzoni, después de leer las opiniones de Verdi sobre el final de la ópera, escribe su propia opinión a Giulio Ricordi afirmando que el maestro tiene razón cuando dice que una escena coral con *zingari* sobre el escenario distraería y enfriaría el efecto que se persigue, y que su idea es la de una escena breve, como una aparición, y no un escenario todo lleno de frailes. Añade, además, que le parece una excelente idea excluir del escenario a los dos Vargas agonizantes.²⁸⁵

Sin embargo, a finales de noviembre Verdi todavía no estaba convencido, o quizás todavía no había leído las aclaraciones que Ghislanzoni había enviado a Ricordi, ya que a este le escribe: “Finora nulla s’è trovato; vi scriverò ancor domani su quest’oggetto”.²⁸⁶ La respuesta sucesiva enviada por Ricordi al maestro contenía ya el plano completo del nuevo final con la propuesta de Ghislanzoni de un desenlace en términos de resignación cristiana por parte de don Alvaro, lo que suscita la perplejidad del maestro ya que no estaba en absoluto de acuerdo: “[...] veder finir Alvaro così rassegnatamente? Io vi ho i miei gran dubbi che forse aumenteranno o diminuiranno a mente più riposata [...]”,²⁸⁷ aunque fue la que acabó imponiéndose. Le anima a que junto a Ghislanzoni decidan ir a visitarlo a Sant’Agata, para así buscar juntos dónde situar el *duetto* del primer desafío entre los dos protagonistas y el lugar para informar al público sobre cómo, cuándo, y por qué, don Alvaro se convierte en fraile, ya que del III acto de la primera versión había sido eliminada la escena final en la que don Alvaro afirmaba su voluntad de hacerse fraile (III, 12), por lo que ahora era necesario encontrar un nuevo lugar donde dar a conocer este hecho que, finalmente, se trasladaría en la segunda versión al IV acto, al primer encuentro entre don Carlo y don Alvaro (IV, 5). Añade, además, que hay que retocar el final del tercer acto ya que lo encuentra un poco desorganizado, desbarajuste que probablemente fuese anterior a la ubicación de la escena del “Rataplan” como episodio final del mismo.

Ghislanzoni, efectivamente, fue a Sant’Agata, ocasión en la que se acabó por decidir la configuración definitiva de esta segunda versión de *La forza del destino*. Así, a mediados de diciembre Verdi le dio a Tito Ricordi el permiso definitivo para

²⁸⁵ Carta de Antonio Ghislanzoni a Giulio Ricordi, noviembre 1868. En *ibid.*, p. 233.

²⁸⁶ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Busseto, 24 noviembre 1868. En *idem*.

²⁸⁷ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, 27 noviembre 1868. En *ibid.*, p. 234.

comenzar los preparativos para una nueva representación en La Scala, anunciándole que él mismo iría a Milán para hacer las pruebas y los pequeños cambios que considerara necesarios.²⁸⁸ A partir de ese momento Verdi se implica totalmente en la preparación de la representación milanesa, piensa en los cantantes, se preocupa de los tiempos, y escribe a Giulio Ricordi casi todos los días. A Léon Escudier se lo anuncia a finales de diciembre: “[...] Forse rifarò l’ultima scena della *Forza del destino* per darla alla Scala [...]”,²⁸⁹ y esclarecedora es también la carta que le envía a Giulio Ricordi desde Génova a finales de diciembre, porque redimensiona la expectativa en torno a la reelaboración de *La forza*: “Eccovi di nuovo la poesia del Ghislanzoni. Non amo *blangue* né *reclame* e vorrei cessasse la diceria che la *Forza* verrà rifatta di nuovo. Vi prego di far sapere che di nuovo [non vi sarà] che l’ultimo pezzo, se pure vi sarà [...]”,²⁹⁰ añadiendo aún algunos cambios para la escena posterior al primer enfrentamiento entre don Alvaro y don Carlo del acto tercero, cuando son separados por un grupo de soldados (III, 8), y en el dúo entre los dos contrincantes del cuarto acto (IV, 5).

3.4.1. ESTRENO MILANÉS DE LA SEGUNDA VERSIÓN DE *LA FORZA DEL DESTINO*

A finales de enero escribe a Piroli para resumirle los últimos acontecimientos: “Sono a Torino [...]. Partiremo da Torino domattina, [...] per Milano, dove ho preso impegno di assistere alle prove della *Forza del Destino* [...]”,²⁹¹ y con Escudier comenta los preparativos que se llevan a cabo, recalcando el excesivo trabajo que La Scala impone a los cantantes y músicos que deben cantar cada noche una ópera, y por las mañanas, ensayar la de Verdi.²⁹² Durante la época de ensayos, las cartas que tratan sobre los cantantes que deberían participar en la interpretación de la Scala son abundantes, puntillosas, severas, y ansiosas,²⁹³ hasta que, finalmente, el 27 de febrero de 1869, *La forza del destino*, con el añadido de la sinfonía y adaptada a los cambios de esta segunda versión, se puso en escena en La Scala de Milán, alcanzando un enorme éxito e iniciando el camino del renovado consenso popular. El éxito es confirmado en dos cartas que, en los mismos términos, escribe a sus amigos Piroli y el Arrivabene. A

²⁸⁸ Carta de Verdi a Tito Ricordi, Genova, 15 dicembre 1868. En *ibid.*, p. 235.

²⁸⁹ Carta de Verdi a León Escudier, Genova, 29 dicembre 1868. En *ibid.*, p. 237.

²⁹⁰ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 30 dicembre 1868. En *ibid.*, p. 238.

²⁹¹ Carta de Verdi a Piroli, Torino, 31 gennaio 1869. En *Carteggi verdiani*, vol. III..., op. cit., p. 62.

²⁹² Carta de Verdi a Escudier, Milano, 5 febbraio 1869. En Gustavo Marchesi, “Gli anni della *Forza*..., op. cit., p. 1540.

²⁹³ Véase Abbiati, III, pp. 235 ss.

éste último se dirige, muy satisfecho, en los siguientes términos: “La Stolz e Tibernini superbi, gli altri bene. Le masse, cori ed orchestra, hanno eseguito con una precisione ed un fuoco indescrivibili. Avevano il diavolo adosso. Bene, assai bene”;²⁹⁴ mientras que a Piroli le escribe: “Esecuzione eccellente. La Stolz e Tiberni superbi; gli altri bene. Orchestra e cori, divinamente [...]”.²⁹⁵

Después de la segunda representación, a su editor francés, Escudier, el maestro le revela que el teatro italiano ha sacado lo mejor de la ópera y que *La forza* ha sido un éxito: “Esecuzione superba. La Stolz e Tiberini sublimi. Gli altri bene”, y añade con entusiasmo que si hubiese estado presente habría visto y oído cómo deben funcionar las escenas de masas, con una ejecución entusiasta y apasionada, y produciendo unos efectos musicales que los franceses, incluso siendo más precisos en su ejecución, nunca llegarán a alcanzar, y añade: “Dunque voi venire qui [...]”.²⁹⁶ También a Arrivabene le comenta como ha transcurrido la segunda representación:²⁹⁷

[...] A quest’ora tu saprai della *Forza del destino*: vi fu una buona esecuzione ed un suceso.[...] Ho avuto notizie anche della seconda recita: ancora bene, anzi meglio della prima. I pezzi nuovi sono una *sinfonia* eseguita meravigliosamente dall’orchestra, un piccolo coro di *Ronda* ed un *Terzetto* col quale si chiude l’opera. Permetti che ti stringa presto presto la mano e vada a dormire.

3.5. PRINCIPALES MODIFICACIONES EN LA SEGUNDA VERSIÓN (1869)

3.5.1. CAMBIOS EN EL ARGUMENTO DE 1869

Los actos I y II no sufren ningún cambio en su argumento, pero sí lo haran, en parte, los actos III y IV.

A. EN EL ATTO III

Los cuadros I y II no sufren ninguna modificación. Los cambios se van a dar en el cuadro III de este acto. Nos encontramos en el campamento militar de Velletri, pero en

²⁹⁴ Carta de Verdi a Arrivabene, Genova, 1 marzo 1869. En *ibid.*, p. 252.

²⁹⁵ Carta de Verdi a Piroli, Genova, 1 marzo 1869. En *Carteggi verdiani*, vol. III..., op. cit., p. 62.

²⁹⁶ Carta de Verdi a Léon Escudier, Genova, 2 marzo 1869. En *ibid.*, p. 253.

²⁹⁷ Carta de Verdi a Arrivabene, Genova, 1 marzo 1869. En Gustavo Marchesi, “Gli anni della Forza...”, op. cit., p. 1542.

lugar de la colorida y dinámica escena de la primera versión, en esta ocasión es de noche, y pasa una patrulla de ronda. Entran en escena, primero don Alvaro y después don Carlo mientras comienza a amanecer: don Alvaro ya está restablecido, por lo que don Carlo se da a conocer, y lo reta a un duelo. El joven no puede evitar la confrontación, y ambos van a ser separados por una patrulla. Don Carlo es llevado fuera mientras que don Alvaro tira la espada y anuncia su decisión de entrar en un convento. Mientras tanto amanece y el campamento se anima de soldados, pedigüños que piden limosna, cantienras, Preziosilla que lee la mano, Trabuco que trata de vender su mercancía, la gotana que reanima a los asustados reclutas, Fra Melitone que reprocha a los pecadores suscitando la idea de los soldados, y todos distraídos por Preziosilla que los arrastra a cantar el Rataplan.

B. EN EL ATTO IV

En este acto, el mayor cambio atañe a las últimas escenas, dando lugar a un final totalmente distinto al del original de Rivas y al de la primera versión de *La forza*. También aquí Leonora es apuñalada por su hermano, pero fuera de escena, y aparece de nuevo sobre las tablas ayudada por el Padre Guardiano. En esta ocasión don Alvaro, confortado con prontitud por el fraile, asiste impotente a la muerte de su amada, que expira exhortándolo a la fe en la misericordia divina.

3.5.1. CAMBIOS EN EL LIBRETO DE 1869

En la revisión efectuada por el maestro con el libretista Antonio Ghislanzoni para la segunda versión de 1869, los dos primeros actos, correspondientes a las dos primeras jornadas de Rivas, no sufren cambios; estos se darán a partir del tercer acto, en el que, como sabemos, se funden las jornadas III y IV del original español, y sobre todo, en el acto IV, correspondiente a la V jornada española, en donde los cambios son mucho más acusados.

A. EN EL ATTO III

Como sabemos, el tercer acto verdiano es el resultado de la fusión de las jornadas III y IV del original de Rivas. Las dos versiones de *La forza* se separan en este acto, cuando finaliza la traslación de la III jornada y se produce un cambio de escena, en un punto donde las obras de Rivas y Verdi parecen distanciarse, más por el desenlace del duelo que por la supresión en la ópera de cinco escenas de la IV jornada del drama

original (IV, 2-7); a esto se suma que las cinco escenas procedentes del *Wallenstein* de Schiller, en esta versión cambian de posición, y se corresponden con las escenas de la 10 a la 14, lo que a su vez provoca el cambio de la estructura de esta segunda parte del III acto.

En el drama original de Rivas, la jornada IV comienza con un nuevo decorado que representa el interior de un alojamiento, en el mismo campo militar en el que se desarrolla una conversación entre don Álvaro y don Carlos (IV, 1), que ahora se desplaza a la escena 8 de este mismo acto III italiano. Ello se debe a que Verdi va a intercalar en este momento dos escenas de cosecha propia (III, 6-7) versificadas por Antonio Ghislanzoni, que no existen ni en el drama español ni en la primera versión de libreto, y que sirven para dilatar un poco más el tiempo antes del encuentro de nuestro héroe con don Carlo, separando las escenas en las que don Alvaro y don Carlo ignoran sus respectivas identidades de las sucesivas, en las que ambas ya se ha revelado.

Así, en el cuadro III, la escena 6 se sitúa ahora en un “Accampamento militare presso Velletri”,²⁹⁸ concebido para servir como separación temporal y como una página de color. Es el momento elegido por el compositor para introducir un “coro de ronda” masculino a cuatro partes, de ambientación nocturna, a través del cual la acción se traslada desde el bosque al campamento militar del que hasta ese momento sólo llegaban las voces. En esta ocasión, el ambiente está en silencio, es misterioso y siniestro, y provoca una buena dosis de miedo a la patrulla que está haciendo la ronda. Ahora no se oye ni un ruido, no brilla ni una sola luz, (“Non s’ode rumore, / Non brilla un chiarore”, III, 6),²⁹⁹ y todo está sumido en un profundo sueño mientras el alba despunta lentamente (III, 7); sólo don Alvaro está despierto, y mientras camina atormentado, con el pensamiento todavía fijo en la tragedia de su amor perdido (¡Né gustare m’è dato un’ora di quiete”),³⁰⁰ se lamenta una vez más de que el cielo no le conceda lo único que desea, la paz y el olvido de la muerte.

Este monólogo, escrito para la segunda versión, sirve de diferente introducción al segundo de los tres grandes *duetti* para tenor y barítono de la ópera (en la primera versión don Alvaro y don Carlo entran juntos en escena). Don Carlo le llama (III, 8), y reconociéndole don Alvaro le manifiesta su gratitud por haberle salvado la vida, en un

²⁹⁸ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d’opera...*, op. cit., p. 549.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 550.

solo verso: “Voi, che sì larghe cure / mi prodigaste”,³⁰¹ y que resume el concepto bastante más desarrollado por Rivas. A partir de este momento se desarrolla un diálogo, más corto que el del dramaturgo español, pero más extenso que el de la primera versión (III, 11), en el que se desarrollan exactamente los mismos conceptos, y don Alvaro conoce que Leonora está viva. Enfrentados en un duelo, en esta escena, sin embargo, don Carlo es herido mortalmente, y su muerte la evitan algunos militares que separan a la fuerza a los combatientes (III, 9), en un episodio ausente en la primera versión y que fue escrito Ghislanzoni para esta versión de 1869.

