

# VERDI

CHARLES OSBORNE

VIVA VERDI

Verdi

**BIBLIOTECA SALVAT DE  
GRANDES BIOGRAFIAS**



**VERDI**

---

**BIBLIOTECA SALVAT DE  
GRANDES BIOGRAFIAS**

---

EXLIBRIS Scan Digit *Daniellus*



The Doctor *Rotación de páginas*

<http://thedoctorwho1967.blogspot.com.ar/>

<http://el1900.blogspot.com.ar/>

<http://librosrevistasinteresesanexo.blogspot.com.ar/>

# **VERDI**

**CHARLES OSBORNE**

Prólogo

**JOSE LUIS TELLEZ**

**SALVAT**

Versión española de la obra original inglesa: *Verdi*, publicada por Macmillan London Limited.

Traducción a cargo de Jesús Fernández Zulaica

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden del Archivo Salvat

© Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1985

© Charles Osborne, 1978

© Macmillan London Limited, Londres, 1978

ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa)

ISBN: 84-345-8172-8

Depósito legal: NA-135-1985

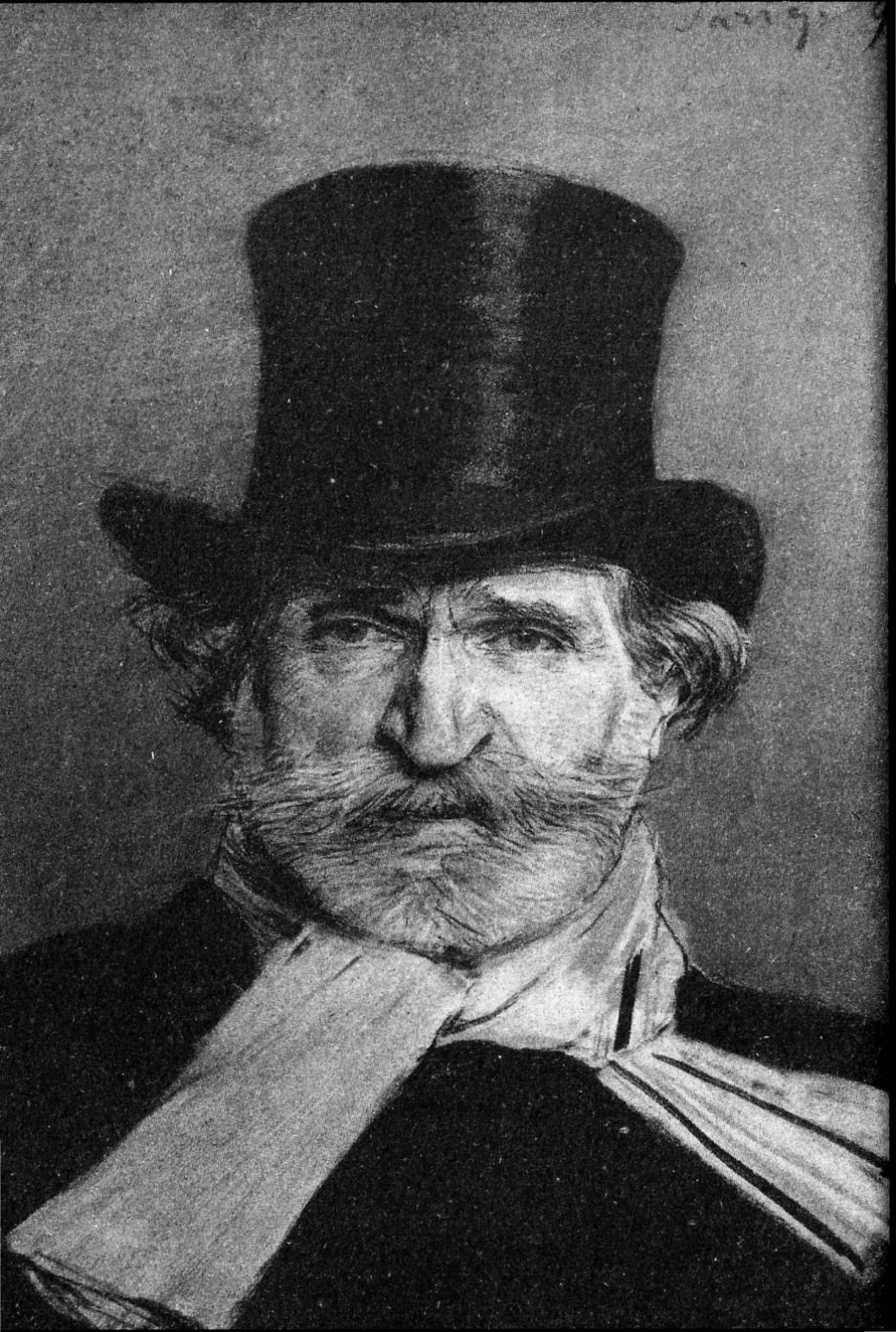
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49 - Barcelona

Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1985

*Printed in Spain*

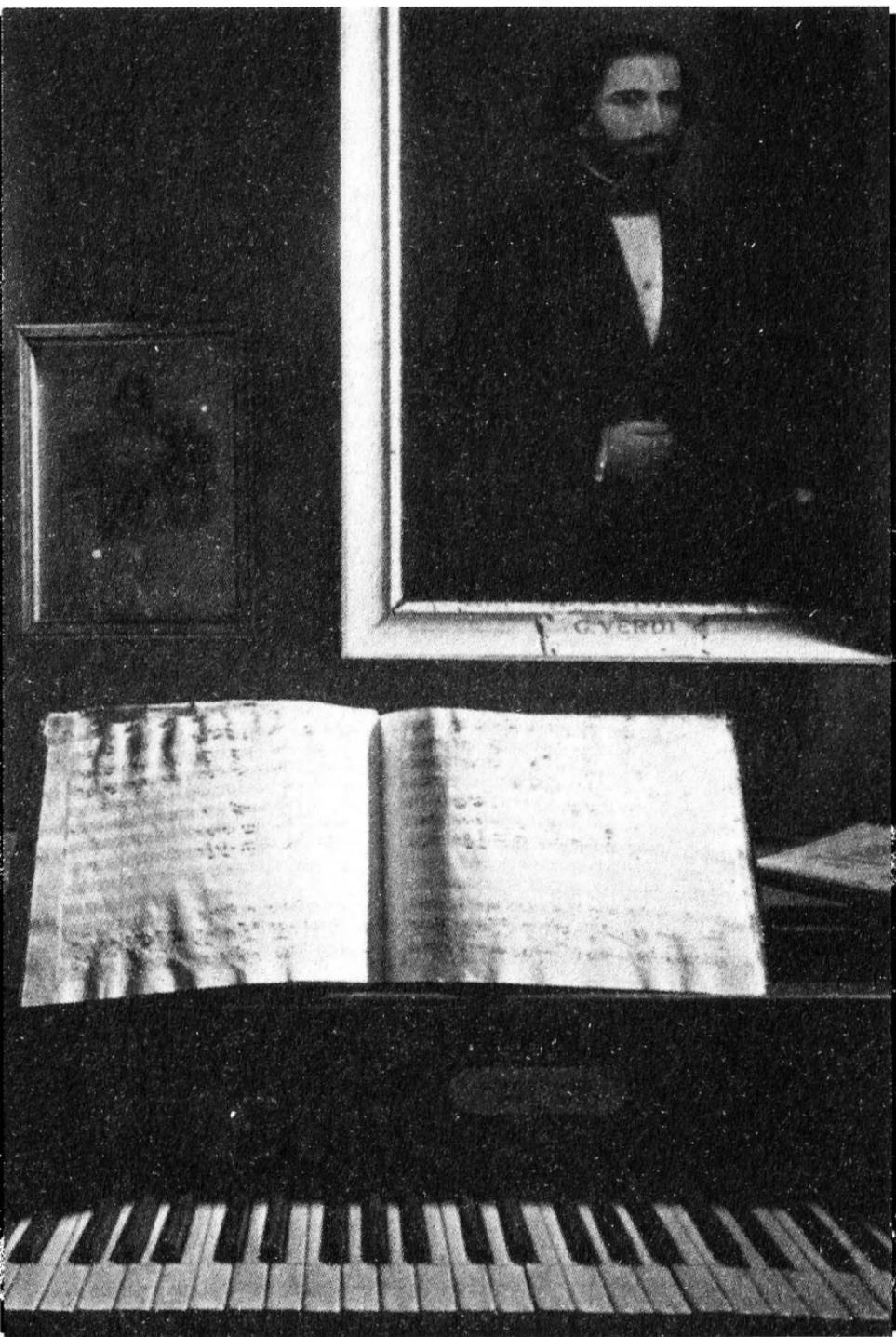
# Indice

	<u>Página</u>
Prólogo	9
1. Los primeros años: de <i>Oberto a Nabucco</i>	17
2. Los «años en las galeras»: De <i>I Lombardi a Atila</i>	33
3. De <i>Macbeth</i> a <i>Stiffelio</i>	59
4. La ópera como drama: <i>Rigoletto, El trovador y La traviata.</i>	95
5. Patriota y político: de <i>Las vísperas sicilianas</i> a <i>La fuerza del destino</i>	113
6. Años de madurez: de <i>Don Carlos</i> a <i>Aida</i>	141
7. Los últimos años: <i>Otelo y Falstaff</i>	167
Cronología	191
Catálogo cronológico de las principales composiciones de Verdi	193
Testimonios	194
Bibliografía	197



# Giuseppe Verdi (1813-1901)

El compositor italiano Giuseppe Verdi nació en Le Roncole el año 1813. Estudió primero con F. Provesi en Busseto y más tarde se trasladó a Milán, donde estudió composición con V. Lavigna. Su debut tuvo lugar en 1839, fecha en la que se estrenó con gran éxito en la Scala de Milán su ópera *Oberto*. Después se sucedió una larga serie de éxitos en diferentes teatros, que culminó con los estrenos de *Il trovatore* y *La traviata*, dos obras que renovaron la ópera tradicional italiana y despertaron la atención del mundo musical europeo. Algunos años más tarde, el estreno de la espectacular *Aida* en 1871, con motivo de la inauguración del Canal de Suez, pareció ser la culminación de su carrera como compositor, pero Verdi continuó progresando y afianzando su estilo con el drama lírico *Otello* —estrenado en la Scala en 1887— y, especialmente, con la ópera bufa *Falstaff*, ambas obras con libretos de Arrigo Boito. La característica más acusada de sus óperas es el amplio registro musical que exige a sus intérpretes, comparable con el de las óperas de Wagner. Verdi escribió también obras vocales e instrumentales de gran calidad, entre las que merece destacarse el *Cuarteto de cuerdas*, una *Misa de réquiem* a la memoria de Manzoni, un *Pater noster* y *Cuatro piezas sagradas*. El compositor murió en Milán el año 1901, a los 88 años de edad.



E. Lessing/Magnum/Zardoya.

# La sabiduría del arte al servicio de la vida

por **José Luis Téllez**

Quizás el único plano memorable de Novecento, el filme de Bernardo Bertolucci, sea aquél con que comienza: en medio de la noche, un arlequín, deshecho en llanto, desciende por un camino, acercándose hacia la cámara. Entre sus gemidos, podemos entender tan sólo esta frase: Giuseppe Verdi è morto! Es, sin duda, una manera alusiva, hermosamente oblicua, de fechar el relato. Ese nombre (lo único, en definitiva, permanente tras la absoluta ausencia), inscrito en el mismo frontispicio de la ficción, constituye un justificadísimo homenaje al político y al hombre de teatro que fue, ante todo, una figura esencialmente popular. Comenzar un discurso dirigido hacia las amplias masas con el fin de recrear una cierta epopeya —la del campesinado y el proletariado italianos en el presente siglo— situando en su mismo arranque el nombre de quien más (y más nítidamente) simboliza la ópera italiana constituye un reconocimiento sin ambages de la ingente dimensión que la figura de Verdi, de hecho, comporta; su peso, no ya en la misma música, sino en el arte de la representación; su representatividad, no ya en una corriente estética, sino en una actitud política radicalmente nacionalista e irreductiblemente liberal.

Pero el hecho de que la fecha inicial de la narración, ese 27 de enero de 1901, venga anunciada por un actor anónimo vestido de arlequín contiene otro aspecto hondamente significativo y no menos certero: la comedia dell'Arte, una de las más peculiares aportaciones de Italia al patrimonio espiritual de los hombres, deplora así, de pública manera, la desaparición del músico. Tanto como reconocer la esencial y absoluta vinculación de la ópera verdiana con la tradición escenográfica más específica

---

◀ Piano en que Verdi compuso *Il trovatore*, con la partitura del *Tantum ergo*. En la pared, el retrato del compositor.

---

de su país. Ese llanto que la tradición entona por el gran renovador del teatro musical coloca a Verdi, de modo no menos alusivo, en su justo lugar: el vértice de un dinamismo —que conocemos con la designación de Risorgimento— que supo utilizar sus tradiciones, lo que fue su memoria y patrimonio históricos para producir un nuevo estado y una nueva configuración cultural unitaria.

La posición de Verdi es, por ello, casi la más romántica que cabe imaginar, al saber aunar de modo inseparable su proyección ciudadana con su labor específica en el terreno artístico. Lo notable de tal confluencia —que sería, después de todo, irremediable— es, en último término, la forma que Verdi tiene de asumirla y de articularla, la actitud repleta de sabiduría con que es capaz de situar su propia figura en un territorio esencialmente significativo, en el universo del símbolo, de la palabra y el gesto. Por encima de cualquier otra consideración, Verdi tiene una conciencia y una lucidez admirables acerca del mecanismo de sentido en que el humano devenir se inserta. Las cosas son porque significan. De ahí que el propio existir verdiano, la configuración, en suma, de su personaje (ese liberal que descrea del matrimonio, pero no del amor), sea tan decisivo como su propia música y juegue en la cultura de su patria un papel no menos decisivo que ella. De ahí su tendencia a la ponderación cuasi quimérica de ciertos aspectos de su niñez y juventud, como la hiperbólica miseria paterna, o el evidente falseamiento implícito en la pretendida coincidencia aciaga de las defunciones familiares ante el estreno de *Un giorno di regno*: porque, de ese modo, se tornan significativas, cargadas de sentido, productoras de una figura, un personaje, que Verdi, a lo largo de toda su vida, sabiamente construye.

Sabiduría. Es esa, quizá, la palabra que mejor conviene a la actitud y el trabajo verdianos: el control del sentido, el conocimiento —implacable, meticuloso— de los recursos, procedimientos y mecanismos adecuados para provocar determinada emoción, para hacer teatralmente verosímiles las situaciones más conflictivas o melodramáticas, para presentar las más inauditas coincidencias como inapelable exigencia del relato. Pensemos, por ejemplo, en el alambicado y convencional argumento de *Aida*. Si tomamos esta popularísima ópera como paradigma —que bien puede serlo, no ya de la producción verdiana, sino del propio drama musical del XIX, incluso en su vertiente más declaradamente exotista—, podemos apreciar hasta qué extremo resulta elocuente a propósito de una cierta mentalidad, un

---

modo de producción estético y un modelo reducido, no ya del mundo teatral sino del propio pensamiento dominante de su momento histórico.

Como bien se sabe, *Aida* surge como encargo de la Opera de El Cairo con motivo de un acontecimiento que resume magníficamente la actitud esencialmente pragmática de la burguesía científica del XIX: la apertura del Canal de Suez, una obra casi ciclópea que conecta dos mundos hasta entonces inconciliables, una labor admirable de la que puede sentirse legítimamente orgulloso el hombre moderno. ¿Cómo no ver en este mismo motivo inspirador de la partitura —genial, por otra parte— una auténtica cifra del espíritu internacionalista y progresivo, ecumenista, superador de fronteras y disparidades que caracteriza las postreras décadas del pasado siglo? ¿Cómo no emparentar el propósito de este encargo con signos tales como la fundación de la Organización de las Naciones Unidas, cuyo himno, sobre texto de Boito, había escrito el propio Verdi nueve años atrás? Así, la ingenuidad del exotismo de *Aida* es tan sólo aparente: tras ella podemos ver dibujarse, sin la más leve sombra, un nítido proyecto científico y político, el sueño de una civilización parlamentaria y optimista que posee aún una inquebrantable seguridad en superar los misterios de la naturaleza y las diferencias entre los hombres. Un vigoroso sueño del que los Estados nacidos al calor de las revoluciones nacionalistas (e Italia es uno de los más cualificados entre todos ellos) no habrán de despertar hasta 1914.

Verdi, pues, trabaja en un encargo que hace explícita una mentalidad de la que participa por entero. En ese saber estar sin fisuras en la mismísima cresta de la ola hemos de reconocer la marca de uno de sus muchísimos saberes. Y como no se trata (en Verdi no se tratará nunca) de cubrir con aseo un expediente alimentario, sino de encarnar musicalmente un auténtico ideal de vida (no en sus referentes, claro está, pero sí en su discurso), el trabajo verdiano habrá de desplazarse, como es costumbre, de lo estrictamente musical a lo literario primero y a lo escenográfico después. Es sobradamente conocida su habitual pugna con libretistas y escenógrafos, su tesón obstinado en el logro de un resultado escénico absoluto.

En su correspondencia con Ghislanzoni en torno a la estructura del texto de la escena de la consagración, introduce Verdi un término asombrosamente revelador: “la parola scenica”. Verdi exige una organización poética que se pliegue al devenir dramático, a la fuerza o el carácter específico de la situa-

---

ción; solicita del libretista una escritura “capaz de abandonar, si es necesario, el ritmo y la estrofa. Son precisas líneas irregulares, capaces de expresar con claridad y precisión exactamente aquello que la acción demanda”. ¿No estamos aquí, en definitiva, ante la misma preocupación que invade el drama wagneriano? La acción dramática planteada como un todo inseparable, del que la música es, tan sólo, uno más de los elementos. Pero, del mismo modo, otras escenas deberán surgir de una organización temporal específica del lenguaje de la música, de una estructura casi autosuficiente. Días más tarde (el 20 de agosto de 1870) Verdi describe a Ghislanzoni que “el arranque de la escena debe consistir en una letanía entonada por las sacerdotisas, con una danza lenta y triste seguida de un recitativo enérgico y solemne como un salmo bíblico, que da paso a una plegaria de dos estrofas que entonan alternativamente el Sacerdote y el Coro”. Y esta asombrosa precisión en la demanda se extiende aún más: “Debe añadirse una especie de invocación de cinco sílabas al final de cada estrofa, algo análogo al ora pro nobis latino”. (El conocido Noi t’invochiamo fue el resultado final). Es también de público dominio que la idea —realmente soberbia— de la división vertical de la escena en el último cuadro, con la recurrencia de la música —a que la citada carta alude— a guisa de contraste, fue asimismo una aportación del propio Verdi. ¿Cómo no ver en este obsesionado grado de control sobre el material literario el mismo planteamiento unitario que guía la producción wagneriana? Es opinión de común uso aquella que enaltece la grandeza —sin duda incuestionable— del autor de Tristán, haciendo hincapié en que el atrevimiento de su concepción radica en el acto continuo, en el borrado absoluto de las suturas entre números para generar una estructura dramática sin fisuras o hiatos. Suele concluirse de aquí una suerte de pretendida modernidad del maestro de Leipzig en detrimento del de Busseto. Quienes así razonan (que han sido, y son aún, muchos) olvidan un hecho fundamental: Wagner, en su ámbito cultural, debe enfrentarse con una estructura operística —la articulación del discurso “por números separados”— que es de invención y desarrollo genuinamente italianos. La construcción de la ópera alemana pasa, sin duda, por la necesidad de formalizar una estructura dramática alternativa, y Wagner tiene toda la razón en este punto. Pero lo que para él es imposición foránea, contra la que se ve forzado a rebelarse, constituye para Verdi el nervio mismo de la tradición escenográfica en la que razones históricas le fuerzan a enraizarse, en aras del más legítimo progre-

---

mo. De modo que la aparente disparidad de resultados no es, en realidad, sino el trabajo de dos tradiciones distintas sobre una problemática enteramente análoga.

Y de ahí, de esa fidelidad a las tradiciones, surge el empleo del melodrama como dispositivo retórico que asegure una comunicación potente, inmediata y eficaz con los públicos más amplios y diversos. Lo que para Wagner es, ante todo, búsqueda de una formalización mitológica y arquetípica, el sueño en realidad de una identidad nacional aún no lograda, es en Verdi sabia utilización de unos recursos ya disponibles que él mismo ha ido colaborando a construir. El pueblo, que en la elección de símbolos jamás yerra, había adoptado ya el acróstico VERDI para representar un determinado proyecto nacional. El indudable ingenio en el uso de las iniciativas va en realidad mucho más lejos, confiriendo al músico una suerte de caracterización escénica, de investidura pública, a cuyo emblema supo siempre mantenerse fiel.

Fidelidad que es dable rastrear en el mismo confin de la organización sonora: procedimientos característicos de la modulación verdiana consistirán en el salto del modo menor al relativo mayor, o el tratamiento de la tónica como modal del tono al que se desplaza la armonía —cual es de uso sistemático en el duo amoroso del Ballo in Maschera— o el movimiento irretornable de unas claves hacia otras por terceras sucesivas, como en el Ah si, ben mío del Trovatore, que tras comenzar en fa menor, se desplaza hacia la bemol mayor y fa bemol, de modo que la nueva aparición del la bemol se presenta como dominante de re bemol mayor, tono en el que concluye el fragmento. Estos procedimientos, de suyo simplicísimos y largamente experimentados antes de Verdi, constituyen empero una buena parte de la base fundamental de su trabajo armónico y del seguro efecto que causan sobre la escena. Lo sorprendente se encuentra en el refinamiento que llega a conseguir en el curso de su evolución al interpolarlos con secuencias de fuerte colorido cromático, al par que juegos de resoluciones dispares entre la voz y la orquesta, de modo que si la primera concluye en un tono, éste es mostrado en la urdimbre armónica orquestal como tercera o bien subdominante de otro tono fundamental inesperado, por dispar, con respecto a la primera presentación de la cadencia, como sucede de forma habitual en el Otello.

Del mismo modo, la figuración melódica se elabora a partir de patrones no menos codificados, característicos de la estructura de la lírica italiana. Fragmentos tan célebres como Celeste

---

Aida, o el sobrecogedor Addio del Passato de la Traviata, basan su eficacia en una disposición interválica limpiamente heredada de Donizetti o Rossini. Todo el fragmento aparece construido mediante una hábil articulación que facilita su perfecto acoplamiento sobre las inflexiones del texto, se repite una y otra vez partiendo de diversos puntos de la escala. Un segundo episodio melódico contrastante ocupa la parte central siguiendo una estructuración análoga, para retornar a una versión variada del primero y dotada de una coda más o menos elaborada.

Como puede verse, tanto en el plano armónico como en el melódico los puntos de partida verdianos no presentan, en rigor, innovación alguna. Más que construir formulaciones nuevas, la idea dominante aparece guiada por el propósito de utilizar, con la mayor habilidad posible, los estilemas formales que asientan el patrimonio del arte vocal italiano y que habían demostrado su eficacia a lo largo de siglo y medio. De ahí, quizá, que Verdi dedique tanto tiempo y otorgue tanta atención justamente a aquellos elementos que permanecían en un grado de menor desarrollo, como el cuidado del texto y, sobre todo, la elaboración de los personajes y la construcción de la situación dramática. “¡Dadme un buen libreto y tendréis una buena ópera!”, exclamará ante Ricordi ya en los tiempos de Nabucco. Algo profundamente vital se agita en el corazón del joven músico, algo que no es, todavía, otra cosa sino el sueño de una posible construcción dramática global y articulada, cuyo propósito trasciende de manera notoria los simples postulados del elemental belcantismo. Es, en definitiva, un ideal ético que, en su ausencia de inútiles decoraciones, en su carácter directo y en su eficacia, se revelará enseguida consustancial con un proyecto ideológico. Esa lucidez sobre lo inseparable de ambas actitudes constituye tal vez la mayor gloria, la más alta medida del talento verdiano. Por ello, por lo dilatado de su existencia y por lo inquebrantable de sus principios, se produce esa evolución deslumbrante, asombrosa, quizá sin posible paragón en la historia de la música o del teatro.

Porque no es Verdi hombre de espectaculares rupturas estéticas o persona nimbada por el sospechoso hálito de lo profético. Si algo en su trabajo se antoja admirable por encima de todo, es esa sabiduría con que, cuidadosamente, evita cualquier tentador salto en el vacío, en aras de producir un trabajo que no arriesga un solo paso hacia adelante sin haber experimentado hondamente los medios disponibles. Comparar Otelo con La battaglia di Legnano, o Falstaff con Oberto, produce admiración

---

sin límites: el asombro de comprobar que, partiendo de lugares análogos, sin transgredir uno solo de los elementos retóricos que configuran el drama musical italiano del XIX, aquellos sistemas que cincuenta años atrás pudieron considerarse por entero obsoletos aparecen bañados por una nueva luz, repletos de sentido y de poder fascinador, reconocibles y, a la vez, enteramente renovados en una imagen de total plenitud. En el trabajo de Verdi, en su incesante acumulación de saber escénico, hay algo que se nos antoja abrumador: la conciencia y el control del significado, la actitud que cabría calificar de científica, análoga a la de un explorador o un geógrafo que, a despecho de modas y vaivenes, se concentran en el trazado de un vasto mapa en que, merced al tesón y la longevidad, logran al cabo diseñar la entera faz de un mundo. Un mapa que es, así mismo, una construcción original hecha de convenciones y materiales preexistentes que el esfuerzo y el talento transforman, paradójicamente, en la luz misma que inaugura el camino del Tiempo Posterior.



# 1. Los primeros años: De *Oberto* a *Nabucco*

En 1813 nacieron dos grandes compositores de ópera: Giuseppe Verdi, en el ducado de Parma, entonces parte del imperio de Napoleón pero que pronto pasaría a manos de Austria; y Richard Wagner, en Sajonia, donde las tropas napoleónicas se enfrentaban a las fuerzas conjuntas de Rusia y Prusia. Con el tiempo, los dos hombres se comprometerán activamente en movimientos revolucionarios; a decir verdad, la política iba a influir considerablemente en su elección de los temas operísticos e incluso en su música. Los dos serían artistas innovadores, genios que cambiaron por completo la imagen de la ópera, tanto en sus propios países como en el extranjero. El gran logro de Verdi consistió en humanizar la ópera italiana, sacarla del mundo del espectáculo para introducirla en el del arte; el cambio de Wagner siguió una dirección distinta: mediante lo que podríamos describir como un proceso deshumanizador, devolvió la ópera alemana al terreno del mito y de los antiguos dioses nórdicos. La ópera, la forma artística con mayores posibilidades por combinar elementos de todas las formas del arte, demostró la flexibilidad necesaria para dejarse llevar en direcciones opuestas por el genio de estos dos hombres.

Los antecedentes de los dos compositores eran muy diferentes. Wagner nació en una familia de la clase media interesada por las artes. En cambio, el padre de Verdi, el posadero de Le Roncole, aldea situada a cinco kilómetros de Busseto y a unos veinte de Parma, era un campesino casi analfabeto. Carlo y Luigia Verdi tuvieron dos hijos: la menor, una niña retrasada mental llamada Giuseppa, murió a los diecisiete años, mientras que el mayor, Giuseppe, nacido el 10 de octubre de 1813, viviría lo suficiente para convertirse en el mayor compositor italiano. En la época del nacimiento de Giuseppe Verdi, Francia y Austria estaban en guerra. El motivo era el deseo de ambas de hacerse

---

con el norte de Italia. Esta no sería una nación unida e independiente hasta muy avanzado el siglo XIX. En aquellas condiciones la vida de los campesinos que vivían en los alrededores de Parma no podía resultar fácil. Se cuenta que, en el año en que nació Giuseppe, los cosacos rusos anduvieron merodeando por la aldea en busca de franceses huidos, matando y destruyendo indiscriminadamente, y que Luigia Verdi salvó la vida de su hijo ocultándose con él en la iglesia que había al otro lado de la posada.

Aunque en su familia no se había destacado ningún talento musical, Giuseppe se aficionó desde muy temprano y con gran naturalidad a la música, hasta el punto de que su padre le compró una vieja espineta de segunda mano, que le arregló un vecino, y en la que el muchacho comenzó a aprender música. Al principio le dio clases el organista de la iglesia, pero al llegar a los doce años el joven Verdi se había convertido en el organista. Su padre le dejó que continuara con sus estudios de música en Busseto. El muchacho se trasladó a vivir a esta ciudad. Acudía a una escuela en que la música formaba parte del programa de estudios. Recibía también clases de Ferdinando Provesi, director del conservatorio de música y organista de la catedral. Antonio Barezzi, comerciante de Busseto, entabló amistad con Giuseppe, le ofreció su casa y actuó en general *in loco parentis*. Giuseppe iba todos los domingos a Le Roncole, para ver a sus padres y porque seguían solicitando sus servicios como organista.

Cuando Verdi cumplió los dieciocho años, su protector, Barezzi, comprendió que había que darle la oportunidad de seguir con sus estudios musicales pero en un nivel superior al que podría alcanzar en Busseto. Aconsejó al padre del muchacho que acudiera a una institución benéfica local a solicitar una beca que le permitiera cubrir los gastos de matrícula en el Conservatorio de Milán. La solicitud fue atendida y Barezzi completó la beca poniendo dinero de su propio bolsillo. Así pues, en 1832, Verdi fue a Milán y se presentó en el Conservatorio para examinarse. Tenía por entonces dieciocho años, cuatro años más que el límite de edad oficial, y los examinadores no consideraron sus méritos los suficientes para hacer una excepción en su favor. Sin embargo, uno de los examinadores aconsejó a Verdi que buscara como profesor particular a Vincenzo Lavigna, principal director de la Ópera La Scala y considerado como excelente profesor. Verdi fue aceptado por Lavigna y estudió con él dos años en Milán. Demostró ser un alumno brillante, y pronto comenzó a componer obras que enviaba a Busseto para que pudiera interpretarlas la sociedad filarmónica local.

---



*El joven Verdi con una de sus alumnas, tal vez Margherita Barezzi.*

En una ocasión en que el director no pudo presentarse, le invitaron a que dirigiera un ensayo del oratorio de Haydn *La Creación*. Verdi lo hizo con tal acierto que le dejaron que dirigiera la interpretación ante el público en el Teatro dei Filodrammatici. Esto le daría más adelante la oportunidad de componer una ópera para dicho teatro. No sabemos si la ópera que Verdi comenzó a escribir llevaba el título *Rocester* (en cuyo caso se ha perdido el manuscrito) o es la que luego recibiría el nombre de *Oberto*. En 1836, el compositor de veintitrés años regresó a Busseto como aspirante al puesto de organista de la catedral, pero sin resultado positivo. Se casó con Margherita, hija de su protector Barezzi, y regresó a Milán con su esposa, tras finalizar la ópera *Oberto*, cuyo libreto había sido escrito por Temistocle Solera, joven poeta y compositor. El Teatro dei Filodrammatici había cambiado de dueño, pero *Oberto* fue aceptado por Barto-

---

lomeo Merelli, empresario de La Scala. Se logró reunir un reparto para la obra, en el que formaba parte la soprano Giuseppina Strepponi, amante de Merelli. Hubo que posponer la producción por enfermedad del tenor. Pero, gracias en gran parte al entusiasmo de la Strepponi por la ópera de Verdi, se representó por fin al año siguiente, 1839, aunque en aquella ocasión los compromisos de la soprano no le permitieron actuar. Cuando llegó el estreno de la ópera, la familia de Verdi estaba atravesando horas amargas. Margherita había tenido dos hijos: una niña, Virginia, en 1837, y un niño, Icilio, al año siguiente. Un mes después del nacimiento del niño, murió su hermana; quince meses después, pocas semanas antes del estreno de *Oberto*, murió el niño.

*Oberto*, ópera romántica situada en la Italia del siglo XIII, no es una obra maestra, pero combina una delicadeza y una fecundidad melódica casi belliniana con una vigorosa energía nada común en Bellini. La ópera era lo bastante original para que los críticos la aprobaran y fue bien recibida por sus primeros públicos; fue representada catorce veces durante la temporada de otoño de 1839, y la casa Ricordi, que en adelante sería la principal editora de Verdi, compró la obra para publicarla. El empresario de La Scala, Merelli, ofreció a Verdi un contrato para que compusiera tres nuevas óperas durante los dos años siguientes, y *Oberto* comenzó a recibir solicitudes de otros teatros operísticos de Italia. En los dos años inmediatamente posteriores a su estreno, se representó en Turín, Génova y Nápoles. Al parecer, la carrera del joven compositor había comenzado con buen pie.

Merelli había llegado a la conclusión de que para la siguiente temporada de otoño necesitaba una ópera cómica (*opera buffa*) y ofreció varios libretos a Verdi. Este no quedó demasiado entusiasmado con ninguno de ellos, pero finalmente eligió *Il finto Stanislado* (*El falso Estanislao*), que el famoso libretista Felice Romani había escrito para otro compositor, Adalbert Gyrowetz, más de veinte años antes. Se cambió de título al libreto, dándole el de *Un giorno di regno* y Verdi comenzó a trabajar en la música en febrero de 1840. Pocos días después cayó enfermo y se vio obligado a guardar cama. Su esposa Margherita lo cuidó con delicadeza, y pocos días después se encontraba con fuerzas suficientes para reanudar su trabajo. Pero se aproximaba el día del pago trimestral y de repente cayó en la cuenta de que no tenía dinero suficiente para pagar el alquiler de su apartamento. El correo de Milán a Busseto sólo funcionaba dos veces por semana, así que no había tiempo material de recurrir a su suegro. Al ver

---



*Una bella imagen de Margherita Barezzi, la primera esposa de Verdi. Su padre, Antonio Barezzi, sería el gran protector del compositor.*

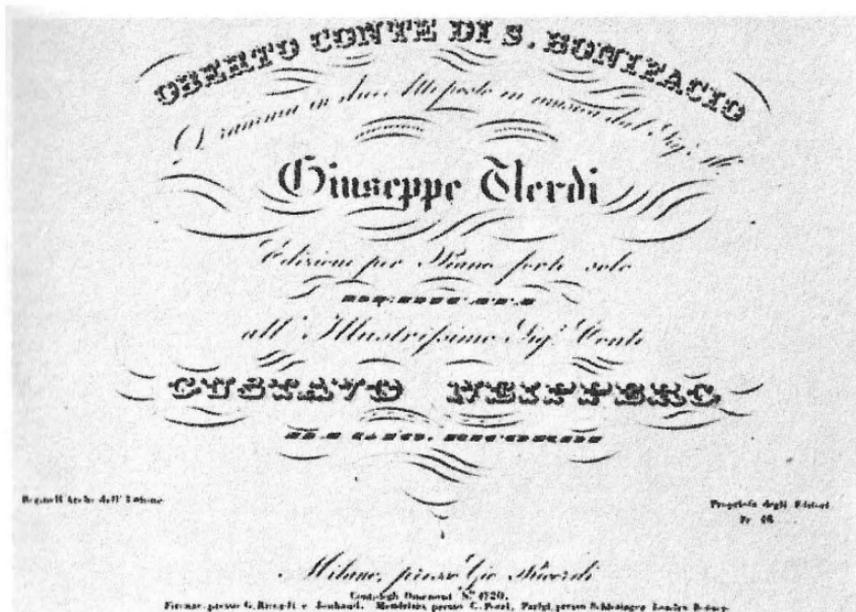
---

su preocupación, la esposa de Verdi empeñó las pocas joyas que poseía.

En junio, mientras Verdi estaba componiendo todavía su ópera cómica, Margherita cayó gravemente enferma de encefalitis y el 18 de junio falleció. Su padre llegó a Milán con el tiempo justo para despedirse de ella; después del funeral, Verdi, en un estado de total desesperación, regresó a Busseto con Barezzi, tras solicitar al empresario Merelli que le liberara de su contrato. Pero Merelli tuvo la sensatez de no acceder, evitando así que el joven compositor se dejara arrastrar por el dolor. Le insistió en su obligación de terminar la ópera, y Verdi regresó a Milán, a la casa en que había muerto su esposa, y se obligó a seguir componiendo la ópera cómica que le habían encargado. En aquellas circunstancias no es de extrañar que el estreno de *Un giorno di regno* en La Scala, el 5 de septiembre de 1840, constituyera un desastre sin paliativos. La prensa demostró una hostilidad cruel, pero lo que más hirió a Verdi fue la reacción del público, que abucheó y silbó la obra en la noche del estreno. No hubo segunda representación. Merelli repuso inmediatamente *Oberto*. Amargado por la desconsideración del público, que no había tenido para nada en cuenta las circunstancias en que había compuesto la ópera, Verdi juró no volver a componer de nuevo.

Si tenemos en cuenta no sólo la trágica muerte de su esposa mientras él preparaba la ópera, sino también el propio temperamento del compositor, nervioso e inclinado a la melancolía, es extraño que *Un giorno di regno* sea una obra tan divertida. Verdi no volvió a tratar la *opera buffa* hasta su verdadera metamorfosis del género con *Falstaff* más de medio siglo después, pero su primera ópera cómica tiene gran encanto y facilidad melódica. En años sucesivos, su dominio de la técnica haría que la orquestación de *Un giorno di regno* pareciera más bien primitiva. En ella el buen humor parecía asociado al uso generoso de los instrumentos de percusión. Pero la música vocal reflejaba ya seguridad y estilo, y las reposiciones modernas de *Un giorno di regno* en Bregenz y en otras partes han demostrado que se trata de una comedia tan divertida como muchas de las de Donizetti, aunque sin llegar a la altura de las obras maestras cómicas de este compositor, *L'Elisir d'amore* y *Don Pasquale*.

Muchos años más tarde, Verdi dictó los recuerdos sobre sus primeros años para que el crítico francés Arthur Pougin pudiera escribir su biografía. He aquí su propia narración de los hechos que siguieron inmediatamente al fracaso de *Un giorno de regno* y de cómo llegó a componer la que sería su tercera ópera.



Portada de la partitura de Oberto, la primera obra de Giuseppe Verdi, estrenada en 1839 en La Scala de Milán.

«*Un giorno di regno* no triunfó. Parte de la falta de éxito se debe sin duda a la música, pero parte se debe también a la interpretación. Con el alma destrozada por las desgracias que me habían abrumado, con el espíritu amargado por el fracaso de mi ópera, me convencí de que ya no debía buscar consuelo en el arte y tomé la decisión de no volver a componer jamás. Llegué a escribir al señor Pasetti (que desde el fracaso de *Un giorno di regno* no había dado señales de vida) para pedirle que consiguiera de Merelli la cancelación de mi contrato.

»Merelli me mandó llamar y me trató como si fuera un niño caprichoso. No podía consentir que abandonara mi carrera artística por un solo fracaso, etc, etc. Pero yo me mantuve en mi decisión con tal firmeza que Merelli acabó liberándome de mi compromiso, diciendo: “Escucha, Verdi, no puedo hacerte escribir a la fuerza. Mi confianza en ti no se ha visto afectada. ¿Quién sabe si un día decidirás ponerte de nuevo a escribir? En ese caso, bastará con que me avises dos meses antes del comienzo de la temporada, y te prometo que la ópera que me traigas la representaremos ante el público”.

»Le di las gracias: pero estas palabras no lograron volverme atrás en mi decisión, y me marché.



*Bartolomeo Merelli, el empresario de La Scala de Milán, entregó a Verdi el libreto de Solera sobre el cual el músico compuso su gran obra Nabucco.*

---

»Fijé mi residencia en Milán, cerca de la Corsia de Servi. Estaba desanimado, al margen de la música, cuando una tarde de invierno, al salir de la galería Cristoforis, me encontré de cara con Merelli, que se dirigía al teatro. Caían grandes copos de nieve, y Merelli me cogió por el brazo y me convenció de que le acompañara hasta su despacho en La Scala. Fuimos hablando. Me dijo que tenía problemas. Había contratado a Nicolai para que la escribiera, pero éste decía que no le gustaba el libreto.

»“¡Imagínate!”, dijo Merelli, “un libreto de Solera, ¡soberbio! ... ¡magnífico!... ¡extraordinario!... ¡con situaciones dramáticas espléndidas, lleno de interés y de poesía de calidad! Pero este tonto no quiere ni oír hablar de él. Dice que es un libreto imposible... Daría la cabeza por encontrar otro inmediatamente”.

»“... Yo te sacaré de este apuro”, le dije inmediatamente. “¿No mandaste escribir *Il proscritto* para mí? No he compuesto todavía ni una sola nota; lo pongo a tu entera disposición”.

»“... ¡Oh, bravo! Esto se llama buena suerte.”

»Hablando y hablando habíamos llegado al teatro. Merelli llamó a Bassi, que era al mismo tiempo poeta, encargado de escena, bibliotecario, regidor, etc., etc., y le dijo que buscara inmediatamente entre los archivos un manuscrito de *Il proscritto*. Lo encontró. Pero, en aquel mismo momento, Merelli cogió otro manuscrito y enseñándomelo dijo:

»“... Un momento; tenemos aquí un libreto de Solera. ¡Un tema tan interesante y vamos a tirarlo! ¡Llévatelo: léelo!”

»“... ¿Qué diablos quieres que haga con él? No tengo ningún interés en leer libretos”.

»“... Supongo que no te hará daño. Léelo y luego me lo devuelves”.

»Y mientras lo decía me lo puso entre las manos. Era un manuscrito enorme, escrito con grandes letras, como solía hacerse entonces. Lo doblé, me despedí de Merelli y me dirigí a casa.

»Mientras iba caminando, me sentía dominado por una especie de malestar indefinible; una tristeza profunda, una angustia terrible se apoderaron de mi corazón. Fui a mi habitación y con gesto impaciente coloqué el manuscrito encima de la mesa y me quedé de pie ante él. Al caer en la mesa, quedó abierto; sin saber cómo, mis ojos quedaron fijos en una página que tenía ante mí, y en este verso:

»“Va, pensiero, sull' ali dorate”

»Leí los versos siguientes y quedé muy impresionado, tanto más cuanto que formaban casi una paráfrasis de la *Biblia*, libro cuya lectura era muy importante para mí.

---

**NABUCODONOSOR**  
 Mianina lúico in quattro Acti di Demitole Solera  
 POSTO IN MUSICA ED INSTRUMENTE DEBETTO A S. A. I. L. S. SOBRESTA ANTONI FRESSI  
**ABLAIDE D'AUSTRIA**  
 IL REE MARZO ANNO XVIII  
**GIUSEPPE VERDI**

Ag. n.º 10 del 1.º marzo

1852/4

Stato per l'Opera con un'aggiunta di Francesco del. S.º.º.º.