La rápida intervención coral de los militares es seguida por el declamado conclusivo de don Alvaro, quien para conseguir la paz de espíritu, invoca a Dios y a la iluminación divina, y abandonando la espada decide entregarse a Dios y retirarse a un convento. Este giro de los acontecimientos, hace que el arrepentimiento y el tormento del don Álvaro español queden sustituidos por una acción de gracias, lo que modifica el rumbo y el significado de la tragedia. En los dos versos finales de la escena 9 de esta segunda traslación, “Al chiostro, all’eremo, ai santi altari / l’oblìo, la pace chiegga il guerrier”,³⁰² el maestro resume libremente la escena 8 en silvas con que termina la jornada IV de Rivas.

A partir de la escena 10 y hasta la 14, como ya hemos indicado, la segunda versión del libreto repite las mismas escenas schillerianas que encontramos en la primera versión (III, 6-10). Los únicos pequeños cambios son que la didascalia es algo diferente, y que en la primera versión, cuando se abre el telón el ambiente está ya animado, mientras que en la segunda versión se anima poco a poco.

B. EN EL ATTO IV

En este acto es donde se producen los cambios más significativos, sobre todo en el desenlace que cierra el acto y la ópera. Las primeras cinco escenas son en sustancia idénticas a las de la primera versión; las restantes cuatro escenas (IV, 6-9) son, en varios e importantes aspectos, distintas. No obstante, el inicio de la escena 5 presenta una diferencia entre la primera de la segunda versión del libreto, motivada por la distinta solución que en cada una de ellas se le dio al resultado del enfrentamiento entre don Carlo y don Alvaro del II acto.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 551.

En la primera versión de 1862, don Alvaro cree haber matado a don Carlo, mientras que en la segunda de 1869, el duelo es interrumpido antes de que haya un derramamiento de sangre, motivo por el cual en esta versión era necesario elaborar un comienzo distinto para esta escena. Pero Verdi fue aún más lejos. El nuevo recitativo de don Carlo con que se abre la escena, versificado ahora por Ghislanzoni, se realizó en dos fases. En un principio eran sólo cinco versos,³⁰³ y, posteriormente, en una segunda fase, Verdi escribe nuevamente a Ricordi manifestando su deseo de que antes del dúo entre ambos contendientes, el recitativo de don Carlo, “Invano, Alvaro, ti celasti”,³⁰⁴ se desarrollase un poco más con el fin de recuperar un poco de historia sobre el pasado.³⁰⁵ Así se consigue, por un lado, crear un mayor arco temporal entre la salida de Fra Melitone (que va en busca del Padre Raffaele) y la llegada a escena de don Alvaro; y por otro, la posibilidad para el compositor de volver sobre la historia de uno de los protagonistas, don Carlo, que ha desaparecido durante un largo tiempo, ya que en esta versión el último enfrentamiento entre ambos se desarrolla hacia la mitad del III acto, antes de las escenas populares del campamento militar, y no al final del mismo como ocurre en la primera versión, en donde dichas escenas son anteriores. Por lo tanto, la escena 5 verdiana comienza con un monólogo-recitativo de don Carlo, creado por Ghislanzoni con nueve versos extraídos de las escenas 6 y 9 de Rivas, que reflejan conceptos ya trillados, y que son la introducción al tercer *duetto* entre el tenor y el barítono.

La siguiente escena 6 verdiana (V, 9 en Rivas), la del aria de Leonora, también es prácticamente idéntica en ambas versiones. Únicamente, en la escenografía del nuevo cuadro que se desarrolla aún en un romántico ambiente nocturno, la acotación la sitúa al atardecer en un valle entre inaccesibles peñascos, pero en vez de situarse en un clima borrascoso, ahora se hace de noche poco a poco y en el cielo aparece “*la luna splendidissima*”.³⁰⁶ La siguiente escena (IV, 7) comienza introduciendo la variante del duelo detrás del escenario, pero desde el punto de vista de la versificación no aporta novedades importantes. El enfrentamiento entre ambos se oye pero no se ve, y cuando don Carlo herido de muerte pide confesión, don Alvaro entra en escena con la espada

³⁰³ Se encuentran en una carta que desde Génova, el 30 de diciembre de 1868, Verdi envía a su editor Giulio Ricordi, en la que incluye la poesía de Ghislanzoni. En Abbiati, III, p. 239.

³⁰⁴ Piero Mioli (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., 556.

³⁰⁵ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, [senza data] dicembre 1868. En Abbiati, III, p. 240.

³⁰⁶ Piero Mioli (a cura di): *Verdi, Tutti i libretti d'opera...*, op. cit., p. 557.

ensangrentada, momento a partir del cual el resto de la escena se desarrolla punto por punto como el drama original español.

A partir de las últimas escenas, 8 y 9, las dos versiones son distintas tanto en su versificación, que pertenece totalmente de Ghislanzoni, como en el resultado final, que cambió absolutamente de significado. En la escena 8 se elimina el breve encuentro entre don Alvaro y Leonora de la primera versión que tampoco existe en el original, en el que expresan su felicidad por haberse reencontrado. La escena 9 y final coincide con la prosa de la escena 11 del drama español. Sin embargo, mientras que en el *Don Álvaro* español y en la primera traslación de la ópera de 1862, la muerte de Leonora se representa en la penúltima escena del drama, (V, 10 y IV, 8, respectivamente), Verdi, en la versión de 1869, la mantiene viva y moribunda hasta los últimos compases de la ópera, y es precisamente en el desenlace de esta segunda versión donde las dos obras, próximas y aún idénticas en muchos momentos, se separan definitivamente. La primera versión, como ya sabemos, sigue con bastante fidelidad el drama de Rivas, pero la segunda opta por un desenlace absolutamente opuesto al del dramaturgo español.

En la escena 8, la figura de don Alvaro se encuentra todavía próxima al *Don Álvaro* de Rivas, ya que tras haber acusado a un no identificado destino, “Destino avverso / come a scherno mi prendi!...”,³⁰⁷ se enfrenta al que considera responsable de tanta crueldad e injusticia, atreviéndose a lanzar una maldición, “E tu paga non eri / O vendetta di Dio!... Maledizione!...”;³⁰⁸ pero es con la aparición del Padre Guardiano amonestándole (IV, 9), cuando el final se alarga y se introduce un matiz nuevo y distinto en el camino hacia el desenlace. Mientras que en la primera versión, el Padre Guardiano apenas consigue llamarlo, “Raffaele...”,³⁰⁹ ahora sus palabras intentan inculcar en el ánimo del héroe el valor del sufrimiento en esta vida, la humildad, y el arrepentimiento; a ellas se unen los ruegos entrecortados de la moribunda Leonora y la voz rebelde de don Alvaro. Leonora, le alienta a la resignación y a la aceptación, prometiéndole el perdón de Dios, y muere declarando que lo espera en el cielo mientras él le ruega que no lo deje, y el Padre Guardiano templó la cruda y doliente expresión de don Alvaro, “Morta...”, con un “Salita a Dio!”³¹⁰ lleno de cristiana resignación.

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 558.

³⁰⁹ *Ibid.*, 563.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 558.

Por lo tanto, don Alvaro, en lugar de blasfemar y suicidarse, acepta el sufrimiento como voluntad divina; el elemento religioso se personaliza en el Padre Guardiano, y el conflicto se resuelve, como sucede a menudo en las óperas verdianas, a través de la confrontación final entre individuos. De este modo, se solventaba el problema del final de la obra en una luz siempre trágica, pero más pacata. Según Aurora Egido, al cambiar el suicidio del protagonista por una vida errante y en soledad, se altera de manera definitiva “la proclama de libertad patente en la obra de Rivas”,³¹¹ y de alguna manera, muestra cómo Verdi acabó claudicando ante las presiones externas y conservadoras de aquellos que consideraban que sobre el escenario se producían demasiadas muertes.

6. CONCLUSIONES

Los acontecimientos que condujeron al nacimiento de *La forza del destino* para ser estrenada en el Teatro Imperial de San Petersburgo fueron muy interesantes para Verdi. Desde Rusia se le ofrecían el pago de 60.000 liras; la posibilidad de elegir el libreto, al libretista, la fuente literaria y a los cantantes; y una espléndida acogida en el país. El compositor no pudo rechazar semejante oportunidad, pero esto suponía escribir una ópera para un público nuevo y particular, educado en la *grand opéra* parisina al estilo de Meyerbeer, y por tanto a la sonoridad y grandiosidad de la ópera francesa, y, al mismo tiempo habituado a la ópera y al melodismo de los compositores de los siglos XVIII y XIX italianos. Por ello, Verdi tuvo que pensar en realizar una ópera que pudiera satisfacer el gusto de un público extravagante y, en algunos aspectos, difícil para él.

Sin embargo, lo que en principio podría haber supuesto una restricción para el compositor, en realidad fue un hecho afortunado. Verdi siempre buscó, durante toda su vida, alcanzar el ideal de la multiplicidad y variedad de estilos, y lo acabó encontrando en el gran teatro renacentista de Shakespeare, capaz de pasar de lo grotesco a lo burlesco o absurdo, de lo trágico a lo cómico con gran naturalidad y fluidez. Fue un ideal que Verdi siempre persiguió, pero que raramente realizó porque casi siempre se vio obligado a permanecer dentro del esquema convencional del *melodramma* italiano de mitad del siglo XIX, el cual no permitía la variedad de registros y estilos; de hecho, Verdi hasta *La forza del destino* había escrito y construido óperas probablemente

³¹¹ Aurora Egido, “Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La fuerza del destino*”, *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIV, n. 147, 2012, p. 265.

perfectas, pero absolutamente monocromas desde el punto de vista estilístico, incluso monótonas como él mismo declaró, por ejemplo, con respecto a *I due Foscari*.

En realidad, *La forza del destino* es una ópera clave en el curso de la larga y laboriosa transformación que el arte del compositor afrontará después de *Rigoletto* e *Il Trovatore*, y el concepto que habría que aplicar en estos momentos a su obra sería más el de ampliación del objetivo dramático que el de búsqueda de contrastes. Éstas últimas eran óperas que consiguieron su tremenda eficacia a costa de una enorme simplificación, aislando a los protagonistas del mundo que les rodea y proyectándolos como personajes individuales, claramente delineados en un primer plano y sin apenas fondo. Pero después de *Rigoletto*, Verdi había comenzado a distanciarse lenta y progresivamente de los esquemas convencionales del *melodramma* italiano de los años treinta y cuarenta, aunque todavía no había encontrado un fondo suficientemente rico que le permitiese experimentar con sus propias conquistas formales; la ocasión llega justo en este momento, pensando en una ópera para San Petersburgo, una ciudad evidentemente favorable a experimentar soluciones dramáticas nuevas.

De ahí que el rasgo estilístico fundamental de *La forza del destino* sea la intersección, la superposición de dos universos operísticos tradicionalmente lejanos, irreconciliables, e incluso antagonistas: el universo de lo trágico y lo sublime, junto al universo bajo y vulgar del ámbito cómico; y es a partir de esta mezcla donde esta ópera obtiene sus mayores logros. Verdi consigue una combinación estilística portentosa, porque en esta ópera es capaz de unir el registro trágico con el cómico, y lo hace recurriendo en general a esquemas convencionales en los dos registros, pero llevando a ambos sobre las tablas de un mismo escenario, cosa que en el teatro verdiano no se había visto antes. De hecho es la primera vez que aparece el humor en el arte de Verdi,³¹² y este se manifiesta en los personajes populares de *La forza del destino*, siendo la vívida intensidad de la vida colectiva, la riqueza de las escenas de masa, y la presencia del pueblo, lo que proporciona a esta ópera una cualidad específica que la distingue dentro del panorama de las óperas maduras de Verdi.

El lado trágico y sublime del drama asume las formas del *melodramma* italiano clásico, con sus formas y números cerrados (*cantabili*, *romanze*, *cabalette*, *duetti*, *melodie*, *concertati*), incluso dando un paso atrás, respecto a las tentativas

³¹² Si exceptuamos el *melodramma giocoso* *Un giorno di regno* (1840), cuyo estreno supuso un gran fracaso. Desde ese momento no volvió al género cómico, hasta su última ópera, la comedia lírica *Falstaff* (1893).

experimentales de *Simon Boccanegra*, volviendo a las espléndidas formas del canto italiano, sobre todo en los personajes nobles y trágicos, que en *La forza del destino* cantan Leonora, don Alvaro, y don Carlo, de manera efusiva y lírica.

Pero, tenemos la otra cara de la realidad, el lado cómico, caricaturesco y burlesco; y es aquí, donde más claramente se manifiesta la genialidad de Verdi, porque para escenificar el lado cómico del drama, el drama de situaciones no el de personajes, recurre a los esquemas de la *grand opéra*, pero no a la ópera francesa noble y solemne al estilo de Meyerbeer, sino a una *grand opéra* asociada con la *opéra comique*, y reflejada en los personajes cómicos y caricaturescos, que los hay y en abundancia, como son Melitone, Trabuco, Preziosilla, o el mismo don Carlo disfrazado como Pereda. Vemos por tanto cómo en *La fuerza del destino* confluyen tres ramas teatrales distintas. Por una parte encontramos el melodrama tradicional italiano de los años treinta y cuarenta del siglo XIX; por otra, la *grand opéra*, lo que no significa que Verdi vuelva al modelo dominante en la fase inicial de su carrera, sino, más bien, a una continuación en la línea de búsqueda de la representación de las historias individuales en un contexto humano más amplio, que el maestro había ya comenzado en óperas anteriores, como la primera versión de *Simon Boccanegra* y, sobre todo, en *Un ballo in maschera*; y por último, la *opéra comique*. En definitiva, una verdadera combinación de estilos europeos, para la que quizás fuese la ópera más internacional que Verdi hubiese escrito hasta el momento.