Deposito negli.º.º.º.

1.º.º.º.

N.º 19. *Coro di schiavi. «Va pensiero sull'ali dorate».*

**LARGO**

FIRENZE, presso CHI. RICORDI e JOURAUD.

Parigi, presso Schonenborger

MILANO I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PER L'OPERA

**GIOVANNI RICORDI**

GOV.º.º.º. DEGLI ORDANI N.º 4720

NAPOLI, presso CARLO POZZI.

ROMA, presso F.º.º.º. FABBRICATORE.

Londra, presso Boosey e Co.

484

1854 B. N.

La obertura del coro de los esclavos, «Va, pensiero», de la ópera Nabucco.

»Leí el primer fragmento, luego otro, pero, firme en mi decisión de no volver a componer, traté de dominarme. Cerré el libro y me fui a la cama. ¡Inútil! *Nabucco* seguía presente en mi pensamiento; no podía dormir. Me levanté y leí el libreto, no una vez sino dos y tres veces, de tal manera que a la mañana siguiente podía decir que me sabía el poema de Solera de memoria, desde la primera letra hasta la última.

»A pesar de todo esto, no estaba dispuesto a cambiar de opinión y durante el día regresé al teatro para devolver el manuscrito a Merelli.

»«¿A que está bien?»

»«Muy bien».

»«Pues ponle música».

»«¡De ninguna manera! No quiero saber nada de eso».

»«Ponle música. Hazme caso. Compón la música».

»Y diciendo esto cogió el libreto, me agarró por los hombros y no sólo me sacó a empujones de su despacho sino que me dio con la puerta en las narices y se encerró por dentro.

»¿Qué podía hacer?

»Volvía a casa con *Nabucco* en el bolsillo. Un día un verso,

---

otro día otro, una vez una nota, otra una frase, y poco a poco la ópera estaba concluida.

»Era el otoño de 1841, y recordando la promesa de Merelli, fui a verle para comunicarle que había terminado *Nabucco* y que, por consiguiente, podría representarse en la siguiente temporada de Carnaval y Cuaresma.

»Merelli declaró que estaba dispuesto a cumplir su promesa; pero al mismo tiempo me señaló que le iba a ser imposible hacerlo en la próxima temporada, pues ya estaban comprometidas las obras, y que había elegido tres nuevas óperas de compositores consagrados. Presentar una cuarta de un autor que hacía prácticamente su primera aparición podía resultar peligroso para todos, y especialmente para mí. Por eso, sería mucho mejor, en su opinión, esperar hasta la primavera, momento en que estaba libre de toda obligación, y me garantizó que contrataría a buenos artistas. Pero no acepté: o en Carnaval o nada. Tenía buenas razones para adoptar aquella postura, pues no era posible encontrar dos intérpretes más adecuados para mi obra que la señora Strepponi y Ronconi, que estaban contratados, y en quienes yo tenía grandes esperanzas.

»Merelli, que quería hacer todo lo posible por complacerme, no estaba equivocado desde el punto de vista de un director. Era demasiado arriesgado presentar cuatro óperas nuevas en una sola temporada. Pero, por otra parte, yo tenía a mi favor buenos argumentos artísticos. En resumen, en medio de aquellas discusiones, de razones a favor y en contra, de momentos de perplejidad y de medias promesas, apareció el *cartellone* de La Scala y entre los títulos no figuraba *Nabucco*.

»Yo era joven y tenía la sangre caliente. Escribí a Merelli una carta absurda, en la que daba rienda suelta a toda mi indignación; confieso que en el momento en que salió la carta sentí cierto remordimiento y el temor de que había destruido todas mis esperanzas.

»Merelli me mandó llamar y al verme dijo más o menos lo siguiente: «¿Así es como es escribe a un amigo? ... Pero, ¡no importa! Tienes razón y vamos a estrenar *Nabucco*. Pero debes tener en cuenta una cosa: tengo que realizar enormes gastos para representar las otras nuevas óperas; lo que quiere decir que no podré encargarme ni decorados, ni vestuario para *Nabucco*, y tendrás que conformarte con lo que tengamos en el almacén».

»Estuve de acuerdo en todo, tan grande era mi deseo de que se estrenara la ópera; y ví cómo aparecía un nuevo *cartellone* donde, por fin, pude leer la palabra NABUCCO.

---

»Quiero recordar aquí una escena divertida que ocurrió poco antes en mis contactos con Solera. En el tercer acto había incluido un dúo de amor entre Fenena e Ismaele; el dúo no era de mi agrado; interrumpía la actuación y, a mi entender, reducía la grandiosidad bíblica que caracterizaba al tema. Una mañana, estando con Solera, se lo comenté, pero no quiso ni oír hablar del tema, pues no quería revisar una obra ya antigua. Cada uno expuso sus razones, sin que nadie cediera un paso. Finalmente, me preguntó qué quería en lugar del dúo y le propuse la profecía de Zacarías. La idea no le pareció mala; aunque todo eran condiciones y pegas, me dijo que lo pensaría y que escribiría la escena rápidamente. Aquello no me agradaba. Le conocía muy bien y sabía que pasarían muchos días antes de que Solera se pusiera a escribir la primera línea. Cerré la puerta, me guardé la llave en el bolsillo y, medio en broma medio en serio, le dije: “No vas a salir de esta habitación hasta que hayas escrito la profecía. Aquí tienes la *Biblia*. Busca el texto. Lo único que tienes que hacer es ponerlo en verso”. Solera, que era hombre poco reflexivo, se lo tomó a mal. Una chispa de cólera brilló en sus ojos: pasé un mal momento, pues era un auténtico coloso que podía deshacerme en el acto. Pero de repente se sentó con calma y un cuarto de hora más tarde tenía escrita la profecía.

»Por fin, en los últimos días del mes de febrero de 1842 comenzaron los ensayos de *Nabucco*, y doce días después del primer ensayo al piano, tuvo lugar la primera representación, el 9 de marzo. Tuve como intérpretes a las señoras Strepponi y Bellinzaghi, junto con Ronconi, Miragli y Derivis.

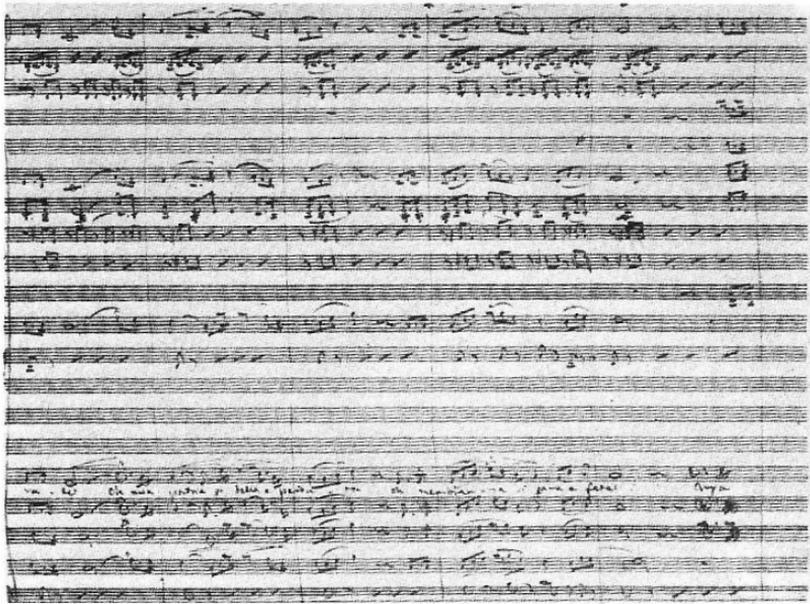
»Esta obra supuso el verdadero comienzo de mi carrera artística; y si bien es cierto que tuve que luchar contra las numerosas dificultades, no es menos cierto que *Nabucco* nació con buena estrella, pues todo lo que podría haber ido en su contra resultó en su favor. Escribí a Merelli una carta furibunda, cuya consecuencia más lógica habría sido que el empresario enviara al joven maestro al infierno, pero las cosas fueron exactamente al revés; el raído vestuario, con unos retoques hábiles, adquirió aspecto espléndido; los viejos decorados, retocados por el pintor Perroni, producían una impresión extraordinaria y sobre todo la primera escena, que representaba el Templo, provocó tal entusiasmo que el público estuvo aplaudiendo por lo menos diez minutos; en el ensayo general no se había decidido cuándo ni cómo debía entrar la banda militar; el jefe, Tutsch, estaba muy preocupado; yo le di la entrada, y en el estreno la banda entró en escena con tal precisión que el público rompió a aplaudir.



*La soprano Giuseppina Strepponi (1815-1897) sosteniendo la partitura de Nabucco. La Strepponi era ya en 1839 una de las primeras figuras de La Scala de Milán, y su entusiasmo por la música de Verdi influyó en la decisión de Merelli de representar Oberto.*

»Sin embargo, no siempre hay que confiar en la buena estrella. La experiencia me ha enseñado la verdad de nuestro proverbio: “Fidarsi é bene, ma no fidarse é meglio”. “Confiar es bueno; pero es mejor desconfiar”.)»

*Nabucco* fue un éxito desde el primer momento. El público del estreno demostró un entusiasmo sin límites y presionó para que se repitiera el nostálgico coro «Va, pensiero», en que los judíos cautivos en Babilonia cantan en recuerdo de su patria. A los milaneses, gobernados por los austríacos, les fue muy fácil identificarse con los judíos del Antiguo Testamento y, por lo tanto, con este coro; Verdi se convirtió inmediatamente, y sin preten-



Página autógrafa del coro de esclavos israelitas de la ópera *Nabucco*, estrenada el 9 de marzo de 1842 en La Scala de Milán, durante la ocupación austriaca.

derlo, en símbolo del Risorgimento, el movimiento en favor de una Italia unida y libre. En los años que siguieron inmediatamente a su estreno, *Nabucco* se representó por toda Europa y en las Américas. En Milán siguió representándose en medio de un gran entusiasmo temporada tras temporada.

El libreto de Solera estaba basado en las referencias del Antiguo Testamento al emperador Nabucodonosor de Babilonia, aunque la línea argumental la había tomado de una obra teatral francesa, sin molestarse en comprobar su fidelidad a los hechos. Con esta base, Verdi escribió una ópera de gran calidad, aunque irregular, la primera de sus obras todavía incluidas en el repertorio de nuestros días. En *Nabucco* combina su propio frescor, fuerza e intensidad emocional con la gracia de Bellini y el talento de Donizetti. Es también la primera de sus óperas que posee significado propio, por encima y más allá de la suma de sus partes integrantes, muchas veces magníficas: el coro ya mencionado, el aria de Abigail en el Acto II, cuya sinuosidad y elegancia recuerda el «Casta diva» de Bellini en *Norma*; la solemne oración de Zacarías «Tu sul labbro»; y la notable escena del solo de Nabuc-

---

co al comienzo del Acto IV. En toda la ópera, los coros son espléndidos y representan una gran variedad de sentimientos. También la orquesta aparece utilizada con mayor libertad y expresividad que en las dos óperas anteriores. Especialmente llamativas resultan las diversas combinaciones de instrumentos de madera utilizados para producir un sonido grave y melancólico, tan característico de la orquestación madura de Verdi. Hay una sensación real y sobrecogedora de alejamiento y añoranza. No menos interesantes son los personajes principales: el neurótico *Nabucco*, en cierta forma presagio del *Macbeth* que Verdi crearía cinco años después, y la cruel y obsesionada *Abigail*, clara antecesora de *Lady Macbeth*.



*Retrato de Giuseppe Verdi a los veintinueve años, en la época del estreno de Nabucco. El éxito de esta ópera no sólo le dio fama y popularidad, sino que también le abrió las puertas de la sociedad milanesa.*

## 2. Los «años en las galeras»: De *I Lombardi* a *Atila*

Verdi tenía razón al decir que su carrera artística había comenzado en verdad con *Nabucco*. Sin embargo, el éxito de esta ópera tuvo el efecto inmediato de catapultarlo al mundo operístico comercial, que exigía a los compositores terminar una ópera tras otra sin el menor descanso. Verdi no conseguiría nunca la increíble facilidad de Donizetti, capaz de escribir una ópera en pocos días. Pero en cada uno de los años comprendidos entre el estreno de *Nabucco* (1842) y el de *Rigoletto* (1851), compuso al menos una ópera, y en algunos casos dos. Más tarde hablaría de este periodo como de los «años en las galeras», y no cabe duda de que muchas veces debió de sentirse como un condenado a las galeras, siempre en el límite de sus fuerzas por cumplir sus compromisos. Evidentemente, el ritmo que se veía obligado a seguir hizo que sus óperas contuvieran de vez en cuando páginas con una música compuesta de forma más bien mecánica. Pero los momentos sin interés son raros; estas obras reflejan una infrecuente combinación de energía nerviosa y romanticismo melancólico que las distingue de las óperas que estaba produciendo la mayoría de los demás compositores de su época.

El éxito de *Nabucco* abrió también a Verdi las puertas de la sociedad milanesa. Entre las personas que pudo tratar estaban los Maffei, con quienes conservaría amistad hasta el final de sus días. Andrea Maffei, poeta y traductor, estaba casado con la condesa Clara Maffei, cuyas veladas literarias y políticas eran las más importantes de Milán. Verdi acudía también con frecuencia a los salones de Giuseppina Appiani, interesada especialmente por la música y los músicos. Bellini había compuesto *La sonnambula* estando invitado en su casa, y en circunstancias parecidas Donizetti había compuesto *Linda di Chamounix*. Pero Bellini había muerto y Donizetti se había trasladado a Viena para convertirse en compositor del emperador austríaco. Verdi era el héroe indiscutible del momento. Pero la vida no se reducía a meras reuniones de sociedad para el compositor de veintinueve años. Merelli había solicitado otra ópera, inmediatamente después del apo-



*La condesa Clara Maffei, en cuyo salón se daban cita los intelectuales y patriotas lombardos, mantuvo una sincera amistad con el compositor.*

teórico éxito de *Nabucco*, diciéndole que podía ponerle sus propias condiciones. Verdi, con gran sensatez, consultó a la soprano Giuseppina Strepponi, que había intervenido en favor del estreno de *Oberto* y había cantado en *Nabucco*, y la Strepponi le sugirió que pidiera las mismas tarifas que había recibido Bellini por *Norma*, once años antes. Merelli accedió, y Verdi se puso a trabajar de nuevo con Solera como libretista.

El tema elegido fue *I Lombardi alla prima crociata* (*Los lombardos en la primera cruzada*), poema dramático de Tommaso Grossi que se había publicado en Milán unos dieciséis años antes y que desarrollaba un relato imaginario sobre los acontecimientos de la Cruzada. Cuando Solera presentó el libreto a los censores, surgieron dificultades en torno a una escena en que se bautizaba al héroe moribundo. Aquella representación del sacramento del bautismo le pareció un sacrilegio al arzobispo de Milán. Siguiendo sus instrucciones, el jefe de policía trató de convencer a Verdi y a Solera de que la suprimieran. Llamó a Verdi, pero éste se negó a comparecer ante él. Ante el temor de que el público del estreno pudiera amotinarse si no se incluía la escena

# I LOMBARDI

## ALLA PRIMA CROCIATA

DRAMMA LIRICO

DI FEMISTOCLE SOZZA

POSTO IN MUSICA

DAL SIG. MAESTRO GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

IL CARNEVALE MDCCCXLIII.



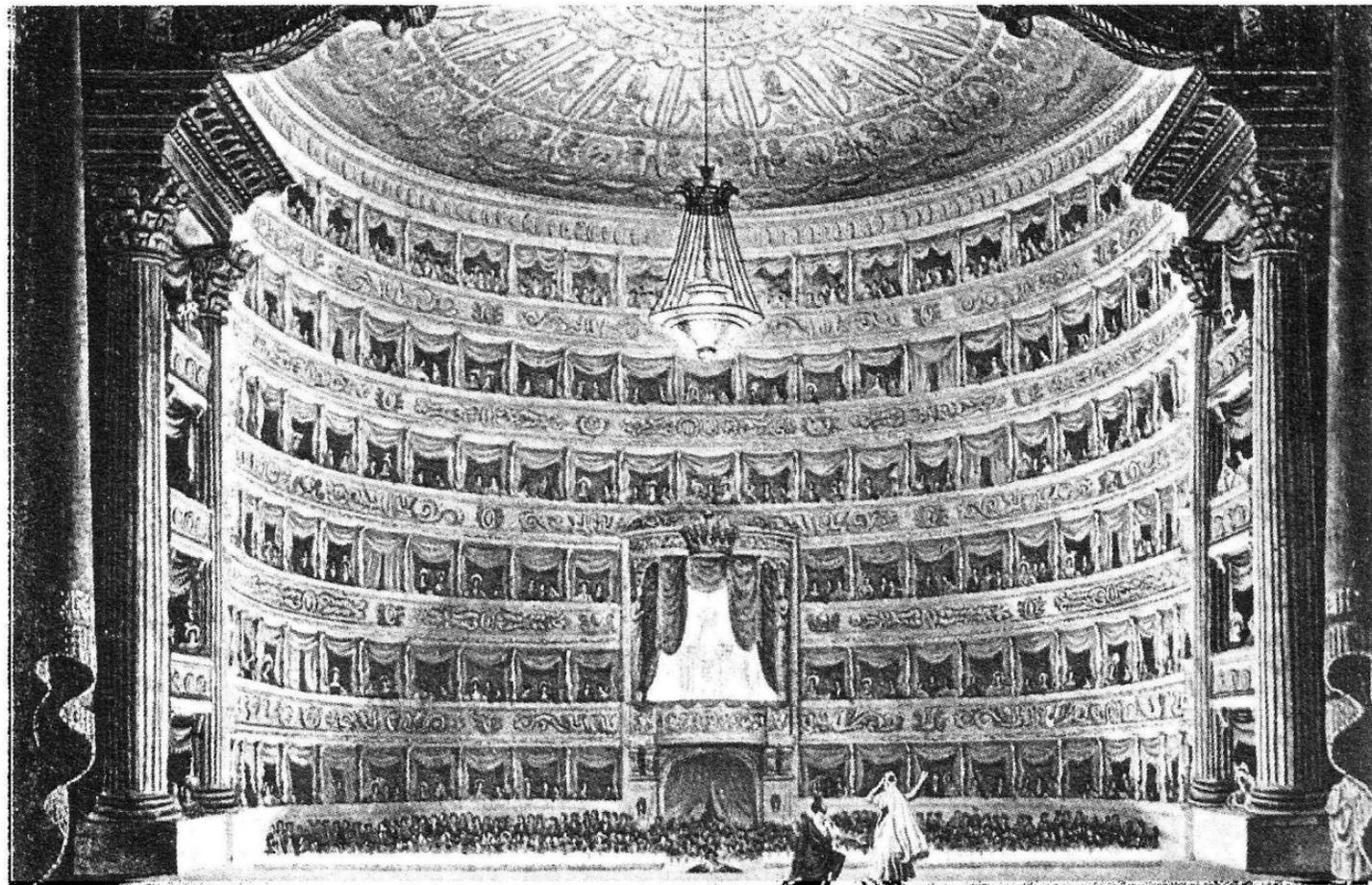
Milano

PER GASPARE TRUFFI

MDCCCXLIII

*Portada de la primera edición del libreto de I Lombardi, ópera de gran belleza melódica y creatividad.*

del bautismo, el desdichado jefe de policía decidió autorizar la representación en su forma original, con tal de que, en otra escena, se cambiaran las palabras «Ave María» por las de «Salve María». En representación de Verdi, Merelli aceptó esta absurda sustitución, y el 11 de febrero de 1843 se estrenó en La Scala *I Lombardi*. El público abarrotó el teatro, a pesar de que muchos tuvieron que hacer cola durante varios días para conseguir una entrada, y aplaudió frenéticamente. Se violó una y otra vez una norma de la policía que prohibía las repeticiones. Desde el mismo comienzo de la ópera, el público milanés se identificó con sus antepasados del siglo XI, y vio en los sarracenos a los austríacos del siglo XIX. En el acto final, cuando los lombardos están a punto de conquistar Jerusalén de manos de los sarracenos y se animan con las palabras «La Santa Terra oggi nostra sarà» (“Hoy la Tierra Santa será nuestra”), varias personas gritaron espontáneamente «Sí», provocando un aplauso ensordecedor. Una vez más, sin habérselo propuesto, Verdi se había identificado con las aspiraciones de su público, y había escrito una música que excitaba sus sentimientos patrióticos (Sin embargo, su patriotismo



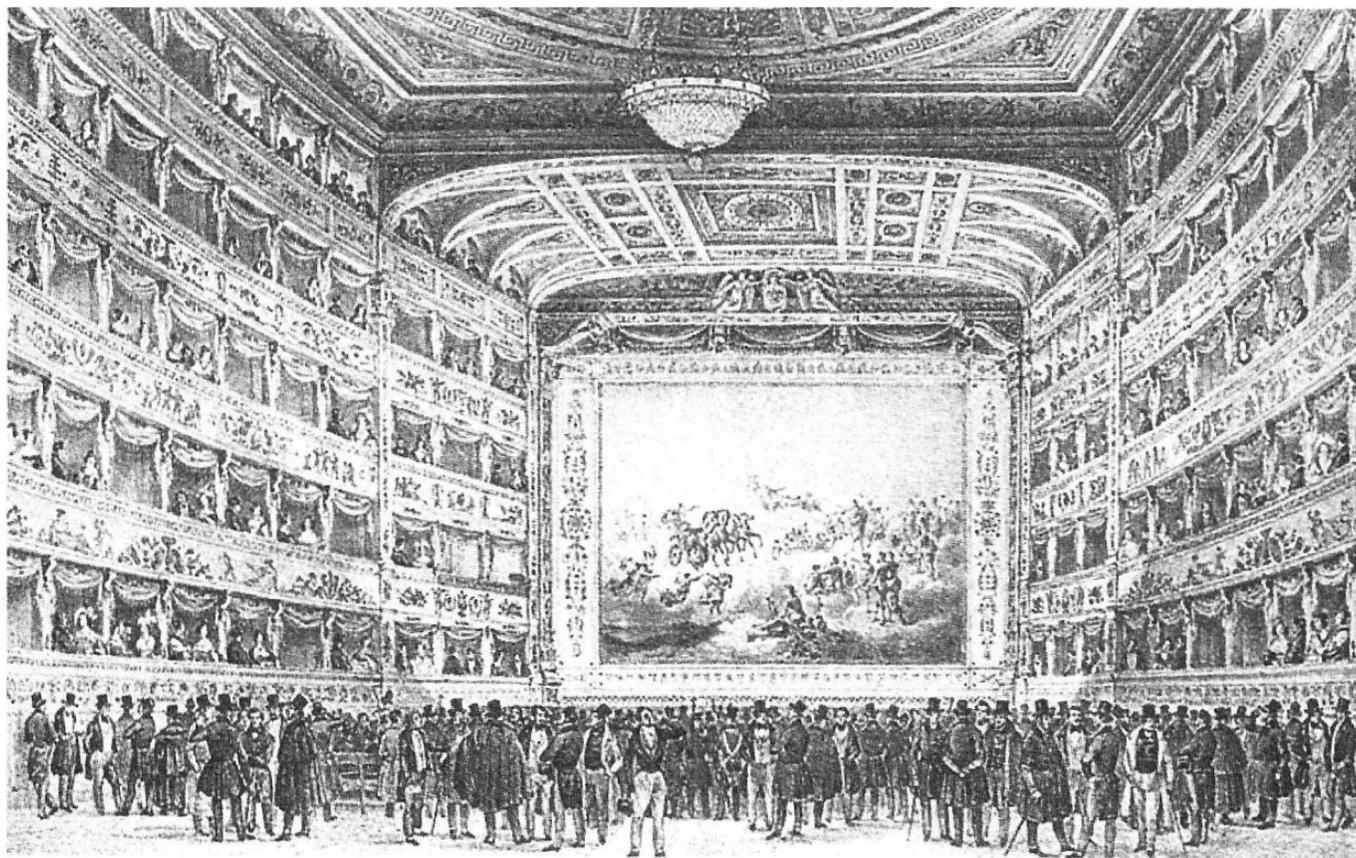
*Interior del teatro de La Scala de Milán, construido entre 1776 y 1778 por G. Piermarini.*

---

no le impidió viajar unas semanas más tarde a Viena para dirigir su *Nabucco*).

*I Lombardi* es una ópera característica del primer periodo de Verdi, en el sentido de que alterna la música de gran belleza melódica y energía creativa con fragmentos tan descaradamente improvisados que parecen casi cómicos. El coro de rufianes de la escena inicial está en la línea de lo que Gilbert y Sullivan satirizaron en el coro de piratas «With catlike tread» de *The Pirates of Penzance*; las frases *piano* de los rufianes iban acompañadas por el *forte* de las cuerdas de una orquesta que al parecer quería dar al traste con sus intentos de actuar con sigilo. Pero, en la siguiente escena, la bella plegaria de Giselda, «Salve María», revela delicadeza e imaginación, especialmente en la sección en que la voz está acompañada únicamente de la flauta y el clarinete. Los momentos que resultan superficiales o vacíos o ambas cosas a la vez —algún coro o cabaleta sueltos— se ven más que compensados por la escritura realmente soberbia, tanto en la parte orquestal como en las voces. Es fácil demostrar lo absurda que resulta la afirmación repetida de que, hasta *Aida*, Verdi no escribió más que melodías de organillo con acompañamientos que se limitaban a marcar el ritmo. En sus mejores momentos, el joven Verdi escribió para la orquesta con la imaginación y habilidad de un Berlioz, y con dominio de los efectos, logrados con gran economía de medios. Aunque parte de la música de *I Lombardi* se mantiene a la altura de la torpe imaginación histórica de su libretista, los mejores números llevan la impronta de la belleza melódica y de la energía creativa que, con el tiempo, se convertirían en características de Verdi.

Verdi había tenido la fortuna de ver sus cuatro primeras óperas representadas en La Scala de Milán, principal teatro de ópera de Italia. Su siguiente encargo vino de otro teatro, el Teatro la Fenice de Venecia, casi tan prestigioso como el anterior. El director del mismo, conde Carlo Mocenigo, le ofreció inaugurar la temporada de 1843-1844 con *I Lombardi*, bajo la dirección del propio Verdi, que debería también componer una nueva ópera para ser representada al mes siguiente. Verdi aceptó en principio, y a finales de mayo se fijaron las condiciones. Llevó más tiempo la elección del tema: Verdi rechazó varias propuestas presentadas por Mocenigo, por ejemplo *Rienzi* (tema de una ópera de Wagner presentada el año anterior en Dresden, aunque es probable que Verdi no tuviera información de ello, pues por entonces la fama de Wagner no había llegado fuera de Alemania), *Catherine Howard* y *El rey Lear*, de Shakespeare.



*Teatro La Fenice de Venecia, donde Verdi estrenó su ópera Ernani el 9 de marzo de 1844.*

---

Finalmente, Verdi eligió para su ópera de Venecia la obra teatral de Victor Hugo *Hernani*, estrenada en París en la Comédie Française trece años antes. (Unos meses después de su estreno en París, Bellini comenzó a componer una ópera sobre *Hernani* y llegó a esbozar cinco números musicales antes de abandonar el proyecto y aprovechar la mayor parte de la música en *Norma* y otras óperas). El propio Verdi hizo la sinopsis de un libreto, y se decidió confiar la tarea de ponerlo en verso dramático a Francesco Maria Piave, poeta veneciano relacionado con el teatro Fenice.

Mientras tanto, Verdi ensayaba *I Lombardi*, que inauguró la temporada del Fenice el 26 de diciembre. A la una de la mañana siguiente, el compositor escribió una carta sincera a su amiga Giuseppina Appiani, en Milán:

«Estarás impaciente por recibir noticias sobre *I Lombardi*, así que me apresuro a enviártelas: todavía no hace un cuarto de hora que ha acabado la función.

»*I Lombardi* ha sido un enorme fracaso, uno de los fracasos que hacen época. Toda la obra ha sido recibida con señales de descontento o de simple tolerancia, exceptuando la cabaleta de la visión. Y te cuento la verdad tal como es, sin placer ni pena.»

Verdi no se amilanó y comenzó a componer su nueva ópera, que recibió en italiano el título de *Ernani*. Impuso su criterio al complaciente Piave, su libretista, y luchó victoriosamente contra los censores. Pero tropezó con una dificultad más seria cuando propuso que uno de sus personajes saliera en la escena final con un cuerno de caza, pues el consejo de dirección del Fenice sostenía que aquello constituiría una ofensa a la dignidad de su distinguido teatro. Verdi ganó también aquella batalla, e incluso impuso su criterio frente a su *prima donna*, Sophie Loewe, que reprobaba su plan de terminar la ópera con un trío. En opinión de la diva, sería mucho más brillante acabar con un solo interpretado por ella y, sin informar a Verdi, había ordenado a Piave que redactara los versos para su solo. Acostumbrado a recibir órdenes, Piave se dejó convencer, pero cuando los tuvo preparados, Verdi le ordenó que se deshiciera de ellos. Sophie Loewe cedió, aunque a regañadientes.

La primera representación de *Ernani* tuvo lugar el 9 de marzo de 1844, y al día siguiente Verdi volvió a escribir a Giuseppina Appiani:

«*Ernani*, estrenado ayer noche, ha sido un éxito bastante notable. Si hubiera tenido intérpretes, no voy a decir sublimes, pero



Cartel para la primera representación de *Ernani* en el teatro La Fenice de Venecia.

al menos capaces de cantar sin desafinar, habría logrado el mismo éxito que *Nabucco* e *I Lombardi* en Milán. Guasco, el tenor, no tenía casi voz y su actuación resultó un auténtico desastre. Es imposible desafinar más de lo que lo hizo ayer la Loewe. Hubo aplausos en todos los números con excepción de la cavatina de Guasco; pero los fragmentos de más efecto fueron la cabaleta de Loewe, la cabaleta de un dúo que finaliza en forma de trío, todo el final del primer acto, el acto de la conspiración y el trío del cuarto acto. Después del primer acto, hubo que levantar el telón tres veces, una vez después del segundo, tres después del tercero y tres o cuatro al final de la ópera. Así fueron las cosas».

Piave, que colaboraba con Verdi por primera vez en *Ernani*, se convertiría en el libretista predilecto del compositor hasta su espléndida colaboración con Boito, establecida años después de la muerte de Piave y que culminó en *Otello* y *Falstaff*. Para las diecisiete óperas que siguieron a *Ernani*, Verdi eligió por lo general como libretista a Piave, a Solera o a Salvatore Cammarano. Piave escribió los libretos de nueve de las veinte óperas de

---

Verdi. Le siguieron Solera y Cammarano, con cuatro cada uno. Boito escribió dos. Los demás libretistas que colaboraron con Verdi sólo lo hicieron en una ocasión. Era un tirano en su trabajo, y como tenía una idea muy clara de lo que debía ser un libreto y era perfectamente capaz de esbozar sus líneas generales, lo que necesitaba, más que un libretista hábil, era un buen asesor literario. Verdi prefería a Piave porque éste hacía lo que él le indicaba. Sus cartas a Piave indican claramente la naturaleza de su relación profesional. «He recibido tus versos y no me gustan. ¡¡Dices que hay 100 sílabas!! Pero es evidente que 100 sílabas no bastan ¡¡¡cuando hacen falta 25 para decir que se pone el sol!!!» Estas palabras están tomadas de su correspondencia sobre una revisión de *La fuerza del destino*, después de más de veinte años de colaboración. Pero sería un error ver en Piave un escritorzuelo acomodaticio. Desde luego, Verdi tenía de él una opinión más elevada y en más de una ocasión le defendió frente a las críticas injustas. «Si un libreto lleva el nombre de Piave», escribió a un amigo poco después del estreno de *Simón Bocanegra* en 1857, «se supone por adelantado que es una poesía de ínfima calidad, pero, a decir verdad, me sentiría orgulloso si pudiera escribir versos tan buenos como “Vieni a mirar la cerula... Delle faci festanti, al barlume”».

Piave no fue, ni mucho menos, el peor poeta entre los libretistas de Verdi. Su versión de la obra de Victor Hugo para la ópera *Ernani* está hecha con habilidad, y aun atribuyendo al compositor el mérito de elegir las escenas que había que adaptar y de remodelar la trama, hay que alabar a Piave por sus versos sencillos, directos y cantables. No son raros los casos en que el verso italiano es una traducción directa de la obra francesa, aunque hay muchas partes que son totalmente originales. La ópera a que nos referimos constituye en cuanto tal un progreso significativo en el estilo dramático de Verdi y en su caracterización musical. Melódicamente, es incluso más rica que *Nabucco* o que *I Lombardi*, y sus pasajes flojos son menos. En ella se producen con frecuencia algunos de los personalísimos efectos de Verdi: las frases amplias y sinuosas de la soprano, la ardiente cantinela, las magníficas melodías escritas en los tonos más altos del barítono, los apasionados comentarios orquestales y el irresistible movimiento progresivo de los conjuntos. En el final del tercer acto se incluye el famoso grito «A Carlo Quinto sia gloria ed onor» (“Gloria y honor a Carlos V”), acompañado de una melodía muy emotiva que, tres años después de las primeras representaciones de Venecia, el público romano popularizó convirtiéndolo en un ho-



*Felice Romani,  
Temistocle Solera y  
Francesco Maria  
Piave (junto a estas  
líneas, abajo y en la  
página siguiente),  
tres de los más  
destacados libretistas  
sobre cuyas obras  
compuso Verdi  
algunas de sus más  
famosas óperas.*

Museo Teatrale alla Scala, Milán.





---

menaje al recién elegido Pío IX, en quien los liberales tenían grandes esperanzas. A Pío Nono, «Gloria y honor a Pío IX», cantaban los romanos.

El tema interpretado al cuerno por Silva en la escena final de *Ernani*, tema ya oído al comienzo del preludio orquestal de la ópera, constituye el primer ejemplo de *Leitmotiv* en Verdi. Como se le ha acusado muchas veces de copiar la técnica del *Leitmotiv* de Wagner, hay que señalar que, en 1844, no se había representado en Italia ninguna ópera de Wagner, ni Verdi había visto ninguna de las partituras de éste. *Der fliegende Holländer*, estrenada en Alemania el año anterior, todavía no se había publicado.

Verdi tendía a infravalorar los éxitos de sus estrenos y a exagerar sus fracasos. El éxito «bastante notable» de *Ernani* fue aumentando en posteriores representaciones, gracias a los progresos realizados por los intérpretes y al mayor entusiasmo del público. Sólo habían pasado dos meses del final de la temporada en el Fenice cuando se volvió a montar la ópera en otro teatro veneciano, el Teatro San Benedetto, esta vez con un éxito resonante.

Verdi se había marchado de Venecia tras cumplir su compromiso de dirigir las tres primeras representaciones en el Fenice. No le habían gustado demasiado sus intérpretes ni sentía predilección especial por Venecia. Poco después de llegar a esta ciudad para ensayar *I Lombardi* y componer *Ernani*, había escrito a un amigo: «Venecia es hermosa, es poética, es divina, pero no me quedaría aquí por gusto... Ríete si quieres, pero volveré a Milán en cuanto se estrene *Ernani*». Y así lo hizo. A los treinta años de edad era un personaje muy solicitado por empresarios y anfitrionas de la alta sociedad. De estas últimas se desentendió siempre que le fue posible. Los primeros consiguieron que se pusiera a trabajar frenéticamente, produciendo diez nuevas óperas en los diez años siguientes.

Verdi estaba por entonces tan ocupado que su amigo y protector, Antonio Barezzi, comprendió que necesitaba un ayudante o asesor musical. Dio los pasos necesarios para llevar a Milán a un estudiante de música de veintidós años, un muchacho humilde de un pueblo próximo a Busseto, en situación parecida a la de Verdi en sus primeros años. Recibiría clases de Verdi a cambio de trabajar para él como amanuense. El joven Emanuele Muzio llegó a idolatrar a su brusco pero bondadoso profesor. Por su parte, Verdi demostró gran cariño hacia Muzio.

De vuelta a Milán tras el estreno de *Ernani*, Verdi estudió las ofertas recibidas de varios teatros italianos, entre ellos La Sca-

---



*Antonio Barezzi, benefactor, suegro y gran amigo de Verdi, se mantuvo durante toda su vida fiel al compositor.*

la, el Fenice y el Teatro San Carlo de Nápoles; finalmente, aceptó la propuesta del Teatro Argentina de Roma de escribir una nueva ópera para ser representada en el otoño de 1844. Ya era primavera y no había demasiado tiempo para elegir el tema y preparar el libreto. La primera sugerencia de Verdi fue una ópera sobre Lorenzo de Médicis, pero los censores papales no aceptaron el proyecto. Su segunda sugerencia, que sí logró su aproba-

---

ción, fue la obra de Byron *The Two Foscari*, y como ya la había estudiado con Piave el año anterior antes de inclinarse por *Ernani*, confió a Piave la tarea de redactar el libreto, bajo la estricta supervisión del compositor, que en mayo le escribió:

«... piénsatelo bien y trata de seguir como has comenzado. Por el momento, todo va a la perfección, exceptuando un pequeño detalle. He observado que, hasta ahora, no se dice nada sobre el crimen por el que se condena a Foscari. Creo que convendría señalarlo.

»En la cavatina del tenor, hay dos cosas que no me gustan: la primera es que, tras acabar su cavatina, Jacopo sigue en escena, y esto siempre reduce el impacto. La segunda es que no hay ninguna idea que podamos enfrentar al adagio. Escribe un breve diálogo entre el soldado y Jacopo y pon en boca de un oficial las palabras "Que entre el prisionero". Luego debe venir una cabaleta, pero procura que sea algo fuerte, pues la obra es para Roma. Por otra parte, el carácter de Foscari debe ser más enérgico. La cavatina de la mujer es excelente. Creo que deberías introducir aquí un breve recitativo, y luego un solo para el dux y un gran dúo. El dúo, por venir al final, debe ser muy breve. Ponte en situación y escribe unos versos hermosos. En el segundo acto, escribe una romanza para Jacopo, y no olvides el dúo con María [en la ópera se cambió su nombre por el de Lucrezia] y el gran trío, seguido por el coro y el final. En el tercer acto, haz tal como convinimos, y procura que la canción del gondolero se funda con un coro de ciudadanos. ¿Sería posible situar esta escena al atardecer, de manera que pudiéramos tener también una hermosa puesta de sol?»

Durante la composición de *I due Foscari*, Verdi padeció frecuentes dolores de cabeza y estómago y un continuo dolor de garganta, enfermedades psicosomáticas que acompañarían sus procesos creativos el resto de su vida. Pero para finales de septiembre la ópera estaba prácticamente terminada, y Verdi salió de Milán con destino a Roma, donde pasó el mes de octubre orquestando su obra y ensayándola. El 3 de noviembre dirigió el estreno, que recibió una buena acogida, aunque el público expresó su descontento con la organización, por la subida de los precios. La segunda y tercera representación, a precios normales a pesar de seguir dirigidas por Verdi, provocaron un entusiasmo inmenso. La segunda noche, el compositor tuvo que salir a saludar treinta veces.

G. VERDI

I DUE

F

OSCARI



OPERA COMPLETA  
PER  
CANTO  
E  
PIANOFORTE

G. Ricordi & C.  
Milano



A

R

Portada del libreto de *I due Foscari*, ópera de Verdi estrenada el 3 de noviembre de 1844 en el teatro Argentina de Roma. La obra, que estuvo dirigida por el propio Verdi, obtuvo una magnífica acogida por parte del público.

---

En *I due Foscari* no existe la energía casi brutal que se trasluce en *Nabucco* e *I Lombardi*. Se aprecia más un rasgo muy destacado en el temperamento de Verdi, la melancolía. Pero lo más notable de la ópera es su atmósfera y la forma de crearla a través de la orquesta. Verdi da a los instrumentos de viento de madera un papel más destacado que en sus óperas anteriores, desde el solo de clarinete y de flauta en la Obertura a las calidades del clarinete y del fagot que subrayan la melancólica tristeza que invade toda la ópera. Aunque compartía la opinión general de que el genio musical italiano estaba mejor dotado para la música vocal, en oposición al talento alemán, que brillaba especialmente en las sinfonías y en los cuartetos de cuarda, Verdi atribuía mucha más importancia que sus inmediatos predecesores a la orquesta. Ya en *Nabucco* había comenzado a experimentar con la instrumentación, y en *I due Foscari* da un paso importante. El pesimista tono orquestal no se limita en ningún momento a la parte vocal: se utiliza siempre como un elemento intrínseco de la textura sonora. En una ocasión, Verdi dijo a un corresponsal: «La idea me viene de repente, y el oído me dice inmediatamente si una nota determinada debe ser interpretada por una flauta o por un violín. La dificultad está en reflejarlo en el papel con la rapidez necesaria y en tratar de expresar la idea musical tal y como aparece en mi mente». En *I due Foscari* Verdi casi logró por completo integrar en un todo armónico la visión de tristeza y *accidia* que la obra de Byron le sugirió. Es una de las más individuales de sus óperas anteriores a *Rigoletto*, compacta en su forma, orquestada con sensibilidad y llena de un sentido cordial y, en apariencia, espontáneo de la melodía al que sólo Schubert y él tuvieron acceso ilimitado.

A finales de noviembre, Verdi regresó a Milán donde debía montar una reposición de *I Lombardi* en La Scala, además de componer una nueva obra para dicho teatro, testigo de sus cuatro primeros estrenos. Pero pronto pudo ver que el nivel de La Scala había descendido desde la última vez que había trabajado allí. El rendimiento de la orquesta dejaba mucho que desear, los cantantes se permitían libertades con su música, el coro se mostraba perezoso y poco disciplinado y el departamento escénico había caído a un nivel muy bajo. El joven Muzio escribió a Barezzi diciéndole que, en los ensayos, Verdi no paraba de gritar «como un loco» y de patear. A pesar de ello, o quizá como consecuencia de todas estas dificultades, el reestreno de *I Lombardi*, el 26 de diciembre de 1844, constituyó un éxito, y Verdi pudo entonces dedicar toda su atención a la nueva ópera que ya había

---

comenzado a componer. El tema elegido era el de Juana de Arco, y Temistocle Solera, que había escrito los libretos de *Nabucco* y de *I Lombardi*, comenzó a preparar un libreto basado en la obra de Schiller *Die Jungfrau von Orleans*.

En una carta a Barezzi, que se encontraba en Busseto, Muzio describía con entusiasmo y sin sentido crítico la música que Verdi iba escribiendo. Según él, la «sobrecogedora introducción» de *Giovanna d'Arco* estaba inspirada en los rocosos precipicios de los pasos apeninos que el compositor había atravesado al volver de Milán a Roma. «Los coros de los demonios», seguía diciendo Muzio, «son originales, populares, verdaderamente italianos. El primero, "Tu sei bella", es un vals lleno de gracia y de motivos seductores que, después de oírlo sólo dos veces, puede cantarse de memoria. El segundo, "Vittoria, Vittoria, s'applauda a Satana", es música de exaltación diabólica, música que produce estremecimiento y temblor». Del dúo de amor de Giovanna y Carlo escribía: «Es la parte más grandiosa y magnífica de la ópera».

La ópera quedó compuesta en menos de ocho semanas y la primera representación tuvo lugar en La Scala el 15 de febrero de 1845. Obtuvo inmenso éxito entre el público, aunque no tanto entre los críticos, y se representó cuatro veces a la semana hasta el final de la temporada. Antes de que pasaran tres meses se había montado en Roma, y en la siguiente década se representó en Madrid, Lisboa, San Petersburgo, Malta, Buenos Aires y Santiago de Chile. En algunas ciudades italianas, ciertas objeciones religiosas al tema obligaron a adaptar la música a un nuevo libreto que llevó el título de *Orietta di Lesbo*.

Solera afirmaba que su libreto era una obra totalmente original, pero un examen atento revela que su fuente fue la obra de Schiller. Su *Giovanna d'Arco* ha sido calificada como la personificación perfecta de lo que es un libreto de ópera descabellado, y el hecho de que sea una adaptación de Schiller lo han aprovechado algunos para acusar al autor de haber incurrido en una especie de profanación o travestismo. Aunque es cierto que la Giovanna de Solera no tiene prácticamente ningún punto de contacto con la Juana de Arco histórica, conviene recordar que lo mismo ocurría en la *Jungfrau von Orleans* de Schiller. Escrita en 1801, cuando triunfaba entre el público lector el poema satírico de Voltaire sobre Juana, *La Pucelle*, Schiller no intentaba en su drama lograr un modelo de fidelidad histórica. En su correspondencia con Goethe, Schiller había expresado la convicción de que cuando más florece el arte es cuando evita la imitación rigu-

---

rosa de la naturaleza. Lo que él proponía era la introducción de ayudas simbólicas que sustituyen al objeto representado. Este simbolismo, que en opinión de Schiller purificaría el arte teatral, elevándolo al nivel de la poesía, es el que utilizó en *Die Jungfrau von Orleans*: lo que le interesaba no era la realidad histórica sino la verdad poética, y para él la verdad simbólica interior de Juana de Arco hacía innecesaria su muerte en la hoguera. En un ensayo sobre Schiller, Thomas Mann calificaba a *Die Jungfrau* como una «ópera en palabras». Verdi lo había ya captado intuitivamente, pero su error estuvo en imaginar que la identidad poética del drama podía resistir a la inevitable reducción exigida para adaptarla a la escena lírica. Solera no sólo cortó varias escenas sino que además introdujo cambios significativos, el más funesto de los cuales fue hacer que Juana se enamorara del delfín francés en vez del joven y apuesto inglés, Lionel, como en la obra de Schiller. En ésta, el dilema que se presenta a Joan lo constituyen las exigencias contradictorias de su misión y de su amor. El cambio de Solera reduce la acción a un plano completamente personal, quedando como protagonistas Juana, su padre y el delfín. Era comprensible que el romántico Schiller, como Byron y Hugo, resultara atractivo para el temperamento y el liberalismo político de Verdi, pero fue una lástima que Solera no lograra captar las intenciones del poeta, y que, en contra de lo que era habitual, Verdi no ejerciera ningún control sobre su libretista.

Así pues, *Giovanna d'Arco* tiene sus inconvenientes dramáticos, pero musicalmente es una de las más atractivas entre las óperas iniciales de Verdi. Por sus calidades orquestales y su carácter vocal, es completamente distinta de su inmediata predecesora, *I due Foscari*. La Obertura, una sinfonía en tres secciones, es especialmente interesante; su *andante* central, orquestado en tono pastoril para un solo de flauta, clarinete y oboe, al parecer hecho con la intención de sugerir la vida de Juana antes de que comenzara a escuchar las voces interiores, es de gran belleza. El tema del *allegro* final de la Obertura es prácticamente idéntico al amplio tema central de la Obertura de *Las vísperas sicilianas*, compuesto diez años más tarde. Son básicamente la misma melodía, y la única diferencia importante está en el tempo. Esto no es normal, pues Verdi no era dado a copiarse.

La ópera está dividida en un prólogo y tres actos. En la escena inicial del prólogo, el coro en que los ciudadanos expresan su horror ante el lugar encantado es un antecedente muy digno de la música de la tormenta de *Otelo*, mientras que la escena en el bosque encantado se abre con una introducción orquestal ma-

CITTA DI NAPOLI  
TEATRO DI S. CARLO  
CELEBRAZIONI VERDIANE

**Giovanna d'Arco**

CON  
GINO PENNO RENATA TEBALDI UGO SAVARESE

REGIA: E. FRIGERIO MAESTRO DIRETTORE E CONCERTI: GABRIELE SANTINI ALLESTIMENTO DI: C.M. CRISTINI

PRIMA RAPPRESENTAZIONE 15 MARZO 1951

*Cartel para la representación de la ópera Giovanna d'Arco, el 15 de marzo de 1951, en el teatro San Carlo de Nápoles. La obra se estrenó el 15 de febrero de 1845 en La Scala de Milán, y poco tiempo después se representaba también en varias capitales de Europa y América.*

---

ravillosamente misteriosa que no desentonaría de *Der Freschütz*. El recitativo en forma de arioso para el padre de Giovanna, Giacomo, es elocuente y apremiante; dos o tres años antes Verdi habría colocado a continuación una cavatina, pero para entonces tenía ya la suficiente experiencia y confianza en sí mismo como para no hacer tal cosa. No tenía nada contra las formas aceptadas; de hecho, todavía en *Aida* pedirá a su libretista que introduzca cabaletas; pero estaba ya dispuesto a sacrificar la forma a las exigencias del drama.

La cavatina de Giovanna, «*Sempre all'Alba*», es una de las manifestaciones tempranas del genio de Verdi que surgen de vez en cuando en todo lo que escribió. El acompañamiento es traslúcido, y el perfil vocal es delicado pero fuerte. Al final, Giovanna no se lanza a una cabaleta: canta unos compases de arioso y se queda dormida. Los coros de demonios que la visitan en sus sueños no son tan terroríficos, a pesar de lo que dijera Muzio. Verdi quería lograr, sin duda, algo parecido al seductor y peligroso encanto de las palabras de Erlking en la canción de Schubert, pero sus demonios, en un compás de 3/8, resultan muy divertidos. Curiosamente, el coro de ángeles es algo más schubertiano.

La partitura de *Giovanna d'Arco* contiene bastantes más aciertos que errores. En el Acto I, el aria de Giovanna, «*O fatidica foresta*», es como un esbozo en acuarela para el cuadro al óleo del «*O patria mia*» de *Aida*. Luego, cuando Giovanna oye a los demonios que se burlan mientras Carlo sigue cantando su amor por ella, el efecto es tremendo, desproporcionado en relación con los medios absurdos, aunque conmovedores, utilizados. En la marcha triunfal con que se abre el Acto II, Verdi utiliza espléndidamente el recurso de la banda de escena. La amplia melodía de la marcha no es tan superficial como han afirmado algunos y, desde luego, puede hacer saltar las lágrimas a un entusiasta de Verdi. Otros verán en ella el precedente de algunos coros de *The Pirates of Penzance*. El final del Acto III se ha hecho famoso por la floritura de la prolongada frase de Giovanna, «*Addio terra, addio gloria mortale*». Sólo se oye una vez: Verdi era demasiado prolífico para repetir sus mejores melodías.

No toda *Giovanna d'Arco* tiene la misma altura que sus mejores números, pero, además de la generosidad melódica y de la fuerza juvenil que comparte con otras óperas de los «años en las galeras», posee un encanto curiosamente primitivo pero penetrante que la distingue de las demás.

Inmediatamente después del estreno de *Giovanna d'Arco*, Merelli pidió a Verdi que dirigiera una producción de *Ernani* en

---

La Scala. Verdi no sólo no aceptó sino que afirmó públicamente que en adelante no quería tener ninguna relación con La Scala, por su enorme descontento con la dirección del teatro. Esta conducta puede parecer un signo de descortesía y de falta de agradecimiento por parte de Verdi, pues, al fin y al cabo, Merelli había estrenado sus primeras óperas y había demostrado su fe en el joven Verdi antes de que pudiera saberse que llegaría a abrirse paso hasta la primera línea de los compositores italianos. Es cierto que Verdi era, en ciertos aspectos, un hombre desabrido, pero era también escrupulosamente justo en sus relaciones con los demás, y esperaba que a cambio lo trataran también con equidad. En aquel momento se sentía resentido contra Merelli y La Scala por no poner el necesario interés en las representaciones de sus óperas. El hecho de que, unos meses más tarde, Merelli montara *I due Foscari* sin la colaboración de Verdi, y con el segundo y tercer actos en orden inversos, no contribuyó precisamente a aliviar la situación. Verdi tomó la decisión de no consentir que, en el futuro, sus óperas se estrenaran en La Scala. Debería pasar casi un cuarto de siglo para que diera su brazo a torcer y permitiera la representación en dicho teatro de la versión revisada de *La fuerza del destino*, estrenada en su versión original en San Petersburgo. Pero el primer estreno mundial de una ópera de Verdi en La Scala, después de 1845, no se produjo hasta 1887, con *Otelo*. Entre estos años, las óperas de Verdi se representaron por primera vez en Nápoles, Venecia, Florencia, Londres, París, Trieste, Roma, San Petersburgo y El Cairo. El principal compositor italiano había declarado el boicot al principal teatro de ópera de Italia.

Después de *Giovanna d'Arco*, el siguiente encargo fue para la dirección del Teatro San Carlo de Nápoles, para el que ya había aceptado escribir una ópera que debía representarse en junio de 1845, sólo cuatro meses después del estreno de *Giovanna*. El tema, la obra de Voltaire *Alzira*, estaba elegido desde el año anterior. El libretista napolitano Salvatore Cammarano, que había conseguido cierta fama por su colaboración con Donizetti y otros compositores (había escrito el libreto de *Lucia di Lammermoor* diez años antes), se había comprometido a colaborar con Verdi: «Me acusan de tener demasiada afición al ruido y organizar el canto sin el menor acierto», había escrito el compositor a Cammarano. «No hagas caso de todo esto. Pon pasión en tu obra y verás cómo escribo decentemente».

Hubo que retrasar la fecha del estreno de *Alzira* como consecuencia de los problemas nerviosos de Verdi que le provoca-

---

---

ron una vez más dolores de garganta, de cabeza y de estómago. Verdi se retrasaba con cierta frecuencia al entregar sus óperas, pero nunca demasiado. Este vez pidió un aplazamiento de dos meses, que el empresario napolitano Vincenzo Flauto le concedió, muy a su pesar. Flauto no parecía tomarse demasiado en cuenta los males de Verdi, y cuando comentó alegremente que sus problemas de salud desaparecerían en cuanto pudiera disfrutar del sol de Nápoles y comenzase a trabajar, la respuesta de Verdi fue, una vez más, temperamental. En una carta a Flauto decía: «Siento muchísimo tener que informarle de que mi enfermedad no es tan insignificante como usted cree, y la tintura de ajeno no me sirve de nada. Dice que el estimulante aire del Vesubio mejorará mi salud, pero puedo asegurarle que lo que necesito una vez más es descanso y tranquilidad». A Cammarano se quejó del estilo de la carta de Flauto, le expresó su enfado porque el certificado médico que había enviado a Flauto hubiera sido recibido con tanto escepticismo y añadía: «Si no fuera por el placer de poner música a tu libreto y de escribir para ese teatro, habría seguido el consejo del médico, que me recomendaba descansar todo el verano».

Una enfermedad no es menos seria y los dolores no son menos intensos por el simple hecho de que sean de origen psicossomático. Los síntomas físicos de Verdi, como quedó patente un año más tarde, enmascaraban también un profundo malestar psicológico. Pero, en la primavera de 1845, siguió escribiendo al libretista y al empresario sobre su enfermedad con la energía suficiente para producir la ópera. «A los artistas no nos dejan nunca estar enfermos. No hace falta que nos molesten en comportarnos como caballeros, pues son los empresarios los que deciden libremente si creernos o no». Así escribía a Cammarano, y a Flauto le decía: «Me recuerda que estoy obligado con la administración. Pero, ¿por qué no voy a tener yo derecho a la consideración que se tiene hasta con los prisioneros enfermos?».

Finalmente, Verdi llegó a Nápoles, terminó su ópera y la ensayó; *Alzira* se estrenó en el Teatro San Carlo el 12 de agosto de 1845. Su éxito fue sólo moderado. Unos meses más tarde fue recibida con frialdad en Roma. Lo mismo ocurrió en Parma en el mes de febrero siguiente. Después de las representaciones de Roma, Verdi confesó a un amigo que los fallos de «la pobre y desgraciada *Alzira* eran demasiado profundos para intentar mejorarla con una revisión». Años más tarde, comentó: «Quella è proprio brutta» («La verdad es que es mala»). Tras las representaciones de Lisboa y Barcelona, en 1849, y de Malta en 1858, pa-



*Teatro San Carlo de Nápoles, donde el 12 de agosto de 1845 fue estrenada por primera vez Alzira. Esta ópera obtuvo una fría acogida.*

rece que *Alzira* no se volvió a interpretar hasta su emisión radiofónica desde Viena, en 1936, y hasta su producción teatral en Roma, en 1967. Compite con *Il corsaro*, que compuso tres años más tarde, por la distinción de ser la ópera de Verdi que menos éxito ha tenido.

Es difícil negar el fracaso de *Alzira*, pero quizá haya que defenderla del desfavorable juicio de los críticos que han examinado su partitura vocal pero que nunca la han visto representada, y hasta de la condena pronunciada por su propio compositor. Poco se puede decir en favor del libreto de Cammarano, como no sea que sigue bastante fielmente los hechos del *Alzire* de Voltaire. El drama de Voltaire sobre el fatídico encuentro de los incas del siglo XVI con la moral cristiana puede o no haberse escrito con una oculta actitud de ateísmo: el problema es puramente académico cuando queremos ver su reducción por Cammarano a un relato de aventuras más bien brutal. No es fácil entender la atracción del tema sobre Verdi, cuyo agnosticismo liberal iba ligado a un profundo anticlericalismo que le llevaba a aborrecer todo lo que fuera hablar de religión. No tenía ningún interés

---

ni en demostrar que el Dios cristiano era moralmente superior a los dioses incas, ni en dar a entender, irónicamente, lo contrario. Quizá se dejara seducir por el exotismo del ambiente en que se desarrollaba, aunque no hizo el menor esfuerzo por componer música india para *Alzira*, algo semejante a su supuesta música egipcia para *Aida*, veintiséis años más tarde. Se limitó a revestir la tersa poesía de Cammarano con una música de ritmo vigoroso y atractiva melodía. Aunque en óperas anteriores había abandonado muchas veces la antigua fórmula del coro introductorio, recitativo, cavatina, recitativo y cabaleta, en *Alzira* aceptó la estructura formal del libreto de Cammarano sin vacilación. En consecuencia, la ópera (a la que, quizá por su enfermedad, no debió prestar especial atención) resulta finalmente poco convincente y dramáticamente ingenua, aunque contiene muchos momentos musicales de gran belleza y puede producir cierta conmoción teatral en su representación.

En agosto de 1845 Verdi regresó a Milán y centró su atención en una ópera que había aceptado componer para el Teatro la Fenice de Venecia, donde *Ernani* había logrado un gran éxito el año anterior. Verdi había demostrado interés por una obra teatral sobre Atila, el rey de los hunos, escrita por un dramaturgo alemán de segunda fila, Zacharias Werner, y había enviado ya una copia de la misma a Francesco Piave, su libretista de Venecia. Pero luego llegó a la conclusión de que el amable Piave no era la persona más indicada para aquella tarea concreta, y prefirió confiar el libreto de *Attila* a Temistocle Solera, con quien había trabajado por última vez en *Giovanna d'Arco*. Mientras el perezoso e inconstante Solera trabajaba intermitentemente en el libreto, Verdi trató de concentrarse en sus otros asuntos pendientes, ofertas de Londres y de París y de varios editores, y para no perder la práctica compuso seis canciones con textos de varios poetas. Fueron publicadas no por la casa Ricordi, sino por uno de sus rivales, Francesco Lucca, para quien Verdi había aceptado también escribir una ópera. Sin embargo, había aceptado demasiados compromisos y, al verse agobiado por los empresarios, agentes y editores, reaccionó hundiéndose en un letargo neurótico. Salió de Milán para pasar unas semanas en Busseto, pero allí le resultaba imposible trabajar y regresó en seguida en un estado de inestabilidad nerviosa y de tristeza y pesimismo. «Gracias por las noticias sobre *Alzira*», escribió a un corresponsal en noviembre, «pero sobre todo por recordar a tu pobre amigo, condenado en todo momento a garabatear notas musicales. ¡Dios salve los oídos de todo buen cristiano por tener que

---

escucharlas! ¡Malditas notas! ¿Cómo estoy, físicamente y espiritualmente? Físicamente estoy bien, pero mi mente lo ve todo negro, siempre negro, y así será hasta que termine con esta carrera que aborrezco. ¿Y después? Es inútil querer engañarse. Siempre veré todo negro. La felicidad no existe para mí.»

Finalmente, Emanuele Muzio consiguió de Solera el libreto de *Attila*, tras una serie de visitas inútiles («ese perro perezoso no ha hecho nada... Esta mañana a las once estaba todavía en la cama»), y Verdi comenzó a componer la ópera. Pero no pudo seguir por un fuerte ataque de reumatismo y se vio obligado a guardar cama y a recibir masajes frecuentes del fiel Muzio. Cuando llegó, en diciembre, a Venecia para estrenar *Attila*, no había escrito todavía casi nada. Había que introducir ciertos cambios en el acto final del libreto y, como Solera se había marchado a España, fue Piave quien realizó los cambios y escribió los versos que faltaban. Hubo que posponer el estreno y Verdi siguió trabajando en la ópera, pero a comienzos de enero cayó víctima de un ataque agudo de fiebre gástrica y tuvo que pasar tres semanas en cama. Mientras tanto, se había representado *Giovanna d'Arco* en el Fenice, en presencia del zar de Rusia. Verdi había escrito una nueva aria para la *Giovanna* del Fenice, pero Sophie Loewe estaba demasiado enferma para actuar. *Attila* progresaba lentamente, viéndose interrumpida por un nuevo ataque de fiebre gástrica. Finalmente, Verdi terminó la ópera estando todavía en cama, en lo que él describía exageradamente como «situación casi de moribundo».

Cuando, por fin, *Attila* llegó al público el 17 de marzo de 1846, con once semanas de retraso, obtuvo un éxito enorme. El público veneciano quedó impresionado, como era lógico, ante la escena en que los refugiados de la ciudad saqueada de Aquilea llegan a la laguna y fundan la ciudad de Venecia. Además, demostraron la misma sensibilidad que los milaneses a las alusiones políticas del enfrentamiento entre italianos y hunos. Cuando el general romano Ezio, en un dúo con Atila, cantaba el verso «Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me» («Tú quédate con el universo, pero déjame Italia»), se oyeron gritos de «A noi! A noi! L'Italia a noi!» Quienes así gritaban no debían caer en la cuenta de que, en el año 54, «l'Universo» significaría la península Itálica y que «l'Italia» significaría Roma. Por otra parte, lo que Enzo quería decir no era «déjanos en paz» sino «Te ayudaré en lo demás si me dejas apoderarme de Roma».

Tras la primera representación de *Attila*, Verdi fue saludado como un héroe por los venecianos, que lo acompañaron has-

---

ta su hotel «en medio de flores, bandas y antorchas». En una carta a su amiga la condesa Maffei, le decía: «*Attila* tuvo un éxito bastante grande. Los aplausos y las subidas de telón fueron demasiado para un pobre enfermo. Quizá no haya sido del todo comprendida, aunque espero que lo sea esta tarde. Mis amigos se empeñan en decir que es la mejor de mis óperas. El público lo pone en duda. Yo digo que no es inferior a ninguna de las otras. El tiempo lo dirá.»

El drama original de Werner, *Attila, König der Hunnen*, es una obra de arte más compleja que la ópera de Verdi, a pesar de la ampulosidad de su sentimiento y de la ocasional torpeza de su lenguaje. Werner escribió más bien un ensayo dramático sobre el concepto del destino, que Verdi y Solera convirtieron en una ópera sobre el patriotismo. Es más, tan convencidos estaban de la rectitud de la causa italiana, que no debieron caer en la cuenta de que, en su ópera, los italianos se comportaban traicioneramente mientras que Atila demostraba cierta magnanimidad. Sin embargo, si la ópera se mantiene en pie, es gracias a la fuerza de la música vocal de Verdi y a la habilidad e imaginación crecientes que demuestra en el uso de la orquesta. Pero probablemente haya que poner en tela de juicio su propia opinión de que *Attila* no era inferior a ninguna de las óperas anteriores. Su caracterización musical se estanca de vez en cuando, y la presencia en la partitura de algunas arias notables y de un hermoso trío («Te sol quest' anima») no bastan para situar esta ópera, nada más que aceptable, en el nivel de *Nabucco* o *Ernani*, obras verdaderamente apasionantes.

### 3. De *Macbeth* a *Stiffelio*

Andrea Maffei, esposo de la condesa Clarina Maffei y amigo de Verdi, había asistido al estreno de *Attila* en Venecia y acompañó al compositor, enfermo, en su viaje de vuelta a Milán. Verdi debía dirigirse a Londres, donde había aceptado escribir para el empresario Benjamín Lumley una ópera que podría haber sido *El rey Lear*. Pero estaba demasiado enfermo para viajar, y sus médicos le insistieron en que se tomara seis meses de absoluto descanso. Efectivamente, durante seis meses recibió las atenciones solícitas de Muzio y, según éste, no hizo nada relacionado con su habitual trabajo de escribir o estudiar, limitándose a disfrutar «paseando o montando en uno de los cinco o seis carruajes que tenía a su disposición». En julio, acompañado por Andrea Maffei, tomó las aguas en el pequeño balneario de Recoaro, en las estribaciones de los Alpes venecianos, pero pronto se aburría del sol, del aire puro de la montaña, de los baños y de los paseos, y para finales de mes estaba de vuelta en Milán.

Tuvo que soportar entonces las presiones de Benjamín Lumley y del editor Francesco Lucca, a quien había prometido también escribir una ópera. Además, la Opera de París quería que compusiese algo para estrenar allí, y Alessandro Lanari, empresario del Teatro della Pergola de Florencia, donde *Attila* había conseguido un triunfo apoteósico, convenció a Verdi de que debía componer una nueva ópera para su teatro. Desde Nápoles, Flauto recordaba al compositor que había prometido escribir una nueva ópera para el Teatro San Carlo en 1847. Durante su convalecencia en Recoaro, Verdi había dado vueltas en la cabeza a varias ideas. Trabajó bastante planificando un libreto sobre *Die Ahnfrau*, obra teatral del poeta y dramaturgo austríaco Grillparzer, pero sin llegar a nada definitivo. Finalmente, fue la obra de Schiller, *Die Räuber*, la que Verdi eligió para su ópera de Londres, que pospuso un año. Decidió antes componer la ópera para Florencia, y durante un tiempo vaciló entre *Die Räuber*, y *Macbeth*, de Shakespeare. La elección final de *Macbeth* para Florencia estuvo determinada por la posibilidad de contar con los in-

---

térpretes más adecuados. El tenor que Verdi quería para la ópera de Schiller tenía compromisos profesionales en otra parte, y *Macbeth* no exigía la presencia de un tenor de categoría, pues Verdi tenía la intención de escribir el papel principal para barítono. Envió *Macbeth* a Pieve para que lo pusiera en verso italiano, pero sólo después de haber elegido las escenas que se deberían conservar y de escribir personalmente todo el libreto en prosa. Para octubre, Verdi había comenzado a componer la música. Como si comprendiera que era el trabajo más importante que había acometido hasta entonces, trabajó con lentitud, dedicando casi todas las mañanas entre tres o cuatro horas y otro tanto en algunas tardes. Para enero de 1847 la ópera estaba completamente esbozada y ya había comenzado a orquestrarla. A mediados de febrero llegó a Florencia con una partitura terminada, dispuesto a ensayar. Se había esmerado muchísimo para lograr que la ópera se produjera respetando la inspiración original del autor. En una carta al empresario Alessandro Lanari, le daba instrucciones precisas sobre el aspecto del fantasma de Banquo, y añadía: «He podido averiguar todo esto a través de Londres, donde vienen representando esta tragedia desde hace más de doscientos años, sin interrupción». Informó al diseñador escénico de que estaba equivocado en cuanto al periodo histórico y aprovechó para darle una breve lección de historia de Inglaterra: «... la época en que se desarrolla *Macbeth* es muy posterior a Ossian y al Imperio Romano. Macbeth asesinó a Duncan en 1040, y él fue asesinado en 1057. En 1039 Inglaterra estaba gobernada por Harold, llamado Harefoot, de ascendencia danesa. Ese mismo año le sucedió Hardinacute, hermanastro de Eduardo el Confesor».

No cabe duda de que Verdi tenía sumo interés en su primera ópera basada en una obra de su admirado Shakespeare. En su dedicatoria de la partitura a Antonio Barezzi, escribió:

«Querido padre político:

Hace mucho tiempo que deseaba dedicar una ópera a quien ha sido mi padre, bienhechor y amigo. Es un deber que debería haber cumplido antes, y así habría hecho si las circunstancias no me lo hubieran impedido. Ahora presento *Macbeth*, que significa para mí más que todas mis otras óperas y que, por lo tanto, puede servir mejor que todas ellas como prueba de mi agradecimiento. Os la dedico con todo mi corazón: recibidla con esta misma actitud, y que sirva para siempre como testimonio de la gratitud y afecto de quien mucho os quiere

G. Verdi»

---

Andrea Maffei, amigo  
de Verdi y libretista  
de I masnadieri.



Verdi fue a Florencia acompañado por Muzio, que debía tocar el piano en los ensayos iniciales. Los intérpretes vocales comprobaron en seguida que tenían que trabajar más de lo que estaban acostumbrados. Verdi se creyó en la obligación de insistir a Felice Varesi (primer Macbeth y que luego sería el primer Rigoletto y el primer Germont en *La Traviata*) que tratara de interpretar ante todo al poeta, no al compositor. La cantante que interpretaba a Lady Macbeth, Marianna Barbieri-Nini, escribió un relato sobre el periodo de ensayos, donde describe al compositor ensayando el dúo del Acto I:

«La tarde del ensayo final, con el teatro lleno de público, Verdi hizo que los intérpretes se vistieran como la representación, y cuando se empeñaba en algo, ¡pobres de los que le llevaban la contraria! Cuando estábamos vestidos y preparados, con la orquesta en el foso y el coro ya en el escenario, Verdi me pidió a mí y a Varesi que le acompañáramos entre bastidores. Así lo hicimos, y nos explicó que quería que fuéramos al foyer a ensayar de nuevo al piano aquel maldito dúo.

»«Maestro», protesté, “ya nos hemos vestido de escoceses. ¿Cómo vamos a ir así?”

»«Cubríos con mantos”.

---

»Varesi, molesto ante tan extraña petición, se atrevió a levantar la voz: “Pero, ¡por el amor de Dios!, ya lo hemos ensayado ciento cincuenta veces”.

»“Yo, en su lugar, no diría eso, pues dentro de media hora serán ya ciento cincuenta y una”.

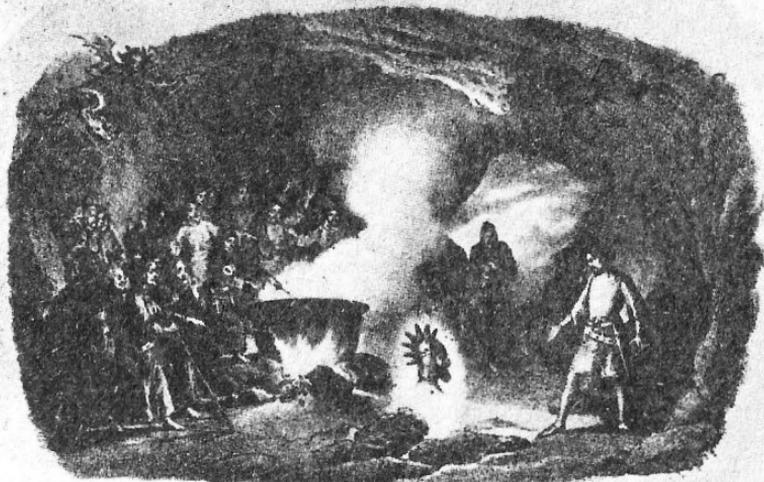
»Era un tirano a quien no había otro remedio que obedecer. Todavía recuerdo la mirada aviesa que Varesi lanzó a Verdi, cuando se dispuso a seguirlo hasta el foyer. Con la mano en la empuñadura de la espada parecía que iba a asesinar a Verdi, como poco después haría con Duncan. Pero hasta Varesi cedió y se produjo el ensayo número ciento cincuenta y uno, mientras en el teatro la gente esperaba con impaciencia.»

La ópera se estrenó con gran éxito en el Teatro della Pergola el 14 de marzo de 1847. El público florentino obligó a Verdi a saludar nada menos que treinta y ocho veces. Las siguientes representaciones recibieron una acogida semejante. Poco después, en el mismo año de 1847, se presentó *Macbeth* en otros teatros italianos. Dieciocho años después, en 1865, Verdi hizo algunas revisiones para su estreno en París. Pero la obra, tal como hoy la conocemos, sigue siendo básicamente la misma que Verdi compuso cuando tenía treinta y cuatro años. Las alteraciones y adiciones de su edad madura no son demasiado significativas: el aria «La luce langue» de Lady Macbeth es espléndida, pero conviene recordar que todos los demás grandes momentos musicales proceden de la creación original. Con *Macbeth*, Verdi dejó de ser un creador de diversión popular, como Rossini y Donizetti se habían visto obligados a hacer, dadas las condiciones de la ópera en su época, y comenzó a ser un artista serio.

Al expresarnos así, no cabe duda, estamos simplificando excesivamente la situación. El compositor de *El barbero de Sevilla* fue un artista serio, y lo mismo hay que decir del compositor de *Lucia di Lammermoor*. Pero uno y otro pasaron casi toda su vida profesional trabajando contra reloj, y ninguno de ellos se preocupó de la vertiente dramática de la ópera. Verdi fue un verdadero dramaturgo musical, en un sentido del término que nunca podría aplicarse a Rossini o a Donizetti, y de *Macbeth* en adelante se iba a ocupar cada vez más de la puesta en escena de sus óperas, con una sola excepción: *El corsario*, escrita un año después, en 1848. Ese año, Verdi escribió a Salvatore Cammarano, que estaba dirigiendo *Macbeth* en Nápoles, una carta interesante, que revela la importancia que atribuía al timbre de voz de Lady Macbeth. La Lady Macbeth de Nápoles fue Eugenia Tadolini, soprano admirada por Verdi y que había interpretado el

# MACBETH

MUSICA DI G. VERDI.

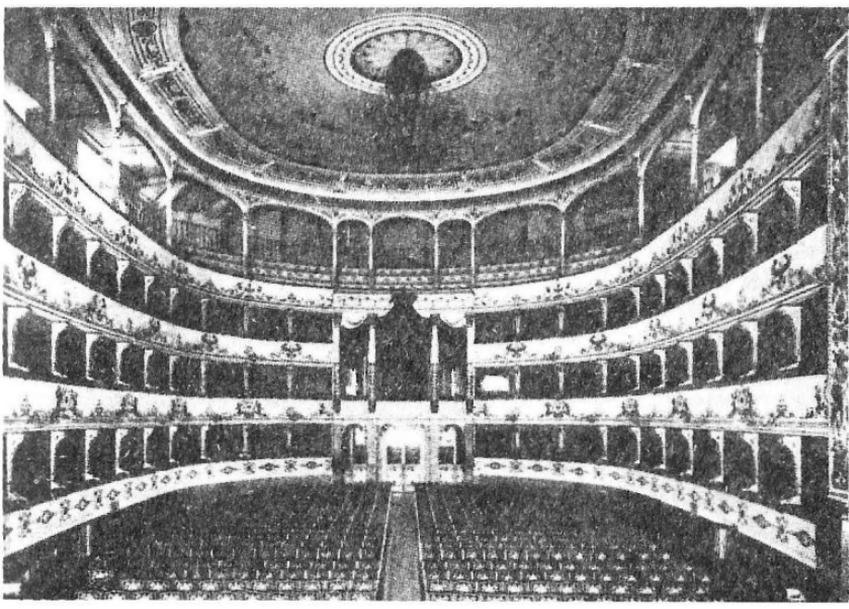


Stampato in Firenze  
presso la tipografia  
di M. Landi.

1847  
DALL'OPERA PERIODICA, EDITORIALE PUBBLICAZIONE  
**GIOVANNI RICORDI**  
Via de' Tornabuoni, 157/158 - Firenze

London: Curran, York: C. Vogel

Portada del libreto de la ópera Macbeth, estrenada por primera vez en el Teatro della Pergola, de Florencia (abajo), el 14 de marzo de 1847.





*La soprano  
Marianna  
Barbieri-Nini, que  
interpretó a lady  
Macbeth en el  
estreno de la obra.*

papel principal de *Alzira* tres años antes. Pero, en opinión de Verdi, Tadolini cantaba demasiado bien para hacer de Lady Macbeth.

«Quizá te parezca absurdo, pero Tadolini tiene una figura bella y atractiva y yo quiero que Lady Macbeth sea fea y mala. Tadolini canta a la perfección, y yo no quiero que Lady Macbeth cante en absoluto. Tadolini tiene una espléndida voz, clara, flexible y fuerte, y en cambio la voz de Lady Macbeth debería ser dura y áspera. La voz de la Tadolini es angelical; yo quiero una Lady Macbeth diabólica.»

A lo largo de todo el desarrollo de *Macbeth*, Verdi trató de subrayar los valores dramáticos. Desaparecen las fórmulas antiguas y la música queda en libertad de responder directa e inmediatamente a las exigencias del drama. Desde el Preludio, tenso y beethoveniano, hasta el coro final de la victoria, todo subraya y da importancia a lo dramático. Encima de los compases iniciales del coro de brujas del comienzo del Acto I, Verdi escribió: «Né dimenticarsi che sono streghe che parlano» («No olvidar que las que hablan son brujas»). Las antiguas formas musicales han adquirido una fluidez extrema. La escena de Banquo y Macbeth

---

Filippo Varesi, el  
célebre baritono  
elegido por Verdi  
para el estreno de  
Macbeth.



en su primer enfrentamiento con las brujas no consiste en una sucesión de coro, recitativo, *andante*, coro y cabaleta. Macbeth y Banquo sólo intercambian unos breves compases de recitativo después de la desaparición de las brujas, y la reacción de Macbeth ante la información del coro de hombres de que le ha nombrado Thane of Cawdor se expresa en una *andante* inquieto, a mitad de camino entre un arioso y un aria. Hasta en los pasajes más convencionales, como el aria y la cabaleta de Lady Macbeth en la segunda escena del Acto I, Verdi consigue mantener un estrecho paralelo con Shakespeare. De hecho, es precisamente cuando da un salto audaz e imaginativo, confiado en su propio genio, cuando más se aproxima a Shakespeare.

La música que acompaña el ingreso de Duncan y su séquito en el castillo de Macbeth ha sufrido numerosos cortes a manos de directores convencidos de que resultaba superficial y chabacana. Pero es interesante que, en su revisión de 1865, el propio Verdi no quisiera modificarla. La aparente superficialidad de esta música para la banda escénica es quizá el primer ejemplo de lo que hoy conocemos como *Verfremdungseffekt* —o efecto distanciador— brechtiano. Verdi no quería que Duncan se entrometie-

---

ra en la acción dramática: para él, *Macbeth* no es el relato del asesinato de un rey amable y anciano, es la exploración de la psiquis de Macbeth y Lady Macbeth. Prescinde de las dos escenas anteriores de Duncan y en la otra escena en que aparece lo condena al mutismo. Duncan va a ser despachado en seguida a otro mundo y existe ya en otro mundo sonoro. La melodía de Verdi es horripilante, pero significativa en el mismo sentido en que lo es la súbita intrusión de una melodía de organillo en un complejo argumento sinfónico de Mahler. La notable escena del banquete, en el Acto II, es buena prueba de esta capacidad de Verdi de utilizar la música para expresar la ironía dramática.

Decir que *Macbeth* es la primera de las obras maestras de Verdi no es denigrar los impresionantes logros de varias de sus óperas anteriores. Pero en *Macbeth* Verdi dio un paso de gigante hacia la verdad dramática, sin sacrificar en lo más mínimo su singular talento melódico. Aunque entre las óperas que van de *Macbeth* a *Rigoletto* figuren una o dos de sus creaciones menos interesantes, Verdi había revelado en *Macbeth* las alturas a que podía ascender.

Concluida *Macbeth*, Verdi podía dirigir su atención a la ópera que había prometido escribir para Londres, *I masnadieri* (*Los salteadores*), basada en el drama de Schiller *Die Räuber*. Ya había pensado en *El rey Lear* como posible tema para Londres, pero lo había rechazado para Venecia tres años antes. De hecho, Verdi y el empresario inglés Benjamín Lumley habían llegado a un acuerdo sobre *El rey Lear*. Según este acuerdo, el papel de Lear se escribiría pensado en el gran bajo franco-irlandés Luigi Lablache, que entonces acababa de cumplir los cincuenta. Fue la enfermedad de Verdi en 1846 lo que retrasó el proyecto de Londres hasta el año siguiente. La atracción estelar de Lumley era entonces Jenny Lind, el «ruiseñor sueco», a la que Verdi intentó adaptar *I masnadieri*. Lablache formaba parte de la compañía de Lumley, pero se tuvo que contentar con el papel secundario del conde Moor. Verdi seguiría toda su vida atraído por la idea de componer *El rey Lear*, pero siempre se echaba atrás en el último momento. Hubo muchas razones prácticas que justificaron esta actitud, pero también debió haber alguna razón psicológica más profunda que le impidiera realizar algo que tanto deseaba. Cuando Verdi tenía ochenta y tres años, el joven Mascagni le preguntó por qué no había escrito nunca aquella ópera: «Verdi cerró un momento los ojos, quizá para recordar, o quizá para olvidar. Luego respondió con suavidad y lentitud: “La escena en que el rey Lear se encuentra en el brezal me llenaba de terror”».



---

Quizá le aterraba la realista descripción que Shakespeare hace de la locura de Lear, pues él mismo era de temperamento melancólico, neurótico y propenso a las enfermedades psicósomáticas mientras componía. ¿No sería más probable que le inquietara lo que Lear sentía por Cordelia? La relación padre-hija tenía para él un significado y una importancia especial, que exploraría más a fondo en *Rigoletto*, pero que se manifiesta en muchas de sus óperas. ¿No habría sido Lear una manifestación demasiado abrumadora de la misma o no habría obligado a Verdi a una indagación demasiado profunda? De no ser así, ¿por qué no aprovechó la presencia de Labrache y de Jenny Lind en Londres, en 1847, para escribir para ellos los papeles de Lear y Cordelia?

Cualquiera que fuera la razón que le impidió escribir *El rey Lear*, tras el estreno de *Macbeth* en Florencia Verdi se dedicó a componer *I masnadieri*. Cuando salió de Milán a finales de mayo para dirigirse a Londres vía París, la ópera estaba prácticamente terminada. Sólo quedaba la orquestación. Se llevó consigo al joven discípulo Muzio. Viajaron juntos de Milán a París en tren, diligencia y barco de vapor. Verdi se quedó unos días en París, enviando por delante a Muzio para que buscara alojamiento para ambos en Londres. Había llegado hasta él el rumor de que Jenny Lind se negaba a cantar su ópera y no quería aparecer por Londres sin cerciorarse de que el rumor era falso. Muzio llegó el 3 de junio y al día siguiente escribió a Barezzi, en Busseto: «¡Qué caos y qué confusión! París no es nada comparado con esto. Gente gritando y llorando, máquinas de vapor a toda velocidad, hombres a caballo, en coche, a pie y todos ellos dando alaridos como condenados. Querido señor Antonio, no puede imaginarse lo que es esto».

Para cuando llegó Verdi, Muzio había encontrado alojamiento. «Por tres habitaciones que quería alquilar me pedían 5 libras a la semana, y diez chelines por la doncella. Así que he alquilado dos habitaciones y he hecho que me coloquen una cama en el salón, que durante el día se convierte en un diván espléndido». Pocos días después, escribiendo de nuevo a Barezzi, Muzio describía la vida de Verdi en Londres: «Nos levantamos a las cinco de la mañana y trabajamos hasta las seis de la tarde, que es la hora de la cena. Luego vamos un rato al teatro y volvemos a las once. Nos acostamos en seguida para poder madrugar a la mañana siguiente. La ópera está progresando. Dos actos han ido ya al copista y el resto puede estar terminado para el lunes próximo.»

El 9 de junio Verdi escribía a Clarina Maffei, en Milán:



*El bajo Luigi Lablache que interpretó al conde Moor en las primeras representaciones de I masnadieri.*

«Sólo llevo dos días en Londres. El viaje fue horroroso, pero resultó entretenido... En París fui a la Ópera. Nunca he oído intérpretes tan flojos ni un coro tan mediocre. La misma orquesta, a decir verdad, no pasaba de discreta. Lo que vi de París me gustó mucho, sobre todo la libertad con que se puede vivir en ese país. No puedo decir nada de Londres porque ayer fue domingo y no se veía un alma. Sin embargo, este humo y el olor a carbón

---

me molestan mucho. Parece como si estuviéramos todo el tiempo en un barco de vapor. Dentro de unos momentos iré al teatro a ver cómo van mis asuntos. Emanuele, que vino antes que yo, me ha encontrado una vivienda tan homeopáticamente reducida que me resulta imposible todo movimiento. Sin embargo, la casa está limpia, como todas las de Londres.