En definitiva, lo que Verdi consigue en el cuerpo de *La forza* es realizar una síntesis nueva: la fusión del drama aristocrático y la comedia popular, y cada vertiente con su propio y preciso lenguaje musical. La melodía de períodos largos y con un ritmo más sostenido pertenece a la vertiente trágica, mientras que al ámbito de los personajes cómicos del drama, el maestro le asigna un tipo de período y ritmo musical más rápido, aforístico e irregular. Puede ser que esta mezcla entre los dos géneros no sea siempre brillante en cada una de las ocasiones en las que aparece, y de hecho distintos estudiosos han hecho de esta mezcla el foco de su crítica, sobre todo en referencia a algunas escenas quizás demasiado e inútilmente largas, como la del campo militar del final del acto III;³¹³ y, efectivamente, a veces hay un cierto esquematismo, y en ocasiones los dos

³¹³ Estudiosos como Guido Pannain acusan a *La forza del destino* de ser un drama escénico fraccionado, donde redundan lo complicado y lo episódico, lo que termina por desviar la atención, y por lo tanto la sensibilidad del espectador, del desarrollo central. En Guido Pannain, "L'opera", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 755-757.

registros se combinan entre sí sin llegar todavía a fusionarse de manera perfecta. Pero el hecho es que esta variedad de *La forza*, que da lugar a distintos centros de acción y tipos estilísticos, es rica en invenciones con consecuencias futuras, por lo que se podría considerar que en el ámbito del teatro verdiano, *La forza del destino* es un buen “ensayo” para óperas sucesivas como *Don Carlo* e incluso *Aida*.

Otro detalle clarificador de la evolución de la dramaturgia verdiana es que en esta ópera hay una vertiente que recibe una luz nueva e inédita: la de los desheredados y marginados, personajes que se encuentran fuera del reducido círculo de la clase dominante. En esta ocasión, el tratamiento que el compositor hace de los pobres y los olvidados, a quienes Verdi siempre miró con indulgencia, con piedad personal e individual, es totalmente novedoso: el desheredado no es ya solamente un héroe o heroína perseguido por el destino; ahora son un pueblo, son una masa analizada como un grupo excluido por razones exclusivamente sociales; y esto a menudo es interpretado como una influencia de las preocupaciones políticas de Verdi en estos años sesenta, quien para ir a San Petersburgo y asistir a los ensayos de *La forza*, había dejado temporalmente a un lado sus importantes ocupaciones como diputado en el primer parlamento de la Italia unida, por lo que se podría quizás encontrar conexiones entre sus deberes políticos y su compromiso operístico.

En el proceso de traslación del drama teatral al melodrama, lo mismo que ocurre en *Il Trovatore*, Verdi y Piave tuvieron que realizar un claro proceso de síntesis, pero dejando intacta la estructura base, es decir, el triángulo alrededor del que gira todo el drama y la tragedia del destino, al que le proporcionaron realización musical. El drama se organiza en un triángulo en cuyos vértices están alineados los tres personajes principales (Leonora, don Alvaro, don Carlo), y en las líneas que los unen fruto de la interrelación que se crea entre los mismos (su relación de amor o antagonismo). La figura opositora al amor entre ambos jóvenes, en un principio esta encarnada por el padre de Leonora, el marchese de Calatrava, pero una vez muerto este (I, 4), es relevado por don Carlo di Vargas, su hijo.

Por tanto, las líneas que les unen son de distinta naturaleza. La que une a Leonora con don Alvaro mutuamente es la del amor, brillante y luminoso, mientras que de Leonora hacia don Carlo confluyen el amor fraterno y el miedo hacia su persona, la incertidumbre. La trazada desde don Carlo hacia Leonora es la de la venganza y la afrenta al honor de la familia; por su parte, la que une a don Carlo con don Alvaro es

la de la venganza, junto al odio social y racial. Por último, don Alvaro, en sus sentimientos hacia don Carlo pasa de la amistad al odio, y a la búsqueda del perdón.

En realidad, el personaje de don Carlo es la personificación de la inmovilidad de las clases aristocráticas del antiguo régimen, antagonista de la clase social representada por don Alvaro, y caracterizado por sus prejuicios, su incapacidad para el perdón, su obstinación en la venganza, sin problemas psicológicos o de conciencia; en él, a lo largo del tiempo, no cambian ni sus odios ni sus sentimientos, que se mantienen con férrea inmovilidad. De hecho, por su firme e implacable coherencia moral, porque eso es para él el compromiso de la venganza, es sin duda un carácter típicamente verdiano. Una particularidad, sin embargo, lo distingue de los otros barítonos de las óperas de Verdi: su ingenio en el disfrazar su inamovible voluntad de venganza bajo la máscara cordial y tolerante del *Studente*.

Por su parte, don Alvaro y Leonora encarnan no sólo la imposibilidad de los amores desiguales, sino la de que el amor triunfe en la tierra, víctimas ambos de los prejuicios sociales. Don Alvaro, en oposición a Carlo di Vargas, posee todas las virtudes que se le presuponen a un hombre de bien: valor, dignidad, generosidad, el respeto de la voluntad ajena y la aceptación del vínculo del amor en igualdad de condiciones; para él, el amor y la felicidad en el amor es el único bien que hace la vida merecedora de ser vivida. Por su parte, el personaje de Leonora es quizás el que más evoluciona, ya que pasa de la cárcel en la que como hija, hermana, y mujer, la tiene cerrada su familia, a la cueva eremítica donde vive en soledad por un pecado que nunca cometió, y por el que finalmente muere, aunque Verdi le dé opción a despedirse de su amado. Así, el amor entre don Alvaro y Leonora (soprano-tenor) representaría la sublimación del amor romántico; la oposición don Alvaro-marquese di Calatrava (tenor / bajo) podría simbolizar la lucha entre una concepción liberal y el Antiguo Régimen; don Carlo (barítono) es la personificación del sentimiento del odio por la raza o condición social del “distinto”; y el propio don Álvaro es el prototipo de la víctima de una sociedad cruel, un dechado de cualidades excepcionales y un auténtico enviado del infierno, como el mismo se autoproclama en el desenlace del drama.

A las relaciones que se establecen en este triángulo sobre el que se focaliza la acción de la vertiente trágica del drama, se suman las escenas corales y populares extraídas del *Wallenstein* de Schiller, ambientadas en los campos militares, con las

que Verdi intensificó el fondo bélico nacionalista-patriótico de *La forza*, inexistente en el original español. También la acción giraría alrededor de muchos otros personajes que, dramáticamente, sería inexacto definir como personajes menores, y que viven una existencia en gran parte autónoma, que solamente en algún momento aislado se cruza con la de los personajes principales. Entre ellos se encuentra Preziosilla (mezzosoprano), representante del mundo nómada de los gitanos quien canta el valor de quienes luchan contra los invasores y anima a los soldados a que acudan a la batalla; Fra Melitone (barítono), la figura del fraile laico que personaliza todo aquello que no debería asociarse a un supuesto servidor de la Iglesia católica; y el *Studiante Pereda* / don Carlo disfrazado, quien aparece en este mundo popular y paralelo a la tragedia en la hostería de Hornachelos, en una parada en su camino en su búsqueda de venganza, disfrazado y transformado en Pereda, y bajo cuya identidad se mezcla con los “desheredados”; junto a ellos se sitúa el Padre Guardiano (bajo), la otra cara de la moneda de la iglesia, y único nexo de unión entre estos dos mundos paralelos, entre la vertiente trágica y cómica de *La forza*.

Lo mismo, y de modo todavía más radical, se puede decir de algunos de los grupos corales, como el de los peregrinos (atto II) o el de los mendigos pedigüeños (atto IV), cuyas intervenciones no están concebidas en función de Leonora, don Alvaro y don Carlo, sino que tienen la función de alargar el cuadro en el que se desarrolla la acción, con el objetivo de caracterizar lo excepcional del momento. La historia ya no se focaliza en uno o dos personajes protagonistas esbozados aisladamente, independientemente de la realidad, sino que también ellos viven en un rico y articulado contexto, en el que vemos y escuchamos imágenes de la guerra, de la miseria, la coralidad de los cantos religiosos, y todo el eco de la realidad circundante. Al mismo tiempo, estas escenas cumplen otra función dramática, como es la de enfatizar la fuerza del destino inescrutable, que en un mundo tan grande y rebosante de gente y multitudes populares, elige precisamente para unir en una historia desgraciada y del todo irresoluble, a tres personajes, Leonora, don Alvaro y don Carlo, para conducirlos hacia su trágico destino.

En su estructura, Verdi y Piave distribuyen esta tragedia del destino en cuatro actos de medida irregular. El primer acto, tiene un único cuadro que pertenece al mundo de los Calatrava. El segundo acto tiene dos cuadros que nos muestran dos mundos distintos y opuestos: el primero, que pertenece a la vertiente cómica, se sitúa

en una posada de la villa de Hornachuelos en ella se desarrolla una escena popular; y el segundo, que pertenece a la vertiente trágica, nos muestra la llegada de Leonora al convento de Santa María de los Ángeles, por lo que tiene un carácter religioso. El tercer acto se desarrolla en tres cuadros, y todos ellos nos enseñan el mundo de la guerra; los dos primeros centrados en el ámbito de la tragedia, y en el tercero de ellos se nos muestra el ambiente popular del campamento militar (III, 6-10, en la primera versión; III, 10-14), que hasta podríamos adscribir a la vertiente popular y pintoresca. Finalmente, en el cuarto acto, situado en el convento y en el exterior de la gruta donde vive Leonora, se produce el desenlace de la tragedia del destino; el primer cuadro, nos muestra la muerte del varón de los Calatrava; el segundo, reúne por segunda y última vez a la pareja de enamorados antes del desenlace que termina con la muerte de Leonora y el suicidio de don Alvaro. Por tanto, podríamos considerar que existe una cierta simetría a la hora de combinar los dos ámbitos que conviven paralelamente en esta ópera, el trágico y el pintoresco, ya que los dos actos extremos pertenecen al ámbito de la tragedia y el destino inexorable de la muerte (muerte del marqués, acto I; muerte de don Carlo, Leonora y don Alvaro, acto IV); mientras que los dos actos intermedios se dividen entre dos polos distintos, el pasional y el patriótico- guerrero: la arena guerrera / religión (acto II); odio (don Alvaro-don Carlo) / escena guerrera popular (acto III).

Este planteamiento tan variado da lugar a una gran amplitud de escenarios:

La ópera comienza en Sevilla, hacia mitad del siglo XVIII, en la casa de los Calatrava, en “*una sala tappezzata di damasco*” (I, 1); es de noche, y el conde se despide de su hija “Buona notte, mia figlia...”. Leonora se queda sola y espera ansiosa la llegada de don Alvaro. Cuando éste llega, también lo hace el marqués; por accidente se dispara una pistola y el marqués muere, no sin antes maldecir a su hija.

Pasa un año. Nos encontramos en una posada de la villa de Hornachuelos. Es de noche, y hay preparada una “*gran tavola con sopra una lucerna accesa*”. Estamos a principios de Agosto, ya que los días 1 y 2 de dicho mes se celebra el en el convento de San Francisco de los Ángeles el jubileo de Porciúncula (II, 1), y pasan los campesinos “*che vanno al giubileo*”. En esta escena popular se nos presenta don Carlo como el *Studente Pereda* (II, 4): estudia en Salamanca, y hace un año que su amigo Vargas fue a buscarlo y le contó que el amante extranjero de su hermana mató a su padre, por lo que juró venganza hasta el final. Leonora, que está en la misma pensión, al verlo huye, y en

las cercanías de Hornachelos, esa misma noche, con “*La scena sarà illuminata da una luna chiarissima*” se refugia en una ermita, cerca del convento de los Ángeles.

Pasan meses. Es de noche, y estamos en Velletri, Italia. Mientras los militares juegan a las cartas, don Alvaro en soledad se lamenta por su amor perdido. Oye gritos, socorre a don Carlo, y sin saber ninguno quién es otro, se juran amistad eterna (III, 2). Al día siguiente, “*è il mattino*”, don Alvaro es herido en la batalla, rescatado y puesto bajo los cuidados del cirujano en el “*Salotto nell'abitazione d'un ufficiale dell'esercito spagnolo in Italianon lungi da Velletri*”. Don Carlo descubre su identidad y jura venganza (III, 2). Ahora “*Spunta il sole*” y comienza una escena popular, con Preziosilla animando con su “*Rataplan*” a los hijos de la patria para que acudan valientemente a la batalla. Han pasado semanas; en un “*accampamento militare presso Velletri*”, de noche, don Alvaro ya curado de sus heridas se cruza con don Carlo, que lo reta, y se baten en duelo, son separados por una patrulla, y don Alvaro decide marcharse a un convento (III, 8).³¹⁴

Ha pasado un lustro. Nos encontramos en el claustro del convento de Nuestra Señora de los Ángeles. Don Carlo llega buscando a don Alvaro (IV, 1) y salen corriendo de escena para batirse nuevamente en duelo. Es el atardecer y la escena “*si oscura lentamente; la luna apparisce splendidissima*”, cerca de la gruta de Leonor, a donde llega don Alvaro después de herir a don Carlo. Leonora sale y al acercarse a su hermano, este la apuñala. Don Alvaro, muerta Leonor, se suicida entre juramentos y exabruptos, asegurando que es un enviado del demonio (primera versión)

Este programa, que ya existe en el original, rompe con la estrechez y monotonía de la unidad clásica de lugar, ya que la acción no sólo transcurre en distintos puntos geográficos de España e Italia, sino que, a través de las evocaciones de los personajes, también hace referencia a las lejanas y “exóticas” Indias. Sin embargo, lo que realmente hace a la obra “*vastissima*” es el tiempo, que no procede según una linealidad rectilínea sino como en espiral, en un movimiento que avanza a sobresaltos, que se adelanta, se detiene y retrocede de inmediato, y se repliega para inmediatamente avanzar con renovado impulso.

Por último, habría que hacer referencia a la variante más sustancial, el mayor cambio introducido en en final de la segunda versión, y que fue obra de Verdi junto

³¹⁴ Como ya sabemos, el orden del segundo y tercer cuadro del acto III, en la versión de 1869, es el contrario.

con el libretista Antonio Ghislanzoni (1869). Se cambió algo tan sustancial como el suicidio de don Álvaro, alterando significativamente la proclama de libertad, tan clara y patente en la obra del duque de Rivas, por la resignación cristiana y la condena a una vida solitaria y errante de arrepentido. La solución de Verdi interesa sobre todo porque implica la existencia de presiones externas y conservadoras a las que esté finalmente cedió, ya que, el compositor, en realidad, realizó este cambio obligado por las circunstancias y por el público, al que tuvo que adaptarse para poder obtener su beneplácito y su aplauso. El resultado es que la tragedia final del drama español se convirtió en un acto de arrepentimiento y perdón, que poco tenía que ver con la connotación no demasiado favorable de la Iglesia que el duque de Rivas plasmó en el don Álvaro español y Verdi en de la primera versión de *La forza del destino*.

CONCLUSIONES

Esta tesis nació con el propósito de conocer el impacto que España y su cultura tuvieron sobre el mundo operístico en la Europa del siglo XIX, y cuál fue la repercusión de España y el romanticismo teatral español en la obra de Verdi, focalizando nuestra atención en la configuración de los libretos de ópera de la trilogía verdiana sobre dramas españoles.

A la vista de lo expuesto en el primer capítulo, podemos afirmar que la presencia de óperas cuyo argumento giraba alrededor de una España novelada e imaginaria fue algo habitual en todos los teatros de ópera del continente, sobre todo aquellas ambientadas en las épocas árabe y medieval, situadas lo suficientemente lejos en el tiempo y en el espacio como para dar una cierta “verosimilitud” a cualquier argumento, por muy insólito o peculiar que este fuera, lo que junto a la consideración o conocimiento, más o menos exótico, que de los españoles y su carácter tenían en general los europeos, dio origen a la creación de un enorme *corpus* de óperas buenas, malas, o regulares, cuya acción se situó en la Península Ibérica, o en territorios del antiguo Imperio español. No cabe duda entonces de que el tema de España, con su historia y sus gentes, se convirtió en un filón para libretistas y compositores románticos como Donizetti, Mercadante o Meyerbeer, entre otros, y por supuesto, para el propio Giuseppe Verdi que no dudó en sumarse a esta corriente romántica.

La auténtica diferencia entre Verdi y el resto de los compositores es que el maestro posee una visión dramática tan clara que lo lleva a participar directamente en la configuración de los libretos de sus óperas; por ello, la manera de enfrentarse a los textos literario-teatrales en los que frecuentemente basa el libreto de sus óperas, así como la relación de “colaboración” que establece con todos sus libretistas, a los que de

manera más o menos categórica siempre impone sus propios criterios, es algo absolutamente personal de este compositor, y le lleva a ser directamente responsable del resultado final de cualquiera de sus óperas.

El estudio de “la trilogía verdiana española”, y más concretamente de la génesis y configuración de sus libretos confrontándolos con las obras dramáticas originales que los generan, nos permite llegar a las siguientes conclusiones:

1. A diferencia de otros compositores y de manera más acusada que nadie que le precediera, la dramaturgia musical de Verdi se encuentra fuertemente conectada con la teatral. Por esta razón, en sus propuestas de reducciones melodramáticas de una obra precedente nace una nueva relación entre el libro original y el libreto resultante, que, todavía hoy, es absolutamente individual. Es como si Verdi nos enseñase que cada texto teatral (al menos aquellos elegidos por él) es potencialmente también un texto convertible en libreto, siempre que se pueda deducir desde su lectura un argumento bien definido (al que a partir de un cierto momento de su producción Verdi siempre exigirá novedad y originalidad), con situaciones claras que se conecten de forma coherente, fuertes connotaciones dramáticas, y personajes cuyas relaciones interpersonales permitan configurar un *dramma per musica*.

2. A través de la correspondencia epistolar con sus libretistas, Verdi nos permite seguir, desde las primeras fases de la conformación de sus libretos, la transformación de un drama teatral en su correspondiente texto operístico, dejándonos entrever a un compositor capaz de apreciar las posibilidades genéricamente melodramáticas del modelo, así como su excepcional capacidad para predisponer un guión melodramático. Ya desde el inicio, el compositor recoge del drama original (obviamente sintetizando los datos y los tiempos que son distintos en la ópera que en el teatro hablado) las escenas de mayor tensión afectiva o psicológica, o aquellas de mayor dinamismo interpersonal, junto con las que más se prestan a una ejecución escenográfica, cargadas de sugerencias episódicas o de gran efecto visual. Además, recupera de las fuentes originales aquellos personajes (necesariamente siempre en un número inferior respecto a los de las obras de partida) capaces de reunir en sí mismos no sólo los sentimientos y pasiones primarios, sino también los más profundos matices psicológicos y las reacciones exacerbadas propias de los escritos románticos, cuya supervivencia en el nuevo texto melodramático asegure una interacción constante entre todos los protagonistas. Incluso, a veces encontramos, sin grandes variaciones, secuencias textuales de la obra original, aunque transformadas en verso, capaces de traducir el significado real de las acciones y de las

situaciones, y al mismo tiempo de involucrar emocionalmente al público en momentos clave del nuevo drama musical.

3. Verdi no es solo alguien único en la historia de la ópera, sino que lo es también en la historia de la relación entre el libro y el libreto, en el campo de la relación entre un compositor y sus fuentes, en este caso europeas y de áreas lingüísticas distintas. La obsesión por la originalidad de sus argumentos y sus obras proviene en Verdi de su personalísima reacción a los textos que conoció, en la mayoría de los casos, como es el de esta trilogía, directamente de las fuentes originales. De hecho, todas las expresiones y los elementos sobre los que se basa la reconstrucción de la dramaturgia verdiana son extraídos por Verdi de las fuentes literario-teatrales. Por lo tanto, además de hablar de la dramaturgia típicamente verdiana, es importante valorar la atención y la oportunidad de Verdi a la hora de escoger y desarrollar temas y valores conocidos por su audiencia, y consagrados por la práctica teatral de su tiempo, y admirar la atención prestada por el compositor a lo más sobresaliente de la producción del teatro contemporáneo europeo, y a lo que era mejor recibido por el público. Y aquí es donde se encuentra uno de los méritos verdianos, como es el haber introducido en Italia, por vía musical, textos que no se habían representado ni habían sido traducidos al italiano. Verdi se fija, en definitiva, en obras que coincidan con su gusto y con su capacidad compositiva, pero sobre todo que puedan gustar al público, a quien nunca perdió de vista y que, de este modo, se convierte en un componente fundamental de su visión dramática.

5. El papel protagonista que Verdi asume en la elección e incluso en la estructura de los libretos para sus melodramas es tan fuerte que justifica que podamos considerar la posibilidad de hablar de él como autor de sus propios libretos, de los que los poetas (excluido Arrigo Boito en *Otello* y *Falstaff*), en mayor o menor medida, no son más que versificadores manipulados hacia una concepción extremadamente precisa y decidida del ideal de *melodramma*; y no es en absoluto sorprendente que en las elecciones de Verdi encontremos una gran coherencia de las fuentes literarias en las que inspirarse para el desarrollo de la trama de la ópera, dando por descontado que sus elecciones no eran una cuestión ocasional.

6. Los tres dramas españoles, obras típicamente románticas, cuya acción está estructurada sobre golpes de efecto, la búsqueda de fuertes contrastes de sentimientos, la ostentación de fuertes impulsos pasionales, y el exceso, son una óptima demostración de este proceso de selección y de adaptación, y lo que muestra la comparación de los tres libretos con las tres obras teatrales originales es que la relación entre el texto

melodramático y su fuente es más profunda y más cercana de lo que parece a simple vista, fruto de continuas remodelaciones y modificaciones en las que a menudo interviene más de un poeta (Bardare después de la muerte de Cammarano en *Il Trovatore*; Boito en la segunda versión de *Simon Boccanegra*; Ghislanzoni en la segunda versión de *La forza del destino*, ambas de Piave), en un intento por combinar la fidelidad a un texto elegido y apreciado por una pluralidad de razones, y la adecuación necesaria al modelo dramático y escénico-musical del melodrama.

En la maraña de conflictos, de frustraciones, de atmósferas oscuras y vivamente populares presentes en los dramas españoles, Verdi encontró, por un lado, las categorías básicas del espacio melodramático capaces de poner en situación a los personajes y a la narración, y por otro, la “parola scenica”, una categoría típicamente verdiana que hace referencia a la palabra que no necesita ninguna acción para mostrar con fuerza a la imaginación o a los ojos de los espectadores, el drama que se está produciendo sobre el escenario, y que para Verdi, después de todo, se desarrolla más en el ánimo de los personajes que en su historia.

7. Si bien es cierto que esta predisposición de los textos españoles no sería suficiente para explicar la elección por parte de Verdi, dado que se trata de condiciones comunes a mucho del teatro romántico de la época, en los dramas de García Gutiérrez y del duque de Rivas, el compositor encuentra, además de textos que le ofrecen la posibilidad de intervenir para modificar su estructura melodramática, otros elementos que conectan directamente con aquellos que son sus intereses personales: la figura del desamparado, las relaciones paterno filiales, y el tema de la venganza.

Con respecto al primero, en los dramas españoles está ya configurada esta figura particularmente querida por Verdi: la del héroe misterioso y desamparado, el “desdichado” que encontramos ya antes en otros personajes verdianos (como Ernani), pero que cristaliza con fuerza en el trovador Manrico, en el corsario Simon, o en el indiano don Alvaro, héroes románticos por excelencia unidos por unos orígenes oscuros o encubiertos por el aura de misterio que les acompaña, por una vida infeliz y fatal, y por un amargo y dramático final (en el caso de don Alvaro, como sabemos, en la segunda versión de *La forza del destino* Verdi lo cambia por la redención, pero fue fruto de un proceso compositivo que nunca acabó por satisfacer completamente al compositor).

En las obras de los autores españoles el compositor halla también un tema dramático muy frecuente en la dramaturgia verdiana: el conflicto y el complejo vínculo

existente entre una fuerte figura paterna enfrentada a un hijo, o, más frecuentemente, una hija que acaba siendo víctima del amor de un padre sobreprotector y a menudo tiránico, siempre intenso y agobiante. De este tema se ha debatido muchísimo en la crítica verdiana, y en el caso de los dramas españoles en los que el tema del “amor paterno” es explícito (*Don Álvaro o la fuerza del sino* y *Simón Bocanegra*) o implícito (en *El trovador*, aunque sea un poco distorsionado), no se trata de la rebelión filial, sino de un conflicto en el que la intervención paterna, que aunque sufrida y sentida no es por ello menos violenta, se convierte en un poder perturbador y amenazador para el futuro y la felicidad de los hijos.

Esencialmente, el conflicto paterno-filial verdiano se desarrolla en una relación exclusiva y excluyente, creada por la ausencia de una madre muerta. La hija, quien suele ceder al amor de un hombre, está sometida al mandato moral del egoísta pero amoroso padre, quien ante esta circunstancia reacciona con violencia, y por su honor y por el amor de su hija (a quien reprocha su autonomía afectiva) se enfrenta con el hombre a quien, seductor o no, responsabiliza de su desgracia. Frente a la absoluta y absorbente voluntad paterna, la hija vive su amor, que no es más que un acto de libertad, con dolor y con culpa, y frecuentemente esto la lleva a la destrucción física (con la muerte, a menudo por suicidio), social (llevando una vida de ermitaña o ingresando en un convento), o espiritual (sometiéndose definitivamente al mandato paterno y renunciando así a sus deseos y proyectos de vida). Pasionales y posesivos, los padres verdianos se definen de este modo (con la notabilísima excepción del más grande y complejo de todos ellos, Simon Bocanegra) por un amor intenso, pero al mismo tiempo agobiante, que destruye lo que más ama y actúa con ferocidad, injusticia, crueldad, obcecación y tozudez, reclamando para sí la propiedad afectiva de su hija. Es una historia que Verdi narró ópera tras ópera, desde *Oberto* hasta *Falstaff*, en la que, con una dinámica diferente cada vez, los padres se apoyan en su autoridad para oponerse al amor de los jóvenes, y, al hacerlo, desatan la fuerza del destino.

En *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Verdi encontró ya configurada la figura del padre que impide el amor de los jóvenes enamorados por obstinado capricho y por orgullo, lo que a la postre será el desencadenante de la tragedia del destino; el duque de Rivas lo deja claramente explícito en las primeras escenas que Verdi eliminó pero que, como sabemos por sus cartas, el compositor siempre tuvo presentes.