»Resulta imposible explicar el fanatismo que sienten hacia la Lind. Ya están vendiendo localidades para la representación de mañana. Estoy impaciente por presenciara. Mi salud es excelente. El viaje no me ha afectado demasiado porque me lo tomé con calma. Es cierto que llegué con retraso, y hasta es posible que el empresario proteste, pero si me dice una sola palabra inconveniente, yo le diré diez y me marcharé inmediatamente a París, sin preocuparme por las consecuencias.»

En cuanto se supo que estaba en Londres, Verdi recibió invitaciones de todas partes. Lumley había puesto a su disposición un palco en el Her Majesty's Theatre y siempre que lo utilizaba, como cuando acudió a escuchar a Jenny Lind en *Robert le Diable* de Meyerbeer, se convertía en el centro de atención. Las damas, informaba un periódico, «devoraban al pobre Verdi con sus prismáticos». Pero el compositor rechazó la mayoría de las invitaciones, hasta una de la Reina Victoria que había expresado su deseo de conocerle. Se concentró en la orquestación de la ópera, perseguido por los dolores de garganta y de estómago que solía padecer cuando se dedicaba a componer. Aquel verano la humedad y las nieblas fueron especialmente intensas y, según Muzio, esto contribuyó a volver a Verdi todavía «más excéntrico y melancólico de lo habitual». Pero los ensayos con los intérpretes comenzaron a finales de junio y se desarrollaron en tono bastante amistoso. Jenny Lind cayó bien a Verdi. «Ella me dijo que aborrece el teatro y el escenario», escribía Muzio «y que no estará contenta mientras tenga que seguir en este mundillo. En este sentido, coincide con los puntos de vista del Maestro. También odia el teatro y espera con ansiedad el momento de retirarse».

El 17 de julio Verdi escribió a Clarina Maffei:

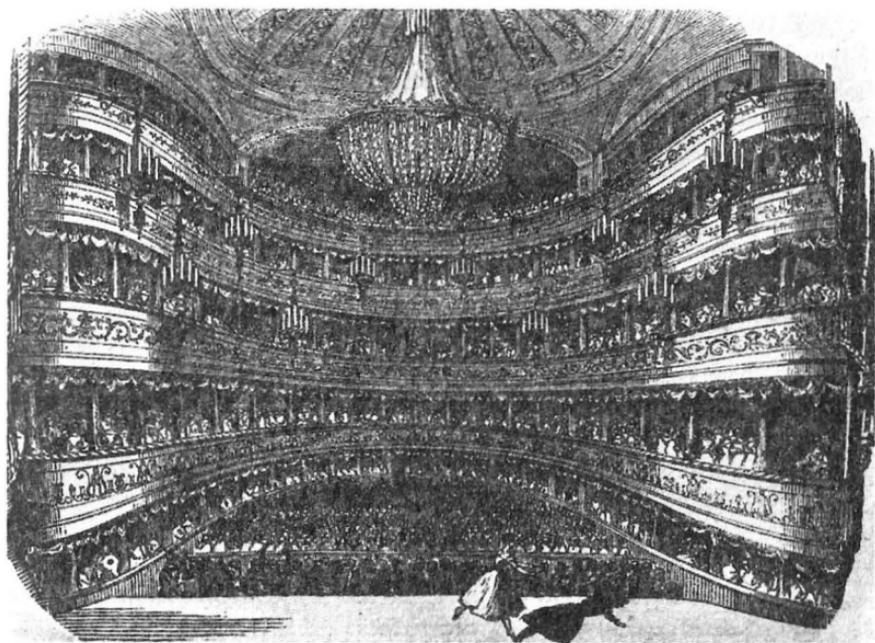
«Le extrañará saber que estoy todavía en Londres y que todavía no se ha representado la ópera. La culpa es del humo y de la niebla, así como de este clima diabólico que me quita todas las ganas de trabajar. Pero, por fin, todo está terminado, o casi terminado, y el jueves día 22 se estrenará definitivamente la ópera. He hechos dos ensayos con la orquesta y si estuviera en Italia sabría ya si la obra era buena o no, pero aquí no entiendo nada. ¡La culpa es del clima... sólo del clima!»

---

El 22 de julio de 1847 tuvo lugar la primera representación de *I masnadieri*. En el reparto figuraban Jenny Lind (como Amalia), Italo Gardoni (Carlo), Filippo Coletti (Francesco) y Luigi Lablache (conde Moor). El acontecimiento resultó ser la atracción principal de la temporada londinense. Aunque en principio ofreció resistencia a dirigir personalmente la ópera, Verdi aceptó hacerlo ante la petición del embajador ruso y de una delegación de nobles ingleses. Asistieron al estreno la reina, el príncipe Albert, así como el príncipe Luis Bonaparte (que pronto se convertiría en Napoleón III), el duque de Wellington y varias otras figuras de la política y de la alta sociedad. Muzio describió así el acontecimiento:

«La ópera provocó auténtico furor. Desde la Obertura hasta el Final se sucedieron sin interrupción los aplausos, *evvivas*, saludos y bis. Dirigió el propio Maestro, sentado en una silla más alta que las demás, con una batuta en la mano. En cuanto apareció en el foso de la orquesta, estallaron los aplausos y se mantuvieron durante un cuarto de hora. Antes de que finalizaran, lle-

*Interior del Her Majesty's Theatre de Londres en 1847, año en que se representó I masnadieri.*



---

garon la reina madre y el duque de Cambridge, tío de la reina, el príncipe de Gales, hijo de la reina, y toda la familia real y gran número de lores y duques. Los palcos estaban llenos de damas elegantemente vestidas, y el patio de butacas tan abarrotado que nadie recordaba haber visto nunca tanto público. Las puertas se habían abierto a las cuatro y media, y la multitud penetró con un entusiasmo nunca visto... El Maestro tuvo que salir a saludar, solo y acompañado de los intérpretes, en medio de una lluvia de flores. No se oía más que "Evviva Verdi! Bietifol!" [sic].»

La versión de Verdi sobre lo ocurrido fue de tono más lacónico («Sin provocar entusiasmo, *I masnadieri* recibió una buena acogida») y las críticas de la prensa fueron de todos los gustos, pero favorables en general. *The Times* se mostró menos entusiasta que el *Morning Post*, pero según el *Illustrated London News* la música fue «de extremo efecto dramático y, en cierto sentido, superior a las obras maestras de Meyerbeer y otros compositores de la escuela romántica alemana». Pero también hubo detractores. En el *Athenaeum*, Henry Chorley escribió: «Creemos que es la peor de las óperas representadas en nuestra época en Her Majesty's Theatre». Volviendo al ataque en un número posterior, afirmaba: «Se ha resuelto finalmente el problema de nuestro buen (o mal) gusto al rechazar al Maestro como una autoridad, y ha quedado abierto el camino para un compositor italiano».

Un corresponsal en Londres de la *Gazette Musicale* de París, declarado antiverdiano, publicó un informe desabrido en el número 1 de agosto:

«... Francamente hablando, coincido con la opinión de los críticos, que distan mucho de considerarla como su obra maestra, y no es necesario que repita aquí lo que pienso de las obras maestras de Verdi. París y Londres comparten la misma opinión al respecto: el *maestro* ha triunfado tan poco en una ciudad como en la otra. Quizá sea prejuicio, mal gusto, injusticia, como pretenden algunas personas; es posible. No tengo el menor interés en llevarles la contraria. Ellos pueden apelar al futuro; yo me limito a ocuparme del tiempo presente... Ustedes ya están familiarizados con el sistema musical de Verdi; no hay compositor italiano más incapaz de producir lo que se entiende normalmente por una melodía.»

Tras dirigir la segunda representación de *I masnadieri*, Verdi pasó la batuta a Balfe (compositor de *The Bohemian Girl*) y luego salió con dirección a París. Desde allí escribió a sus amigos en Milán sobre lo que había disfrutado en la ciudad de Londres:



Jenny Lind, conocida como "el ruiseñor sueco", interpretó el papel de Amalia en I masnadieri.

«No, eso no es una ciudad, es un mundo. No hay nada que se pueda comparar con ella por el tamaño, la riqueza, la belleza de las casas y la conservación de las casas. Uno se queda mudo de asombro y tiene que hacer un acto de humildad cuando, en medio de tantos espectáculos grandiosos, se vislumbra el Banco y los muelles. ¿Quién podría resistir a una nación como ésta? Los alrededores de Londres son también maravillosos. Lo que ya no

---

me gustan tanto son algunas de las costumbres inglesas: o, para ser más exacto, no nos van bien a los italianos. ¡Qué ridículo queda en Italia el que algunas personas imiten a los ingleses!»

Lumley había pedido a Verdi que regresara a Londres como director musical del Her Majesty's Theatre, con unos ingresos muy elevados, y que compusiera para dicho teatro una ópera al año durante diez años. Verdi no estaba demasiado decidido a aceptar y formuló unas exigencias desorbitadas («noventa mil francos por cada temporada... más una casa en el campo y un coche»), y la oferta se quedó en nada. No sabemos si tras un largo periodo de tiempo se habría acostumbrado al temperamento inglés. Como Muzio escribió a Barezzi:

«Verdi ha gustado mucho en Londres, pero los ingleses son personas serias y reflexivas y no se dejan llevar por el entusiasmo tan fácilmente como los italianos, en parte porque no entienden demasiado bien y en parte porque dicen que una persona educada no debe armar alboroto. Los ingleses van al teatro a exhibir sus joyas y su riqueza; cuando se representa una ópera ya impresa, tienen la partitura en la mano y siguen con la vista lo que hace el cantante y si, en su opinión, lo hace bien, aplauden y algunas veces le hacen salir a saludar; pero nunca insisten, como hacemos nosotros. He ido muchas veces a oír a la famosa Rachel, la gran actriz trágica. Muchos ingleses estaban con el texto de la tragedia en las manos y lo que hacían era observar si la actriz decía todas las palabras en vez de observarla a ella.»

Al año siguiente, 1848, se representó en Roma y en Florencia *I masnadieri*, y en los cinco o seis años siguientes se pudo ver en Barcelona, Madrid (con nueva orquestación de un tal J. D. Skoczupole), Río de Janeiro, La Habana, Malta, Lugano, Atenas, Bucarest, Odessa, Buenos Aires, Milán y Viena. La representación de Budapest en italiano fue seguida unos meses más tarde por otra representación en húngaro. Difícilmente se puede decir que la ópera fuera un fracaso. Todavía se seguía representando en Italia en los años de cambio de siglo. Luego, como muchas otras óperas de Verdi anteriores a *Rigoletto*, fue cayendo en el olvido hasta el *revival* de Verdi en Austria y en Alemania. En 1928, se representó por primera vez en alemán en Bremen.

*I masnadieri* fue la segunda de las cuatro óperas de Verdi inspiradas en Schiller. *Giovanna d'Arco*, basada en parte en *Die Jungfrau von Orleans*, se había estrenado en 1845. Más adelante vendrían *Luisa Miller* (1849) y *Don Carlos* (1867). *Die Räuber*, primera obra teatral de Schiller, es un drama largo escrito con una prosa extraordinaria donde se revelan influencias tan diver-

---

---

sas como Goethe, la Biblia y el alemán popular, dando como resultado un estilo impetuoso y muy personal. Los salteadores de Schiller, o al menos ocho de ellos, constituyen una interesante colección de personas malvadas, caracterizadas individualmente. En la ópera de Verdi quedan reducidos a un coro. El antihéroe de Schiller, Karl von Moor, que jura venganza contra una sociedad a la que echa las culpas de sus males, es realmente la víctima de su propio hermano o, más exactamente, de su propia sensibilidad extravagante. Este joven romántico e inquieto pasa de la actitud de un adolescente descontento de la sociedad a la de un monstruo sin conciencia. De Jimmy Porter a Yago, podríamos decir. En cada fase de su carrera, muestra tendencia a moralizar sobre su situación. De la misma manera, su hermano Franz, el malo, es aficionado a exponer largas justificaciones filosóficas de sus propias tropelías. El resumen de la obra, hecho por Andrea Maffei, tuvo que omitir varias escenas, la mayor parte del diálogo y los soliloquios, conservando únicamente algunas frases clave que, sin embargo, carecen de sentido una vez arrancadas de su contexto original. Por ejemplo, Maffei presenta un resumen en italiano de los versos iniciales de Karl sobre Plutarco («Mir ekelt vor diesem tintenk lecksenden Säjulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von grossen Menschen»). En Schiller, estas palabras provocan una larga discusión con Spiegelberg, en la que trata de arrastrar a Karl hacia la vida al margen de la ley. Cantado en forma de recitativo por Carlo, como versos iniciales de la ópera («Quando io leggo in Plutarco, ho noia, ho schifo di questa etá d'imbelli»), el comentario carece de todo significado.

En el Carlo de Maffei y de Verdi se conserva algo, pero no demasiado, del maníacodepresivo Karl de Schiller. En uno de sus mejores discurso del drama, Karl arremete contra la intolerancia cristiana, la codicia y la hipocresía. Es una diatriba impresionante que el Verdi de *Don Carlos* o de *La fuerza del destino* habría explotado sin vacilar. El Verdi de *I masnadieri* no estaba maduro para ello. Otra ausencia de la ópera es la famosa escena de Schiller junto al Danubio al atardecer, cuando, abrumado por la gloria de la puesta del sol, Karl se deja llevar por un éxtasis de nostalgia en que recuerda la inocencia de su infancia y añora volver al seno materno (aunque parte de esto aparece en el aria de Carlo en la escena del bosque bohemio). En esta escena de la obra teatral Karl expresa su gratitud a toda la banda de salteadores por haberle librado de ser capturado. «So wahr meine Seele lebt», jura, «Ich will euch niemals verlassen» («No os abandonaré mientras viva»). Cuando le dicen que no jure algo tan comprometido,

---

repite el juramento con vehemencia. La fuerza de esta escena hacía algo más aceptable el final, en que Karl, incapaz de condenar a Amalia a una vida de vergüenza, la mata. En la ópera no se ven los motivos de esta acción, que resulta completamente absurda.

A pesar de sus indudables altibajos y de su flojo libreto, *I masnadieri* es una de las más interesantes y hasta la más inspirada de las obras surgidas de aquellos años tan difamados en que Verdi compuso obsesivamente y sin pausa posible.

Respondió ante el héroe de Schiller, sumamente byroniano, todavía más fuertemente que ante el protagonista de su siguiente ópera, *El corsario*, auténticamente byroniano, y rodeó a Carlo y a los otros personajes principales de las más gloriosas melodías. El Preludio, *andante* atractivo y melancólico para solo de cello y orquesta, lo escribió por su amistad con Alfredo Piatti, jefe de cuerda de la sección de cello de la orquesta del Her Majesty's, a quien Verdi había conocido durante sus días de estudiante en Milán. Las arias para Jenny Lind estaban hechas claramente a su medida. Pero, si sus arias hacen pensar en cierta forma en un periodo anterior, en un estilo de canto más primitivo, no ocurre lo mismo con el resto de *I masnadieri*. Estructuralmente, Verdi quizá se limitara a seguir sus esquemas anteriores, pero lo que da a esta ópera su carácter individual y distintivo es la tensión entre sus románticas arias y la energía de sus cabaletas. Triunfa gracias a su combinación de melodía y fuerza. Y como en muchas de las primeras obras de Verdi, es una ópera que, a pesar de sus fallos, logra hacerse un sitio entre nuestras favoritas.

Cuando Verdi salió de Londres con dirección a París, tras la segunda representación de *I masnadieri*, estaba todavía pensando muy en serio la oferta de Lumley de encargarse de la dirección musical del Her Majesty's Theatre. Pero Francesco Lucca le acuciaba cada vez con más insistencia, y para Verdi quedó claro que el único camino que le quedaba era cumplir su contrato con Lucca componiendo la ópera que había aceptado escribir. Envío a Muzio a Milán a que se encargara de los preparativos de la publicación de *I masnadieri* y él se quedó en París el resto del verano. Es más, en los dos años siguientes haría de París su cuartel general.

Giuseppina Strepponi, la soprano que había contribuido al estreno de la primera ópera de Verdi, y que había creado el papel de Abigail en *Nabucco*, había abandonado su carrera operística en Italia y había fijado su residencia en París con la intención

Programa para la  
representación de  
Il corsaro en  
Trieste, con una  
ilustración de una  
escena de la  
ópera.

# GRAN TEATRO DI TRIESTE

Per la sera di Mercoledì 25 Ottobre 1818

PART. N.º 26.

## Prima Rappresentazione

DELLA NUOVISSIMA OPERA

IN TRE ATTE:

# Il Corsaro

Parole di Fr. M. Piave. - Musica del Maestro G. Verdi

non mai esposta in altri Teatri.

### PERSONAGGI

CORRADO, Capitano de' Corsari  
GIOVANNI, Corsaro  
MILIOBA, amante di Corrado  
GIULIARA, Schiava di Sed  
SEDO, Padre di Corrado  
NELIO, Ag.  
FELICO, nota.  
L'UO SCHIAVO

Francesco Giacomini  
Tibaldi Giovanni  
Ruggero Carolina  
Bartolo Ani Mariana  
De Rosa Achille  
Pomilio Giovanni  
Cavaliere Francesco  
Antonio A. Rocca

### Costi e Comparsa.

Corsari - Guardie - Turchi - Schiavi - Odalisco.

Lo Spettacolo incomincerà alle ore 7 1/2 precise.

NB. - I Signori Abbonati riceveranno i Libretti al Bigoncio.



al seno  
Remer ven sopra l'adorata Veneta



---

de ejercer como profesora de canto. Es probable que Verdi acudiera a visitarla cuando pasó por la ciudad camino de Londres, en junio. A su vuelta de Londres, comenzó a visitarla con frecuencia, y es más que probable que el comienzo de su relación sentimental se iniciara precisamente aquel verano de 1847. Al principio vivieron separados, pero con el tiempo comenzaron a vivir juntos, sin intentar disimular su relación. Verdi recibió de París la solicitud de escribir una nueva ópera, pero prefirió revisar *I Lombardi*, para la que se había elaborado un nuevo texto en francés, en que los cruzados lombardos se convertían en cruzados franceses de Toulouse. El argumento sufrió algunas modificaciones, pero se conservó en lo posible su forma y emotividad, por lo que la revisión musical de Verdi se redujo a introducir pequeños cambios y reformar el orden de los números. Compuso también algunos fragmentos nuevos, incluyendo, por supuesto, la inevitable música de ballet. *Jerusalem*, nuevo título de la ópera, fue recibida con frialdad en la Opéra, el 26 de noviembre de 1847. Tuvo mejor acogida cuando se representó en varias provincias francesas.

Después de *Jerusalem*, Verdi se puso a trabajar en su ópera de Lucca. El tema, el poema de Byron *The Corsair*, estaba ya elegido, y Piave había hecho los arreglos necesarios para convertirlo en *Il corsaro*. A comienzos de febrero, Verdi había terminado la composición de la ópera y envió la partitura a Muzio, en Milán, con instrucciones de que la entregara a Lucca. Cosa poco frecuente en él, Verdi debió proceder a la composición de la ópera con una actitud de gran frialdad, como si estuviera decidido a no tomarse demasiadas molestias en una obra para «ese hombre pesado y desagradecido». Lo que él envió a Lucca habría sido, en otras circunstancias, un simple esbozo inicial, que luego habría que revisar. Normalmente, habría supervisado también los ensayos y dirigido las primeras representaciones. De hecho, ni siquiera asistió al estreno, que tuvo lugar en Trieste en el mes de octubre. Por el contrario, recomendó a Muzio como productor y director, iniciándole así en lo que sería con el tiempo una brillante carrera como director de ópera. Pero la primera representación de *Il corsaro* sólo tuvo un éxito moderado, y al final de la sesión la única persona que tuvo que salir a saludar

---

◀ Giuseppina Strepponi en 1845. La soprano se había retirado de la ópera y se había trasladado a París donde se dedicaba a dar clases de canto. A esta ciudad la seguiría Verdi.

---

fue el diseñador escénico. Tras varias representaciones en Milán (no en La Scala sino en el Teatro Carcano), Venecia y Malta, la ópera cayó en el olvido durante más de un siglo, para volver a representarse en Venecia en 1963 y en St. Pancras, Londres, tres años más tarde.

El libreto de Piave para *Il corsaro* sigue de cerca los acontecimientos descritos en el poema de Byron, y en esta ocasión Verdi no sólo no impuso su criterio al sumiso libretista sino que aceptó sin discutir lo que Piave le presentó. Se trataba de un libreto sorprendentemente coherente, de verso no muy brillante pero de estructura firme y compacta. El poema de Byron, escrito en pareados heroicos y publicado en 1814, es una de sus obras menores, de fácil lectura como ocurre siempre con Byron, pero sin una fuerza narrativa especial ni un nivel poético excepcional. Conrad (Conrado en la ópera), el jefe pirata, es una creación típica de Byron. Es a la vez un hombre introvertido y una persona de acción que ha optado por alejarse de la sociedad y lanzar-

*Portada de la partitura de Gerusalemme.*



---

se a una vida de aventura y emociones, en forma muy parecida al Carlo de *I masnadieri*. Son muy conocidos los dos últimos versos del poema de Byron:

«He left a Corsair's name to other times,  
Link'd with one virtue, and a thousand crimes»,

pero los intérpretes no han popularizado ninguno de los fragmentos musicales de la ópera menos representada de Verdi. Es una lástima, pues, aunque tanto en lo musical como en lo dramático *Il corsaro* deje mucho que desear, gran parte de su música resulta muy agradable. Misteriosamente, el conjunto de la ópera es inferior a la suma de sus partes, sin embargo varias de éstas son dignas de escucharse. El aria de Medora en la segunda escena del Acto I tiene algo de la atmósfera del aria del primer acto de Leonora en *Il trovatore*, de cinco años después, y la introducción orquestal a la escena comienza con un atisbo de la frase «Amami, Alfredo», que luego se haría famosa en *La traviata*. La escena de la cárcel en el Acto III es expresiva y está orquestada con delicadeza, y el trío con que finaliza la ópera tiene toda la sencillez y eficacia del Verdi de los mejores tiempos. Lo gustaba terminar con un trío (*I Lombardi, Ernani, I masnadieri*); el mejor trío final de todos, el de *La fuerza del destino*, tardaría varios años en llegar.

En el mes de febrero de 1848, el mes en que Verdi terminó *Il corsaro*, estalló en París una revolución que provocó levantamientos políticos por toda Europa. Desde París, Verdi escribió a Giuseppina Appiani en Milán:

«Sabes perfectamente lo que está ocurriendo en París. Desde el 24 de febrero no ha pasado nada. La procesión que acompañó el funeral de los muertos hasta la columna conmemorativa de la Bastilla resultó impresionante y magnífica. Aunque no hubo tropas ni policía para mantener el orden, todo transcurrió sin el menor incidente. La gran Asamblea Nacional que debe elegir al gobierno se reunirá el 20 de abril... No puedo ocultar que estoy disfrutando mucho, y que hasta ahora nada ha perturbado mis sueños. No hago nada, me doy paseos, escucho habladurías absurdas, compro casi veinte periódicos cada día (aunque, por supuesto, no los leo) para evitar que me persigan los encargados de venderlos, pues cuando me ven aparecer con un paquete de periódicos debajo del brazo, ya no se atreven a ofrecerme más. Y yo me río y me río y me río.»

Varios meses más tarde escribió en tono más serio sobre la situación política. En este caso se dirigía a Clarina Maffei:

---



*Un episodio de la batalla de Custoza (1848) según un cuadro de Giovanni Fattori.*

Galería de Arte Moderno, Roma.

---

«¿Quieres saber la opinión del público francés sobre lo que está ocurriendo en Italia? ¿Qué puedo decir sobre eso? Los que no están en contra de nosotros se muestran indiferentes. Además, tengo que decir que la idea de una Italia unida aterroriza a esos pequeños don nadie que están en el poder. Es cierto que Francia no intervendrá militarmente a no ser que algún hecho imprevisto la obligue a actuar en ese sentido. La intervención diplomática anglofrancesa sólo puede constituir una vergüenza para Francia, y para nosotros la ruina. Dicha intervención podría hacer que Austria abandonara Lombardía y se conformara con Venecia. Si se pudiera convencer a Austria de que renunciara a Lombardía (por el momento esto parece posible, aunque quizá lo saqueara y quemara todo antes de marcharse), el hecho significaría una deshonra más para nosotros, la devastación de Lombardía y la presencia de un príncipe más en Italia. No, no, no: no tenga esperanzas ni en Francia ni en Inglaterra. De tener esperanzas en alguien, ¿sabe en quién debe esperar? En Austria, en la confusión que reina dentro de Austria. De esta situación tiene que salir algo importante, y si sabemos aprovechar el momento y llevar la guerra que debemos emprender, la guerra de insurrección, Italia sería libre de nuevo. Pero Dios nos salve de tener que estar pendientes de nuestros reyes o de las naciones extranjeras.»

Entre ambas cartas, escritas respectivamente en marzo y en agosto, Verdi tuvo que hacer una rápida visita a Milán. El 18 de marzo llegaron a esta ciudad las noticias de que en Viena se había producido un levantamiento estudiantil. Una multitud de milaneses se congregó delante del palacio del gobernador austríaco, y los guardias, nerviosos, abrieron fuego. Así comenzaron las famosas «Cinque Giornate» de Milán, en que sus ciudadanos se enfrentaron a los soldados austríacos. Al sexto día, los austríacos se retiraron. Su general, Radetzky, había querido bombardear la ciudad pero le contuvieron las protestas de varios cónsules extranjeros en Milán. En cuanto tuvo noticia de estos hechos, Verdi salió precipitadamente de París a Milán. Para cuando llegó se había terminado la lucha, pero, conmovido al ver las barricadas en las calles, escribió a Piave, que por entonces estaba en Venecia: «Pueden hacer lo que quieran, pueden intrigar todo lo que les parezca todos los que intentan imponerse por la fuerza bruta, pero no conseguirán despojar al pueblo de sus derechos. Sí, sí, sólo unos pocos años más, quizá unos meses, e Italia será libre, estará unida y se convertirá en una república».

El hecho de que los austríacos, en vez de destruir Milán, hu-



*Cuadro que representa una barricada junto a la Puerta Tosa de Milán, una de tantas que la población levantó contra los austríacos.*

bieran preferido alejarse de la ciudad no significaba la retirada de Austria del norte de Italia. Los milaneses se dirigieron a Piamonte en busca de ayuda, y los piamonteses, a regañadientes, declararon la guerra a Austria. Pero los estados italianos, en vez de unirse, comenzaron a enfrentarse entre sí. Cuando Carlos Alberto, rey de Cerdeña y de Piamonte, arrojó a los austríacos de Venecia, la ciudad se declaró república. Milán, por su parte, tenía deseos de anexionarse el Piamonte. Desde el sur de Italia se abrió paso un movimiento en favor de la unión de todos los estados italianos, con el Papa como jefe temporal y espiritual. Mientras tanto, proseguía la guerra entre Austria y el norte de Italia: la victoria no iba a ser fácil. Como Milán había dejado de ser el centro de los acontecimientos, Verdi decidió regresar a París, a ocupar-

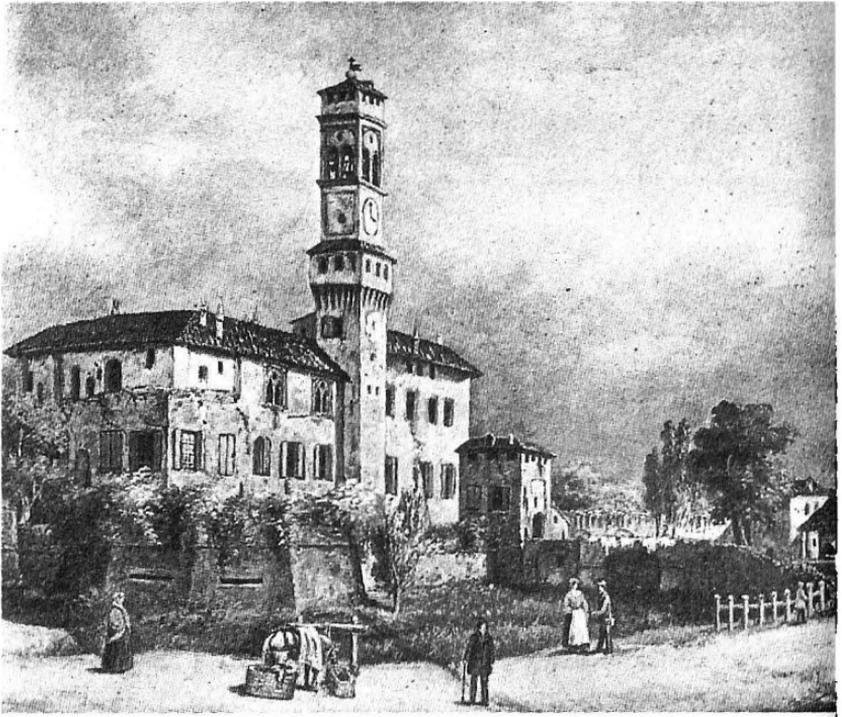
---

se de sus asuntos pendientes y de Giuseppina Strepponi —aunque no antes de comprar una granja próxima a Busseto, en el pueblo de Sant' Agata. Con el tiempo, la villa Sant' Agata, tras varias reformas, se convertiría en la casa de Verdi y de Giuseppina.

A su vuelta a París, más en concreto mientras atravesaba la frontera entre Italia y Suiza, Verdi escribió a Cammarano, en Nápoles, sobre una idea que este último le había propuesto para una ópera, una idea que en su mente estaba asociada a una carta recibida el año anterior del poeta Giuseppe Giusti animándole a poner su música inequívocamente al servicio de la causa republicana. («El dolor que ahora llena el alma de los italianos es el dolor de una raza que siente la necesidad de lograr un destino mejor... Acompaña, querido Verdi, este elevado y solemne dolor con tus nobles armonías. Haz lo que esté en tu mano para alimentarlo, para fortalecerlo y para dirigirlo a su objetivo»).

Cammarano, de forma más específica y directa, le había propuesto la composición de una ópera propagandística que impulsara a los italianos a unirse y a expulsar al invasor. Su libreto tenía como tema la derrota de Barbarroja, rey alemán y emperador del Sacro Imperio Romano, en la batalla de Legnano (1176), por las ciudades de Italia unidas en la Liga Lombarda. Cammarano sabía que el público italiano comprendería que *La battaglia di Legnano* hacía referencia a la situación de 1848, aunque por culpa de la censura tuviera que escribir sobre una guerra transcurrida siete siglos antes. Verdi se entusiasmó con el proyecto, y trabajó en él en París, donde vivía ya con Giuseppina en una casa que habían alquilado en Passy. Al finalizar el año, Verdi había terminado *La battaglia di Legnano*. Su editor Ricordi ofreció la ópera a Roma y, como es lógico, fue aceptada.

Para cuando Verdi llegó a Roma, a comienzos de enero de 1849, para ensayar la ópera, la ciudad estaba sumida en una gran confusión política. Tras el asesinato de su principal administrador por republicanos extremistas, el Papa había huido a Gaeta, puerto de mar situado al sur de Roma y fuerza del territorio de los Estados Pontificios. En su ausencia, los republicanos convocaron una elección libre. El Papa, desde su exilio, cometió el error de condenar la elección y de prohibir a los católicos que votaran. El resultado fue una abrumadora victoria en favor de los republicanos. La recién elegida Asamblea debía reunirse en febrero y se esperaba que declarase república a los Estados Pontificios. El 27 de enero, el Teatro Argentina estaba lleno hasta rebotar para la primera representación de *La battaglia di Legna-*



*Cuadro que reproduce la Rocca de Busseto, de autor anónimo.*

*La villa de Verdi en Sant'Agata.*



---

no, y el ambiente estaba cargado de pasión. Desde los compases iniciales hasta el final, la ópera de Verdi mantuvo a todo el público en un estado de entusiasmo histérico. Los periódicos de Roma contaron cómo las palabras del coro inicial, «Viva Italia», fueron recibidas con gritos frenéticos de «Viva Verdi» y «Viva Italia». Un periódico contaba que cuando el héroe de la ópera saltaba por un balcón para unirse a su regimiento, un soldado de la cuarta grada lanzó su capote y sus charreteras al escenario, a los que siguieron todas las sillas de su palco, «hasta que llegaron los *carabinieri* y lo detuvieron». Hubo que repetir todo el último acto, no sólo la noche del estreno sino en todas las siguientes de la temporada. Después de Roma, *La battaglia di Legnano* se representó en algunos otros teatros italianos, pero con un libreto cambiado ante la insistencia de la censura. Los alemanes e italianos se convirtieron en españoles y holandeses, Barbarroja pasó a ser el duque de Alba, del siglo XVI, y el nuevo título fue *L'assedio di Haarlem*. Pero cuando se repuso en Parma en 1869, veinte años después de su estreno romano, la ópera recibió allí el subtítulo de *La disfatta degli Austriaci (la derrota de los austríacos)*. Italia acababa de ganar una batalla decisiva a Austria.

*La battaglia di Legnano* no figura entre las óperas que se han beneficiado del nuevo interés despertado recientemente por las primeras obras de Verdi. Y sin embargo, tanto en lo musical como en lo dramático, es una de las mejores obras anteriores a *Rigoletto*. Es posible que Verdi y Cammarano no tuvieran otra intención que escribir una obra de simple y pura propaganda, pero lo que de hecho consiguieron fue una obra de arte perfectamente válida. La historia pública de la victoria de la Liga Lombarda sobre Barbarroja y la historia privada del guerrero milanés, de su esposa y su amigo, están inteligentemente entremezcladas, y la partitura está llena de música atractiva y conmovedora. Lo más notable es la forma en que cada escena resulta más efectiva que la anterior, provocando un entusiasmo contagioso y acumulativo. Se trata de una ópera con un objetivo confesado, excitar los sentimientos patrióticos de un pueblo oprimido. Sin embargo, la situación histórica que sirvió de ocasión a esta ópera no tiene por qué influir en la forma actual de enjuiciar *La battaglia di Legnano*. En su momento, cumplió su intención propagandística, pero todavía sigue siendo válida como ejemplo de drama musical capaz de agradar e impresionar. Aunque estusiasmado con el éxito de su ópera en Roma, Verdi no tenía el menor interés en convertirse en el compositor del Risorgimento, y salió de Roma con dirección a París en cuanto le fue posible. El año



Portada del libretto de la ópera *La battaglia di Legnano*, estrenada el 27 de enero de 1849 en el teatro Argentina de Roma.

1849 fue un auténtico desastre para la causa liberal en Italia: Austria se impuso a Piamonte en marzo, la república romana se vino abajo en julio y Venecia cayó en manos austríacas en agosto. «El mundo sigue dominado por la fuerza», escribió Verdi a un amigo. «¿Y la justicia? ¿Para qué sirve frente a las bayonetas?» Él y Giuseppina volvieron a Italia en agosto. Verdi había aceptado ya componer otra ópera para Nápoles en colaboración con Cammarano, para ayudar al libretista a cumplir un compromiso con el Teatro San Carlo. En un primer momento habían pensado en basar su ópera en una novela histórica de Francesco Guerrazzi, pero, cuando los censores napolitanos rechazaron la propuesta, Cammarano propuso la obra dramática de Schiller *Kabale und Liebe*, que Verdi ya había estudiado con anterioridad. Este accedió en seguida, y Cammarano envió el primer acto de su libretto al compositor, que comenzó a trabajar en él inmediatamente. Los primeros dos actos de la ópera se escribieron en París, y el acto final se terminó en Busseto, en un *palazzo* que Verdi había alquilado mientras se realizaban las reformas de su casa próxima a Sant' Agata. Los habitantes de Busseto estaban entusiasma-

---

dos al ver que su famoso conciudadano volvía a vivir entre ellos, pero no sabían cómo reaccionar ante la presencia de una mujer en su casa. Giuseppina, inteligente, sensible y bondadosa, hizo todo lo posible para no complicar la situación, pero Verdi, reservado e independiente, contribuyó a molestar a los vecinos con su negativa a participar en la vida social. Con tal actitud no facilitaba las cosas a Giuseppina. Cuando Verdi salió hacia Nápoles para ensayar *Luisa Miller*, acompañado por su antiguo amigo Barezzi, algunos de los habitantes de Busseto habían comenzado a quejarse de Verdi y de su amante de París.

Verdi no había aceptado el libreto de Cammarano para *Luisa Miller* de buenas a primeras. Ya en mayo, cuando recibió un esbozo del argumento, había escrito:

«... Te confieso que habría preferido dos primas donas, y me habría gustado ver más insistencia en la amante del príncipe, lo mismo que en Schiller. Debería verse el contraste entre ella y Eloisa, resultando más bello el amor de Rodolfo hacia Eloísa. Sin embargo, me doy cuenta de que no siempre puedo conseguir todo lo que deseo, y me gusta mucho lo que has hecho hasta ahora. No obstante, me parece que toda esa intriga diabólica entre Walter y Wurm, que domina toda la obra, no tiene aquí el mismo colorido y fuerza que en Schiller. Quizá el verso resulte diferente, pero en cualquier caso hazme saber si estás o no estás de acuerdo con lo que digo.»

Seguía con críticas de carácter más general y rogaba a Cammarano que ampliara más el dúo del Acto III para el padre y la hija: «Haz un dúo que haga llorar al público». Pero el proyecto final de Cammarano, que reducía los cinco actos de Schiller a tres, no parece haber incorporado todas las sugerencias de Verdi. Schiller había elegido el título de su obra, *Kabale und Liebe* (*Intriga y amor*), con todo esmero y premeditación. El drama contrapone el idealismo y la eficacia, el romanticismo desinteresado y el egoísmo práctico, y la preocupación del dramaturgo, por debajo de la ornamentación romántica, tiene muy poco de romanticismo. Lo que viene a decir es que el amor no triunfa invariablemente sobre todos los obstáculos y que la maquinaria de la intriga política puede vencer a la espiritualidad del sentimiento romántico. Al reducir el drama a un libreto de longitud razonable, Cammarano tuvo que reducir sobre todo las escenas de la *Kabale*, más que las del *Liebe*, pues el amor es sencillo mientras que la intriga es compleja.

Verdi y Antonio Barezzi llegaron a Nápoles tras tener que quedarse dos semanas en roma como consecuencia de la cua-

---

G. VERDI.

LUI SA

MILLER



CASA DI RIPOSO PER MUSICISTI  
MILANO

Consiglio d'Amministrazione

OPERA COMPLETA  
PER  
CANTO  
E  
PIANOFORTE

EDIZIONI RICORDI.



---

rentena impuesta ante un brote de cólera. Roma estaba ocupada por los franceses y Verdi escribió a su agente francés, Léon Escudir:

«La situación de nuestro país es desoladora. Italia ya no es más que una inmensa y hermosa prisión. ¡Si vieras este cielo puro, este clima suave, este mar, estas montañas, esta maravillosa ciudad! ¡Un paraíso para los ojos, pero un infierno para el corazón! El gobierno de tus paisanos en Roma no es mejor que el del resto de Italia. Los franceses intentan conseguir el favor de los romanos, que hasta ahora se han mantenido muy dignos y firmes.»

Mientras estaba en Nápoles, Verdi llevó a su ex suegro a ver Herculano, Pompeya, la isla de Ischia y algunos otros lugares de interés. El estreno de *Luisa Miller* se había aplazado hasta el 8 de diciembre por el retraso en la llegada de Verdi; Barezzi, que tuvo que volver a Busseto antes de aquella fecha, pudo asistir sin embargo a los ensayos.

Al comenzar el periodo de ensayo, Verdi tuvo una absurda pelea con la dirección del Teatro San Carlo. Cammarano le había informado de que la situación económica del teatro era poco sólida y le aconsejó que pidiera sus honorarios antes de salir con la partitura de *Luisa Miller*. Los directores del teatro le pidieron la partitura, pero sin hacer ninguna oferta de pago, y amenazaron al compositor con encarcelarlo si intentaba salir de Nápoles sin autorización oficial. Verdi no aceptó las intimidaciones y proclamó que se iría, con su partitura, en uno de los barcos de guerra anclados en la bahía de Nápoles, a quienes pediría protección. Las autoridades le hicieron reconsiderar su posición, pero Verdi se quedó con cierto resentimiento. Una semana después del estreno de *Luisa Miller*, salió de Nápoles, prometiendo no estrenar nunca más otra ópera en dicha ciudad. Y así fue, aunque mantuvo negociaciones con el San Carlo en más de una ocasión.

El estreno de *Luisa Miller* fue un éxito, lo mismo que su presentación en Roma unos meses más tarde. Es una ópera que todavía se sigue representando, aunque no haya conseguido clasificarse nunca entre las favoritas. Es una importante obra de transición, que marca el final del primer periodo de Verdi y el comienzo del segundo. (Este segundo periodo podría llegar hasta *Aida*, quedando una tercera etapa constituida por el *Réquiem* y

---

las dos últimas óperas inspiradas en Shakespeare.) El cambio podría señalarse más en concreto entre los Actos II y III de *Luisa Miller*, cuyos dos primeros actos pertenecen al mundo de Bellini y de Donizetti, un mundo que Verdi abandona con el cariñoso lamento del aria de tenor del Acto II, «Quando le sere al placido», mientras que el Acto III es un verdadero anticipo del estilo musical y de la atmósfera de *La traviata*, y al mismo tiempo una proclamación confiada de la independencia de Verdi frente al pasado. Es interesante y conmovedor comprobar que, muchos años más tarde, Arrigo Boito, que colaboraría con Verdi en sus últimos años, escribió del aria «Quando le sere al placido»: «¡Si supierais el eco y el éxtasis que esta divina cantinela despierta en el alma de un italiano, especialmente en el alma de quien la cantaba desde su juventud!»

Después de las primeras representaciones de *Luisa Miller*, Verdi regresó a Busseto. De Nápoles a Génova viajó en barco, y luego fue en coche hasta Busseto, donde le esperaba Giuseppina Strepponi. Llegó a tiempo para celebrar la Navidad: en los primeros días de 1850 comenzó a proponer a Cammarano nuevas ideas sobre óperas. Durante su estancia en Nápoles había expresado su deseo de que el libretista examinara *Le Roi s'amuse*, de Victor Hugo. Desde Busseto le escribió proponiéndole *El Trovador*, del dramaturgo español García Gutiérrez. «Me parece una obra de calidad, rica en ideas y llena de situaciones interesantes». Con el tiempo, las dos obras citadas se convertirían en *Rigoletto* y en *Il trovatore*, aunque Cammarano sólo llegaría a participar en esta última. Mientras tanto, Verdi había firmado un contrato con su editor, Ricordi, en virtud del cual se comprometía a componer una nueva ópera en noviembre para cualquiera de los grandes teatros italianos, «exceptuando La Scala de Milán». Dejando a Cammarano atento a los proyectos futuros, se dirigió a Piave en busca de un libreto, mientras Ricordi comenzaba las negociaciones para montar la ópera en Trieste.

Piave recomendó un drama francés, *Le Pasteur*, de Emile Souvestre y Eugène Bourgeois, que había visto representado en italiano con el título de *Stiffelius*. La obra, estrenada en París dos años antes, trataba de las dificultades matrimoniales de un clérigo protestante alemán contemporáneo cuya esposa había cometido adulterio. No era un tema fácil de entender para el público italiano: un sacerdote casado y un esposo que piensa que es cristiano perdonar la infidelidad conyugal eran grandes obstáculos para deleitarse con la obra de Verdi. Hubo también las acostumbradas dificultades con la censura. Se consideró blasfema, y hubo



Ilustración para la portada de la partitura original de Stiffelio, estrenada en Trieste.

que mutilar gravemente, una escena desarrollada dentro de una iglesia en que el clérigo cita el Nuevo Testamento. Y en la penúltima escena se prohibió que la esposa llamara a su esposo «ministro» o que se confesara con él como sacerdote de la Iglesia.

Aunque en algunas (pero no en todas) las primeras representaciones de Trieste se omitió el ofensivo tercer acto, *Stiffelio* fue bien recibida. Para sus representaciones en Roma y Florencia, varios meses más tarde, y para las que se montaron más tarde en Catania, Palermo y Nápoles, la censura impuso varios cambios. El clérigo pasó a ser primer ministro de un principado alemán. La acción se retrotrajo en el tiempo hasta el comienzo del siglo XV, y el título se transformó en *Guglielmo Wellingrode*. Después del estreno de *Stiffelio* en Trieste, un crítico había escrito: «Es una obra a la vez religiosa y filosófica, en la que se encadenan sin cesar melodías suaves y agradables y que consiguen... los efectos dramáticos más conmovedores sin tener que recurrir a bandas, coros o exigencias sobrehumanas para los pulmones ni para las cuerdas vocales.» En otras palabras, *Stiffelio* era una continuación del nuevo estilo de Verdi, iniciado en *Luisa Miller*. Pero la obra no sobrevivió, y seis años más tarde fue revisada por Verdi, adaptando gran parte de la música a un nuevo libreto.



Museo Teatrale alla Scala, Milan.

## 4. La ópera como drama: *Rigoletto, El trovador,* *La traviata*

Inmediatamente después del estreno de *Stiffelio*, Verdi comenzó a estudiar con Piave su siguiente ópera. El Teatro la Fenice le había pedido una nueva ópera para febrero de 1851. Ya sólo quedaban dos o tres meses. Había propuesto a Piave una obra teatral de Dumas padre, *Kean*, sobre el gran actor inglés Edmund Kean. Era un tema con grandes posibilidades para Verdi, pero finalmente se eligió la obra de Victor Hugo *Le Roi s'amuse*, que Verdi había mencionado algo antes a Cammarano. Piave había asegurado a Verdi que la censura no pondría objeciones al tema, y comenzó a trabajar en el libreto. La obra está ambientada en la corte del libertino Francisco I de Francia y cuenta cómo el rey rapta a la hija de su jorobado bufón y cómo éste se venga más tarde. En opinión de Verdi, la obra era «quizá el drama más importante de los tiempos modernos», y Tribolet, el bufón, «una creación digna de Shakespeare». Pero en su estreno en París, en 1832, había causado un gran escándalo, a consecuencia del cual fue prohibida. Verdi no debió sorprenderse demasiado cuando los censores se opusieron a su utilización como tema operístico para Venecia, por considerarlo inmoral y obsceno. Lo que la censura temía en el fondo era que apareciera en escena un rey depravado y, sobre todo, que éste acabara asesinado.

Piave estaba dispuesto a retocar su libreto siguiendo las indicaciones de los censores, pero Verdi rechazó las revisiones de su libretista, y manifestó su actitud en una carta a C. D. Marzari, presidente del consejo de dirección del Teatro la Fenice:

«En respuesta a su carta del día 11, quisiera decir que he tenido muy poco tiempo para examinar el nuevo libreto. No obstante, lo he visto lo suficiente para saber que en su forma actual carece de fuerza y significado y, en resumen, los momentos dramáticos producen una enorme frialdad. Si hubiera que cambiar

◀ Giuseppe Verdi, en un cuadro de artista desconocido.

---

los nombres de los personajes, también debería cambiarse el lugar de la acción. Se podría optar por un duque o príncipe de algún otro lugar, por ejemplo un Pier Luigi Farnese, o situar la acción en una época anterior a Luis XI, cuando Francia no era todavía un reino unido, poniendo como protagonista a un duque de Borgoña o de Normandía, etc, etc, pero eligiendo siempre a un gobernante absolutista. En la escena quinta del Acto I, no se entiende por qué los cortesanos se indignan contra Triboletto. La maldición del anciano, tan terrible y sublime en el original, aquí resultaría ridícula, porque el motivo de la maldición ya no tiene el mismo significado y porque ya no es un súbdito quien habla con tanta franqueza a su rey. Sin esta maldición, ¿qué alcance o significado tiene el drama? El duque no tiene personalidad. Si no es un libertino, no está justificado el temor de Triboletto a que su hija abandone el lugar donde está escondida, y el drama resulta imposible.

»¿Qué puede estar haciendo el duque, en el último acto, en una posada perdida, sin una invitación previa, sin una cita? No entiendo por qué ha desaparecido el saco. ¿Qué puede importarle un saco a la policía? ¿Les preocupa el efecto? Quisiera saber una cosa: ¿por qué se creen que saben más que yo sobre esto? ¿Quién es aquí el Maestro? ¿Quién puede decir que algo va a producir impacto o no? Tuvimos esta dificultad con el cuerno de *Ernani*. ¿Hubo alguien que se riera ante el sonido de aquel cuerno? Si eliminamos el saco, no es probable que Triboletto se pase media hora hablando a un cadáver hasta que un relámpago revele que es su hija. Finalmente, observo que Triboletto ya no es jorobado y feo. ¿Un jorobado cantando? ¿Por qué no?... ¿Resultará? No lo sé. Pero, repito, si yo no lo sé, tampoco lo saben los que proponen este cambio. Pensé que sería hermoso crear este personaje deforme y ridículo, pero interiormente apasionado y lleno de amor. Elegí el tema precisamente por estas cualidades y rasgos originales, y si se dejan de lado me será imposible componer la música apropiada. Si alguien me dice que puedo dejar las notas tal como están a pesar de los cambios en la trama, tendré que responder que no entiendo esa forma de pensar, y yo digo francamente que mi música, sea bella o no, nunca la escribo en el vacío, y que siempre trato de darle una personalidad.

»Resumiendo, han reducido un gran drama a algo vulgar y frío. Siento muchísimo que la dirección no respondiera a mi última carta. Sólo me queda repetir y pedirles que hagan lo que les rogaba entonces, pues mi conciencia de artista no me permite poner música a este libreto.»

Portada de la  
primera edición de  
Le Roi s'amuse de  
Victor Hugo, obra en  
la que está basada  
Rigoletto.

## LE ROI S'AMUSE



PUBLIE PAR EUGÈNE RENDUEL.

N DCCC XXXII.

Finalmente, el 25 de enero, sólo cuatro semanas antes de la fecha prevista para el estreno, se llegó a una solución de compromiso. Se mantuvieron las situaciones originales de la obra de Victor Hugo, pero el trasfondo dejó de ser la corte francesa de Francisco I para pasar a ser la del duque de Mantua. En un documento redactado en la casa de Verdi en Busseto, y firmado por él, por Piave y por el secretario del Teatro la Fenice, se enumeran los puntos en que había llegado a un acuerdo, entre los que figura que «en la escena en que aparece el saco que contiene el cadáver de la hija de Triboletto, el Maestro Verdi se reserva el derecho de introducir los cambios que considere necesarios». El jorobado siguió siéndolo, pero, como ya había italianizado su nombre —Triboletto en vez de Tribolet—, acabó convirtiéndose en Rigoletto (nombre quizá derivado del francés «rigoler», que significa «reírse a carcajadas»).

Como consecuencia del retraso causado por la discusión

---

con los censores, el estreno se aplazó unas semanas, teniendo lugar finalmente el 11 de marzo de 1851. En muchos textos se dice que Verdi tuvo que componer la ópera en cuarenta días, pero en realidad gran parte de la música la había estado preparando en el año 1850 y había llegado ya a escribir parte de ella. El trabajo de composición lo realizó en gran parte en el Palazzo Orlandi, en Busseto, donde vivían todavía Verdi y Giuseppina. Los padres de Verdi habían pasado con ellos las Navidades, pero les resultaba intolerable la relación ilícita de su hijo con Giuseppina, lo que provocó ciertas fricciones familiares. Además, Verdi estaba molesto con su padre porque pensaba que se estaba entrometiendo en la dirección de sus propiedades agrícolas. En febrero compró a sus padres una granja en Vidalenzo, no lejos de Sant' Agata, y mandó redactar un documento en que establecía las condiciones en que estaba dispuesto a mantener a su madre y a su padre. Debían recibir la granja y una renta anual, pero Verdi dejaba claro que no quería ninguna interferencia suya, ni en su vida personal ni en sus asuntos económicos.

En febrero, Verdi fue a Venecia para comenzar los ensayos del *Rigoletto*. Hubo dificultades para contratar una contralto que hiciera el papel de Maddalena, pues las contraltos del Fenice se negaban a aceptar un papel tan breve y que no tenía ningún aria como solista. Pero al final se logró una Maddalena y comenzaron los ensayos. Por miedo a que una de las arias del duque de Mantua resultara tan contagiosa que se popularizara y cantara en toda Venecia antes del estreno, perdiendo el efecto dramático en la ópera, Verdi no presentó «La donna e mobile» al tenor hasta la víspera del ensayo general. Hizo bien en tomar tal precaución, pues inmediatamente después del estreno toda Venecia cantaba la melodía.

Desde el primer momento, el público consideró *Rigoletto* como una obra maestra, aunque muchos críticos profesionales se quedaron desorientados al ver que no era lo que ellos consideraban que debía ser una ópera seria. Poco después del estreno en Venecia, se estaba representando por toda Italia, aunque para no tener dificultades con algunos censores religiosos o políticos hubo de adoptar diversas formas. En Roma se llamó *Viscardello*; en Nápoles, *Clara di Perth* en la primera representación y *Lionello* cinco años más tarde. Con el nombre de *Rigoletto* la ópera consiguió extender su fama rápidamente y pronto se representó en todos los lugares donde había teatros de ópera, algunas veces en italiano pero también en alemán, francés, inglés, húngaro, polaco, español, ruso, croata, sueco, noruego y danés.

---



*Grabado que representa el final del segundo acto de Rigoletto, estrenada en el teatro La Fenice de Venecia el 11 de marzo de 1851.*

---

Con el tiempo se traduciría al búlgaro, serbio, estoniano, letón, lituano y hebreo. Victor Hugo, desconcertado por el éxito de la ópera de Verdi en comparación con el de su propia obra teatral, se sintió dolido por su popularidad y durante seis años consiguió evitar su representación en París. Cuando por fin oyó *Rigoletto*, tuvo que reconocer su grandeza, aunque su comentario sobre el famoso cuarteto del Acto IV puede parecer ambiguo: «Si yo también pudiera hacer hablar en mis obras a cuatro personajes a la vez y que el público entendiera las palabras y sentimientos, lo-graría el mismo efecto».

Nadie duda hoy que *Rigoletto* es una de las grandes obras maestras de la ópera ni de que, formalmente, constituya un enorme paso adelante de Verdi. Pero en la época de sus primeras representaciones, aunque los públicos respondían con entusiasmo, los críticos musicales de mentalidad más tradicional expresaron su temor de que el maravilloso talento de Verdi para la melodía, que habían tardado en reconocer, comenzara a deteriorarse. Se citaba como ejemplo la escena en que *Rigoletto* es abordado por primera vez por el asesino Sparafucile —escena con una extraordinaria melodía de la orquesta, por encima de la cual avanza con enorme libertad y realismo dramático el diálogo de las dos voces—. *Rigoletto* es una mina de melodías, aunque tenga menos arias que cualquiera de las óperas anteriores de Verdi, pues concibió la obra como una serie de duetos. Sin embargo, señalar únicamente las innovaciones formales de *Rigoletto* es cometer una injusticia con esta ópera, pues lo más notable de ella es su ininterrumpido nivel de inspiración. Verdi nunca cedió con facilidad a las exigencias de sus intérpretes, pero ahora poseía la confianza necesaria para hacer en todo su propia voluntad. Cuando la soprano que iba a cantar Gilda en la primera representación para Roma del *Rigoletto* le pidió que introdujera una nueva aria para ella, dejó bien claro que no estaba dispuesto a retocar su partitura en lo más mínimo. Un nuevo número, señaló, sería superfluo. «¿Y dónde lo pondríamos? Es fácil escribir un texto y una música, pero no tendrían ningún efecto si no fueran en el momento y lugar adecuados». Había hecho de *Rigoletto* un larga serie de dúos porque eso era precisamente lo que quería que fuera. «Si alguien comenta: “Pero podrías haber hecho esto, o aquello, o lo de más allá”, yo me limitaré a contestar: “Es posible, pero no he sabido hacerlo mejor”.»

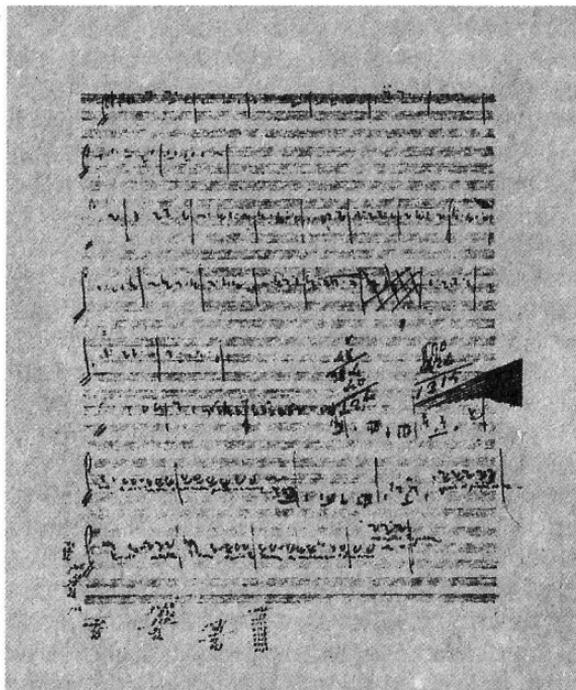
La hábil utilización de la orquesta, la brillante descripción de los caracteres, incluyendo a los de segunda línea, así como la prodigalidad melódica y el avance hacia una estructura integral

---

hacen de *Rigoletto* una de las óperas más populares, al tiempo que una de las de más calidad. Por su humanidad es positivamente mozartiana, que es la mayor alabanza que se puede hacer de una obra.

Como de costumbre, Verdi regresó a su casa de Busseto lo antes que pudo, una vez pasadas las primeras representaciones de su ópera. *Rigoletto* había comenzado con buen pie, pero el compositor tenía que resolver diversos problemas personales y profesionales. Las personas de mentalidad más convencional, en Busseto y en otras partes, no veían bien que el principal compositor del momento eligiera temas tan «turbios» para sus óperas, y los que estaban al tanto de su relación con Giuseppina Strepioni la condenaban también. Para Giuseppina la vida en Busseto, sobre todo cuando Verdi estaba fuera ensayando una nueva ópera, no debió ser nada fácil, pues la mayoría de los habitantes se negaban a tratar con ella y no se llevaba nada bien con los padres de Verdi. En junio de 1851 murió la madre de Verdi, y éste quedó profundamente afectado. Más adelante, ese mismo año, Verdi y Giuseppina fueron a París; estando allí, el compo-

Museo Teatrale alla Scala, Milán.



Partitura manuscrita de la ópera *Rigoletto*.

---

sitor recibió una carta de su antiguo protector y ex padre político, formulándole la pregunta que todo Busseto habría deseado hacerle. ¿Por qué no legalizaba su unión con la mujer que le acompañaba? Se ha perdido la carta de Barezzi, pero la respuesta de Verdi, escrita en París en enero de 1852, es un documento fascinante:

«Muy querido padre político:

»Después de tantos años, no me imaginaba que podría recibir una carta tan fría y llena de palabras desabridas, si no me equivoco en su interpretación. Si esta carta no hubiera estado firmada por “Antonio Barezzi”, es decir, mi bienhechor, habría respondido en forma abrupta o habría optado por no tomarme la molestia de contestar. Pero como lleva un nombre que yo siempre respetaré, haré todo lo posible por convencerte de que no soy merecedor de tus reproches. Para ello, tengo que retroceder al pasado, hablar de otras personas, de nuestro pueblo, por lo que mi carta va a ser algo larga y aburrida, aunque procuraré abreviar todo lo posible.

»No creo que me hayas escrito por decisión espontánea una carta que sabías que podía molestarme. Pero vives en una ciudad cuyos habitantes disfrutan, por desgracia, metiéndose en la vida de los demás y condenando todo lo que no coincide con sus ideas. Yo me he creído siempre en la obligación de no inmiscuirme en los asuntos de los demás, y exijo que los demás tampoco lo hagan en los míos. Esto es lo que ha provocado las habladurías, los cuchicheos y la desaprobación. Tengo derecho a esperar en mi propio país la misma libertad de acción que se concede en lugares menos civilizados. Juzga por ti mismo, con severidad si quieres, pero también con frialdad y sin apasionamiento. ¿Qué hay de malo en que viva aislado, en que prefiera no acudir a visitar a la gente importante o en que no me guste tomar parte en las celebraciones y alegrías de los otros? ¿O en que administre mis propiedades, si me gusta hacerlo? ¿Qué hay de malo en esto, repito? En cualquier caso, a nadie hago daño con ello.

»Una vez dicho esto quiero referirme a esta frase de tu carta: “Me doy cuenta de que ya ha pasado el momento en que podía hacerme cargo de tus negocios, pero todavía puedo ser útil en cosas de menor importancia...” Si con ello quieres decir que antes dejaba en tus manos los problemas graves mientras que ahora te pido ayuda en materias sin importancia, no veo la razón de tal crítica. Aunque, si se invirtiera la situación, yo haría lo que quisieras. Sólo puedo decir que aprenderé esta lección para el futuro. Si la frase constituye, por el contrario, un reproche por no

---

«Comendarte mis asuntos mientras estoy fuera, déjame que te pregunte una cosa: ¿cómo quieres que tenga la indelicadeza de confiarte una carga tan pesada, cuando sabes que nunca has pisado tus propios campos sino que dejas todo en manos de un personal experimentado? ¿Tendría que haber molestado a Giovannino? Pero, ¿no es cierto que, el año pasado, cuando estaba yo en Venecia, le dejé al frente de todo y no fue ni una sola vez a Sant' Agata? Con esto no quiero hacerle ningún reproche. Actuó correctamente. Tenía bastantes asuntos propios que atender y, por lo tanto, no le quedaba tiempo para los míos.

»Eso respecto a mis opiniones, a mis acciones y a mi vida —iba a decir mi vida pública—. Y ya que estamos en plan confidencial, no me importa levantar el telón que oculta los misterios encerrados entre cuatro paredes y hablarte sobre mi vida familiar. No tengo nada que ocultar. En mi casa vive una dama, libre e independiente, que, igual que yo, prefiere la vida solitaria, y dispone de una fortuna que le permite atender a todas sus necesidades. Ni yo ni ella estamos obligados a dar cuenta de nuestras acciones ante nadie. Pero, ¿quién sabe cuáles son nuestras relaciones? ¿qué vínculos nos unen? ¿Qué derechos tengo yo sobre ella o ella sobre mí? ¿Quién sabe si es mi mujer o no? Y si lo es, ¿quién sabe las razones para que no lo anunciemos públicamente? ¿Quién sabe si eso es bueno o malo? Y aún suponiendo que sea malo, ¿quién tiene derecho a condenarnos al ostracismo? Sólo quiero decir una cosa: en mi casa ella es tan respetada como yo, o más todavía. Y nadie, por ninguna razón, debe olvidarlo. Finalmente, ella tiene derecho, por su comportamiento y por su carácter, a la consideración que muestra a los demás.

»Lo que quiero decir con esta carta larga y desordenada es que defiendo para mí la libertad de acción a que todos tienen derecho. Mi naturaleza se niega a amoldarse a los prejuicios de otros: y tú, que eres tan bueno, tan justo y que tienes un corazón tan grande, no debes dejarte influenciar por las habladurías de una ciudad que hace algún tiempo no quería aceptarme ni como organista y ahora levanta calumnias contra mí. Las cosas no pueden seguir así, pero si no cambian yo sabré defenderme. El mundo es muy grande, y la pérdida de veinte o treinta mil francos no me va a impedir que elija algún otro sitio como residencia. No quiero molestarte con nada de lo que digo, pero si lo he hecho, da la carta por no escrita, pues te juro por mi honor que no es mi intención ofenderte. Siempre te he considerado mi bienhechor y sigo considerándote como tal, lo que me llena de orgullo. Adiós, adiós. Con la amistad de siempre.»

---

La carta de Verdi no es del todo sincera. No estaba casado con Giuseppina y no se casarían hasta 1859, siete años más tarde. Sin embargo, la vida que llevaban era la de una respetable pareja casada. Es posible que a Verdi le resultara desagradable la ceremonia religiosa, pues era agnóstico en materias religiosas, y poco amigo del clero, aunque se había casado con su primera esposa en una iglesia. No se ha podido demostrar ni refutar la afirmación de que había prometido a su esposa moribunda que no volvería a casarse nunca y que la Strepponi así lo había reconocido a un amigo.

Cuando Verdi y Giuseppina fueron a París en el invierno de 1851-1852, estaba ya en marcha la siguiente ópera de Verdi. Entre él y Cammarano eligieron la obra del español Gutiérrez, que se convertiría en *Il trovatore*. La ópera no respondía a ningún encargo: Verdi se la había propuesto a Cammarano porque le había impresionado el drama, y cuando, en julio de 1852, el libretista murió en Nápoles, faltando todavía por escribir un tercio del libreto, Verdi contrató a Leone Emanuele Bardare, joven poeta napolitano, para que lo terminara. Había intentado ofrecer la ópera a Nápoles por los contactos de Cammarano con el Teatro San Carlo, pero su principal preocupación era estrenarla en el teatro que contara con los mejores intérpretes, y finalmente se inclinó por el Teatro Apollo de Roma. El acontecimiento tuvo lugar en enero de 1853.

Estando en París había firmado un contrato para escribir una nueva obra destinada a la Opéra, y cuando volvió a Busseto comenzó a entablar contactos epistolares con Piave en torno a una nueva ópera para Venecia. Cuando llegó el momento de montar *Il trovatore* en Roma, estaba también componiendo la ópera de Venecia, *La traviata*, que se estrenó sólo seis semanas después de *Il trovatore*.

El público romano vio inmediatamente en *Il trovatore* una auténtica obra maestra, y estaba en lo cierto, a pesar de que algunos críticos pensaban que Verdi estaba matando el arte del *bel canto* por exigir a los solistas esfuerzos casi imposibles. A pesar de las complicaciones melodramáticas de su trama, *Il trovatore* se convirtió en seguida, y ha seguido siendo desde entonces, en una de las óperas más populares del repertorio universal. Sus efectos son amplios e inmediatos, y en la actualidad nos parece la verdadera apoteosis del *bel canto* operístico, con su riqueza melódica y sus exigencias de belleza, agilidad y registro vocal. La musculosa energía, el vigor casi brutal de la ópera son notables, y las encubiertas referencias temperamentales al torbelli-



*Portada de la primera edición para canto y piano de Il trovatore, obra que fue representada por vez primera en el teatro Apolo de Roma, el 19 de enero de 1853. Junto con Rigoletto y La traviata, forma el trío en el que Verdi alcanzó la perfección de lo que podría definirse como «ópera de personajes».*

---

no de la propia vida del autor en el momento de su composición resultan inconfundibles. El dolor de Verdi ante la muerte de su madre encontró expresión en la figura de la gitana Azucena: «La gente dice que la ópera es demasiado triste y que salen demasiadas muertes», escribía Verdi a Clarina Maffei, «pero, en definitiva, la muerte es una presencia continua en la vida, ¿no es cierto?»

Verdi regresó en barco, vía Génova, a Busseto, donde encontró su villa de Sant' Agata ya preparada para ser habitada. Se trasladó en seguida a la nueva casa, en compañía de Giuseppina, y allí vivirían el resto de sus vidas. Quedaban todavía por hacer algunas reformas, que se fueron realizando poco a poco al cabo de los años. Giuseppina se quejaba a Clarina Maffei: «No puedes imaginarte la cantidad de veces que, como consecuencia de las obras, hemos tenido las camas, vestuario y muebles danzando de una habitación a otra. Sólo te diré que, aparte de la cocina, la bodega y los establos, hemos dormido y comido en todos los rincones de la casa».

Sólo quedaban semanas para el estreno de *La traviata* en Venecia, y Verdi se entregó en cuerpo y alma a terminarla. Tanto él como Giuseppina estaban indispuestos, y el último acto, en que Violetta aparece moribunda, se compuso en una atmósfera de tristeza que encajaba a la perfección con su contenido. Verdi estaba preocupado por los solistas contratados, especialmente por la soprano, Fanny Salvini-Donatelli, de quien había oído comentarios muy poco favorables. Piave, que estaba por entonces viviendo en Sant' Agata, recibió instrucciones de dirigirse al Teatro la Fenice para tratar de convencer a sus responsables de que si no buscaban un nuevo reparto la ópera sería un fracaso. El tiempo reinante en la zona de Sant' Agata contribuyó también a fomentar el aire general de pesimismo. «Cuando llueve», escribía Piave al secretario del Fenice, «le aseguro que hay que mirarse al espejo para ver si uno sigue siendo un ser humano y no se ha convertido en un sapo o en una rana.»

Verdi quería que la dirección del Teatro la Fenice sustituyera a Salvini-Donatelli por Rosina Penco, la Leonora de su *Trovatore* de Roma, pero ésta tenía que cumplir otros compromisos y había pasado ya la fecha en que Verdi podía pedir un cambio de soprano. No podía deshacerse de la Salvini-Donatelli. Cuando recibió una carta anónima de Venecia, advirtiéndole que, a no ser que se cambiaran dos de las tres figuras principales, la representación sería un desastre, Verdi se la pasó tristemente a Piave, añadiendo: «Lo sé, lo sé». Llegó a Venecia el 21 de febrero

# LA TRAVIATA

Libretto di Francesco Maria Piave

MUSICA DI

## GIUSEPPE VERDI

Ufficiale della Legion d'Onore

EDIZIONE PER PIANOFORTE SOLO

IN

LUIGI TRICCI e EMANUELE MIZIO



OPERA COMPLETA

Prezzo Franci 20 —

Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa di tutti le edizioni e traduzioni di quest'opera.



MILANO

REGIO STABILIMENTO NAZIONALE

TITO DE GLO. RICORDI

VENEZIA, Ricordi e Kobal. — MILANO, Belforte-Baschi. — ROMA, L. E. Bocca.

Portada de una de las ediciones de la ópera La traviata. Abajo, figurines realizados por David Walker para esta ópera, con ocasión de su estreno en la English National Opera.





Piave se inspiró en La dama de las camelias de Alejandro Dumas para hacer el libreto de La traviata. En la imagen, grabado de la portada de esta obra.

para orquestar la ópera y ensayarla, y cuando sólo habían pasado trece días, el 6 de marzo de 1853, se produjo el estreno. El público se rio mucho en el último acto, mientras la robusta y saludable soprano intentaba convencerle de que moría de tisis. El tenor tenía poca voz, y el barítono, Felice Varesi, primer Macbeth y Rigoletto de Verdi, que debería tener plena confianza en el compositor, pensaba que le había correspondido un papel indigno de su categoría y se limitó a cumplir.

La mañana siguiente al estreno Verdi escribió una nota laconica a Muzio: «Querido Emanuele, *La traviata* ha sido un fracaso. ¿Ha sido culpa mía o de los intérpretes? El tiempo lo dirá». A Angelo Mariano, que cuatro años después dirigiría el *Aroldo* de Verdi, le afirmó que no estaba triste por el veredicto del público y añadía: «Personalmente, creo que ayer no se dijo la última palabra sobre *La traviata*. Se volverá a oír de nuevo, y entonces veremos. Mientras tanto, querido Mariano, hay que señalar su fracaso.»

---

Una de las razones por las que Verdi se había sentido atraído por *La Dame aux Camélias*, que había visto el año anterior en París con ocasión de su estreno, era que trataba de un tema contemporáneo. Marie Duplessis, la Marguerite Gautier de Dumas, había muerto sólo cuatro años antes. Pero cuando la versión operística de Verdi llegó al teatro, la acción se había retrotraído a comienzos del siglo XVIII y el decorado y el vestuario eran los del tiempo de Luis XIV. Es curioso que Verdi aceptara tal cosa, pues mientras componía la ópera había escrito a un amigo: «Es un tema de nuestro tiempo. Otra persona quizá no lo habría compuesto por el vestuario, por la época, por mil objeciones absurdas, pero a mí esta idea me encanta». Es probable que tuviera que ceder ante las presiones del Teatro la Fenice, con sus extrañas ideas sobre la seriedad y dignidad de su teatro.

Las cartas de Verdi sobre el fracaso se escribieron antes de la aparición de las críticas de la prensa. Estas, aunque de diversos tonos, no fueron, ni mucho menos, del todo desfavorables. El crítico de la *Gazzetta di Venezia*, tras encomiar la interpretación orquestal y varios números de la ópera, cuyo acto final le parecía «lleno de bellezas dignas de los días gloriosos de Rossini», se negaba a juzgar la ópera en su conjunto mientras no pudiera oír una interpretación de más calidad. El corresponsal en Venecia de la *Gazzeta Musicale* de Milán la adjetivaba de «producto meritorio de un genio inagotable que ha dado a Europa *Nabucco*, *Ernani* y *Rigoletto*», y calificaba el último acto de «joya perfecta desde el comienzo del delicado prelude de los violines, que tan patéticamente nos prepara para la trágica catástrofe».

*La traviata* se representó diez veces, pero tardó más de un año en representarse en ningún otro lugar, pues Verdi no quería verla de nuevo en los escenarios si no podía supervisar él personalmente la puesta en escena. Estuvo pensando en representarla en Roma, pero se dejó ganar por una petición procedente de Venecia en que le proponían su reposición en aquella ciudad. En este caso, la iniciativa partía no del Fenice sino del Teatro San Benedetto, teatro más pequeño que el Fenice pero casi igualmente prestigioso. El empresario se ofrecía a contratar a los mejores intérpretes disponibles, Piave se encargaría de dirigir el montaje, y no había límite alguno para el tiempo de los ensayos. Sin embargo, debía conservarse la localización en el tiempo de Luis XIV, pues al parecer habría sido tentar a la providencia presentar la vida contemporánea en una ópera; tendrían que pasar muchos años antes de que la acción se situara en el siglo XIX. Tras algunas vacilaciones iniciales, Verdi dio su consentimiento a esta pro-

# LA TRAVIATA.

OPÉRA DE VERDI



ANTAISSIE,  
OUR PIANO

PAR EDOUARD DORN OP. 39 N° 5

Portada de una de las ediciones de La traviata.

puesta de Venecia, y los venecianos oyeron *La traviata* de nuevo el 6 de mayo de 1854. En esta ocasión, la ópera constituyó un éxito inmenso, éxito que se contagió inmediatamente. *La traviata* se pudo escuchar en muchas otras ciudades italianas y en varios otros países, y pronto sería la ópera más comentada de su tiempo. A Verdi le encantó su recepción en el Teatro San Benedetto, pero no pudo dejar de comentar que no era el mismo público escuchando la misma ópera.

---

Hay curiosos paralelismos entre *La traviata* y la situación doméstica del propio Verdi, como los hay también entre la vida personal de Alexandre Dumas, hijo, y su *Dame aux Camélias*. Quizá no sea tan extraño el caso de Dumas, pues gracias a que fue el amante de Marie Duplessis, la famosa cortesana de París muerta de tuberculosis a los veintitrés años de edad, escribió su novela y luego la adaptó al teatro. Armand Duval, que tiene las mismas iniciales que su creador, intentaba ser un autorretrato, ya que el primer encuentro de Dumas con Marie Duplessis se había producido en condiciones semejantes a las que rodean el encuentro de Marguerite y Armand en la novela y en la obra teatral, y Dumas había vivido con Marie en el campo, en las afueras de París, durante el verano de 1845. Quizá una de las razones por las que Verdi se sintió atraído hacia *La dama de las Camelias* fue que vio en ella algo de la verdad emocional de su propia situación. Giuseppina no era una cortesana, pero había tenido dos hijos ilegítimos fruto de una relación anterior (Sabemos que uno de ellos era varón y que en 1849 vivía y tenía ocho años. El otro debió morir muy pronto). Quizá Verdi viera en Barezzi un

*Una caricatura que muestra a un crítico francés despreciando La traviata.*



---

equivalente de Germont. Lo cierto es que *La traviata* ocupó un lugar especial entre las preferencias de Verdi, y que es una obra mucho más íntima y personal que todas las que había escrito hasta entonces. Cuando, por aquellas fechas, le preguntaron cuál de sus óperas era la que más le gustaba, Verdi dijo que como profesional prefería *Rigoletto*, pero como aficionado *La traviata*.

Lo que más llama la atención de *La traviata* es comprobar cómo sus distintos números musicales van surgiendo para integrar un trasfondo melódico integrado. Cada uno de sus cuatro actos tiene una unidad estructural tan evidente en la representación, que podría hablarse de esta ópera como de una sinfonía de cuatro movimientos para voz y orquesta. No es sólo una de las mejores y más queridas óperas de Verdi, es también uno de los grandes dramas musicales de la historia. Quizá fue su inmensa riqueza melódica la que impidió que se advirtiera inmediatamente su calidad dramático-musical. Gran parte de su atmósfera de patetismo es consecuencia de la extraordinaria expresividad de la sección de cuerdas de la orquesta. Todas las grandes óperas de la época de madurez tienen su propio sonido distintivo, y en *La traviata* los matices oscuros y melancólicos de *Il trovatore* han dejado paso a un sonido de cuerdas más caído, vibrante y lleno de patetismo. La ópera resulta tan conocida para el público de hoy, sus melodías están tan asociadas a la experiencia del aficionado a la ópera, que no es fácil distanciarse lo suficiente de la obra para alabarla una vez más. Es una ópera en que se despliegan todos los talentos de Verdi: su dominio técnico, su claridad, su humanidad, su penetración psicológica, su sentido teatral y su infalible buen gusto.

## 5. Patriota y político: De *Las vísperas sicilianas* a *La fuerza del destino*

Después del «fracaso» inicial de *La traviata*, Verdi había regresado a Sant' Agata y comenzado a buscar temas para la ópera de París que se había comprometido a componer. Le propusieron *Fausto*, pero la sugerencia no prosperó («Adoro *Fausto*, pero no deseo ponerle música. Lo he estudiado mil veces, pero no veo que *Fausto* tenga un carácter musical»). Un abogado y dramaturgo veneciano, Antonio Somma, propuso varios temas. Verdi rechazó también éstos y en cambio sugirió a Somma la posibilidad de colaborar en *El rey Lear*, pues Shakespeare era su autor teatral preferido. Verdi había hecho ya un resumen detallado de la obra, y Somma comenzó a escribir un libreto completo, consultando todos los detalles con Verdi. Siguieron en contacto postal dos años. Verdi hacía continuas críticas, escena por escena, y en todo momento procuraba controlar la tendencia de Somma a alargarse. «En el teatro», decía Verdi, «largo es sinónimo de aburrido, y lo peor que se puede decir de un estilo es que es aburrido.» Finalmente, Somma terminó su libreto, y Verdi se lo pagó, pero para entonces Verdi había elegido una ópera diferente para París y *El rey Lear* se quedó una vez más para mejores momentos. «Quizá sea mejor así, pues podré dedicarme a ella más tarde con todo el tiempo que se merece y haré con ella algo nuevo o por lo menos algo distinto».

El verano de 1853 transcurrió gratamente en Sant' Agata. Además de su correspondencia con Antonio Somma y otros, Verdi tenía muchas cosas que hacer en la granja que explotaba con fines comerciales, sobre todo mediante la venta de ganado. Pero le gustaba pasar el invierno fuera de Sant' Agata y en octubre, poco después de cumplir los cuarenta años, se marchó con Giuseppina a París. Aunque Verdi no debió salir con esta intención, iba a pasar en Francia los dos próximos años. París era de nuevo la capital de una monarquía, pues Luis Napoleón, presidente de la segunda república, se había convertido en el emperador Napoleón III gracias a un golpe de estado y había comenzado a introducir a Francia en la era industrial. Verdi se sintió

---

fascinado por las obras de construcción que se estaban realizando en París. Le gustaba salir al Bois de Boulogne a admirar los lagos artificiales, y disfrutaba contemplando la demolición de los barrios bajos existentes entre el Louvre y las Tullerías.

Antonio Somma creía que había ido a París a hacer los preparativos para el estreno de *El rey Lear*, y Verdi se vio obligado a aclararle que «*Lear* [era] un tema demasiado amplio y sus formas demasiado nuevas y audaces para arriesgarnos aquí, donde lo único que entienden son melodías que se vienen cantando hace veinte años». A finales de año (1853), el famoso dramaturgo y libretista francés, el increíblemente prolífico Eugène Scribe, había presentado su libreto para *Las vísperas sicilianas*, que Verdi debía componer para su estreno en la Ópera de París dentro de las conmemoraciones de la Gran Exposición prevista para el año 1855.

Verdi era entonces, sin ninguna duda, el compositor más famoso del momento: Rossini llevaba muchos años en silencio, Donizetti había fallecido en 1848 y las óperas de Wagner (había escrito para entonces *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*) no se habían estrenado todavía fuera de Alemania. La Ópera se consideraba muy feliz de haber contratado la última ópera de Verdi, y las anfitrionas parisinas competían entre sí para recibir al compositor en los salones. Verdi negó indignado el rumor que circulaba por Milán de que pensaba «echar raíces» en París: «¿Echar raíces? Eso es imposible. Y, en cualquier caso, ¿qué sentido tendría? ¿de qué iba a servir? ¿Para conseguir fama? No lo creo. ¿Dinero? Gano tanto, y quizá más, en Italia. Y, repito, aunque quisiera, sería imposible. Amo demasiado mi desierto y mi cielo». Manifestaba su enorme deseo de volver a casa, pero seguía trabajando con dedicación en *Las vísperas sicilianas*.

Antes había trabajado con rapidez, pero los progresos en la ópera francesa eran muy lentos. Quizá contribuyera a ello el hecho de que se tratara de una obra larga, de cinco actos, sobre un texto en francés, aunque Verdi no tenía problemas con el idioma; lo que le dificultaba avanzar era que el libreto de Scribe era muy mediocre en comparación con los últimos libretos italianos utilizados por Verdi —y además dentro de una tradición ajena a la ópera italiana, la de la gran ópera en cinco actos de Meyerbeer, llena de espectáculo y con todo el ballet posible—. El concepto de la ópera dominante en París era diametralmente opuesto al drama auténtico que Verdi había introducido en Italia, y el libreto de Scribe no hacía más que complicar las cosas deformando increíblemente un hecho histórico real, las *Vísperas Sici-*

---

---

liananas de 1282, en que los sicilianos habían hecho una carnicería entre sus gobernantes franceses. Sólo treinta años más tarde, con ocasión del estreno póstumo de una ópera de Donizetti, *Le Duc d'Albe*, descubrió Verdi que Scribe no había escrito un libreto original para él, sino que había adaptado uno escrito ya en 1830 para *Le Duc d'Albe*, que no se había estrenado. También aquel libreto acababa con una matanza. Scribe cambió los nombres de los personajes y algunos detalles de la trama, pero el relato es básicamente el mismo y los diálogos son muy semejantes. Para la demencial imaginación de Scribe, una matanza debía ser muy parecida a otra, y su relato sobre la ocupación española de Flandes en el siglo XVI se convertía fácilmente en una narración de la ocupación francesa de Sicilia en el siglo XIII.

Verdi hizo todo lo que pudo para adaptar sus ideas musicales y dramáticas a los gustos parisinos, pero no puso mucho corazón en el trabajo. «Un encargo para la Opéra es como para tumbar a un toro», escribió a un amigo. «¡Cinco horas de música!». Siguió trabajando en el batiburrillo creado por Scribe, pasando el invierno en París y el verano en el campo, en Mandres. En octubre había terminado cuatro de los cinco actos de la ópera y ya podían comenzar los ensayos.

Pero no duraron mucho tiempo, pues pocos días después la soprano principal, Sophie Cruvelli, desapareció. Cruvelli (originariamente Crüwell), soprano alemana de veintiocho años y una de las favoritas del público de París, era una mujer atractiva y con una espléndida voz. Había cantado la Odabella en el *Attila* de Verdi representado en Venecia en 1847, un año después de su estreno, y la opinión general era que lo había hecho mucho mejor que Sophie Loewe, creadora del papel. Cruvelli venía cantando en París desde 1851, y había aparecido con enorme éxito en *Ernani*, en el Théâtre' Italien. Su repentina desaparición fue muy comentada. Debía cantar en *Les Huguenots* de Meyerbeer la tarde del 9 de octubre, pero no acudió a su compromiso. Durante más de un mes no se supo nada de ella. En Londres, donde también se había hecho popular, el Strand Theatre representó una farsa titulada *¿Dónde está Cruvelli?* Parecía probable que la pregunta quedara para siempre sin respuesta, pero de repente la Cruvelli reapareció, de nuevo también sin ninguna explicación. La mayoría pensó, parece que con razón, que había tomado la resolución inesperada de tomarse unas vacaciones con su amante Georges Vigier, con quien se casó dos años más tarde.