Este esquema es todavía más explícito (aunque esto también está configurado por García Gutiérrez) en *Simon Bocanegra*, donde encontramos incluso dos padres, de los

que el primero, Fiesco, impide el amor entre Simon y su hija Maria, lo que lleva a esta a la muerte y al primero a la desesperación. Convertido a su vez en padre, Simon también se verá tentado a impedir el amor entre su hija y el que es su enemigo, Gabriele Adorno, pero variando el esquema habitual en esta ocasión Boccanegra se arrepentirá e unirá a los dos jóvenes. Vemos como en *Simon Bocanegra* se confirma la violencia destructiva del conflicto paterno-filial y la impotencia que ello implica, por lo que en el gesto autoritario el padre encuentra venganza pero no satisfacción. El conflicto, aquí prolongado en el tiempo y por lo tanto con graves consecuencias, cesa sólo con la muerte de Simon; y cuando en su último enfrentamiento el anciano Fiesco pide perdón, ante la magnanimidad de Simon que se ha mostrado como un padre generoso, él trata de ocultar su responsabilidad en tanto sufrimiento con una sombría acusación a la angustiada condición humana: “Ogni letizia in terra”.

En el caso de *Il Trovatore*, el discurso es más complejo ya que la figura paterna está ausente y es sustituida por una figura materna que es casi el único ejemplo de madre del melodrama verdiano, y uno de los poquísimos modelos en todo el melodrama italiano del siglo XIX. De hecho, Azucena ni tan siquiera es madre de Manrico, y su amor mezclado con el deseo de venganza da lugar a un personaje singular en el panorama verdiano. Bajo una personificación femenina y maternal, el personaje responde en lo profundo al mismo y reiterado esquema dramático paterno filial que las dos óperas anteriores, porque Azucena se comporta en relación con su hijo Manrico exactamente igual que los padres de Leonora o Maria, en los que el vínculo establecido responde al patrón del amor parental posesivo que impide la emancipación de sus hijas, y que en último término acarrea su ruina; además, muestra su conformidad con las imposiciones matriarcales, que la llevan a matar por error a su hijo y a dejar morir al adoptivo, diciendo la palabra que lo habría salvado solo cuando ya es demasiado tarde. Sin embargo, el papel de antagonista no se le puede dar a la gitana porque, de hecho, no se opone nunca abiertamente al amor de Manrico y de Leonora en nombre de principios superiores como hacen habitualmente los padres verdianos (en esta ópera, el antagonista es claramente el conte di Luna), aunque sí asume la función de separar a los jóvenes amantes, si bien de manera involuntaria, cuando amenazada con ser llevada a la hoguera en el campamento del conte di Luna, pone a Manrico frente a una prioridad afectiva que interrumpe para siempre su boda con Leonora.

Por lo tanto, Azucena es un personaje complejo y desgarrado, que pone de manifiesto la exaltación conflictiva y la irresoluble dicotomía de las figuras paternas a

las que Verdi siempre regresa (como lo son las de *La forza del destino* y *Simon Bocanegra*), y que representan personajes tanto amorosos como destructivos con respecto a su propia descendencia, a los que niegan la posibilidad de vivir o de amar, en nombre del patriotismo, el honor, las conveniencias, o el egoísmo.

El tercer tema recurrente en la obra de Verdi y que también se puede encontrar configurado en los dramas españoles es el de la venganza, palabra clave en casi toda la dramaturgia verdiana, y el motor de la actuación de Azucena en *Il Trovatore*, de la familia Calatrava en *La forza del destino*, y de Fiesco en el *Simon Boccanegra*, convirtiéndose en la fuerza motriz que actúa sobre toda la trama. No obstante, hay que señalar que la venganza es un tema de toda la historia de la ópera, incluso de la ópera *buffa*, un motivo fundamental de las tramas dramáticas, y que tiene su propia trayectoria a lo largo de la historia del género operístico. Así, podemos encontrar la venganza protorromántica de los inicios del melodrama serio, concebida como el placer o el deber reservado a los sabios; también podemos hablar de la venganza colectiva que a menudo tiene que ver con sombras o fuerzas superiores, y que siempre se resuelve con el justo castigo del culpable; y de aquí, se pasa a la venganza romántica, a la verdiana, que encontramos configurada de distintas formas, como en la de Azucena, que para vengar a su madre pierde a su propio hijo; o en la de Fiesco, que llora en el momento de la muerte de Simon, de quien hasta ese momento había querido vengarse, o la de don Carlo di Calatrava, que persigue durante años a don Alvaro y a Leonora buscando vengar la muerte de su padre y acaba por provocar la tragedia definitiva.

8. Como hemos podido comprobar, Verdi no se limita a aceptar las tramas y los personajes tal cual, sino que somete a los textos originales a un trabajo de revisión que los transforma de drama teatral en *dramma per musica*. El criterio que guía fundamentalmente al compositor en esta revisión es la simplificación de los personajes o del desarrollo de la acción como, por ejemplo, en los tres sirvientes del conde de Luna fundidos en uno; en la desaparición del hermano de Leonora en *Il Trovatore*, o de tantos otros personajes del entorno de *La forza del destino* y del de *Simon Boccanegra*; de fundir en Carlo di Vargas a los dos hermanos Calatrava, don Carlos y don Alfonso, y al estudiante Pereda, en *La forza del destino*; de concentrar casi todo el acto II de *Simon Bocanegra* en el *racconto* de Amelia “Nell’ora soave”; o de eliminar las escenas iniciales de *La forza del destino* y de distintas escenas de *El trovador*. Pero, el motivo último de estas simplificaciones es el deseo de evitar la repetición y la duplicación que, aunque eficaces en el drama original, no lo son en el melodrama ya que no ofrecen

posibilidades de diferentes soluciones musicales, obligarían a alargamientos innecesarios, y requerirían de un número excesivo de intérpretes.

De hecho, en el trabajo de reelaboración son casi más interesantes las cosas que se añaden a los libretos que las que se eliminan, como la escena del campamento en *La forza del destino* extraída no del duque de Rivas sino del *Wallestein* de Schiller, o la escena del Gran Consejo que Verdi le pide a Boito para añadir a la segunda versión de *Simon Boccanegra*. Ahora bien, si en el primer caso la operación nace del deseo de añadir color introduciendo una escena que mezcle lo cómico con lo escabroso, en la que él había comenzado a pensar más de diez años antes con ocasión de la nunca compuesta *L'assedio di Firenze*, en el segundo caso las intenciones son más complejas porque provienen del deseo de darle relieve, variedad, y mayor vida a un *Simon Boccanegra* que según el propio compositor era demasiado triste y desolador, y al que le faltaba teatralidad. No obstante, aunque la solución aporta diversidad y vivacidad, lo cierto es que el personaje de Simon, al introducir en la escena y en su parte textual las invocaciones de paz de Petrarca, se reviste con una nueva connotación sostenida por precisas opciones ideológicas muy diferente de la postura más tiránica que asume la figura en el drama de García Gutiérrez.

En definitiva, en el proceso de traslación verdiano del texto original al libreto melodramático encontramos la intención romántica de la radicalización de los conflictos y la representación del imaginario clara y exteriorizada y, al mismo tiempo, intensa y excesiva, en la que los héroes, sostenidos por las convenciones musicales que sustituyen a pasajes narrativos y psicológicos “cantan” su historia de amor y muerte, tras la intervención de Verdi sobre los dramas originales, a los que somete a una simplificación de personajes y situaciones, con el objetivo de eliminar ambigüedades difícilmente transferibles en la inmediatez que se le requiere al melodrama musical.

9. Con respecto a sus colaboradores, Piave, Cammarano, y Boito, y tras examinar detenidamente el epistolario verdiano, se puede afirmar que no basta con ser un excelente poeta para versificar un libreto, ni ser dramaturgo para ser autor de un *dramma per musica*; los libretistas, incluso en la edad de oro de la ópera, siglos XVIII y XIX, no aspiraban a dejar una marca indeleble en la historia de la literatura; la suya era una actividad artesana que, a lo sumo, podría llegar a crear una gran obra, o incluso mejor, a un excelente entendimiento con los comitentes del trabajo, en particular con los compositores. La figura del libretista-autor, con nuevas actitudes y ambiciones, capaz de variar su relación con la fuente literaria original, se personifica en la figura de Salvatore

Cammarano, un libretista capaz de recuperar historias melodramáticas, que centra su propia inventiva en situaciones, personajes, e incluso en un lenguaje que sea perfectamente reconocible y familiar, para él y para el público. Respecto a su colaboración con Verdi en *Il Trovatore* y la difícil relación que se estableció entre ambos, las incomprendiones que nacen periódicamente entre los dos alrededor de la elaboración del libreto de esta ópera, tienen que ver básicamente con un acercamiento hacia la fuente original profundamente diferente, porque mientras que Verdi trabajaba directamente sobre *El trovador* de Antonio García Gutiérrez, Cammarano trabaja sobre su propio libreto partir de la traducción que del mismo le envía Verdi. Sin embargo, después de Piave fue uno de los más asiduos colaboradores del maestro, y su relación, más allá de posibles divergencias puntuales durante la elaboración de un libreto, se basó siempre en el respeto y en la mutua consideración.

El encuentro de Francesco Maria Piave con Verdi que comienza en *Ernani* es quizás el más importante para el maestro, porque además de ser el libretista que más veces colabora con él, la docilidad del poeta veneciano, así como su inteligencia, su visión y perspicacia crítica, y su capacidad para amoldarse y traducir los deseos de Verdi, hacen que el compositor pueda trabajar de modo más libre y para sí mismo; por lo tanto, su mano esté siempre presente en la configuración de los libretos de Piave. En consecuencia, estos son los que más se ajustan a los deseos y a la música del compositor, por lo que hay que considerar a Verdi el último responsable del resultado de las óperas en las que colabora con poeta veneciano.

Por su parte, Arrigo Boito era opuesto a Piave. Era un artista, un literato poco dócil, lleno de iniciativa, capaz de comprender el discurso técnico-musical de Verdi, de imaginar la forma musical del texto, y de seguir de cerca los detalles dramáticos. Pero el poeta fue, al menos inicialmente, muy distinto de Verdi. Las cartas de Boito y de Verdi muestran sin lugar a dudas la capacidad técnica del literato, aunque en ellas podemos ver cómo el poeta estaba bastante poco dispuesto a aceptar la lógica verdiana; sin embargo, en esta primera colaboración Boito tuvo que someterse a las precisas instrucciones del compositor que, en un determinado momento incluso lo llama al orden con una lección sobre la *parola scenica*. En realidad, en *Simon Boccanegra*, como venía siendo habitual entre Verdi y sus libretistas hasta ese momento, el texto se debe al compositor, y Boito, con toda su inventiva, al menos en esta ocasión tuvo que trabajar duro, lo mismo que sus predecesores, para contentar al compositor.

Con este trabajo se busca proporcionar una nueva visión de tres de las óperas más importantes del *corpus* operístico verdiano, *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*, planteándonos su configuración como una “trilogía española” cuyo nexo de unión proviene del común origen de los tres dramas teatrales en los que Verdi y sus libretistas se basaron para la configuración de sus libretos: tres obras teatrales románticas españolas que pisan los escenarios madrileños entre 1835 y 1843. El amplio estudio realizado sobre la génesis y relación entre Verdi y sus libretistas en cada una de ellas, así como la detallada confrontación entre las fuentes dramáticas españolas y los libretos de ópera italianos resultantes, en la que comprobamos la directa intervención del maestro en la composición de los mismos, nos ha permitido examinar paso a paso el tratamiento que de los temas que definen el Romanticismo español hace el compositor. Espero que el presente trabajo pueda proporcionar una nueva perspectiva a los lectores para que conozcan mejor la figura, la dramaturgia, y el proceso creativo del compositor italiano de ópera más importante de todo el siglo XIX, Giuseppe Verdi.

BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADAMS, Nicholson B., *The romantic dramas of García Gutiérrez*, The Institute of International Education, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York City, 1922.

ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Literatura del siglo XIX, de Moratín a Rivas*, Sevilla, Ediciones Irreverentes, 2006.

Antonio, Prólogo de *El moro expósito* de la edición de París escrito a nombre del autor, *Obras completas de D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas 2*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1854.

ALIER, Roger, *Historia de La Ópera*, Barcelona, Robinbook, 2002.

ALLISON PEERS, Edgar, *Historia del Movimiento Romántico Español*, vol. I y II, Madrid, Gredos, 1954.

ANTOIGNINI, Giuseppe, *Don Pelayo, tragedia lírica en dos actos*, Oviedo, Ed. Francisco Pedregal, 1844.

ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Algunas Indicaciones sobre antiguos castillos, recintos fortificados y casas solariegas del Alto Aragón*, Huesca, J. Martínez, 1922 (Londres, Forgotten books, 2013).

ASHBROOK, William, "The nineteenth century: Italy", *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford University Press, Roger Parker ed., 1994, pp. 169-205.

Donizetti and his Operas, Cambridge University Press, 1982; *Donizetti: Le opera*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino, 1987.

BARRET, William Alexander, *Balfe, His life and Works*, London, Reminton and Co., 1882.

BÉHAGUE, Gerard, "Guarany, II", *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, London, Ed. Stanley Sadie, 1992.

- BROWN, Clive, “Mendelssohn’s ‘Die Hochzeit des Camacho’: An Unfulfilled Vision for German Opera”, *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honour of Julian Rushton*, Rachel Cowgill, David Cooper, Clive Brown eds., Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 40-66.
- BUDDEN, Julian; D’AMICO Fedele, “Ponchielli, *Almicar*”, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3, London, Ed. Stanley Sadie, 1992 [On line].
- CALDERA, Ermanno, “De ‘Alitar a Don Álvaro’. Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas”, *Romanticismo 1, Atti del II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: aspetti e problemi del teatro romantico*, (Genova, 1981), Genova, Facoltà di Magistero dell’Università, 1982, pp. 109-125.
- “El teatro romántico juzgado por los románticos. Itinerario del canon en el ‘Semanao Pintoresco Español’”, *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio*, Luis F. Díaz Larios [et al.] eds., (Barcelona, 1999), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2002, pp.97-103.
- El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.
- Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000d (ed. digital basada en la edición de Pisa, Università, 1962).
- CARPENTIER, Alejo, *Concierto Barroco*, Madrid, Akal, 2011.
- CASALDUERO, Joaquín, *Estudios sobre el Teatro Español*, Madrid, Gredos, 1962.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael, “La imagen de poder en Pedro I de Castilla”. En ‘Images du pouvoir, pouvoir des images dans l’Espagne médiévale (XI^e-XV^e siècle)’, *e-Spania, Revue interdisciplinaire d’études hispanique médiévales et modernes*, París, clea, n° 3, junio 2007 (Recurso electrónico: <https://e-spania.revues.org/158#notes>) [Fecha de consulta: 2/11/2014].
- COOPER, Barry, *Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- CORTINES, Jacobo, “La tradición de *El Retablo*”, *Separatas de literatura, arte y música*, Madrid, Pre-textos y Diputación de Sevilla, 2000, pp. 211-218.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina, “Alhambrismo operístico en ‘La conquista di Granata’ (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica”, *Príncipe de Viana*, año n° 67, n° 238, 2006, pp. 609-632.
- CORTIZO, María Encina; SOBRINO Ramón, *El Quijote en la zarzuela*, Centro Virtual Cervantes, Centro de Documentación de Música y Danza. (Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/cortizo.htm.) [Fecha de consulta: 04/06/ 2013].
- D’ARIENZO, Marco, *Pelagio*, Tragedia lirica in quattro atti, Napoli, Tipografía Flautina, 1857.

- DEL RÍO, Ángel, *Historia de la Literatura Española*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Tomo II 1948, (1963).
- DONATI-PETTÉNI, Giuliano, *Donizetti*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1812.
- ESPINÓS, Victor, *El “Quijote” en la música*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1947.
- ESQUIVAL-HEINEMANN, Bárbara P., “El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX”, *Cervantes y el Quijote en la Música: Estudios Sobre la Recepción de un Mito*, Begoña Lolo ed., Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 171-186.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Emilio, Tesis doctoral: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1939)*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, 2016.
- FERRERO, Esteban, *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio. Don Quijote en las bodas de Camacho*, melodrama jocoso en un acto, que debe representarse en el Teatro Principal de Cádiz, el Carnaval de 1830, para beneficio del Señor Maestro Mercadante, Imprenta de D. Ramón Howe.
- GARCÍA CÁRCEL, “Ricardo, Felipe II y la leyenda negra”, Congreso internacional *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX*, vol. I, Valladolid 3-5 de noviembre 1999, José Martínez Millán y Carlos Reyero eds., Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 353-371.
- GERHARD, Anselm, “Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique”, *New Grove Dictionary of opera*, vol. II, London, Ed. Stanley Sadie, 1992.
- GIBBS, Christopher H., *Vida de Schubert*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.
- GIES, David T., “Imágenes y la imaginación romántica”. En *Romanticismo I, Acti del II congreso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano, Aspetti e problema del teatro spagnolo*, Genova, Biblioteca di Letterature, Collana diretta da Giorgio Spina, 1982, pp. 49-60.
- GLAUERT, Amanda, “Cid, Der”, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, London, Ed. Stanley Sadie, 1992.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, “Factores condicionantes en la transposición Literatura-Música”, *Anuario Musical*, nº 64, Barcelona, CSIC, enero-diciembre 2009, pp. 259-278.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, “Literatura y música. Fundamentos teóricos de la transposición”, *Revista de Musicología*, vol. XXIX, nº 1, 2006, pp. 163-189.
- GROUT, Donald J.; WEIGEL WILLIAMS, Hermine, *A Short History of Opera (Fourth Edition)*, New York, Columbia University Press, 2003.
- HAMLET-METZ, Mario, “Don Quixote chez Donizetti, chez Massenet”, *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, Westport (CT), Ed. by Zenia Sacks DaSilva, Greenwood Press, April 2004, pp. 75-84.
- HECK, Thomas, “The Operatic Christopher Columbus”, *Images of America and Columbus in Italian literature, Annali D’Italianistica*, vol. 10, Chapel Hill (NC), Albert N. Mancini y Dino S. Cervigni eds., The University of North Carolina at Chapel Hill, 1992, pp. 30-53.
- HENNEMANN, Monika, “From Drawing Room to Theater”, *Mendelssohn in Performance*, Siegwart Reichwald ed., Bloomington, Indiana University Press, 2008, pp. 115-146.
- Il caffè Pedrocchi*, Foglio Settimanale, Padova, Anno I. N. 9, 1 marzo 1846.
- ILLICA, Luigi, *Cristoforo Colombo*, dramma lirico in tre atti ed un epilogo di Luigi Illica, musica di Alberto Franchetti, Milano, Ricordi, 1893.
- JELLINEK, George, *History through the Opera Glass: From the Rise of Caesar to the fall of Napoleon*, New York, Pro/Am Music Resources, Inc, 1994.
- JUDERÍAS, Julián, *La Leyenda Negra, 13 Edición*, Madrid, Editorial Nacional, 1954.
- KELLER, James M., *Alfonso und Estrella* (Recurso electrónico: <http://www.sfsymphony.org/music/ProgramNotes.aspx?id=54556>) [Fecha de consulta: 15/05/ 2012].
- KOLB, James J., “The Cid: Four Operatic Transformations of a Spanish Classic”. En *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*, Westport (CT), Ed. by Zenia Sacks DaSilva, Greenwood Press, April 2004, pp. 15-29.
- KREISSLE VON HELLBORN, Heinrich, *The life of Franz Schubert*, vol. I, Arthur D. Coleridge ed., London, Longmans, Green and Co., 1869.
- LAFOURCADE SEÑORET, Octavio, Tesis doctoral: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- LARRA, Mariano José de, *Artículos*, Enrique Rubio ed., Madrid, Cátedra, 1981 (2010).
- LAUZIÈRS, Achille de, *Il Cid*, di Achille de Lauzièrs, musica del maestro Giovanni Pacini da rappresentarse nell’ I. R. Teatro alla Scala il carnevale 1852-53, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1853.

- LAVISKA, David, *Mercadante: Pelagio* (Recurso electrónico: <http://www.musicalcriticism.com/recordings/cd-pelagio-0610.shtml>) [Fecha de consulta: 24/4/2102].
- LETELLIER, Robert Ignatius, *The operas of Giacomo Meyerbeer*, Cranbury (NJ), Associated University Press, 2006.
- LIBBY, Dennis, “Cid, El”, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, London, Ed. Stanley Sadie, 1992.
- LINDGREN, Loweli; TIMMS, Colin, *The Correspondence of Agostino Steffani and Giuseppe Riva, 1720-1728, and Related Correspondence with J.P.F. von Schönborn and S.B. Pallavicini*, Jonathan P. Wainwright ed., London, Royal Musical Association Chronicle 36, 2003.
- LOLO, Begoña, “Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción”. En *Cervantes y el Quijote en la Música: Estudios Sobre la Recepción de un Mito*, Begoña Lolo ed., Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 117-150.
- LUCAS, Hippolyte, *L'etoile de Séville, grand opéra en quatre actes*, musique de M. Balfe, París, Ed. Vº Jonas, LibraireÉditeur de l'Opéra, 1845.
- MACDONALD, Hugh, “Bizet, Georges”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2nd ed. (2001).
- MAEHDER, Jürgen, “Cristoforo Colombo”, *New Grove dictionary of opera*, vol. I, London, Ed. Stanley Sadie, 1992.
- MAESTRO, Manuel, "Colón en papel, piedra y pastel. Colón en pastel (III)", *Revista general de la marina*, Tomo 251, Diciembre 2006.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel, “Und das Schöne blüht nur im Gesang. Poesía y reflexión estética de Schiller”, *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Brigitte E. Jirku y Julio Rodríguez eds., Universitat de València, 2009.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *La conjuración de Venecia, año 1310*, París, Imprenta de Julio Didot, 1838.
- MÁYNEZ CHAMPION, Samuel, “Moctezuma II, mandatario de desentonada memoria”, *Revista Proceso*, nº 1759, México, julio 2010.
- MENÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- MERCER-TAYLOR, Peter, *The life of Mendelsshon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- MICHAEL, Ian, “La imagen del Cid en la historia, la literatura y la leyenda”, *Bulletin of Spanish Studies, Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* vol. 92, Issue 8-10, Glasgow, University of Glasgow, 2015, pp. 65-75.

- MILLINGTON, Barry, "The nineteenth century: Italy", *The Oxford illustrated history of opera*, Oxford University Press, Roger Parker ed., 1994.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés, *España y la Ópera* (Recurso electrónico: <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/especiales/espana-y-la-opera>) [Fecha de consulta: 6/10/2011].
- NAVAS RUIZ Ricardo, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Salamanca, Anaya, 1973.
- NOLAN, Jerry, "The English / Irish Ring and Its Victorian Popularity", *Irish Theatre in England*, Richard Cave, Ben Levitas eds., Dublín, Carysfort Press, 2007, pp. 129-142.
- NOMMICK Yvan, "El *Quijote* en la ópera", *El Quijote y la música*, Centro Virtual Miguel de Cervantes (Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm) [Fecha de consulta: 2/7/2015].
- NORMAN MCKAY, Elizabeth, "Alfonso und Estrella", *New Grove Dictionary of Opera*, vol I, London, Ed. Stanley Sadie, 1992.
- OROVIO, Helio, *Cuban music from A to Z*, Durham, Duke University Press, 2004.
- OSBORNE, Charles, *The Opera Lover's Companion*, New Haven (CT), Yale University Press, 2004.
- PACINI, Giovanni, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, G.G. Guidi, 1865.
- PAHLEN, K., *Diccionario de ópera*, Barcelona, Emecé, 1995.
- PALMIERI, Ernesto, *Doña Juana la Loca*, ópera en cuatro actos, letra de Ernesto Palmieri, tomado del drama de D. Manuel Tamayo y Baus "Locura de amor", música de D. Emilio Serrano, Madrid, Administración de LA LIRA, 1890.
- PÉREZ, Joseph, *La leyenda negra*, Madrid, Gadir, 2009.
- PIAVE, Francesco Maria, *Estella*, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice la primavera de 1848, Genova, Ricordi, Tipografia dei fratelli Pagano, 1848.
- PLANTIGA, León, *La música romántica*, Akal, Madrid, 1992.
- PRESAS, Adela, "Don Quijote en la ópera italiana del siglo XIX. 'Don Chisciotte alle nozze di Gamazo' de Saverio Mercadante", *Actas del VI Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Navarra, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 623-636.
- REINHART, Jan, "Juana la coloratura", *Juana of Castile: History and Myth of the Mad Queen*, Cranbury (NJ), Bucknell University Press, Maria A. Gómez, Santiago Juan-Navarro and Phyllis Zatlin, eds., 2008, 198-209.

- REVERTER, Arturo, *Don Quijote y los libros de caballerías*, Scherzo n° 196, abril 2005, pp. 118-120.
- ROCA BAREA, María Elvira, *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, Madrid, Siruela, 2016.
- ROMANI, Felice, *Solitaria delle Asturie ossia la Spagna recuperata*, Venezia, Dalla tipografia di Giuseppe Molinari, 1840.
- Colombo*, melodrama serio in due atti da rappresentarsi nel Reale Teatro di Sassonia, Dresda, 1892.
- Teatro alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro, dal giorno del solenne suo aprimento fino ad oggi (copilate da)*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1862.
- ROSENTHAL Harold D., WARRACK John, *The concise Oxford dictionary of opera*, London, Oxford University Press, 1964 (1979).
- ROSSI SCOTTI, Giovanni Battista, *Memorie Storiche del M^o. Francesco Cav. Morlacchi e Biografia e Bibliografia Musicale Perugina*, Perugia, Tipografia di V. Bartelli, 1860.
- ROYER, Alphonse; VAEZ, Gustave, *La favorita*, melodrama en cuatro actos, música del maestro Donizetti para representarse en el Gran Teatro del Liceo Filamónico-Dramático barcelonés, Barcelona, Imprenta de Tomas Gorchs, 1862.
- ROZADA BESTARD, Hamilé, *Cristóbal Colón en la ópera* (Recurso electrónico: http://www.habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=165&id_art=20110107181935) [Fecha de consulta: 10/06/ 2012].
- RUFFINATTO, Aldo, “Presencia y ausencia del Quijote en Italia”, *Atti del XXIII Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Centro Virtual Cervantes, Palermo, 2005, pp. 224-237.
- RUIZ SILVA, Carlos, “El teatro de Antonio García Gutiérrez”, *Segismundo: revista hispánica de teatro*, vol. 21, n° 41-42, 1985, pp. 151-216.
- “La imagen de España en la ópera italiana a través de la historia y la literatura”, En *Lengua, historia e identidad/Sprache, Geschichte und Identität. Perspectiva española e hispanoamericana/ Spanische und hispanoameriknische Perspektiven*, Romanistisches Kolloquium XVII, Tübingen, Wolfgang Dahmen, Günter Holtus, Johannes Kramer eds., 2006, pp. 107-134.
- RUIZ-RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- SALAS VIU, Vicente, “Ramón Carnicer, músico y liberal”, *Revista musical chilena*, vol. 10, n° 48, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1955, pp. 8-14.