Se reanudaron los ensayos de *Les vêpres siciliennes*. Faltó poco para que todo quedara en nada, pues Verdi había conside-



La ópera de Verdi *Les vèpres siciliennes* fue compuesta para el Teatro de la Ópera de París con motivo de la Exposición Universal de 1855. Con esta obra Verdi conquistó la admiración del público y la crítica parisienses. A la izquierda, la soprano Sophie Cruvelli que cantó el papel protagonista en la primera representación.

rado la desaparición de Cruvelli como la gota que desbordaba el vaso y había solicitado de la Opéra que le rescindiera el contrato. Es más, estaba a punto de regresar a Italia para trabajar en *El rey Lear*, que debía servir para inaugurar un nuevo teatro de la ópera en Génova, al que las autoridades querían poner su nombre. Pero la Opéra no aceptó dejarle en libertad, y comenzaron los interminables ensayos. Los problemas de Verdi con Scribe, con la dirección de la Opéra y con todo el concepto parisino de la ópera siguieron en aumento, y el 3 de enero de 1855 escribió, en francés, al nuevo director de la Opéra, Louis Crosnier:

«Señor Crosnier:

»Creo que no puedo dejar pasar más tiempo sin hacer algunas observaciones sobre *Les vèpres siciliennes*.

»Es triste y humillante para mí que el Sr. Scribe no se tome la molestia de mejorar el quinto acto, que todos coinciden en calificar de carente de interés. Me doy perfecta cuenta de que tiene mil otras cosas que hacer, quizá más importantes para él que mi ópera. Pero si yo hubiera previsto de antemano su completa

---

indiferencia, me habría quedado en mi país, donde, a decir verdad, las cosas no me iban del todo mal.

»Tenía la esperanza de que Scribe consiguiera terminar el drama con una escena conmovedora, de las que hacen llorar al público, que siempre producen impacto, pues creo que la situación se presta a eso. Con ello habría mejorado toda la obra, que no tiene ni un solo fragmento conmovedor, si exceptuamos la romanza del cuarto acto.

»Confiaba en que Scribe tendría la delicadeza de aparecer en los ensayos de vez en cuando, para ver si había algún verso poco feliz y difícil de cantar, para comprobar si había que retocar algún número o algún acto, etc. Por ejemplo, el segundo, tercero y cuarto actos tienen todos ellos la misma forma: aria, dúo, final.

»Finalmente, tenía la esperanza de que Scribe, tal como prometió al comienzo, cambiara todo lo que atenta contra el honor de los italianos.

»Cuando más pienso en esto, más me convengo de lo peligroso que es. Scribe ofende a los franceses porque éstos son asesinados en masa; ofende a los italianos al cambiar el carácter histórico de Procida convirtiéndole en un conspirador convencional tan querido por Scribe y pone en su mano la inevitable daga. ¡Dios mío!, hay virtudes y vicios en la historia de todos los pueblos, y nosotros no somos peor que los demás. En cualquier caso, soy ante todo italiano, y pase lo que pase no me haré cómplice de nada que pueda ofender a mi país.

»Quiero decir también algo sobre los ensayos en el foyer. De vez en cuando oigo palabras y comentarios que resultan inapropiados, por no decir hirientes. No estoy acostumbrado a ello y no estoy dispuesto a tolerarlo. Es posible que haya algunos que opinen que mi música no es digna de la Ópera. Quizá haya otros que piensen que sus papeles están por debajo de sus talentos. ¡También es posible que la actuación y el estilo de su voz no sean precisamente los que yo habría deseado! En resumen, me parece que, si no estoy totalmente equivocado, no coincidimos en nuestra forma de sentir y de interpretar la música, y si no hay acuerdo en este punto es imposible triunfar.

»Como verá, todo lo que he dicho es lo suficientemente grave como para que nos paremos a considerar la forma de evitar la catástrofe que se nos viene encima. Por mi parte, sólo veo un medio y lo propongo sin vacilar: la disolución del contrato. Me doy perfecta cuenta de que usted me dirá que la Ópera ha perdido ya tiempo y dinero, pero eso es poco en comparación con

---

el año que yo he perdido aquí, durante el que podría haber ganado cien mil francos en Italia. Usted me dirá también que no es muy fácil anular un contrato cuando existe una deuda, a lo que le respondería que yo la habría pagado en su totalidad si mis pérdidas y gastos en esta ciudad no fueran ya demasiado grandes.

»Sé que es usted una persona demasiado justa y razonable para no elegir el menor entre dos males. Fíese de mi experiencia musical: en las condiciones en que estamos trabajando, es muy difícil lograr un éxito. Un éxito a medias no beneficia a nadie. Creo que lo mejor sería que cada uno de nosotros intentara recuperar el tiempo perdido y arreglar todos los problemas con calma. Los dos saldremos ganando.

»Acepte, señor, el testimonio de mi gran estima.

»P. D.: perdone mi mal francés. Lo importante es que me entienda.»

Una vez más, la Ópera se negó a dejar a Verdi libre de compromiso y Scribe no hizo ninguno de los cambios propuestos. Por difícil que parezca creerlo, los ensayos siguieron otros cinco meses, y finalmente el estreno se produjo el 12 de junio de 1855. Curiosamente, obtuvo desde el primer momento un gran éxito, tanto entre el público parisino como entre los críticos, uno de los cuales escribía con gran tacto: «La música de Verdi se ha adaptado al procedimiento inventado por el genio francés sin perder nada de su ardor italiano»

*Les vèpres siciliennes* llegó a las cincuenta representaciones en la Ópera durante su primera temporada, e inmediatamente después se estrenó en Italia, en una traducción al italiano hecha por el propio Verdi, que introdujo también algunos cambios en la parte vocal. Por problemas de censura, la ópera recibió en Italia los nombres de *Giovanna di Braganza*, *Giovanna di Guzman*, *Giovanna di Sicilia* y hasta el de *Batilde di Turenna*, antes de recibir su título adecuado, *I vespri siciliani*, seis años después, cuando Italia se había convertido por fin en una nación independiente. La ópera se siguió representando en su versión italiana; la versión alemana recibió nuevo impulso en la vuelta a Verdi promovida en el siglo XX por Alemania y Austria. En estos últimos se ha representado varias veces en italiano y en alemán, pero hay clara resistencia a presentarla en la versión original francesa, incluso por parte de la Ópera de París, que en 1974 montó *I vespri siciliani*, no *Les vèpres siciliennes*. Los mejores pasajes de la ópera son aquellos en que la sinceridad de Verdi logra imponerse al inservible libreto de Scribe. No son pocos y la música de ballet, más de media hora, es deliciosa. Pero no cabe duda

---

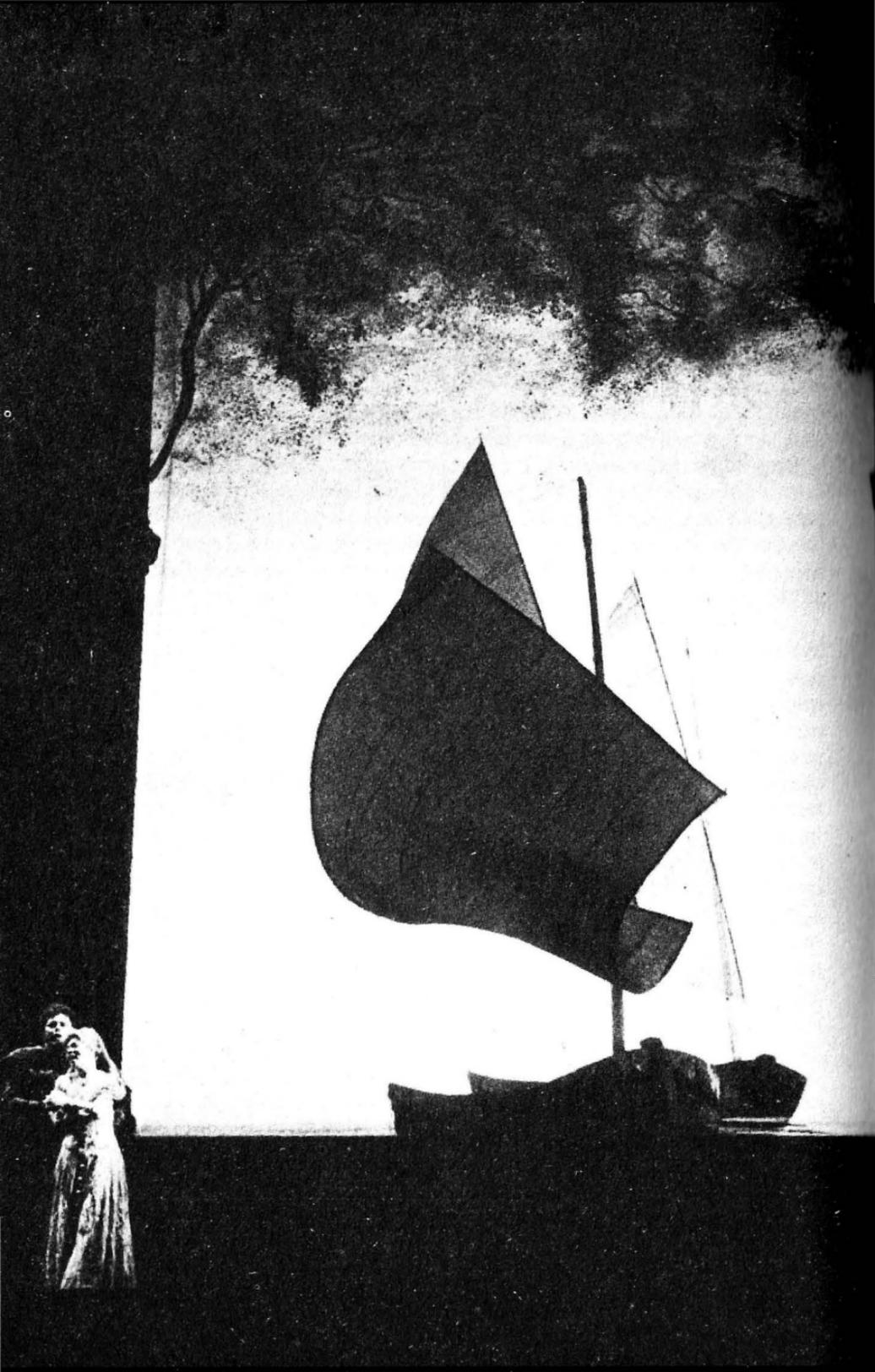
de que el arte de Verdi, siempre conciso y directo, no se adaptaba a la forma prolija y al vacío profesionalismo de la ópera al estilo de Meyerbeer.

Después del ensayo de *Les vêpres siciliennes*, Verdi tuvo que atender en París a varios asuntos, en especial al problema del *copyright*. Para evitar una versión inglesa no autorizada de *Il trovatore*, se dirigió apresuradamente de París a Londres mientras componía *Les vêpres siciliennes*. Mientras tanto, la Cámara de los Lores había aprobado una ley en virtud de la cual no podían protegerse los derechos de una ópera escrita por un extranjero, a no ser que el propio compositor supervisara el estreno en Inglaterra. Esto obligó a Verdi a realizar otra visita a Londres al año siguiente. Le aconsejaron que solicitara la ciudadanía inglesa o francesa, pues Francia tenía varios acuerdos internacionales con Inglaterra. Pero Verdi prefirió seguir siendo, según sus propias palabras, «un campesino de Roncole, y pedir a mi gobierno [el ducado de Parma] que llegue a un acuerdo con Inglaterra». Mientras tanto, consiguió evitar que un empresario español presentara en París *Il trovatore*, *Rigoletto* y *La traviata* sin pagar.

A finales de 1855 regresó a Sant' Agata. El año anterior había confesado a un amigo que, de las óperas suyas que habían quedado fuera de la circulación, había dos que no le gustaría que quedaran en el olvido: *Stiffelio* y *La battaglia di Legnano*. Después de pensarlo, llegó a la conclusión de que no podía hacer gran cosa con *La battaglia di Legnano*, que había cumplido su misión propagandística. Pero esperaba hacer algo con *Stiffelio*, adaptándola a un libreto diferente, y quizá escribiendo alguna parte nueva. En marzo de 1856 escribió a Piave, que había hecho el libreto de *Stiffelio*, invitándole a Sant' Agata, con la indicación de que llevara libros y obras teatrales para examinarlos. Rechazaba una propuesta formulada por Piave algo antes: «Ya te he dicho que no me gustaría hacer de *Stiffelio* un cruzado. Quiero algo más nuevo y más interesante. Piensa en ello». Y añadía: «Ven pronto y, si puedes, tráete un caniche, pues sabes que a Peppina [Giuseppina] le encantará».

Piave acudió a la cita, pero siguió defendiendo a sus cruzados, y el resultado final fue *Aroldo*, cuyo protagonista es un cruzado inglés. Mientras tanto, Verdi marchó en marzo a Venecia a dirigir una reposición de *La traviata* y, estando allí, aceptó escribir una nueva ópera para el Teatro la Fenice, que se estrenaría al año siguiente. El tema elegido fue otra obra del dramaturgo español Antonio García Gutiérrez, cuyo drama *El trovador* se había convertido en *Il trovatore*. La nueva obra, *Simón Bocanegra*,

---



---

se ocupaba de este personaje histórico, pirata del siglo XIV que llegó a ser Dux de Génova. Verdi indicó a Pieve que preparara un libreto, trabajando siempre bajo la dirección del compositor, que había planeado todo el libreto, dejando a su colaborador como misión única la de versificarlo. El trabajo se interrumpió con ocasión de nuevos viajes de Verdi a París y a Londres para proteger sus intereses. Estando en París, supervisó la representación francesa de *Il trovatore*, para la que escribió una música de ballet y amplió el final. Se mantuvo en contacto con Pieve por correo. También tuvo contactos epistolares con el Teatro de San Carlo de Nápoles, que le había propuesto una ópera para la temporada 1857-1858. Volvieron a pensar en *El rey Lear* y hasta estudiaron el reparto. Verdi decía que el papel del loco debía ser cantado por una contralto y el de Lear por un barítono. En cuanto a Cordelia, se inclinaba por la soprano María Piccolomini, pero el San Carlo no podía conseguir sus servicios y Verdi se negó a aceptar a la soprano que proponían en su lugar. No quería que le impusieran los intérpretes, decía, «ni aunque el propio Malibran se levantara de la tumba». Como él mismo había enviado un mensaje a María Piccolomini asegurándole que no se molestaría en lo más mínimo si rechazaba el papel, quizá estuviera buscando excusas para no comenzar con *El rey Lear*.

Con *Simón Bocanegra* volvió a presentarse el ya habitual problema con la censura, pues aquel dux del siglo XIV había expresado su visión de una Italia unida, y Verdi tenía firme intención de reflejar en su ópera todo el horror de las guerras fratricidas de la época. Pero se negó a admitir ningún cambio en el libreto, y por esta vez se salió con la suya. Cuando abandonó París, a comienzos de 1857, para dirigirse a Sant' Agata, no tenía terminada la ópera, ni mucho menos. Había partes del libreto de Pieve que no le convencían y había pedido a Giuseppe Montanelli, político y ex profesor de derecho exiliado en París, que escribiera de nuevo algunas de las escenas. Montanelli lo hizo con rapidez y competencia, pero cuando Verdi llegó a Venecia a mediados de febrero para ensayar, todavía no había compuesto uno de los actos y le quedaba por orquestrar toda la obra.

*Simón Bocanegra* se estrenó en el Teatro la Fenice de Venecia el 12 de marzo de 1857. El público no salió muy satisfecho. Uno de los críticos reprochó a Verdi que escribía como Wagner, cuya música no había tenido ocasión de oír. Verdi se sintió de-

---

■ Escena de Simón Bocanegra en su representación en La Scala de Milán, 1972.

---

cepcionado ante la pobre acogida. «Creía haber hecho algo decente», escribió, «pero parece que estaba equivocado». La verdad es que la obra era más que «decente», pero aun así fueron muy pocos los teatros italianos que demostraron interés en ella. Veintitrés años más tarde, Verdi volvería sobre ella. Es esta versión revisada de *Simón Bocanegra* la que se representa hoy.

Quedaban sólo unos meses para el estreno de la revisión de *Stiffelio*, o *Aroldo* según la nueva denominación, que iba a inaugurar el nuevo teatro de la ópera de Rimini en agosto. Verdi y Piave supervisaron la representación, y Angelo Mariani, que comenzaba a darse a conocer como intérprete de Verdi, dirigió a la orquesta. *Aroldo* tuvo todavía menos éxito que *Stiffelio* siete años antes, aunque al principio el hecho quedó en segundo plano ante la agitación producida en la pequeña ciudad de Rimini por la inauguración de su nuevo teatro y la presencia del compositor italiano más famoso de su tiempo. Hasta las escenas finales, la trama de ambas obras es prácticamente idéntica. *Stiffelio* tenía tres actos. El Acto III de *Aroldo*, cuyo protagonista es un cruzado inglés, termina antes de la escena final del perdón en la iglesia de *Stiffelio*, y va seguido de un Acto IV cuya acción transcurre en las orillas del lago Lomond y que parece totalmente fuera de lugar. Los primeros actos transcurren en Kent o, como dice el libreto de Piave, «en el castillo de Egberto, cerca de Kent».

Verdi concentró luego toda su atención en la ópera que se había comprometido a escribir para la temporada 1857-1858 del Teatro San Carlos de Nápoles, cuya dirección había aceptado a regañadientes el aplazamiento del proyecto de *El rey Lear*. Cuando se estrenó *Aroldo*, en agosto, el compositor no había elegido todavía entre el *Ruy Blas* de Víctor Hugo, otra obra de Gutiérrez titulada *El tesorero del rey don Pedro* y un libreto sobre Gustavo III de Suecia, escrito un cuarto de siglo antes por Scribe para la ópera de Auber *Gustave III ou le bal masqué*. Verdi había hecho traducir la obra española y hasta resumirla para su posterior versificación, pero a mediados de septiembre se inclinó definitivamente por *Gustavo III* y confió a Antonio Somma la tarea de traducir al italiano el libreto francés de Scribe y de reducir a tres sus cinco actos.

Cuando llegó la hora de estrenar *Un ballo in maschera* (*Un baile de máscaras*), el acontecimiento no tuvo lugar en Nápoles ni en 1858, sino en Roma y en 1859. Tampoco era un relato sobre el asesinato del rey Gustavo III de Suecia, ocurrido históricamente en un baile de máscaras celebrado en el Teatro Real de

---

---

Estocolmo en 1792. Trataría de un inexistente gobernador británico de una colonia americana. El cambio provocó una de las curiosas batallas de Verdi con la censura.

El personaje histórico de Gustavo III fue un hombre sumamente pintoresco. Sobrino de Federico el Grande, era igual que su tío, homosexual. Aunque luchó valientemente en el campo de batalla, tenía mucho más interés por el arte que por la guerra. Protegió a artistas y arquitectos, escribió obras de teatro y se rodeó de una corte culta, elegante y erudita. Este hombre inteligente y agnóstico estaba interesado en la teología, así como en las ciencias ocultas. Se dice que en más de una ocasión consultó a la famosa adivina Madame Arvedson, famosa por su afición a la intriga y a predecir el futuro, y que figura tanto en el libreto de Scribe como en el de Somma.

Gustavo tenía veintiséis años cuando subió al trono, en 1722. Se ganó inmediatamente la enemistad de la nobleza al reducir sus privilegios y aumentar los propios. Sin embargo siguió disfrutando de popularidad entre el pueblo llano. En el momento de ser nombrado Rey, llevaba seis años casado con Sofía Magdalena, princesa heredera de Dinamarca, aunque el matrimonio era puramente nominal y el rey vivía alejado de la reina. En palabras de una *Secret History of the Courts of Sweden and Denmark* (*Historia secreta de las Cortes de Suecia y Dinamarca*), publicada a comienzos del siglo XIX, «las malas compañías y las costumbres disolutas habían contaminado su mente mucho antes de que el cetro pasara a sus manos».

La intención de Verdi era utilizar los personajes históricos de Gustavo, de su asesino el conde Ankarstroem y de la adivina Madame Arvedson tal como aparecían en el libreto de Scribe. Somma comenzó a trabajar en la traducción y adaptación; exceptuando algunos detalles y la introducción del aria «Eri tu», en que Arkarstroem revela los motivos que le impulsan a matar a Gustavo, Somma y Verdi se mantuvieron bastante fieles a Scribe, aunque eliminaron algunas referencias del libretista francés a las inclinaciones artísticas e intelectuales del Rey. Llevaban ya trabajando varias semanas, cuando Verdi comenzó a tener sus dudas sobre la posibilidad de que la censura napolitana permitiera la representación del asesinato de un monarca. Cuantas más vueltas daba al problema, menos posibilidades veía, a pesar de que había presentado ya un resumen en prosa del argumento. Sus temores se vieron confirmados. Un amigo napolitano, el crítico Vincenzo Torelli, le hizo saber que las autoridades no iban a consentir que apareciera en escena la figura de Gustavo III.

---



La noticia no sorprendió a Verdi. Respondió que no sería demasiado difícil trasladar la acción a alguna otra parte y cambiar los nombres de los personajes, aunque sentiría mucho renunciar a la magnificencia de la corte de Gustavo III. Al principio, Somma no se preocupó demasiado por las exigencias de la censura. En una carta a Verdi escribía:

«Nos dejarán situar la acción en cualquier lugar del norte, con tal de que no sea Suecia ni Noruega. Muy bien, ¿pero dónde? Me gustaría saber lo que piensa al respecto. No será sencillo encontrar un periodo en que sea fácil aceptar la creencia en brujas, como exige el censor. Pero creo que nos conviene ceder. Indíqueme qué quiere que haga y si quiere que la acción transcurre en Hungría o en Polonia o en algún otro sitio. Si lo que interesa es buscar una corte ducal nórdica y una época de conflicto entre los bárbaros paganos y la civilización cristiana, quizá no sería mala idea optar por Pomerania, que forma parte de Prusia. Fue un ducado independiente en el siglo XII y los caballeros teutones trataron de acabar con las ideas paganas todavía existentes en muchas zonas del país.»



Royal Opera House/  
Donald Southern

*Figurines para la  
representación en el  
Covent Garden  
londinense de Un  
ballo in maschera,  
en 1975.*

Verdi respondió que el siglo XII le resultaba «demasiado remoto para nuestro Gustavo» y que era un periodo demasiado tosco y brutal. En su opinión, deberían buscar «un gran príncipe o duque, un granuja del norte o del sur, que tenga algo de mundo y haya respirado la atmósfera de la corte de Luis XIV».

Finalmente, Verdi y Somma decidieron trasladar la acción de la Suecia del siglo XVIII a la ciudad de Stettin, en la Pomerania del siglo XVII. Pero cuando Verdi llegó a Nápoles en enero de 1858 descubrió que el censor había prohibido todo intento de continuar con la ópera, aunque se introdujeran cambios en cuanto al tiempo y al espacio. El 14 de enero, en París, había estallado una bomba bajo el coche de Napoleón III cuando se dirigía a la Opéra, incidente que exacerbó el nerviosismo de la monarquía napolitana. En todo caso, Nápoles conocía perfectamente el peligro de que se produjera un regicidio, pues el año anterior el monarca reinante había sido atacado con una bayoneta por uno de sus propios soldados. El 7 de febrero Verdi escribió a Somma informándole de la noticia:

---

«Comenzaron poniendo dificultades a algunas frases y palabras, luego a escenas enteras y finalmente al tema en su totalidad. Hicieron las siguientes recomendaciones, pero sólo como un favor especial:

- »1. Hacer protagonista a un ciudadano normal, sin títulos de soberanía.
  - »2. Convertir a la esposa en hermana.
  - »3. Modificar la escena con la adivina y retrotraerla a una época en que el pueblo creyera en tales cosas.
  - »4. Suprimir el baile.
  - »5. No representar en escena el crimen.
  - »6. Omitir la escena del nombre.
- »¡Etc, etc., etc.!

»Como puedes imaginar, estos cambios resultan inaceptables. Así que se acabó la ópera. Eso significa que los suscriptores del teatro no pagarán los dos últimos meses, que el gobierno retirará el subsidio, que los directores demandarán a todo el mundo y ya me están amenazando con exigirme una indemnización de 50.000 ducados. ¡Un desastre!»

Aunque la ópera estaba ya muy avanzada, pues sólo faltaba la orquestación, la dirección del Teatro San Carlo preparó un libreto completamente diferente para cumplir las condiciones de la censura. Se titulaba *Adelia degli Adimari* y transcurría en la Florencia del siglo XIV. Verdi no podía aceptarlo y así se lo comunicó a la dirección, que inmediatamente le amenazó con un proceso legal. Verdi y su abogado formularon una contradenuncia. Pero el conflicto se solucionó sin necesidad de recurrir a los tribunales, llegándose a un acuerdo en virtud del cual se disolvió el contrato y Verdi quedaba en libertad de presentar su ópera en otra ciudad.

Mientras los abogados estaban todavía discutiendo, Verdi había ofrecido ya la ópera al Teatro Apollo de Roma, que la aceptó, con la condición, claro está, que fuera aprobada por el censor papal. Este acabó aprobando el tema y el argumento, pero insistiendo en que la acción transcurriera fuera de Europa. «¿Qué te parece América del Norte durante el periodo colonial inglés?», preguntó Verdi a Somma. El rey Gustavo III de Suecia se convirtió finalmente en Ricardo, conde de Warwick y gobernador de Boston, Massachusetts. El libreto tal como lo conocemos representa las intenciones finales, aunque algo impuestas, de Verdi y Somma, como demuestra el trabajo que se tomaron antes de su estreno en Roma el 17 de febrero de 1859.



*Patriotas italianos escribiendo en las paredes de Roma «Viva Verdi».*

Verdi y Giuseppina llegaron a Roma con un mes de antelación. Encontraron la ciudad en un estado de gran nerviosismo político: había rumor de guerra inminente entre Francia y Austria y la hija de Víctor Manuel, rey de Piamonte, estaba a punto de casarse con un sobrino de Napoleón III. Muchos creían que el único futuro para los estados italianos estaba en una Italia unida, probablemente bajo la dirección de Víctor Manuel; veían también en el nombre de Verdi un acrónimo de «Vittorio Emanuele Re d' Italia» («Víctor Manuel, rey de Italia»). El «Viva V-e-r-d-i» se popularizó por toda Italia, aparecía pintado por las paredes, o escrito en pancartas y, en el norte de Italia, se proclamaba a voz en grito como desafío a los austríacos. En estas circunstancias, el estreno de *Un ballo in maschera* no podía ser más que un éxito apoteósico. Pero la verdad es que habría triunfado en cualquier situación, pues, a pesar de lo que pudieran hacer pensar los dolores provocados por su parto, es una de las obras maestras del periodo intermedio de Verdi, con unos personajes de gran humanidad y unas melodías que compaginan el calor y la fuerza del primer Verdi con la ligereza y la elegancia que se había introducido en su música con *La traviata*. Además del romanticismo dramático, la partitura de *Un ballo in maschera* está

---

también llena de humor, reflejado en la brillante alegría de Oscar, el paje, en la ironía divertida de Riccardo y en los sarcasmos burlones de los conspiradores. Hoy, cada vez son más las representaciones de esta ópera que vuelven a la idea inicial de Verdi y Somma, y cambian el ambiente y los nombres de los personajes por los del Estocolmo de finales del siglo XVIII. En más de una de estas representaciones el tenor sueco Nicolai Gedda ha interpretado brillantemente al monarca sueco Gustavo III.

El éxito de *Un ballo in maschera* no debió ser en ninguna parte mérito de los intérpretes, pues, en una carta al empresario de Roma fechada varios meses después del estreno, Verdi hablaba de «la lamentable compañía que me buscaste» y añadía: «Ponte la mano en el corazón y confiesa que fui un modelo de abnegación por no coger mi partitura y marcharme a otra parte, pues hasta el ladrido de los perros habría sido preferible a las voces de los intérpretes que me ofreciste». Unas semanas antes del estreno en Roma de *Un ballo in maschera*, se había representado en La Scala de Milán *Simón Bocanegra*, con un reparto mediocre. La carta que Verdi escribió desde Roma a su editor Tito Ricordi cuando tuvo información de su fracaso es fascinante por la luz que arroja sobre su actitud hacia el público y la amargura que sentía por la acogida de su segunda ópera, con casi veinte años a sus espaldas:

«El fracaso de *Bocanegra* en Milán tenía que ocurrir y ocurrió. ¡Un *Bocanegra* sin Bocanegra! Córtale a un hombre la cabeza y luego intenta reconocerlo. ¿Te sorprende la falta de decoro del público? A mí no me sorprende lo más mínimo. Son felices si pueden contribuir a crear un escándalo. Cuando yo tenía veinticinco años, todavía me hacía ilusiones y creía en su cortesía: unos años más tarde se me abrieron los ojos, y comprendí con quién tenía que vérmelas. La gente me hace reír cuando dice, como si quisieran reprocharme algo, que debo mucho a tal o cual público. Es cierto que en La Scala, una vez, aplaudieron *Nabucco e I Lombardi*; pero, gracias a la música, a los solistas, a la orquestación, al coro o a la producción, todas las representaciones fueron dignas de aplauso. Poco más de un año antes, este mismo público recibió de malas maneras la ópera de un joven enfermo, miserable, con el corazón destrozado por una terrible desgracia [la muerte de su esposa y de sus dos hijos]. Todos lo sabían, pero eso no bastó para que se comportaran con corrección. Desde entonces no he visto *Un giorno di regno* y no me cabe la menor duda de que es una ópera terrible, pero el cielo sabe que muchas otras no superiores a ella han sido toleradas y

---

hasta aplaudidas. Si el público de aquella ocasión hubiera, si no aplaudido, al menos soportado mi ópera en silencio, no habría podido encontrar palabras para agradecerse. Si ahora ven con buenos ojos las óperas mías que han dado la vuelta al mundo, se ha saldado la cuenta. No les condeno: que sean severos. Acepto sus silbidos con la condición de que no tenga que solicitar su aplauso. Nosotros, pobres gitanos, charlatanes o lo que quieran llamarnos, nos vemos obligados a vender nuestros esfuerzos, nuestros pensamientos y nuestros sueños por dinero. Por tres libras, el público compra el derecho a silbar o a aplaudir. Nuestro sino es la resignación, y nada más. Pero, digan lo que digan mis amigos o enemigos, *Bocanegra* no es inferior a muchas de otras óperas mías que tuvieron mejor fortuna: quizá lo que ésta necesite sea mayor cuidado en la interpretación y un público que quiera de verdad escuchar. ¡Qué cosa tan triste es el teatro!»

Verdi y Giuseppina se quedaron en Roma varias semanas después del estreno de *Un ballo in maschera* y luego regresaron a Sant' Agata a pasar el verano. Al finalizar el verano, el 29 de agosto, en medio de un gran secreto, Verdi y Giuseppina Strepponi se casaron en la pequeña ciudad de Collonges-sous-Salève, cerca de la frontera suiza de la provincia de Saboya. La legalización de su unión no supuso grandes diferencias en su vida, pues llevaban viviendo juntos veinte años. Se llevaron un sacerdote desde Ginebra para que realizara la ceremonia, indicando al sacerdote de la localidad que se fuera «a dar un paseo». Los testigos de la ceremonia fueron «dos personas muy distinguidas», en palabras de Verdi en una carta escrita varios años más tarde, «el campesino y el conductor que nos llevaron de Ginebra a Collonges». Es posible que Verdi y Giuseppina se casaran porque él había aceptado presentarse a un cargo público y sabía que era probable que, pocos días después, fuera elegido miembro de la Asamblea de Parma. Fue elegido en septiembre, y perteneció a un pequeño grupo encargado de llevar los resultados de las deliberaciones de la Asamblea a Víctor Manuel, en Turín. Cuando se encontraba en Turín, Verdi conoció al gran estadista Camillo Cavour. Fue éste quien, una vez lograda la unificación de Italia en 1861, le convenció de que se presentara a las elecciones como representante de Busseto en el primer Parlamento italiano. El recién casado Verdi pasó el invierno de 1859-1860 en Génova, y la mayor parte del verano siguiente en Sant' Agata. Cuando fue elegido parlamentario, él y Giuseppina se dirigieron a Turín, en febrero de 1861, para la inauguración del Parlamento por Víctor Manuel. Verdi era muy escrupuloso en su asistencia a las sesio-

---

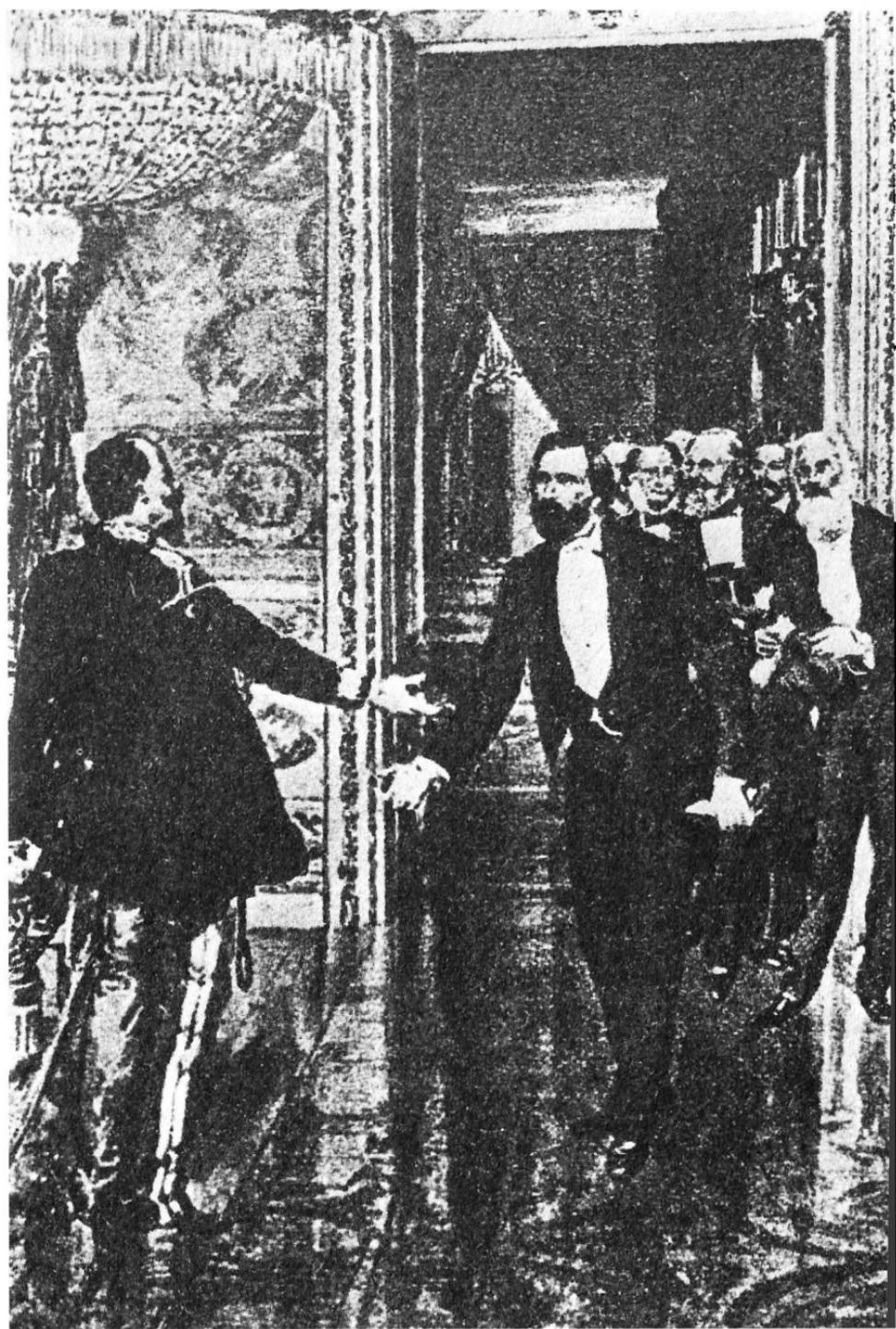
nes, pero no era político y se limitaba a votar siempre lo que votara Cavour. Este murió en junio y Verdi organizó un servicio funerario en Busseto en el que, como escribía luego a su amigo el conde Arrivabene, «el sacerdote ofició sin cobrar, lo que ya es noticia».

Con la muerte de Cavour, el interés de Verdi por la política activa descendió rápidamente y volvió a centrarse en la composición. No quiso presentarse a la reelección, pero al menos conservó el puesto hasta el final de su mandato y siguió acudiendo a las sesiones de Turín habitualmente. En el verano de 1861, mientras estaba en dicha ciudad, firmó un contrato para escribir una ópera que se representaría al año siguiente en Rusia. Era un contrato con el Teatro Imperial de San Petersburgo, y el primer tema elegido fue el *Ruy Blas* de Victor Hugo. Sin embargo, el drama de Hugo sobre un ayuda de cámara que se convierte en amante de su emperatriz y en primer ministro de su país no agradó a la dirección del teatro, cuya decisión llegó a Verdi mediante un telegrama en el que no se ofrecía ningún motivo, aunque quizá fuera que resultara demasiado democrático para el régimen zarista. Verdi buscó otros temas y finalmente eligió una obra teatral española que había estudiado ya antes: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Encargó el libreto a Piave, y se puso a trabajar con entusiasmo en la ópera que se convertiría en *La forza del destino*.

La correspondencia entre Verdi y Piave revela que la relación entre el compositor y el libretista era en gran parte igual que siempre. Verdi agobiaba a Piave, quejándose con frecuencia de la fealdad e incomprensibilidad de sus versos, pero, cuando llegó el momento, la obra estaba terminada y Verdi salió para San Petersburgo acompañado de su esposa (Giuseppina hizo complicados preparativos para el viaje y encargó enormes cantidades de vino, pasta, queso y salami, que mandó enviar por adelantado). Pero en cuanto llegaron a San Petersburgo, la soprano se puso enferma. Al no haber ninguna otra cantante a quien poder recurrir para interpretar el papel de Leonora, Verdi solicitó que le liberaran de su contrato. En Rusia hacía un frío terrible y el contraste entre el lujo de los ricos y la lamentable situación de los pobres disgustó a los Verdi. Giuseppina escribió al conde Arrivabene:

«... El frío se ve pero no se siente. Claro que esta contradicción sólo se cumple en el caso de los ricos, que pueden gritar:

*Verdi encabezando una comisión para presentar una petición a Victor Manuel II en 1859.* ►





*Tras veinte años de vida en común, Verdi y Giuseppina Strepponi deciden legalizar su unión, debido probablemente al nuevo cargo público que iba a ocupar el compositor.*

¡Viva el frío, el hielo, los trineos y otros placeres de este mundo! Pero los pobres, en general, y los cocheros en especial, son las criaturas más miserables de este mundo. Muchos de ellos se pasan todo el día y parte de la noche sentados inmóviles en sus pesantes, expuestos a un frío helador, esperando a sus amos, que están dándose banquetes en habitaciones calentitas mientras al-



gunos de estos pobres seres mueren de frío. Esto es algo que pasa todos los días. No lograré acostumbrarme a ver tanto sufrimiento.»

El estreno de *La forza del destino* quedó aplazado hasta el siguiente otoño, y en febrero de 1862 los Verdi regresaron de Rusia. Verdi había aceptado, a regañadientes, representar a Italia en la Exposición de Londres de 1862 y escribir una marcha para la ceremonia inaugural. En compañía de Giuseppina fue en tren desde San Petersburgo a Londres. Supo que Meyerbeer (por parte alemana) y Auber (por parte francesa) estaban escribiendo

---

obras orquestales, y él optó por componer una breve obra coral para aquella ocasión. Encargó un texto al joven compositor y poeta Arrigo Boito. Su *Inno delle nazioni* (*Himno de las naciones*) para tenor, coro y orquesta, de unos catorce minutos de duración, fue rechazado por Michael Costa, director musical de la Exposición, por no respetar las condiciones del contrato. Es posible que el himno de Verdi, que citaba palabras de dos canciones revolucionarias famosas, «La Marsellesa» y «Fratelli d'Italia», resultara para algunos peligrosamente republicana. Por entonces, ninguna de las dos melodías había pasado a ser el himno nacional de su país.

Verdi escribió indignado a *The Times*, pero se lamentó de ello inmediatamente, pues su carta revelaba su dirección en Regent's Park y al día siguiente el correo le llevó una avalancha de cartas con «peticiones de autógrafos de todas las partes, con un estilo extraño y muy inglés». El *Himno de las naciones*, una *pièce d'occasion* que se escuchaba con agrado, se interpretó (aunque no dentro del programa oficial) en Her Majesty's Theatre el 24 de marzo, cumpleaños de la reina Victoria. Fue recibido con gran entusiasmo, y durante la semana siguiente se interpretó cuatro veces más.

Los Verdi regresaron a Sant' Agata, y en el otoño partieron de nuevo hacia San Petersburgo. Esta vez todo fue bien y el estreno tuvo lugar el 10 de noviembre de 1862 (o el 29 de octubre, según el calendario ruso).

*La forza del destino* tuvo una acogida entusiasta en su estreno. El Zar y la Zarina asistieron a la cuarta representación y felicitaron a Verdi en persona. El Zar concedió al compositor la Cruz de San Estanislao. En una de las representaciones se oyeron gritos de protesta protagonizados por estudiantes que apoyaban a la escuela nacionalista rusa, pero el único resultado fue que el resto del público comenzó a aplaudir todavía con más fuerza. Los públicos y los críticos no coinciden necesariamente al juzgar los méritos o defectos de las nuevas obras, por eso resulta interesante descubrir que las críticas de la prensa rusa no reflejan unánimemente, ni mucho menos, el aparente entusiasmo del público de San Petersburgo. En los días siguientes al estreno aparecieron en la prensa de San Petersburgo cuatro reseñas, largas y detalladas. La única que Verdi pudo leer fue la publicada en el periódico de habla francesa, el *Journal de St-Petersbourg*, que resultó ser, con mucho, la más favorable, y de la que Verdi envió una copia a su editor en Milán. Pero los comentarios de las otras tres críticas no llegaron a publicarse fuera de Rusia.

---

No cabe duda de que el público del estreno reaccionó con entusiasmo. El crítico del *Journal* escribía nada más terminar la función:

«Es medianoche. Acabamos de salir del estreno de la nueva ópera que el Maestro Verdi ha escrito expresamente para el Teatro Italiano de San Petersburgo. No queremos que este número salga sin una alusión al brillante éxito de tan bella obra.

»Volveremos a ocuparnos con más calma de esta magnífica partitura y de la representación de esta noche: pero de momento deseamos dejar constancia del triunfal éxito del compositor y de las ovaciones a los intérpretes que, para atender a las peticiones de todo el público, tuvieron que arrastrar en varias ocasiones al famoso compositor hasta el escenario, en medio de aclamaciones y prolongados aplausos.

»Creemos que *La forza del destino* es la más completa de las obras de Verdi, tanto por su inspiración y la rica abundancia de su invención melódica como por su desarrollo musical y orquestación.»