- SCHLEGEL, Friedrich von, *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- SERAFINI, Giacomo; BIXIO, Cesare Leopoldo, *Donna Caritea Regina di Spagna*, dramma serio per musica in due atti, da rapresentarsi al Teatro Sant'Agostino, nel carnevale dell'anno 1818, Genova, Stamperia Pagano, 1818.
- SERRERA CONTRERAS, Ramón María, *España y la estética romántica*, Scherzo, Año XII, n° 119, noviembre 1997, pp. 126-130.
- SIRCH, Licia, *Almicare Ponchielli, biografía e l'opera*, Centro studi Amilcare Ponchielli (Recurso electrónico: http://www.centrostudiponchielli.com/en/?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=167&lang=en) [Fecha de consulta: 18/1/2016].
- TYLDESLEY William, *Michael William Balfe, His Life and His English Operas (Music in Nineteenth-Century Britain)*, Ashgate Publishing Limited, Aldershor (England), 2003.
- TODD, R. Larry, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York, Oxford University Press, 2003.
- UNALI, Lina, "Viaggio nella Spagna settentrionale e ri-presentazione di 'Generale Andaluso'", *Testo e Senso*, n. 10, Rivista Università Degli Studi di Roma 'Tor Vergata', Università di Roma, 2009.
- VACA DE OSMA, José Antonio, *El Imperio y la Leyenda Negra*, Madrid, Rialp, 2004.
- VELAZCO, Jorge, "Alberto Franchetti en la ópera del cuarto centenario", *1492-1992, V Centenario Arte e Historia*, Xavier Moysén Echeverría, Louise Noelle eds., México D. F., Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 29-51.
- VETRO, Gaspare, *L'allievo di Verdi: Emanuele Muzio (da una ricerca di Almerindo Napolitano rielaborata ampliata e corretta Cronologia di Thomas G. Kaufman)*, Parma, 1993 (Recurso electrónico: <http://www.immac.it>) [Fecha de consulta: 5/11/2014].
- VIRELLA CASSAÑES, Francisco, *La ópera en Barcelona, estudio histórico-crítico*, Barcelona, Establecimiento tip. de Redondo y Xumetra, 1888.
- VV. AA., *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Mariasilvia Tatti ed., Roma, Bulzoni, 2005.
- VV. AA., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio ed., Madrid, Sociedad General de Autores, 1999.
- VV. AA., *Dizionario dell'opera 2008*, Piero Gelli (a cura di), edizione aggiornata da Filippo Poletti, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007.
- VV. AA., *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol., London, Stanley Sadie ed., 1992.

- VV. AA., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., London, Stanley Sadie ed., 1980.
- WARRACK, John, *Carl Maria von Weber*, New York, Cambridge University Press, 1976.
- WITTMANN, Michael, “Mercadante, Saverio”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (on line)*, London, Sadie, Stanley y Tyrrell John, Macmillan eds., (1980), 2001.

B. BIBLIOGRAFÍA SOBRE VERDI

- ABBIATI, Franco, Giuseppe, *Giuseppe Verdi*, 4 vol., Milano, Ricordi, 1959.
- BAKER, Evan, “Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco María Piave. 1843 -1865. Documenti della Frederick R. Koch Foundation Colletion e della mary Flagler Cary Colletion presso la Pierpont Morgan Library di New York”, *Studi verdiani* 4, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1988, pp. 136-166.
- BALDINI, Gabriele, *Abitare la bataglia: La storia di Giuseppe Verdi*, Fedele D’Amico ed., Milano, Garzanti, 1970.
- BARBLAN, Guglielmo, “Il sentimento dell’onore nella drammaturgia verdiana (prolusione)”, *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 2-13.
- BASEVI, Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.
- BONOMI, Ilaria, “Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani”, *Incontro di studio Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Istituto Lombardo di scienze e lettere , Pavia, Pagepress Publications, 2014, pp. 133-164.
- BRAGAGNOLO, Giovanni; BETTAZZI, Enrico, *La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo*, Milano, Ricordi, 1905.
- BRAGAGNOLO. G.; BETAZZI, E., *La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo*, Milano, Ricordi, 1905.
- BUDDEN, Julian, *Le Opere di Verdi, Da Oberto a Rigoletto*, vol. I, Torino, EDT / Musica, 1985.
- Le Opere di Verdi, Da Don Carlo a Falstaff*, vol. III, Torino, EDT / Musica, 1988.
- Verdi*, New York, Osford University Press, 2008 (1985).

- CATTANEO, Mariateresa, “Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma”, *Forme del melodrammatico. Parole e Musica (1700-1800)*. Contributi per la storia di un genere, [Bergamo, 1986], Bruno Gallo ed., Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 21-34.
- CELLA, Franca, RICORDI, Madina, GREGORIO CASATI, Marisa di eds., *Carteggio Verdi- Ricordi 1882-1885*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.
- CELLA, Franca, “Verdi e il salotto milanese di Clara Maffei”, Incontro di studio *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Istituto Lombardo di scienze e lettere , Pavia, Pagepress Publications, 2014, pp. 165-174.
- CELLETI, Rodolfo, “Caratteri della vocalità di Verdi”, *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 81-88.
- CESARE, Gaetano; LUZIO, Alessandro, eds., *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Tip. Stucchi Ceretti, 1913. Reimpresión Bologna, Bibliotheca musica Bononiensis, Forni, 1968.
- CHUSID, Martin, “Some Biographical Notes on Mauro Corticelli and a Previously Unpublished Letter to Him From Verdi”, *Verdi Forum*, New York, n°. 22, Article 3, 2015, pp. 17-24.
- CONATI, Marcello, *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*, Milano, Il saggiatore, 1983.
- Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1981.
- CONATI, Marcello, MEDICI, Mario, eds., *Carteggio Verdi-Boito*, 2 vol., Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1978.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993.
- “Verdi: la tradizione italiana e l’esperienza europea”, “...non senza pazzia”. *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, The Carocci, 2008, pp. 149-170.
- “‘Parola scenica’ in Verdi e nella critica verdiana”, “...non senza pazzia”. *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, The Carocci, 2008, pp. 203-225.
- “‘D’amor sull’ali rose’; genesi e analisi”, “...non senza pazzia”. *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, The Carocci, 2008, pp. 111-131.
- DEMALDÈ, Giuseppe, *Cenni biografici del maestro di musica Giuseppe Verdi, 1853*. Trans. by Mary Jane Matz and Gino Macchidani, AIVS Newsletter, 1976-77.
- FABBRI, Paolo, *Metro e canto nell’opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

- FERRONI, Giulio, "Introduzione. I paradossi del libretto", *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Mariasilvia Tatti ed., Roma, Bulzoni, 2005, pp. 1-6.
- GIRARDI, Michele, "Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano", *Studi verdiani* 6, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1990, pp. 99-145.
- GOLDIN FOLENA Daniela, "Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto", *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Mariasilvia Tatti ed., Roma, Bulzoni, 2005, pp. 7-19.
- GRÄWE, Karl Dietrich, "L'uno e gli altri: Osservazioni sulla drammaturgia verdiana di conflitto iterumano e della sua soluzione", *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 27-33.
- JESURUM, Olga, "Visualità dell'Ernani verdiano", *Ernani*, Teatro Regio di Parma, Festival Verdi 2005 (Recurso electrónico: http://www.teatroregioparma.org/verdifest2005/ernani/ernani_saggi.htm) (Fecha de consulta: 18/05/2015).
- LAVAGHETTO Mario, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003.
- Ipotesi per un'analisi strutturale dei libretti verdiani*, *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 45-54.
- LÓPEZ-CALO, José, "Il conflitto tra Chiesa e Stato nel 'Don Carlos / Don Carlo'", *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Parma, Busseto, 30 luglio-5 agosto 1969, pp. 80-89.
- "La Spagna in Verdi", *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 244-249.
- LUZIO, Alessandro, *Carteggi verdiani*, 4 vol., Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947.
- MARCHESI, Gustavo; PASI, Mario; *Verdi. La vita e viaggi*, Parma, Ugo Guanda, Biblioteca della Pilotta, 1993.
- MARICA, Marco, "Le lettere di Verdi e Piave custodite presso l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano di Roma. Problemi dell'edizione critica del carteggio Verdi-Piave", *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, 2002, pp. 299-312.
- MARTIN, George, *Verdi*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1984.
- "Verdi, la Chiesa e il *Don Carlo*", *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Parma, Busseto, 30 luglio-5 agosto 1969, pp. 14-47.

- MENARINI, Piero, *Dal dramma al melodramma: i tre libretti "spagnoli" di Verdi*, Antiquae Musicae Italiacae Studiosi, Università degli Studi di Bologna, 1977.
- MILA, Massimo, *Verdi*, Piero Gelli ed., Milano, BUR Rizzoli Saggi, 2013.
- MILZA, Pierre, *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2001.
- MINARDI, Gian Paolo, "Temporalità e battaglie nell'opera verdiana", *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, 322-337.
- MIOLI, Piero (a cura di), *Verdi, Tutti i libretti d'opera*, introduzione di Gustavo Marchesi, Roma, Newton Copton Editori, 2009.
- MOSSA, Carlo Matteo, ed., *Catoggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001.
- NICASTRO, Aldo, "Carlos, Infante di Spagna ovvero il mito dell'antieroe nella drammaturgia verdiana", *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Parma, Busseto, 30 luglio-5 agosto 1969, pp. 440-448.
- "Il teatro francese nell'evoluzione del melodramma verdiano", *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 338-348.
- NOSKE, Frits, "Verdi and the musical figure of death", *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Milano 12-27 de junio de 1972, Istituto di studi verdiani, Parma, 1974, pp. 349-386.
- "The notorious cabaletta", *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 271-293.
- "Ritual scenes", *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 241-270.
- OBERDORFER, Aldo, ed., *Giuseppe Verdi, Autobiografia dalle lettere*, con anotaciones de Marcelo Conati, Milano, BUR Rizzoli, 2006.
- Giuseppe Verdi*, Milano, Mondadori, 1949.
- OSBORNE, Charles, *The complete operas of Verdi*, London, Pan Books Ltd, 1973.
- PARKER, Roger, "Verdi Giuseppe (Fortunino Francesco)", *New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, London, Stanley Sadie ed., Macmillan, 1992, pp. 932-953.
- PETROBELLI, Pierluigi, "Osservazioni sul processo compositivo in Verdi", *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998, pp. 49-78.

- “Il pensiero musicale di Verdi”. En *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 153-165
- PETROBELLI, Pierluigi, MOSSA, Carlo Matteo, GREGORIO CASATI, Marisa Di, eds., *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Verdi, una biografía*, Barcelona, Paidós, 2001.
- PORTER, Andrew, “Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, London, Stanley Sadie ed., Macmillan, 1980, pp. 635-665.
- PRELLWITZ, Norbert von, “Fonti letterarie de ‘Il Trovator’: ‘El Trovador’ di Antonio García Gutiérrez”, *Il Trovatore*, Teatro Regio di Parma, Verdi Festival 2006.
- QUATTROCCHI, Arrigo, “‘L’Eremita’: Verdi entra alla ‘Grande Boutique’”, *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, 2002, pp. 299-312.
- RESCIGNO, Eduardo, *Dizionario verdiano*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Vivaverdi, dalla A alla Z, Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, BUR Saggi, 2012.
- ROSSELLI, John, “Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano”, *Studi Verdiani 2*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1983, pp. 11-28.
- L’impersario d’opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell’Ottocento*, Torino, EDT/Musica, 1985.
- ROSEN, David, “‘Mentir cantando’: Verdi’s Deception Scenes”, *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, 2002, pp. 313-333.
- “How Verdi’s Operas Begin: An Introduction to the Introduzioni”, *Verdi Forum*, nº 16, Article 1, 1988, pp. 3-18.
- RUMINELLO, Paola, “Verdi e il Risorgimento”, Rivista *Il Tempietto* n. 9, “Risorgimento oltre il mito”, Genova, Elledici, 2009.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Victor, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014.
- SERIANI, Luca, “Maschile e femminile nella librettistica verdiana”, *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal ’700 al ’900*, Mariasilvia Tatti ed., Roma, Bulzoni, 2005, pp. 145-163.
- STAFFIERI, Gloria, “‘L’action traînant sa lune’: note sulla drammaturgia del ‘Don Carlos’”, *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, 2002, pp. 335-347.

- TATTI, Mariasilva, “L’immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano”, *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, Mariasilvia Tatti ed., Roma, Bulzoni, 2005, pp. 115-129.
- VAN, Gilles De, “Musique et narration dans les operas de Verdi”, *Studi verdiani* 6, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1990, pp. 18-54.
- VIOZZI, Giulio, “Note sul Grande Inquisitore”, *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Parma, Busseto, 30 luglio-5 agosto 1969, pp. 455-460.
- VV. AA., *The Cambridge Companion to Verdi*, New York, Cambridge University Press, Scott L. Balthazar, ed., 2004.
- WALKER, Franck, *The man Verdi*, New York, Alfred A. Knopf, 1962.
- WEAVER, William, “Verdi and the drama of love”, *Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Parma, Busseto, 30 luglio-5 agosto 1969, pp. 523-528.