Tres días después, el crítico anónimo del *Journal* publicaba un ensayo de unas cinco o seis mil palabras, en que describía y comentaba la ópera con minuciosidad, haciendo gala de inteligencia, sensibilidad e imparcialidad.

»Las otras tres críticas rusas fueron de tono menos positivo que la del *Journal*, aunque dos fueron al menos respetuosas. El diario *Sin opechestva (Hijo de la nación)* publicaba una reseña el 13 de noviembre (1 de noviembre en el calendario ruso) firmada por M. R., en la que se apreciaba una actitud tan contraria a Verdi como positiva había sido la del *Journal*. «Fue un éxito», reconoce, «pero nada parecido a lo que algunos testimonios parciales pueden hacer pensar». Quizá lo que había en el fondo no era aversión a Verdi sino enfrentamiento entre los dos periódicos, pues el crítico continuaba:

«He oído... que los telégrafos de toda Europa echaban humo con la noticia del clamoroso e incomparable éxito de la nueva ópera de Verdi. Esto es lo que dice también nuestro *Journal de St-Pétersbourg* y aunque es probable que me acusen de parcial, no puedo abandonar mi norma de decir la verdad a cualquier precio, aun cuando sea en torno a un hombre de la talla de Verdi. Olvidándome de los críticos serviles, que están siempre haciendo venias y quemando incienso en los altares de los grandes y poderosos, voy a hablar sin temor y a explicar cómo el éxito fue, por utilizar una expresión francesa, un *succès d'estime*.»



*La forza del destino se estrenó en San Petersburgo el 10 de noviembre de 1862 con una acogida entusiasta.*

---

El otro diario que comentó el estreno fue el *Sanktpeterburgskiya vedomosti* (*Noticias de San Petersburgo*). Presentaba una versión distinta de la reacción del público: «El público era el mismo de siempre en las noches de estreno, aunque tuvimos oportunidad de observar caras que no suelen verse en estas ocasiones... Silbidos aislados, también como siempre, pues los aplausos no fueron muy clamorosos».

Apareció una crítica más en la prensa rusa, esta vez en el semanario *Russki mir* (*Mundo ruso*): fue la más desfavorable de las cuatro. Después de criticar a Piave por «lo absurdo» de su libreto, el autor, J. Borodzich, comentaba la música. Tras descalificar el primer acto como vacío de contenido «por tener sólo recitativo» (!), se mostraba algo más tolerante con el Acto II y proseguía:

«El tercer acto comienza con una breve introducción y luego, al levantarse el telón, un solo de clarinete. El distinguido compositor debió incluir este triste solo para hacer un favor al italiano que toca en la orquesta de la ópera, pero, a juzgar por su solo, no debe ser muy buen amigo suyo. No consiguió producir el menor efecto, aun cuando se indicaba en el programa impreso. El aria de don Álvaro, acompañada en gran parte por el fagot, y su dúo con Don Carlo, sobre fondo de trompetas, son originales. Luego viene una escena totalmente artificial, un dúo en que el soldado herido de muerte se levanta, abraza a su amigo y comienza a cantar con toda su potencia vocal. Por su expresividad, el aria final de Don Carlo capta la atención del público, pero pronto se disipa el efecto. El siguiente coro es muy efectista: alegre a pesar de estar en tono menor. El animado rataplán, cantado con acompañamiento del tambor de Preziosilla, es un respiro que el auditorio agradece, después de la lúgubre música que lo ha precedido, y en cierto forma recuerda a *Les Huguenots*. En el tercer acto no hay nada más de interés.»

El Acto IV supuso para el crítico de *Russki mir* una decepción más seria. No tiene siquiera una palabra en favor de la gran aria de Leonora, «Pace, pace, mio dio»; es más, no dice nada, ni a favor ni en contra:

«El público se acomoda en los asientos y espera al cuarto y último acto, en que la mayoría de los compositores suelen demostrar al menos un fugaz momento de inspiración. Pero en esta ópera la espera ha sido completamente en vano. Si descontamos el breve dúo entre el Padre Superior y Fra Melitone, el cuarto acto carece de todo interés. El público asiste a dos asesinatos y a la muerte de Don Álvaro, que se arroja al vacío.»



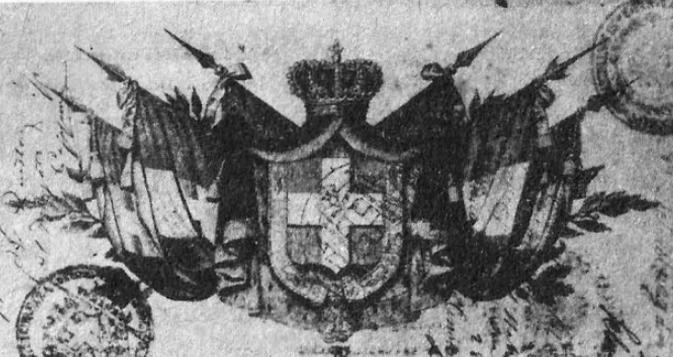
Museo Teatrale alla Scala, Milán.

*Verdi bien protegido contra el frío durante su visita a San Petersburgo, en 1862.*

*Pasaporte otorgado a Verdi y a Giuseppina para su viaje a Rusia con motivo del estreno de La forza del destino en 1862.* ▶

Este no es el final de ópera que nosotros conocemos. Para su representación en Milán, siete años más tarde, Verdi cambió el final de San Petersburgo, que seguía la obra original del duque de Rivas, y presentó la redención de Álvaro por el amor, en el conmovedor y apasionado tríptico que en esta versión clausura reposadamente el rico, largo y encantador ensayo de Verdi sobre los valores respectivos de la vida contemplativa y de la vida de acción.

Decir de *La foza del destino* que es un «fracaso», como hacen algunos críticos, simplemente porque no observa las unidades aristotélicas, es una postura absurda. La ópera cubre un cam-



REGNO DI S. M. VITTORIO EMANUELE II  
RE D'ITALIA

Il Ministro per gli Affari Esteri

Ha onore di ricevere dalla Vostra Eccellenza l'interessante lettera del 18/10/1862, in cui si fa presente che il Consolato di Genova ha domandato al Parlamento Italiano, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

la facoltà di concedere ai Consolati di Genova, di parte della sua ultima legge, che sia data

Vertical text on the left margin, including dates like '1862' and '1861', and names like 'Consolato di Genova'.



Per delegazione del Ministro per gli Affari Esteri

Stefano Profeta

Handwritten signature of Stefano Profeta.

Vertical text on the right margin, including dates like '1862' and names like 'Consolato di Genova'.

---

po muy amplio, desde lo personal a lo social, a la manera del teatro isabelino o de la novela del siglo XIX: es obra de un hombre que ha leído *I promessi sposi* de Manzoni. La ópera no merece siquiera el otro epíteto que se le suele aplicar, el de «irregular». Las emociones expresadas en las escenas del campamento militar son sencillas y triviales y eso suele reflejarse en la música. Estos atisbos de la vida popular complementan perfectamente y hasta son un comentario implícito sobre el drama personal. *La forza del destino* no es una obra malograda sino una obra maestra compleja. A nosotros puede parecernos una sucesión de arias brillantes, pero en ella Verdi proseguía en su esfuerzo de alejarse de la forma estricta del aria para conseguir una mayor fluidez y dar mayor interés orquestal y melódico al recitativo. Él sabía perfectamente el tipo de obra que había compuesto. En una carta a su amigo Vincenzo Luccardi, tras la representación en Roma en 1863, le decía: «Es cierto que, en *La forza del destino*, los solistas no necesitan ser expertos en *solfeggi*, pero han de tener alma y entender el texto y expresar su significado». En estos últimos años ha habido intérpretes con «alma» e inteligencia que han demostrado la validez de este drama musical.

## 6. Años de madurez: de *Don Carlos* a *Aida*

De San Petersburgo, Verdi y Giuseppina salieron directamente hacia España, donde, en enero de 1863, se iba a estrenar en Madrid *La forza del destino*. También se estrenó en Roma aquel mismo mes. Después del estreno de Madrid, los Verdi pasaron varias semanas en España, recorriendo sobre todo Andalucía, donde visitaron Sevilla, Granada y Cádiz. En Jerez, Verdi compró un barril de vino y lo mandó por barco a Génova, de donde saldría en dirección a Sant' Agata. El matrimonio se fue luego a París, pues Verdi había aceptado supervisar una nueva producción de *Les vêpres siciliennes*. Pero los componentes de la orquesta se mostraron poco dispuestos a ensayar. Tocaron con excesiva lentitud un pasaje que les había hecho repetir tras una interpretación demasiado rápida, y luego le dijeron que ya habían ensayado lo suficiente y que tenían otras cosas que hacer. Verdi se marchó. De vuelta a Sant' Agata se preocupó por la marcha de sus tierras, aunque a partir de entonces él y Giuseppina comenzaron a pasar los inviernos en Génova, en un apartamento alquilado con vistas al puerto.

El Théâtre-Lyrique de París iba a representar *Macbeth* en una traducción francesa, y Verdi aceptó componer algún fragmento de música de ballet. Sin embargo, al examinar la partitura de la ópera que había escrito diecisiete años antes, algunos pasajes le parecieron flojos, «o, todavía peor, sin personalidad», como diría en una carta a su amigo el editor Léon Escudier. Enumeraba lo que creía que habría de hacer:

1. Escribir un aria para Lady Macbeth en el Acto II
2. Varios cortes en la escena de la visión del Acto III.
3. Rehacer por completo el aria de Macbeth.
4. Mejorar las primeras escenas del Acto IV.
5. Escribir un nuevo final del último acto, suprimiendo la escena de la muerte de Macbeth.

En su correspondencia con Escudier, Verdi hizo varias sugerencias sobre la nueva producción de *Macbeth*. Lo que más

---

le preocupaba era que el ballet quedara integrado en el drama y no fuera un mero *divertissement*:

«Verás que en el ballet hay algo de acción que encaja perfectamente con el resto del drama. La aparición de Hecate, diosa de la noche, tiene sentido, pues interrumpe los bailes de las brujas con su adagio tranquilo y severo. Ni que decir tiene que Hecate no debe bailar en ningún momento, sino simplemente imitar los movimientos. Tampoco hay que insistir en que este adagio debe ser interpretado por el *clarone* o clarinete bajo (como se indica), para que, al unísono con el celo y el fagot, produzca un tono oscuro, hueco y severo, en consonancia con la situación. Por favor, indica al director que asista de vez en cuando a los ensayos de ballet, para comprobar que los bailes respetan el ritmo que he señalado. Ya sabes que los bailarines tienden siempre a cambiar el ritmo. (En tu Opéra, por ejemplo, dicen que la Tarentella no se puede bailar como yo digo. Pero cualquier niño de las calles de Sorrento o Capua podría bailarla sin problemas con ese ritmo.) Si se cambian los ritmos, el ballet de las brujas perderá todo sentido y no producirá el efecto esperado.»

Verdi trabajó en sus revisiones durante el invierno de 1864-1865, y en abril de 1865 se representó la ópera en París. El público no salió muy satisfecho y Verdi se sintió especialmente molesto con un crítico que se atrevió a insinuar que no conocía bien a Shakespeare. «En eso están completamente equivocados», escribió a Escudier: «Quizá no haga justicia a *Macbeth*, pero decir que no conozco, no entiendo y no siento a Shakespeare, ¡no, por dios, no!. Es mi poeta favorito, lo conozco desde la infancia y lo leo y releo sin cesar».

Aunque no fue a París en abril para ver la revisión de *Macbeth*, en otoño fue con Giuseppina y alquiló un apartamento en los Campos Elíseos, pues le habían propuesto que dirigiera una versión revisada de *La forza del destino* en francés. Además querían hablarle sobre la posibilidad de componer una nueva ópera. El plan de representar la ópera anterior no cuajó: Verdi y la dirección de la Opéra no pudieron llegar a un acuerdo en varios puntos, y Verdi tenía sus dudas sobre los intérpretes con que podía contar. Sin embargo, mostró interés en estudiar posibles temas para una nueva ópera que debería tener terminada para la Exposición de París de 1867. Entre las posibilidades, volvió a surgir *El rey Lear*, pero en esta ocasión debió pensárselo muy en serio. Finalmente rechazó esta obra argumentando que, aunque el tema era grandioso, no iba a ser lo bastante espectacular para

---

la Opéra de París. Se comprometió a componer una ópera basada en el *Don Carlos* de Schiller, pero con un libreto francés. Se confió la tarea de adaptar el gran drama de Schiller a Joseph Méry, hombre de edad avanzada que había colaborado con Auber. Falleció antes de terminar la adaptación. Continuó la labor Camille du Locle, joven autor que poco antes había escrito un libreto basado en otra obra de Schiller. Cuando Verdi volvió a Sant' Agata el mes de marzo siguiente, pudo llevarse ya el libreto. De hecho, había comenzado a componer la música en París.

Verdi y Giuseppina volvieron a casa en barco, pasando por Niza y Génova. Verdi se dedicó inmediatamente a componer la música de *Don Carlos*, pues el estreno debía ser en noviembre. En abril y mayo trabajó sin descanso, dejando incluso a sus peones el trabajo de domar a su potra *Gisella*, tarea que normalmente realizaba él personalmente. Pero en junio estalló la guerra entre Austria y Prusia, en la que Italia se vio inmersa marginalmente en el bando prusiano. Los generales italianos se negaron a cooperar entre sí y sufrieron varias derrotas a manos de los austríacos. Especialmente humillante fue la derrota italiana en la batalla de Lissa, en el Adriático, primer encuentro naval importante con barcos de guerra modernos, movidos con vapor. Los austríacos, con siete barcos, derrotaron a los italianos, que tenían catorce. En agosto Prusia había conseguido ya derrotar a Austria, pero Italia había quedado deshonrada por el desastroso comportamiento de sus fuerzas armadas, y Verdi se sintió tan afectado que pidió a la Opéra de París que rescindiera su contrato. La Opéra denegó su petición, y a finales de agosto los Verdi salieron hacia París con cuatro de los cinco actos de *Don Carlos* ya terminados. Pasaron unos días en Cauterets, en los Pirineos, donde Verdi terminó el quinto acto y tomó las aguas sulfurosas y calientes para sus psicossomáticos problemas de garganta.

Comenzaron los ensayos, pero, como solía ocurrirle en París, pronto empezaron a producirse retrasos, provocados entre otras cosas por las huelgas y las enfermedades, reales e imaginarias, de los solistas. Esto, junto a la indiferencia general, provocó un aplazamiento del estreno. Giuseppina aprovechó el tiempo para comprar muebles para el apartamento de Génova, mientras, como decía a un amigo, «en la Opéra se pasan veinticuatro horas seguidas discutiendo por cosas tan tontas como si Faure o Marie Sax deben levantar el dedo meñique o toda la mano».

Por aquellas fechas, Verdi recibió la noticia de que su padre había fallecido el 14 de enero de 1867, a los ochenta y dos años de edad. Finalmente, el 11 de marzo, en una sesión de gala, se

---

estrenó *Don Carlos* en la Opéra, en presencia del Emperador y de la emperatriz, e inmediatamente después Verdi salió para ocuparse de sus problemas familiares en Sant' Agata. La muerte de su padre dejó en sus manos el futuro de su tía, de ochenta y tres años, y de una nieta de ésta, de siete años, que había estado viviendo con su padre.

*Don Carlos* se representó cuarenta y tres veces en la Opéra de París durante la temporada de 1867, y los comentarios de la prensa fueron en gran parte favorables, aunque algunos críticos volvieron a hablar de la influencia de Wagner. (Quizá convenga señalar que Verdi no había oído todavía ninguna ópera de Wagner; el año anterior había oído la Obertura de *Tannhäuser* y le había parecido «disparatada»). En Italia, la nueva ópera se representó traducida como *Don Carlo*. Diecisiete años después, cuando él y Boito estaban a punto de comenzar a trabajar en el *Otelo*, Verdi revisó *Don Carlo* para una representación en Viena. Al ser cancelada ésta, accedió a representar la versión revisada en La Scala. Había introducido varios cambios, había compuesto nuevos fragmentos musicales y había eliminado todo el primer acto, conservando de él sólo un aria de tenor que introdujo en el anterior Acto II. Esta adaptación italiana en cuatro actos tiene una estructura menos sólida que la versión original en cinco actos, que es hoy la que más suele representarse, después de casi cien años en que sólo se presentó al público la revisión de 1884.

El gran drama de Schiller, *Don Carlos*, no tiene mayor fidelidad histórica que los argumentos de Shakespeare. En su búsqueda de la verdad poética, Schiller sacrificó la prosaica realidad siempre que fue necesario, como en la Juana de Arco del drama que Verdi había utilizado para su *Giovanna d'Arco* en 1845. Su *Don Carlos*, aunque trata de los esfuerzos del marqués de Posa por salvar a Flandes del gobierno despótico de España, es en realidad un drama de ideas abstractas, un drama sobre el determinismo y la libre voluntad y sobre el conflicto entre el liberalismo y el oscurantismo religioso. Al componer su ópera, Verdi mantuvo su antiguo ardor revolucionario en la figura del marqués de Posa y en su idealismo político. Verdi pudo con su música recuperar algunas de las cualidades de Schiller que sus libretistas, al hacer una ópera muy larga a partir de una obra todavía más larga, habían tenido que dejar de lado. Es más, su ópera da una nueva dimensión al texto de Schiller, dimensión lograda por una cualidad especial del genio de Verdi.

Esta cualidad no se ve afectada por la excelencia o pobreza

---



*Una caricatura de Verdi y Napoleón III tras la primera representación de su Don Carlos en París.*

de los libretos. Hay que reconocer que, en muchas de las óperas de Verdi, lo que se gana con la música se ve contrarrestado por la pérdida de alguna característica peculiar de la obra dramática original, que no se ha conservado en el libretto. En *Ernani*, por ejemplo, ganamos la música melodiosa y bien encajada desde el punto de vista dramático, pero perdemos el humor irónico que destaca de forma especial en la obra de Victor Hugo.



*Dos magníficos figurines diseñados por Edel para los personajes de Don Carlos y Felipe II de la ópera Don Carlos.*

Sin embargo, en algunas de las óperas de Verdi, por encima de estas consideraciones de si la obra ha ganado o perdido al recibir la forma y longitud propias del libreto, se crea una «dimensión adicional», no simplemente por la adición de la música, sino por una cualidad que Verdi confirió a su música sólo de vez en cuando —la de la compasión—. En la mayoría de los casos, mantiene una objetividad dramática impresionante: Verdi es uno de los compositores más objetivos, en oposición a su gran contemporáneo Wagner. Pero cuando Verdi utiliza la compasión, lo hace con generosidad, y siempre en relación con personajes por cuya causa siente una inmediata simpatía humana, independientemente de las exigencias dramáticas en un determinado punto. Este elemento es algo más específico que la humanidad de Verdi, su pesimismo, su energía, rasgos que encuentran frecuente y magnífica expresión a través de su talento melódico. Cuando en la música de Verdi se cuela la compasión, en ocasiones contadas



Para la Elisabetta de Don Carlos, Edel imaginó estos dos bellos trajes, que son los que lleva este personaje en el primero y cuarto acto.

y grandiosas, se advierte en la melodía y en la orquestación un calor especial que difícilmente puede pasar inadvertido. Hay ejemplos tempranos en *I due Foscari*, en *Macbeth*, en *I masnadieri* y en algunos otros casos. Quizá la expresión más conmovedora de este logro tan peculiar de Verdi aparezca, dentro de sus óperas anteriores a *Don Carlos*, en *Simón Bocanegra*, en el postludio orquestal al aria de Fiesco, «Il lacerato spirito», en que las cuerdas interpretan una melodía de profundo consuelo, que rodea con su brillo no sólo a Fiesco sino al espectador. Por supuesto, otros grandes compositores de ópera, por ejemplo Gluck, Mozart, Wagner y Richard Strauss, han utilizado la orquesta para comentar la acción dramática o para revelar verdades psicológicas que los personajes no pueden expresar en ese momento con sus palabras. Pero los momentos de compasión de Verdi son algo más que esto y resultan especialmente conmovedores por su poca frecuencia y por la discreción con que se

---

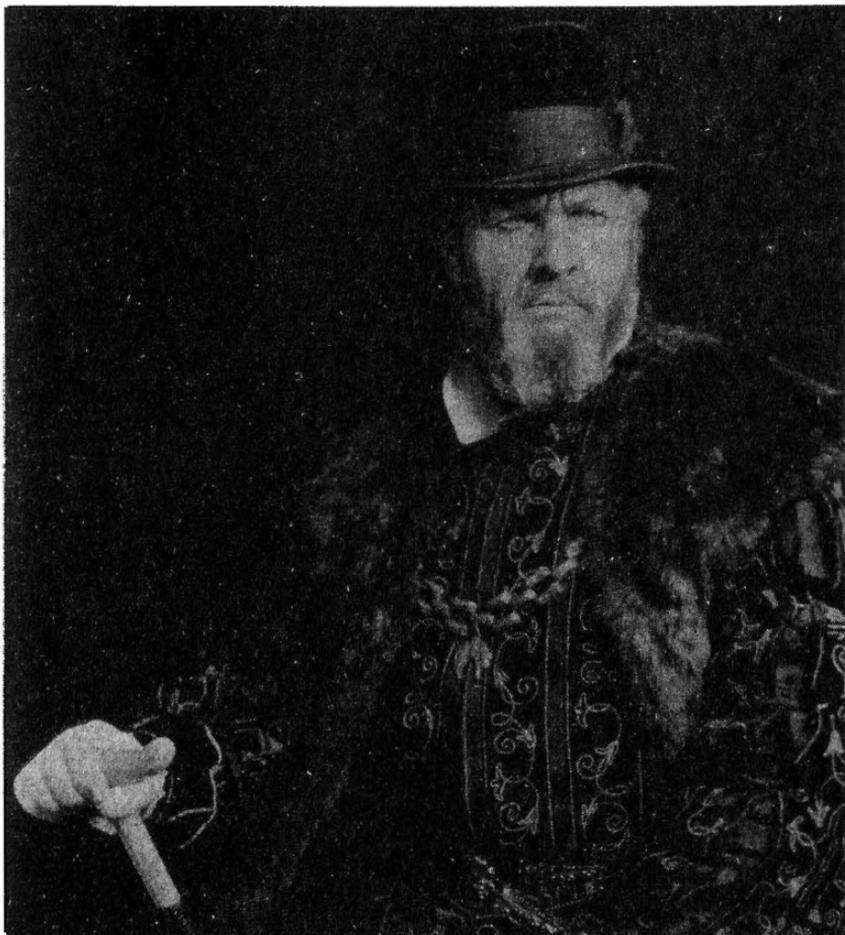
introducen. Son momentos inasequibles al dramaturgo, por grande que sea su elocuencia, por real que sea su humanidad, pues no tiene ningún medio directo de hacer comentarios sobre sus personajes. El novelista tiene una ventaja sobre el dramaturgo en este sentido, y es significativo que los dos novelistas que mejor han sabido expresar la preocupación por sus personajes de esta manera sean los dos grandes escritores del siglo XIX que más tienen en común con Verdi: Dickens y Dostoievsky. La ópera de Verdi cuya forma y cuya yuxtaposición de temas más nos recuerda a estos novelistas es *Don Carlos*, y la ópera tiene una ventaja sobre la obra de Schiller gracias a su componente de comentario compasivo que, aunque se manifieste en una escena concreta, emana al exterior en esta ocasión e invade toda la partitura. La escena aludida es la del auto de fe, que no existe en el drama de Schiller.

La escena de Verdi comienza con una introducción orquestal descaradamente marcial y un coro festivo de gran pompa. Luego, una marcha fúnebre interpretada por una orquesta de calidad más oscura da paso a la procesión de herejes condenados a morir en la hoguera, mientras un coro de monjes canta sobre el día del Juicio Final. A su monotonía enfermiza y deprimente sigue una bellísima melodía interpretada por los violoncelos, «cantabile espressivo». Y de repente, parece que el propio Verdi interviene para consolar, mediante una bendición secular, a las dolientes víctimas de la iglesia militante.

A lo largo de toda su vida, Verdi se esforzó por componer una música apropiada y significativa para la situación dramática correspondiente. Pero, en este momento, la música que sale de su mano no está en correspondencia dramática con lo que ocurre en escena. La situación escénica es siniestra: hemos oído, y seguiremos oyendo a lo largo de toda la escena, una música que expresa la pompa y el horror del auto de fe. Otro compositor, y, en otras circunstancias —quizá si el condenado a la hoguera fuera el Gran Inquisidor—, el propio Verdi, podría haber utilizado la orquesta para subrayar el contexto dramático. Pero no es esto lo que ocurre. Lo que nos brinda es un comentario subjetivo hecho por alguien que no tiene derecho ninguno a inmiscuirse —el compositor—. La melodía, sólo unos breves compases, una frase musical, aflora en nuestra conciencia a través de los violoncelos para luego desaparecer ante el desabrido y sombrío canto de los implacables agentes de la Inquisición.

Verdi nunca abusó de sus melodías. También esta melodía consoladora desaparece en seguida, para volver a aparecer sólo

---



*Fedor Chaliapin encarnando a Felipe II en una representación de Don Carlos.*

una vez cuando, al final de la escena, se deja oír la voz celestial. Esta vez la melodía la canta la soprano, con acompañamiento de arpa y armonio.

Aunque sólo se oiga en la escena del auto de fe, la compasiva melodía de Verdi llega con su influencia mucho más lejos, iluminando los oscuros recovecos mentales de Felipe II, la desgracia de Isabel, la locura de Carlos y los celos apasionados de Eboli. *Don Carlos* es una obra de arte compleja. Cuando se interpreta adecuadamente, produce una sensación contradictoria e inquieta. Es, en definitiva, una de las óperas más dignas de contemplar en el teatro, desbordante de la humanidad de Verdi que

---

éste ha conseguido infundir milagrosamente en unos personajes que, en el texto original de Schiller tal como lo leyó el compositor, debieron parecerle a primera vista fríos y distantes.

Aunque *Don Carlos* fue recibida en todas partes con respeto, Verdi había esperado una acogida mucho más entusiasta. De vuelta en Sant' Agata, se dedicó a trabajar en la granja, mientras Giuseppina iba a Milán a comprar más muebles y materiales para el apartamento de Génova. En Milán conoció a la condesa Maffei, amiga de Verdi desde tiempo inmemorial y con la que Giuseppina entabló en seguida una gran amistad. Por medio de Clara Maffei conoció al gran poeta y novelista italiano Alessandro Manzoni, autor de *I promessi sposi* (*Los novios*) la más popular entre las novelas en lengua italiana. Manzoni era también un gran patriota y defensor de la causa liberal. Cuando Verdi supo que Giuseppina había conocido a Manzoni, su ídolo y, como dijo una vez, el único santo de su calendario, sintió al mismo tiempo complacencia y envidia. Giuseppina le entregó una fotografía de Manzoni en la que éste había escrito «A Giuseppe Verdi, gloria de Italia, de un decrepito escritor lombardo» y, como Giuseppina contaría luego a Clara Maffei, Verdi «se puso primero rojo, luego pálido y comenzó a sudar... pero es más (esto que quede entre nosotras), el duro y orgulloso oso de Busseto no pudo contener las lágrimas. Los dos estábamos tan emocionados, tan desconcertados, que nos quedamos allí diez minutos sentados en completo silencio».

En el verano de 1867 murió, a los ochenta años, el antiguo protector de Verdi, Antonio Barezzi. Los Verdi le acompañaron en su agonía. Barezzi estaba débil y casi no podía hablar, pero en un momento dado levantó los ojos hacia el piano situado en un rincón de la habitación. Verdi comprendió que el anciano quería oír su melodía favorita de *Nabucco* y comenzó a tocar suavemente el coro de los judíos cautivos, «Va pensiero, sull' ali dorate». Barezzi levantó una mano, murmuró: «O mio Verdi, mio Verdi» y murió en paz.

A la muerte de su padre, Verdi había recogido en su casa a Filomena Verdi, niña de siete años, nieta del tío de Verdi y por lo tanto sobrina segunda suya. Educaron a la niña, le cambiaron el nombre por el de María y la trataron en todo como si fuera su hija. Los Verdi iniciaron una vida familiar más bien rutinaria en Sant' Agata y en Génova, aunque antes de terminar el año 1867 caería otra desgracia sobre el círculo familiar: en septiembre, el amigo y libretista de Verdi, Piave, sufrió un ataque de parálisis. Verdi quería ir inmediatamente a Milán, pero la esposa de



*Efigie de Alessandro Manzoni, en una medalla realizada por el escultor Gaetano Monti.*

Piave le aconsejó que no lo hiciera. Piave vivió ocho años más, pero privado de movimiento y de habla. Durante todo este tiempo, Verdi pagó generosamente muchos de los gastos de la familia y asignó algunas propiedades a la hija de Piave. Organizó también la publicación de un álbum de canciones en beneficio de Piave y, además de componer él personalmente una canción, logró la colaboración de numerosos compositores, entre ellos Auber, Mercadante y Ambroise Thomas.

En la primavera de 1868, Verdi visitó Milán por primera vez en veinte años (la distancia desde Busseto no llega a los 130 kilómetros), sobre todo para conocer a Manzoni; más tarde mencionó «la extraordinaria e indescriptible sensación» que le produjo la presencia de Manzoni. En el verano se inauguró en Busseto un nuevo teatro de la ópera. Verdi había tenido ya varios enfrentamientos con el ayuntamiento de Busseto, pues le molestaba su propuesta de llamarlo «Teatro Verdi» y, sobre todo, la suposición de que él iba a correr con gran parte de los gastos de construcción. En la ceremonia inaugural, celebrada en agosto, se representó *Rigoletto*, precedida de una Obertura, «La Capricciosa», que, según el programa, había sido escrita por Verdi a los doce años. Todos los miembros del público llevaban algo verde, y cuando se levantó el telón apareció en escena un busto de Verdi cubierto de flores. Pero el palco del compositor, donativo del ayuntamiento, estaba vacío. El y Giuseppina se habían marcha-

---

do a un balneario de los Apeninos: regresaron al día siguiente a la conclusión de la temporada operística.

En noviembre, Rossini murió en París. El y Verdi no habían llegado a ser amigos íntimos, pero sus relaciones habían sido buenas. Verdi respetaba a Rossini como compositor. Rossini comenzó una de sus cartas con estas palabras: «Rossini, ex compositor y pianista de cuarta categoría, a Verdi, notable compositor y pianista de quinta categoría». A la muerte del gran compositor, Verdi buscó la colaboración de los principales músicos italianos para que cada uno de ellos escribiera una de las partes de una misa de réquiem que debería interpretarse en el primer aniversario de la muerte de Rossini. Se creó un comité en Milán y se eligieron los compositores. Eran los más famosos del momento, aunque hoy todos ellos sean prácticamente desconocidos: Bazzini, Boucheron, Buzzolla, Cagnoni, Coccia, Gaspari, Mabellini, Nini, Pedrotti, Petrella, Platania y Ricci. La mayoría de ellos, aunque no todos, enviaron su colaboración a tiempo, incluyendo a Verdi, que compuso el «Libera me», pero, curiosamente, las dificultades para buscar un coro resultaron insuperables. El proyecto fracasó y hubo que devolver los manuscritos a los autores, con gran decepción por parte de Verdi.

Ricordi, su editor, venía presionándole desde hacía tiempo para que terminara su revisión de *La forza del destino* y autorizara su representación en La Scala. Verdi se resistía, pero, cuando el alcalde de Milán le expuso sus deseos y La Scala aceptó contratar a la soprano checoslovaca Teresa Stolz, dio su consentimiento y hasta aceptó encargarse de los ensayos. Después de veinticuatro años, finalizaba su boicot a La Scala. La revisión de *La forza del destino* se estrenó con enorme éxito en febrero de 1869, en La Scala. El propio compositor, siempre cauto, lo calificó al día siguiente de «éxito claro», añadiendo que, en su opinión, Teresa Stolz y el tenor Mario Tiberini habían estado «soberbios», y la orquesta y el coro, «divinos».

Camille du Locle, el libretista de *Don Carlos*, había escrito varias veces a Verdi para tratar de convencerle de que compusiera otra ópera para París. Le había propuesto varios temas (entre ellos el *Tartufo* de Molière), pero, en la carta en que rechazaba su propuesta sobre *Froufrou*, de Meilhac y Halévy, Verdi formulaba sus objeciones a la gran ópera al estilo de París:

«No es ni el cansancio ni el miedo al juicio del público de París lo que me echa para atrás: es la certeza de que nunca conseguiré que interpreten en París mi música tal como yo quiero. Es muy extraño que un compositor tenga que soportar cambios

---

en sus ideas y falsificaciones en sus conceptos. En vuestros teatros hay demasiados hombres sabios. Todos quieren emitir juicios según sus propias ideas, sus propios gustos y, lo que es peor, de acuerdo con un sistema, sin tener en cuenta el carácter y la personalidad individual del compositor... El resultado es que, al final, lo que tienes no es una obra homogénea sino un mosaico. Quizá tenga belleza, pero seguirá siendo un mosaico. Podrá replicarse que la Opéra ha producido toda una serie de obras maestras. Quizá sean obras maestras, pero serían todavía más perfectas si no fueran tan evidentes en cada momento estos pegotes y reajustes. Nadie puede negar ahora el genio de Rossini. Pues bien, a pesar de todo su genio, su *Guillermo Tell* lleva en sí este aire fatal de la Opéra; y a veces, aunque menos frecuentemente que en las obras de otros compositores, se tiene la impresión de que en un lugar sobra algo, en otro falta, y que en conjunto no se desarrolla con la honradez y seguridad de *El barbero de Sevilla*. Con esto no quiero criticar tu forma de trabajar: sólo quiero decir que me es imposible pasar una vez más bajo las horcas caudinas de vuestros teatros... En la Opéra, tras los cuatro primeros acordes se oye cómo todo el mundo murmura "Ce n'est pas bon - c'est commun, n'est pas de bon goût. Ça n'ira pas à Paris!" ¿Qué significan palabras tan pobres como "commun", "bon goût", "Paris" si se está ante una auténtica obra de arte que debe ser universal?

»La conclusión de todo esto es que no soy compositor para París. No sé si tengo talento o no, pero lo que sí sé es que mis ideas sobre el arte son muy distintas de las tuyas. Yo creo en la inspiración, mientras que tú crees en la construcción. Desde el punto de vista teórico puedo admitir tu criterio, pero yo exijo que haya entusiasmo en el sentimiento y en el juicio. Yo busco el arte en todas las formas en que pueda manifestarse, no *entretimiento, ni artificio, ni el Sistema*, que es lo que tú prefieres.»

A pesar de estos fragmentos, el tono general de la carta de Verdi no es desagradable. Acaba con una invitación a visitarle en Sant' Agata o en Génova, aunque Verdi ya no puede prometerle los espléndidos ravioli de antes, «pues ya no tenemos nuestro cocinero genovés. Sin embargo, de hambre no te morirás, y lo que es seguro es que encontrarás a dos amigos que tienen buen concepto de tí y para quienes tu presencia será un auténtico placer». Du Locle persistió en sus intentos de lograr otra ópera francesa de Verdi, y le propuso una obra del dramaturgo español de su época, López de Ayala. Cuando envió la obra en español a Verdi, incluía una sinopsis de cuatro páginas sobre un



---

tema egipcio. Fue precisamente este resumen el que despertó el interés de Verdi. Rechazó la obra española, alabó la sinopsis egipcia y preguntó quién lo había escrito.

Fue una pregunta que, como veremos más adelante, no ha encontrado todavía una respuesta definitiva. Du Locle le respondió inmediatamente diciendo que él mismo había hecho el resumen a partir de un relato del egiptólogo francés Auguste Mariette. Mariette, que había recibido el título de «Bey» de manos del Jedive o Virrey de Egipto en reconocimiento a sus grandes logros, había presentado su relato Jedive sugiriéndole al mismo tiempo que podía formar la base de una ópera espléndida para conmemorar la apertura del Canal de Suez. El Jedive aceptó la propuesta y, a través de Mariette, se confió a Du Locle la tarea de buscar a un compositor que se encargara de la parte musical. Verdi figuraba en primer lugar en la lista del Jedive, seguido por Gounod y por Wagner. Cuando Verdi aceptó escribir la ópera que luego se conocería con el nombre de *Aida*, el Canal de Suez llevaba ya abierto varios meses. Habría sido posible tener la ópera para la inauguración del nuevo teatro de la ópera de El Cairo, en noviembre de 1869, dos semanas antes de la inauguración del Canal, si Du Locle hubiera sido menos misterioso en un contacto anterior con Verdi, en que había preguntado al compositor si le gustaría escribir una ópera para un país lejano. En aquella ocasión Verdi había respondido negativamente y en el estreno de la ópera se interpretó *Rigoletto*. Cuando aceptó desarrollar el tema de Mariette, se eligió para el estreno una fecha que sólo le dejaba seis meses para terminar la ópera. Du Locle redactó un libreto completo en francés, pero Verdi había tomado la decisión de que la ópera fuera en italiano. Antonio Ghislanzoni, que meses antes había trabajado en *La fuerza del destino*, recibió el encargo de traducir el texto francés de Du Locle al italiano.

Como hemos visto, Verdi había desempeñado siempre un papel importante en la configuración y redacción de sus libretos. Ghislanzoni comprobó que el compositor no era de fácil conformar. La correspondencia entre el compositor y el libretista, que duró todo el verano y otoño de 1870, revela muchas cosas sobre los métodos de trabajo de Verdi. Le interesaba encontrar no sólo la palabra exacta para cada frase sino también la forma más ade-

---

◀ En 1869 se inauguró el Teatro de la Opera de El Cairo con la obra *Rigoletto*, de Verdi.

---

cuada de cada escena. El efecto dramático tenía para él enorme importancia, pero nunca aceptó sacrificar a él la caracterización de los personajes. Sus comentarios y sugerencias sobre los sucesivos borradores enviados por Ghislanzoni son siempre pertinentes. Muchas veces tienen más de imposición que de sugerencia. A Verdi no le entusiasmó, por ejemplo, el primer proyecto de su libretista sobre la segunda escena del Acto I:

«Si quieres que te diga sinceramente lo que pienso, creo que esta escena de la consagración no tiene la importancia que yo esperaba. Los personajes no dicen siempre lo que deben decir, y los sacerdotes no parecen serlo. Me parece que no has dado con la frase teatral adecuada, o si lo has hecho debe estar oculta bajo el ritmo o el verso, y el resultado es que no se aprecia lo suficiente. Te escribiré mañana, cuando lo haya leído de nuevo con más calma, y te diré lo que crea que convenga hacer. Estoy convencido de que esta escena ha de tener todo el peso y solemnidad posibles.»

En su siguiente carta, Verdi planificaba la forma y la acción de la escena primera del Acto II, en que Amneris se viste y engalana con ayuda de sus esclavas. El día siguiente volvió a quejarse de que no veía ninguna parte de la *parola scenica*. «No sé si podré explicar lo que quiero decir con “palabra teatral”», escribía, «pero creo que podría definirse como la palabra que con más claridad y precisión da vida a la situación escénica». Y seguía proponiendo cambios en el diálogo, todos ellos en búsqueda de una mayor clarificación y concisión. Adivinando que Ghislanzoni protestaría al ver destrozadas sus rimas y su métrica, Verdi le aclaraba que si la acción lo exigía, había que renunciar al ritmo, a la rima y a la estrofa. «En el teatro, hay ocasiones en que es necesario que los poetas y compositores tengan el talento suficiente para *no* escribir poesía o música». Al rechazar los versos de Ghislanzoni para una cabaleta, el compositor le decía: «No estoy contra las cabaletas, pero deben producirse en una situación que las justifique».

Las exigencias de Verdi para la escena final eran explícitas:

«Al final, me gustaría evitar las habituales agonías mortales y no ver las palabras clásicas: “Me caigo. Voy delante de ti. Espérame. Está muerta. Todavía vivo, etc, etc.” Me gustaría algo suave, de otro mundo, un dúo muy breve, una despedida a la vida. Aida debe caer mansamente en los brazos de Radamés. Inmediatamente, Amneris, de rodillas sobre la piedra de la bóveda, debe cantar un *Requiescant in pace*, etc. Voy a escribir la escena para explicarme mejor.

---

»ESCENA FINAL

RADAMÉS:

La piedra fatal... para siempre  
Aquí está mi tumba. Nunca volveré a ver  
la luz del día.

Nunca volveré a ver a Aida (*Retoca este verso*)

Aida, ¿dónde estás tú? Que, cuando menos, vivas feliz, y  
nunca descubras mi terrible destino... ¿Qué es ese gemido?

¿Alguien, un espíritu?

¿Una visión? No, tiene forma humana.

¡Cielos! ¡Aida!...

(*Estas son palabras sueltas que tú debes convertir en bellos versos. Lo mismo ocurre con las siguientes*)

AIDA:

Soy yo.

RADAMÉS:

¿Tú aquí? Pero, ¿cómo?

AIDA:

Mi corazón adivinó tu suerte.  
Llevo tres días esperando aquí.  
Y aquí, lejos de la vista humana,  
junto a tí moriré.

(*Un verso más*)

RADAMÉS:

¿Morir? ¿Tú, tan inocente?

¿Morir? ¿Tú?

(*Ocho bellos versos heptasílabos para ser cantados*)

AIDA:

¿Ves? El ángel de la muerte,  
radiante, se acerca a nosotros  
para llevarnos a la felicidad eterna  
en sus doradas alas.  
Ya veo los cielos abiertos.  
Allí cesará toda pena.  
Allí comenzará el éxtasis  
del amor sin fin.