C. BIBLIOGRAFÍA SOBRE *EL TROVADOR / IL TROVATORE*

- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *El trovador y Simón Boccanegra*, Luis F. Díaz de Larios ed., Barcelona, Planeta, 1989.
- Antonio *El Trovador*, edición, estudio y notas de María Luisa Guardiola Tey, estudio preliminar Alberto González Troyano, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2006.
- Antonio *El Trovador*, Carlos Ruiz Silva ed., Madrid, Cátedra, 2000.
- Antonio *El Trovador, Los hijos del tío Tronera*, edición, estudio y notas Jean Louis Picoche con la colaboración de Pilar Beaussart Cruceyra [et al.], Madrid, Alhambra, 1979.
- MENARINI Piero, “Hacia *El Trovador*”, *Romanticismo 1. Atti del I congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano, Aspetti e problemi del teatro romántico*, Università di Genova, Genova, 1982, pp. 95-109.
- RUIZ SILVA, Carlos, “‘El trovador’ de García Gutiérrez, drama y melodrama”, *Cuadernos hispanoamericanos* n° 335, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1978, pp. 251-272.

* * *

- BALTHAZAR, Scott L, “Plot and Tonal Design as Compositional Constraints in ‘Il trovatore’”, *Current Musicology*, 1996, p. 51-78 (Recurso electrónico: <http://openmusiclibrary.org/article/47990/>.) [Fecha de consulta: 15/07/2015].

- BEGHELLI, Marco, “Il Do della discordia”, *Il Trovatore*, Fondazione Ravenna Manifestazioni, Teatro Alighieri, Ravenna Festival 2003, pp. 69-83.
- BIANCONI, Lorenzo en “*Il Trovatore* di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez”, *Quaderno25*, “Verdi e le letterature europee”, Giorgio Pestelli ed., Torino, Accademia delle Scienze di Torino, 2016, pp. 121-134.
- BLACK, John N., “Salvadore Cammarano’s ‘Programma’ for ‘Il trovatore’ and the Problems of the Finale”, *Studi verdiani*, 2, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1983, pp. 78-107.
- BUDDEN, Julian, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore a La forza del destino*, vol. II, Turín, E.D.T., 1978 (1986).
- CANESSA, Francesco, “Salvadore Cammarano e il libretto ideale del ‘Trovatore’”, *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1974, pp. 14-19.
- CAPRA, Marco, “Il Trovatore fra le dispute di Piagnoni e Arrabbiati”, *Il Trovatore*, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2006.
- CECCHINI, Claudia, “‘El Trovador’ - ‘Il Trovatore’. Percorso contrappuntistico di note dolenti e burlesche”, *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi. Atti del Convegno di Roma, 12-13 novembre 1993*, Associazione ispanisti italiani, pp. 287-295.
- CHUSID, Martin, *Verdi’s ‘Il trovatore’. The Quintessential Italian Melodrama*, Rochester, University of Rochester Press, 2012.
- DELLA SETA, Fabrizio, “‘Ma infine nella vita tutto è morte!’ Cosa ci racconta il trovatore?”, *Incontro di studio Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Istituto Lombardo di scienze e lettere, Pavia, Pagepress Publications, 2014, pp. 57-90.
- GERHARD, Anselm, “Dalla fatalità all’ossessione. *Il trovatore* fra ‘mélodrame’ parigino e opera moderna”, *Studi verdiani*, 10, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, (1994-1995), pp. 61-67.
- GIRARDI, Michele, “Tempo e racconto nel *Trovatore*”, *Il Trovatore*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione 2011, pp. 13-28.
- KIMBELL, David R.B., “‘Il trovatore’: Cammarano and García Gutiérrez”, *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1974, pp. 34-44.
- MENARINI, Piero, *Dal dramma al melodramma. II. I tre libretti spagnoli di Verdi*, Bologna, Musica drammatica in aemiliae romandiolae civitatibus archivum, 1977.
- MICHELE, Girardi, “Tempo e racconto nel ‘Trovatore’”, *Il trovatore*, Torino, Teatro Regio, Stagione d’opera 1991-1992, pp. 13-24 (numero unico, 3 dicembre 1991).

MOSSA, Carlo Matteo, “La genesi del libretto del ‘Trovatore’”, *Studi verdiani*, 8, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1992, pp. 52-104.

“È bene che poeta e maestro sentano all’unisono!”, *Il Trovatore*, Parma, Teatro Regio di Parma, Festival Verdi 2006, pp. 83-101.

PESTELLI, Giorgio, “Tipicità e consapevolezza nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi”, *Il Trovatore*, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2006, pp. 75-81.

PIERLUIGI, Petrobelli, “Per un’esegesi della struttura drammatica del ‘Trovatore’”, *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1974, pp. 387-400.

PRELLWITZ, Norbert von, “Fonti letterarie de *Il trovatore: El trovador* di Antonio García Gutiérrez”, *Il Trovatore*, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2006, pp. 63-73.

SCARAMUZZA, Gabriele, “Il grottesco tra *Il Trovatore* e *La Traviata*”, *Itinera*, Rivista di filosofia e di teoria delle arti, Università degli studi di Milano, n° 8, 2014, pp. 14-30.

VAN Gilles De, “L’Italia all’epoca del *Trovatore*”, *Il Trovatore*, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2006, pp. 55-61.

VENTURI, Susana, “*Il Trovatore*”, *Il Trovatore*, Fondazione Ravenna Manifestazioni, Teatro Alighieri, Ravenna Festival 2003, pp. 49-60.

D. BIBLIOGRAFÍA SOBRE *SIMÓN BOCANEGRA* / *SIMON BOCCANEGRA*

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *El trovador y Simón Boccanegra*, Luis F. Díaz de Larios ed., Barcelona, Planeta, 1989.

* * *

BEGHELLI Marco, “Da Venezia a Milano. Il lifting vocale dei cinque protagonisti”, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 145-153.

BUDDEN, Julian, “The Vocal and Dramatic Characterization of Jacopo Fiesco”, *Studi verdiani* 10, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994-1995, pp. 67-75.

CAMPANA Alessandra, “Milan 1881: *Simon Boccanegra* and the specters of history”, *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, University Press, 2015, p. 48-105.

“Il ‘Menzognero incanto’. Sight and insight in *Simon Boccanegra*”, *Studi verdiani* 13, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1998, pp. 59-87.

- CANALE, Giuseppe Michele, *Simonino Boccanegra, Primo Doge di Genova*, Tragedia Storica, Capolago, Tipografia e Libreria Elvetica, 1833.
- CONATI, Marcello, “Un opera sola, due drammi diversi. Genesi e vicende del *Simon Boccanegra*”, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 95-133.
- CONE, Edward T., “On the road to *Otello*. Tonality and structure in *Simon Boccanegra*”, *Studi verdiani* 1, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1982, pp. 72-98.
- GERHARD, Anselm, “‘Di queste luci mi affascina il triste risplendimento’. Verdi e il ‘chiaroscuro’ in musica”, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione lirica 2014-2015, pp. 13-34.
- GRILLO, Luigi, *Elogi eli liguri illustri*, vol. 1, Genova, Tipografia dei fratelli Ponthenier, 1864.
- GOLDIN FOLENA, Daniela, “‘Simon Boccanegra’, da Verdi a Piave e Boito”, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 135-144.
- KERMAN, Joseph, “Lyric form and flexibility in *Simon Boccanegra*”, *Studi verdiani* 1, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1982, pp. 47-62.
- MEGNA, Laura, ‘Simone Boccanegra e il dogado a Genova’, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001.
- NOSKE, Frits, “*Simon Boccanegra: One Plot, Two Dramas*”, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Claredon Press, 1990, pp. 215-240.
- PESTELLI, Giorgio, “‘Triste perché dev’essere triste’. Sul destino del *Simon Boccanegra*”, *Simon Boccanegra*, Teatro Regio di Parma, Festival Verdi 2004.
- POWERS, Harold, , “Analizzando Simon Boccanegra: atto I, scene 10-12. Genere della genesi e genesi del genere”, *Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001, pp. 155-174.
- PUCCINI, Dario, “Il Simon Boccanegra di Antonio García Gutierrez e l’opera di Giuseppe Verdi”, *Studi verdiani* 3, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1885, pp. 120-130.
- RANDEL, Julia, “The Name of the Daughter: The Role of Amelia/Maria in *Simon Boccanegra*”, *Verdi Forum*, n. 20, Article 3, 2001, pp. 8-20.
- Simon Boccanegra*, Libreto (primera versión), Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, La Fenice per Verdi 2001.

VARELA, José Luis, “Verdi ante el ‘Simon Bocanegra’ de García Gutiérrez”, Valladolid, Casa Museo de Zorrilla, *Estudios Románticos*, 1975.

VÁRNAI, Péter Pál, “Paolo Albiani. Il cammino di un personaggio”, *Studi verdiani* 1, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1982, pp. 63-71.

E. BIBLIOGRAFÍA SOBRE *LA FUERZA DEL DESTINO*

ANDIOC, René, “Sobre el estreno de Don Álvaro”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/sobre-el-estreno-del-don-lvaro-0/html/ff3c90d2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html#I_1_) [Fecha de consulta: 6/9/2013].

BUSQUETS, Loreto, “Don Álvaro, o la fuerza de la Historia”, *Cuadernos hispanoamericanos* n° 547, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1996, p. 61-78.

CALDERA, Ermanno, *Introducción a Don Álvaro o la fuerza del destino*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000c (Edición digital basada en la edición de Madrid, Taurus, 1986).

La polémica sobre Don Álvaro, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Vida y obra del Duque de Rivas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del autor. (Recurso electrónico: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/duquederivas/pcuartonivel.jsp?conten=autor&tit2=El+autor&tit3=Biograf%Eda) [Fecha de consulta: 7/5/2013].

SAAVEDRA, Ángel de, (Duque de Rivas), *Don Álvaro o la fuerza del destino*, Alberto Sánchez ed., Madrid, Cátedra, 1975 (2008).

Don Álvaro o la fuerza del destino, Alberto Blecua ed., Barcelona, Planeta, 1988.

Don Álvaro o la fuerza del destino, Miguel Ángel Lama ed., estudio preliminar Ermanno Caldera, Barcelona, Crítica, 1994.

* * *

BARBLAN, Guglielmo, “Un po’ di luce sulla prima rappresentazione della *Forza del destino* a Pietroburgo”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell’Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 833-879.

BUSQUETS, Loreto, *Rivas y Verdi: Del “Don Álvaro” a “La fuerza del destino”*, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere, Quaderni della Ricerca 6, Roma, 1988.

- CHUSID, Martin, "Some biographical notes on Mauro Corticelli and a previously unpublished letter to him from Verdi", *Verdi Forum*, n° 22, Article 3, 2015, pp. 17-24.
- CISOTTI, Virginia, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- EGIDO, Aurora, "Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad de *La fuerza del sino* y *La fuerza del destino*", *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIV, n. 147, 2012, pp. 249-276.
- FAVA, Stella, "Il destino del Don Alvaro. Angel de Saavedra", *La fuerza del destino*. Teatro Regio di Parma, note al programma, 2014 (Recurso electrónico: <http://www.teatroregioparma.it/Archivi/Archivio2014/pages/la-forza-del-destino-note-al-programma.html>) [Fecha de consulta: 2/3/2016].
- FRANCO, Enrique, "El romanticismo español, Ángel Saavedra y Don Álvaro", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre, 1961, pp. 41-70.
- FREEMAN, J. W., "La zingara", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 1207-1216.
- GERHARTZ, Leo Karl, "Verdi e Schiller. Considerazioni sul *Wallensteins Lager* di Schiller e sulle scene finali del terzo atto della *Forza del destino*", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 2063-2095.
- GRIGNAFFINI, Giorgio, "Il Libretto", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre, 1961, pp. 101-146.
- GUALERZI, Giorgio, "Il cammino dell'opera: Ricerche per una storia dell'interpretazione", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre 1961, pp. 147-176.
- "Il cammino dell'opera: Ricerche per una storia dell'interpretazione", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 880-903.
- "Il cammino dell'opera: Ricerche per una storia dell'interpretazione", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 1769-1862.
- HOLMES, William C., "The earliest Revisions of *La forza del destino*", *Studi Verdiani* 6, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1990, pp. 55-98.
- LAWTON, David, "Verdi, Cavallini, and the clarinete solo in *La forza del destino*", *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 1723-1748.
- MARCHESI, Gustavo, "Gli anni della *Forza del destino*", *Verdi*, Parma, Bolletino

- dell'Istituto di studi verdiani, a. I, vol. II, n. 1-3, gennaio-dicembre 1961, pp. 17-42.
- “Gli anni della *Forza del destino*”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 713-144;
- “Gli anni della *Forza del destino*”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 1505-1542.
- MARTIN, George, “Lettere inedite. Contributo alla storia della *Forza del destino*”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 1088-1102.
- NÁDAS, John, “New Light on Pre-1869 Revisions of *La forza del destino*”, *Verdi Forum*, n. 15, Article 2, 1987, pp. 7-29.
- PANNAIN, Guido, “L'opera”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 755-792.
- PETROBELLI, Pierluigi, “Ancora sui tre ‘sistemi’: il primo atto della *Forza del destino*”, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 137-152.
- RESCIGNO, Eduardo, *La forza del destino di Verdi*, Milano, Emme, 1981.
- RONCAGLIA, Gino, *Don Carlo di Vargas*, en “Verdi”, Bolletino dell'Istituto di Studi Verdiani, Parma, a. III, vol. II, n° 5, enero-diciembre, 1962, pp. 815-824.
- SERRARA CONTRERAS, Ramón María, *Verdi, Sevilla y América (a propósito de ‘Don Álvaro o la fuerza del sino’)*, Sevilla, Ramón María Serrera Contreras ed., 2006.
- UGOLINI, Giovanni, “Fra Melitone”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, vol. II, n. 6, luglio 1966, pp. 2135-2148.
- ZECCHI, Adone, “Il coro nelle *Forza del destino*”, *Verdi*, Parma, Bolletino dell'Istituto di studi verdiani, a. III, vol. II, n. 5, gennaio-dicembre 1962, pp. 793-814.