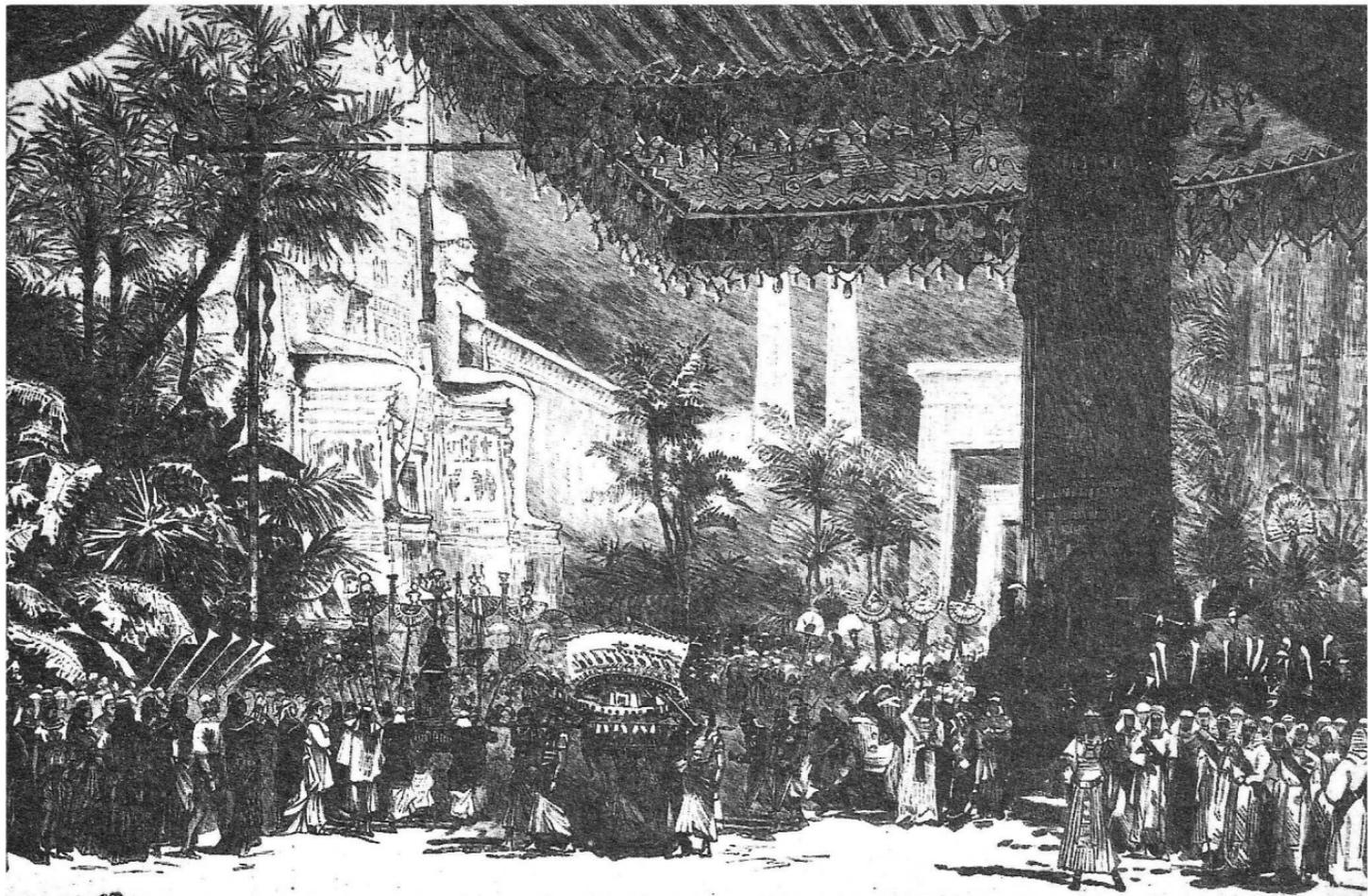
(*Cantos y bailes desde el interior del templo, interpretados por los sacerdotes y sacerdotisas*)

AIDA:

Una canción triste.

RADAMÉS:

La celebración de los sacerdotes.



---

AIDA:

Nuestro himno de la muerte.

RADAMÉS:

Ni mis fuertes brazos  
pueden moverte, ¡Oh, piedra fatal!

AIDA:

Es inútil. Para nosotros, todo se acabó.  
Ya no hay esperanza. Debemos morir.

RADAMÉS:

Es verdad. Es verdad.

[dúo]

Adiós vida, amor terreno,  
Adiós, penas y alegrías...  
Veo ya el amanecer,  
Unidos estaremos para siempre en el cielo.

*(Cuatro bellos versos dodecasílabos. Pero, para que puedan cantarse, el acento debe ir en la cuarta y octava sílabas).*

Aida muere en los brazos de Radamés. Luego entra Amneris, de luto riguroso, procedente del interior del templo y se arroja en la piedra, por encima de la bóveda.

Descansa en paz,  
alma amada...

»Cuando me hayas preparado esta escena y me la hayas enviado, ven a Sant' Agata dos días después. Para entonces tendré escrita la música...»

Sin embargo, Verdi no pudo esperar a que llegara la versión final de Ghislanzoni. Reconoció que los versos del libretista eran bellos, «pero como has tardado tanto en enviármelos, he escrito ya la música, para no perder tiempo. He utilizado los monstruosos versos que te envié».

Así pues, además de componer la música del etéreo dúo final «O terra, addio», Verdi fue también el autor de los «versos monstruosos», que, de hecho, no tienen nada de monstruosos. Son sencillos, sinceros y, en su contexto, muy conmovedores.

Hasta hace poco se había dado por supuesto que la sinopsis de Mariette, que formó la base del libreto, era creación original suya (aunque, curiosamente, su hermano afirmó que se había plagiado su novela inédita *La Fiancée du Nil*). Pero parece

◀ *Aida es fruto, en parte, de la «egiptomanía» que por entonces invadía Europa al calor de los descubrimientos científicos en el país del Nilo. La ópera fue estrenada el 24 de diciembre de 1871 en El Cairo.*

---

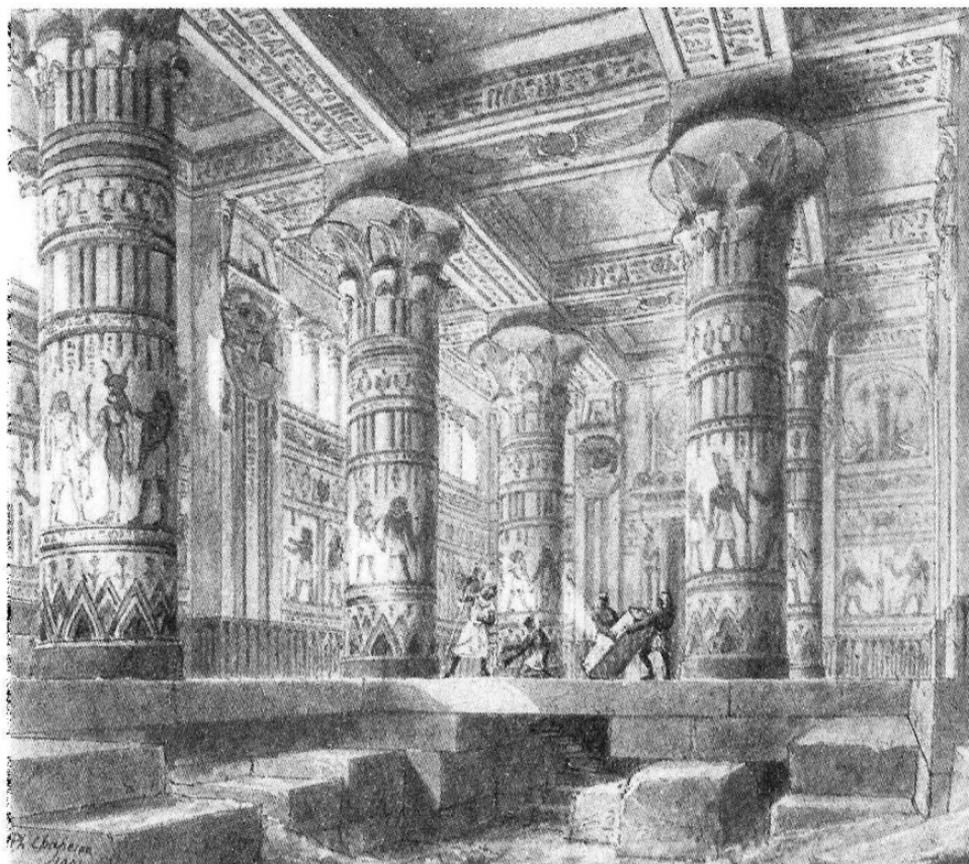
que se utilizaron también fuentes anteriores, aunque no sabemos si quien lo hizo fue Mariette o Du Locle. En el libreto de *Aida* hay rasgos de *Nitteri*, de *Metastasio*, y de *Bajazet*, de *Racine*, y lo más probable es que Du Locle utilizara este material al tratar de ampliar la idea de Mariette y convertirla en un libreto.

Independientemente de quiénes fueran los que intervinieron en el libreto, la música fue creación exclusiva de Verdi, y además en sólo cuatro meses. Sin embargo, como consecuencia de la guerra franco-prusiana se retrasó el envío del escenario de París a El Cairo. Por consiguiente, el estreno de *Aida* en la ópera de El Cairo no pudo producirse hasta el 24 de diciembre de 1871.

La ópera fue un éxito en su primera representación y desde entonces se ha convertido en una obra inmensa y merecidamente popular, aunque quizá no siempre haya sido bien entendida. Suele verse en ella una obra espectacular, pero, a pesar de la magnificencia de su escena triunfal (escena segunda del Acto II), que es sin duda la escena más grandiosa de toda la gran ópera, *Aida* es propiamente una ópera íntima. Una parte importante, quizá la mayoría, de la música para sus tres principales personajes —*Aida*, *Radamés* y *Amneris*— está orquestada con la delicadeza y claridad de textura de la música de cámara. Es una obra sobre individuos y sobre pasiones, no sobre naciones y proezas militares colectivas. Tiene también muchos rasgos que permiten calificarla como la obra de Verdi más original, por combinar el vigor y la fecundidad melódica del periodo inicial del compositor con algo de penetración psicológica de las dos obras maestras siguientes (*Otello* y *Falstaff*), sin tener en absoluto el carácter de obra de transición.

Desde el comienzo hasta el final de la ópera, el nivel de inspiración de Verdi se mantiene milagrosamente elevado. Su dominio de la orquesta y su habilidad para describir los personajes con medios instrumentales es total y pasmosa. Todavía más pasmosa es la facilidad con que logra componer una música que, además de bella, melodiosa y armónica, tiene validez dramática. Verdi había adquirido esta maestría ya cuando compuso *Macbeth*, un cuarto de siglo antes, pero en ningún lugar aparece tan claramente como en *Aida*. Tenemos un ejemplo en el Acto I, durante el conjunto de «Su! del Nilo». A lo largo de ocho compases, *Radamés* entona una melodía marcial mientras que *Aida* canta otra melodía más agitada, con notas más breves. Este breve pasaje es muy notable, no sólo musicalmente, por su cambio de acento armónico, sino también dramáticamente, por la forma en que contrapone la situación de *Aida* y de *Radamés*: ella está va-

---



*Escenografía realizada por Chaperon para la última escena de Aida, en 1901. La ópera es un drama intimista en el que se funden con turbadora belleza el canto y la música.*

cilante y ansiosa; él, regocijado y decidido. Otro medio de reflejar el contraste en los sentimientos de sus personajes es de una sencillez asombrosa. Lo descubre Verdi en el dúo Amneris-Radamés de comienzos del Acto IV. Radamés expresa su casi extática previsión de la muerte en una melodía de serena seguridad. «È la morte un ben supremo». Amneris se le une sólo en el clímax de la frase musical, cuando canta las mismas notas, comunicando una deliberada ambigüedad melódica. Para ella la frase significa desesperación; para él, determinación.

La música de *Aida* no intenta buscar el “colorido local”. Verdi creó su propio Egipto, lo mismo que su querido Shakespeare hiciera en *Antonio y Cleopatra*. Escribió también cuatro esplén-

didos papeles para sus intérpretes, y en Amneris creó la mejor de su magnífica serie de mezzo-sopranos.

Verdi no se desplazó a Egipto para el estreno de *Aida*. Lo que hizo fue preocuparse activamente por los preparativos para el estreno en La Scala, para cuya ocasión escribió una amplia Obertura basada en temas de la ópera. En principio iba a sustituir el breve Preludio, pero luego decidió prescindir de ella.

Tras el éxito de *Aida* en su estreno italiano, en febrero de 1872, Verdi pasó los siguientes meses trabajando en su granja, aunque realizó algunas visitas para supervisar las producciones de sus óperas: a Parma para preparar *Aida*, y a Brescia para ver los preparativos de *La fuerza del destino*. A finales de año viajó a Nápoles para producir *Don Carlos* y *Aida*. Teresa Stolz iba a cantar ambas óperas, pero poco después de comenzar las representaciones de *Don Carlos* cayó enferma y hubo que aplazar los ensayos de *Aida*. Al disponer de tiempo libre en el hotel, Verdi compuso un encantador quinteto de cuerda. Pocos días después de la representación inicial de *Aida*, se interpretó el cuarteto en el hotel ante algunos amigos.

En mayo del año siguiente falleció el héroe de Verdi, Alessandro Manzoni, a los ochenta y nueve años de edad. «Y con

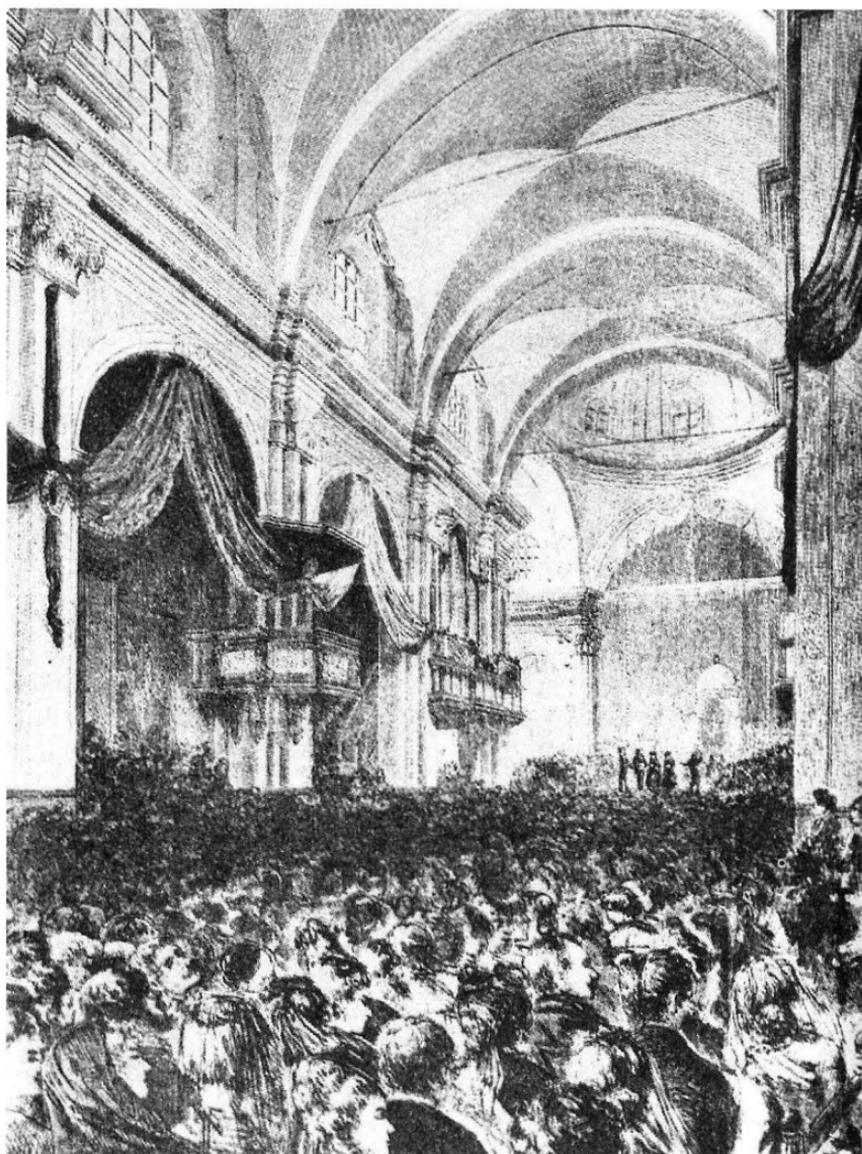
Grabado que  
representa a Verdi  
dirigiendo *Aida* en la  
Opera de París.



Figurín diseñado por  
Nicholas Georgiadis  
para el sumo  
sacerdote de *Aida*  
con ocasión de su  
puesta en escena en  
el Covent Garden.



él», escribió Verdi a Clarina Maffei, «se va la más pura, la más sagrada, la más elevada de nuestras glorias». La Iglesia Católica no pensaba lo mismo, y la mayoría de las notas necrológicas de los periódicos constituían ataques encubiertos al gran novelista. Verdi estaba demasiado abatido para asistir al funeral, pero a la semana siguiente visitó el sepulcro de Manzoni en Milán. Se ofreció también a componer una misa de réquiem para que fuera interpretada en el primer aniversario de la muerte de Manzoni y a correr con los gastos de impresión de la música, si la ciudad de



*Grabado de la primera audición en San Marcos de Milán, en 1874, de la Misa de requiem a Manzoni. El «Lacrimosa» de esta Misa es el mismo que entona Don Carlos por la muerte de su amigo el marqués de Posa.*

Caricatura de Verdi  
dirigiendo su  
Requiem en Milán.



Milán se encargaba de los gastos de su interpretación. El alcalde de Milán aceptó la propuesta, y Verdi comenzó a trabajar en la misa durante sus vacaciones de verano en París. La primera interpretación tuvo lugar en la iglesia de San Marcos de Milán, el 22 de mayo del 1874, dirigida por Verdi. Fue un gran éxito, y tres días más tarde Verdi tuvo que dirigir una segunda interpretación en La Scala. En seguida se organizaron nuevas interpretaciones en Milán, y Verdi se vio obligado a recorrer Europa con su *Réquiem*. Dirigió siete interpretaciones en la Opéra-Comique de París y otras ocho al año siguiente, 1875, cuando fue nombrado Comendador de la Legión de Honor. En Viena se ofrecieron cuatro interpretaciones, a una de las cuales asistió el Emperador, quien impuso al compositor la medalla de la Orden de Francisco José. El *Réquiem* fue recibido con increíble entusiasmo, y Verdi se vio obligado a repetir el "Ricordare", "Offertorium" y "Agnus Dei". Estando en Viena, dirigió también *Aida* dos veces y asistió a una representación del *Tannhäuser* de Wagner. En el Royal Al-

---

bert Hall de Londres dirigió el *Réquiem* tres veces. Ninguna misa de réquiem había recibido tal acogida, pero también es cierto que el *Réquiem* de Verdi es distinto de las demás misas de réquiem. Algunos críticos se quejaron de que parecía una ópera. Es cierto, pues es una versión enormemente dramática del texto latino medieval, y nunca podría utilizarse en una función litúrgica. Pero expresa el significado emotivo de dicho texto con la misma perfección con que las óperas de Verdi expresan el significado de su libreto. Escrito para cuatro cantantes solistas, coro y orquesta, el *Réquiem* es la interpretación, hecha por un agnóstico, del drama del día del Juicio, magnífica por su intensidad y por la compasión de su trágica visión de la condición humana.

## 7. Los últimos años: *Otelo y Falstaff*

La soprano checa Teresa Stolz había actuado como solista en la primera representación del *Réquiem* de Verdi y en la mayoría de las interpretaciones efectuadas en Italia, así como en la gira por Europa. Había sido amante del director Angelo Mariani, y a sus cuarenta años era una mujer de gran atractivo. Había intimado con los Verdi y hubo rumores insistentes sobre la verdadera naturaleza de su relación con el compositor. La *Rivista Indipendente*, publicada en Florencia, reprodujo en 1875 una serie de artículos en que se describía a la Stolz como mujer intrigante y ambiciosa que había abandonado a Mariani por Verdi, y aludía a un encuentro clandestino de «la amorosa pareja», Verdi y Stolz, en un hotel de Milán. Giuseppina estaba al tanto de los artículos, y escribió una carta comprensiva y amistosa a la Stolz («Nosotros te queremos. Tú lo sabes, lo crees y te alegras de creerlo. Puedes estar segura de que conservaremos nuestros sentimientos hacia tí el resto de nuestros días»). Es imposible saber si lo que unía al compositor con la admirada soprano era un mero sentimiento romántico. La amistad de la Stolz con los Verdi no se interrumpió, y tras la muerte de Giuseppina siguió siendo la amiga abnegada del compositor en su vejez.

En 1876, Verdi representó *Aida* en el Théâtre-Italien de París, y al año siguiente se dirigió a Colonia para dirigir el *Réquiem*. Sin embargo, rechazó una invitación para regresar a Rusia y dirigir las representaciones de Moscú y de San Petersburgo, aunque la solista iba a ser Teresa Stolz. Por aquellos días se deterioraron sus relaciones con la editorial Ricordi, pues había descubierto ciertas irregularidades en las cuentas que le habían presentado sobre el dinero que le debían. Cuanto más investigaba, más alarmante le parecía la situación, hasta que decidió examinar todos sus contratos con Ricordi y los de Ricordi con los diversos teatros que habían presentado óperas de Verdi en el periodo comprendido entre 1851 y 1875. Tras estudiar detenidamente todos los libros en Sant' Agata, Verdi llegó a la conclusión

---

de que la empresa venía falsificando las cuentas y quitándole parte de sus derechos de autor. Aceptó la enorme suma de 50.000 liras de la empresa, en compensación, aunque lo que le debían era bastante más. Siguió en relación comercial con Ricordi, pero se quejó amargamente de que la empresa no se había limitado a defraudarle financieramente sino que además no había sabido defender sus intereses, pues se había interesado únicamente por los ingresos procedentes de los diversos teatros, sin preocuparse para nada de los niveles de calidad con que en ellos se representaban sus óperas.

Desde entonces, Tito Ricordi, con quien Verdi había tenido contacto durante muchos años, comenzó a ser sustituido por su hijo Giulio, de poco más de treinta años. Fue Giulio Ricordi quien convenció a Verdi de que compusiera las obras maestras de su ancianidad, pues el compositor, que ya había cumplido los sesenta, daba a entender que su carrera activa había finalizado con el *Réquiem*. A Clarina Maffei le había escrito:

«¿Hablas en serio cuando dices que mi conciencia me obliga a componer? No, no, estás bromeando. Sabes mejor que yo que está saldada la deuda. En otras palabras, siempre he cumplido escrupulosamente las obligaciones contraídas y el público ha aceptado mis obras con la misma escrupulosidad, con sonoros aplausos o pitidos. Nadie tiene derecho a quejarse. Vuelvo a insistir: la deuda está saldada.»

A Verdi le entusiasmaba, en esta etapa de su vida, poder pasar varios meses al año viviendo como un granjero. Cuando Maria Verdi, la sobrina adoptada por él y Giuseppina, se casó con Alberto Carrara, hijo del abogado de Verdi en Busseto, fue el propio compositor quien hizo de padrino. En los cinco años posteriores al *Réquiem*, Verdi no compuso nada. Pero en 1879, estando con Giuseppina en Milán, donde iba a dirigir una interpretación del *Réquiem* en beneficio de las víctimas de las inundaciones del valle del Po, Giulio Ricordi y el director y compositor Franco Faccio fueron a cenar al Grand Hotel, donde solía alojarse Verdi cuando pasaba por Milán. Después de la cena, Ricordi dirigió la conversación de tal manera que acabaron hablando de posibles temas operísticos, de Shakespeare y, en concreto, de *Otelo*. Más tarde, Ricordi comentó que, cuando mencionó por primera vez a *Otelo*, Verdi fijó en él la mirada con interés y desconfianza. Arrigo Boito, el compositor y poeta que había escrito el libreto de *Amleto*, ópera de Faccio basada en Shakespeare, aceptó encantado la colaboración con Verdi y la reanudación de sus contactos. Verdi no había visto a Boito desde su encuentro



*Retrato de Arrigo Boito, poeta, crítico y libretista que escribió para Verdi el texto de su cantata Himno de las Naciones y los libretos de Otello y Falstaff.*

en París diecisiete años antes, cuando el joven poeta escribiera el texto del *Himno de las naciones*. A regañadientes, consintió en ver de nuevo a Boito.

La resistencia de Verdi se debía no sólo a su falta de deseo de componer otra ópera sino también al hecho de que, en su juventud, Boito había escrito de él en términos poco respetuosos.

---

Pero Boito estaba ahora a punto de cumplir los cuarenta años y se había convertido en uno de los más fervientes admiradores de Verdi. Faccio lo llevó al Grand Hotel al día siguiente de su entrevista, y los dos hombres, a pesar de su diferencia de edad, descubrieron que podían llevarse bastante bien. Tres días más tarde, Boito mostró a Verdi su sinopsis para un libreto basado en *Otelo*, y Verdi le animó a escribirlo: «Siempre vendrá bien, para tí, para mí o para algún otro».

Los Verdi volvieron a Sant' Agata y Giulio intentó forzar el ritmo ofreciéndose a visitar, acompañado de Boito, al compositor para examinar más a fondo la idea. Pero Verdi no consintió que le presionaran a dar su compromiso. Había comenzado a componer poco antes y había terminado un *Pater noster* y un *Ave Maria* que debían ser interpretados al año siguiente por la Sociedad Orquestal de Milán. A comienzos del nuevo año, 1880, viajó a París para dirigir *Aida* en francés. Giuseppina aconsejó a Ricordi cuál era la mejor forma de proceder con la idea del *Otelo* sin asustar a Verdi con el proyecto. «Creo que lo mejor es no darle nunca la impresión de que se le está presionando. Lo mejor es seguir la corriente y dejar que llegue hasta el mar».

Ricordi cambió de táctica y le propuso una tarea más fácil y menos compleja: la revisión de *Simón Bocanegra*, ópera que no se había representado casi nunca. Verdi tenía interés en hacer algo por rejuvenecer su ópera, compuesta veintitrés años antes. Boito se comprometió a hacer los cambios necesarios en el libreto de Piave. Los dos hombres se pusieron manos a la obra y al cabo de seis meses habían finalizado la revisión de *Simón Bocanegra*, que se interpretó el 24 de marzo de 1881 en La Scala. Esta versión definitiva de 1881 es la única que hoy se interpreta, y en ella aparece una escena totalmente nueva añadida por Verdi y Boito a la ópera de 1857. En las fechas del estreno de *Bocanegra*, Verdi y Boito comprobaron que, sin proponérselo, habían llegado a un punto tal con el libreto italiano de *Otelo* que no era posible retroceder, y decidieron entregarse de lleno al proyecto. Durante los ensayos de *Bocanegra* en La Scala, Verdi llegó incluso a prometer al intérprete de Bocanegra, el barítono francés Victor Maurel, que escribiría para él el agotador papel de Iago.

Verdi trató a su nuevo libretista con algo más de respeto que a sus anteriores colaboradores, pero, aún así, participó activamente en la creación del borrador final del libreto de *Otelo*, como se revela claramente en esta carta a Boito:

«Estoy en Milán. Me han enviado desde Busseto tus dos car-

---

tas. El final está muy bien, de verdad. ¡Qué diferencia entre éste y el primero! Añadiré los cuatro versos de Roderigo. Quizá no hagan falta los otros cuatro de Desdémona.

»Tan cierto es que Otelo resulta más grandioso y terrible cuando está callado, que me inclinaría por no hacerle hablar en toda la escena. Me parece que sólo Iago debe decir, y con más brevedad, lo que haya que decir para que el espectador entienda, sin necesidad de que Otelo responda.

»IAGO: ¡Date prisa! ¡El tiempo vuela! Concéntrate en tu tarea, y sólo en eso. Yo me ocuparé de Cassio. Le arrancaré su alma infame y culpable. Lo juro. Tendrás noticias tuyas a media noche. (Cambiando los versos, por supuesto)

»Después del conjunto, y las palabras “Tutti fuggite Otello”, creo que Otelo no habla o grita lo suficiente. Está cuatro versos callado y me parece que (desde el punto de vista escénico), después de “Che d’ogni senso il priva”, Otelo debería bramar uno o dos versos: “¡Fuera! ¡Te destesto a ti, a mí, a todo el mundo!”

»Y me parece que podrían suprimirse algunos versos cuando Otelo y Iago están juntos:

OTELO: Pero no puedo huir de mí mismo. ¡Ah, la serpiente!

IAGO: ¡Señor!

OTELO: Verlos juntos, abrazándose. Odioso pensamiento. Sangre, sangre. El pañuelo. (*Llora, se desmaya*).

IAGO: Mi veneno está haciendo efecto.

GRITOS AL FONDO: ¡Viva el héroe de Chipre!

IAGO: ¿Quién puede impedirme que le aplaste la cara con mis pies?

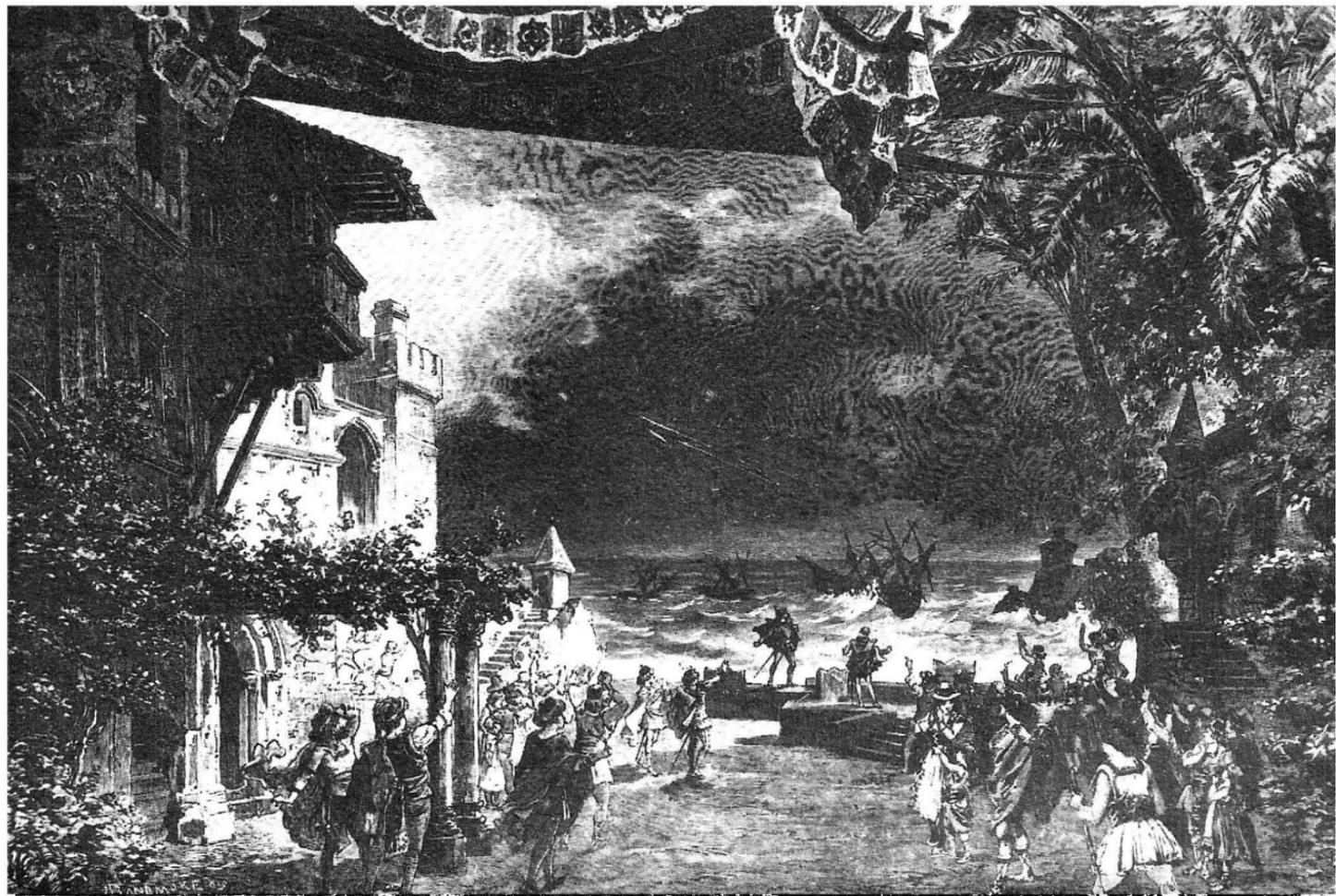
GRITOS AL FONDO: ¡Gloria al León de Venecia!

IAGO: ¡Aquí tenéis al León!

»En la palabra “fazzoletto” [pañuelo] un grito entrecortado puede resultar más terrible que una exclamación tan vulgar como “¡Por Satanás!”. Las palabras “svenuto”, “inmóvil” y “muto” detienen la acción. Hay que pararse a pensar, y estamos en un caso en que hay que ir rápidamente hasta el final. Me gustaría saber tu opinión.

»Todavía no he acabado. El coro tiene poco o nada que ver con la situación. ¿No podrías ver la forma de trasladarlo a algún otro lugar? Por ejemplo, después de las palabras “En Chipre, mi sucesor va a ser... Cassio!”. Coro, con cuatro versos no de rebelión sino de protesta: «¡No, no, queremos a Otelo!».

---



---

»Sé perfectamente que me responderás: “Querido señor Maestro, ¿no sabe que nadie se atrevía ni a respirar después de un decreto de la Serenísima y que algunas veces la simple presencia del Messer Grande bastaba para dispensar a la multitud y acabar con un tumulto?

»Yo respondería que la acción tiene lugar en Chipre, la Serenísima estaba muy lejos, y quizá por esa razón los chipriotas eran más atrevidos que los venecianos. Si vienes a Milán, espero verte. No estoy seguro, pero creo que tienes toda la poesía del tercer acto.»

El trabajo prosiguió lentamente y con interrupciones. Verdi no comenzó a componer hasta marzo de 1884, después de revisar y reducir *Don Carlo* para una representación en La Scala en enero de aquel año. Y cuando comenzó a trabajar en la obra, lo hizo de forma espasmódica, con breves arranques de intensa creatividad que alternaban con periodos de inactividad neurótica. A comienzos de octubre de 1885 había terminado la composición y estaba dispuesto a comenzar la orquestación y revisión, que le ocuparía otro año más. Hasta diciembre de 1886 no pudo Verdi decir a Boito que había enviado a Ricordi las páginas finales de *Otelo*.

El estreno en La Scala se produjo poco después, el 5 de febrero de 1887. En las semanas anteriores, el público milanés había esperado con nerviosismo. Verdi y Giuseppina llegaron a Milán a comienzos de enero, y a partir de entonces el compositor, con sus setenta y tres años, comenzó a ensayar con los cantantes y realizó los primeros ensayos orquestales. Las interpretaciones ante el público fueron dirigidas por el amigo de Boito, Franco Faccio, y el estreno fue un triunfo sin paliativos. Blanche Roosevelt, cantante americana presente entre el público, describía así su acogida:

«Las ovaciones a Verdi y a Boito llegaron al clímax del entusiasmo. Verdi recibió un álbum de plata lleno de autógrafos y tarjetas de todos los ciudadanos de Milán. Salió a saludar veinte veces, y en las últimas el público agitaba sus pañuelos y sombreros; todos se habían puesto en pie. La emoción era indescriptible, y muchos lloraban. El coche de Verdi fue hasta el hotel tirado por admiradores. Escuchó numerosos brindis y cantos en su honor; a las cinco de la madrugada yo no había conseguido ce-

---

rrar los ojos, pues la multitud seguía cantando y gritando “¡Viva Verdi! ¡Viva Verdi!”».

*Otelo* es considerada por muchos como la más grande entre las óperas de Verdi, aunque discutir el orden de prioridad entre sus obras es algo que no tiene sentido. ¿Qué decir de *Falstaff*, todavía sin aparecer? ¿Y de *Rigoletto*, de *Don Carlos*, de *La traviata*? Y no son éstos los únicos contendientes serios. Pero con *Otelo* terminaron dos acusaciones, antiguas y mutuamente contradictorias, contra Verdi: por una parte, que era un creador de melodías populares cuya composición orquestal carecía de todo interés y, por la otra, que en sus óperas más recientes le había dado por imitar a Wagner. Verdi maneja la orquesta en *Otelo* con maestría, pero no debe nada a Wagner. El drama está controlado firmemente por las voces; sin embargo, se había llegado al final del largo camino que Verdi había hecho recorrer a la ópera italiana durante casi medio siglo, desde las antiguas formas establecidas hacia una melodía dramática fluida y continua. Que un hombre de más de setenta años compusiera una ópera tan fresca e inspirada como *Otelo* es todo un milagro, pero en definitiva irrelevante. *Otelo* es una gran obra porque transmite el drama de la obra de Shakespeare con medios musicales, por lo penetrante de su agudeza psicológica, por la precisión con que combina la ternura, la violencia y la sensualidad características de la era isabelina y por hacerlo con una música que no es arcaica, que no está vinculada a ningún periodo concreto. El lenguaje de *Otelo* nos resulta tan directo hoy como pudo resultarle al público milanés de hace casi un siglo. Libre de las limitaciones armónicas de sus primeras obras, la melodía de Verdi se sitúa decididamente al servicio del drama y, sin embargo, sigue siendo reconocible como melodía. La influencia de esta obra de Verdi en la ópera del siglo XX es inmensa, en comparación con la del otro genio indiscutible del siglo XIX, Richard Wagner. El camino de Wagner ha resultado ser un callejón sin salida para los demás compositores, pues las óperas del autor alemán sólo produjeron imitaciones antes de que su estilo casi sinfónico dejara de escucharse en los teatros de ópera. Pero las obras de Verdi, y *Otelo* en especial, han abierto el camino a las óperas de Puccini y de Britten y a la corriente principal de la composición operística actual. Una obra de arte puede ser original y al mismo tiempo revelar claramente su dependencia del pasado (por ejemplo, *Rigoletto*, *El trovador*, *La traviata*). Sin embargo, *Otelo* no refleja la influencia de ningún otro compositor.

Verdi y Giuseppina se quedaron en Milán hasta la tercera

---



Tarjeta que muestra a Verdi y a los cantantes que actuaron en el estreno de la ópera *Otello*.

representación de *Otello* y luego salieron hacia su apartamento de Génova. Pocas semanas después, Verdi estaba trabajando en su granja. Antes de que se marchara de Milán, La Scala le había pedido que escribiera otra ópera, pero él dijo que prefería volver al oficio de campesino en Sant' Angela. *Otello* comenzó a recorrer los teatros italianos, y cuando Franco Faccio, que había dirigido el estreno en La Scala, presentó la ópera en Brescia en el verano e informó al compositor de su éxito, Verdi replicó irónicamente: «¿Así que *Otello* consigue mantenerse incluso sin sus creadores? Me había acostumbrado a oír las glorias de esos dos

---

[Tagmano y Maurel] hasta el punto de estar casi convencido de que eran ellos quienes habían compuesto *Otelo*. Ahora echas por tierra todas mis ilusiones al decirme que el moro consigue salir adelante sin estas dos estrellas. ¿Cómo es posible?»

Boito había preparado una traducción de *Otelo* al francés y en otoño se la presentó a Verdi en Sant' Agata. Quería colaborar en otra ópera, pero Verdi desvió la conversación a la música del propio Boito. *Nerone*, con libreto y música de Boito, llevaba bastante tiempo en preparación (y estaría todavía inacabada a la muerte de Boito, treinta años más tarde), y Verdi se divirtió preguntándole si el libretista le ponía trabas al compositor, o viceversa. El invierno de 1887-1888 lo pasó en Génova, y la primavera siguiente en Sant' Agata, supervisando las obras de un hospital que estaban construyendo en la ciudad cercana de Villanova con destino a los miembros de aquella comunidad; a sus años prefería vivir como un ciudadano particular con conciencia social y con los medios suficientes para ponerla en práctica. Su hospital se inauguró en noviembre de 1888, y todavía sigue funcionando.

La preocupación de Verdi por su comunidad local no se limitó a la creación del hospital. Viendo cómo muchos campesinos abandonaron el campo por la ciudad, trató de combatir esta tendencia en su región reduciendo los alquileres de sus granjas, mejorando muchas de las viviendas e introduciendo un nuevo sistema de irrigación. A comienzos de 1889, se enteró con disgusto de que se estaban haciendo planes para conmemorar el cincuenta aniversario de su primera ópera, *Oberto*, y escribió indignado a Giulio Ricordi, en un intento de poner fin al proyecto. Sin embargo, no logró impedir que La Scala representara *Oberto* en la fecha del aniversario, el 17 de noviembre. No pudo hacer otra cosa que manifestar su desaprobación quedándose en Sant' Agata, donde recibió una avalancha de mensajes de felicitación.

Conocedor de la afición de Verdi por Shakespeare y de que, desde el fracaso de *Un giorno di regno* en 1840, quería componer otra ópera cómica, Boito tuvo el acierto de enviar al compositor el resumen de un libreto titulado *Falstaff*, basado en *The Merry Wives of Windsor* (*Las alegres comadres de Windsor*).

Verdi lo leyó inmediatamente y quedó encantado. Escribió a Boito para hacérselo saber y, al mismo tiempo, criticar dos o tres puntos insignificantes. Luego, como si de repente cayera en la cuenta de que se estaba comprometiendo con excesiva precipitadamente, volvió a escribir al día siguiente indicando los obstáculos. Era un anciano y no quería emprender un trabajo ago-



Verdi en el camerino del gran barítono Víctor Maurel, genial intérprete del papel de Iago.

tador. ¿Qué ocurriría si no podía terminar la ópera? ¿Cómo iba el *Nerone* de Boito? Pero Verdi no consiguió dominarse. Al final de la carta, reconocía abiertamente lo mucho que le agradaba la idea de componer *Falstaff*: «Vamos a pensarlo (y procura no hacer nada que destruya tu carrera) y, si tú consigues encontrar una razón y yo doy con la forma de quitarme diez años de encima, creo que no cabe mayor alegría que poder decir al público:

»¡Aquí estamos de nuevo!

»¡Pasen y vean!»

I PRIMI ESECUTORI DELL'OPERA "FALSTAFF" DI GIUSEPPE VERDI.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE - TEATRO ALLA SCALA - 9 FEBBRAIO 1893



GIUSEPPE VERDI



ZAMPARINI (ZAMPA)



VIRGINIA GIOVANNI (VIRGO)



AMICO (FORDE)



EUBEL (TALICCI)



V. AGNOLI (PISTOLA)



GIUSEPPE VERDI



ARBENA STERLE (NANNETTA)



EMMA ELI - ARBENA STERLE (ALICE - NANNETTA)



V. HANDEL (FALSTAFF)



S. CAPEN (FENTON)



BELIGALLI (POLIZIA) (TRABOLFO)



ARNICO BASSO

---

Boito escribió en seguida a Verdi recordándole que llevaba toda la vida deseando encontrar una buena ópera cómica y que la única manera de terminar su carrera con algo superior o *Otello* sería componer *Falstaff*. «No creo que te resulte fatigoso escribir una ópera cómica», le insistía. «Una tragedia puede crear verdaderos sufrimientos al compositor, obsesionado con tanto dolor y con tanta zozobra. Pero las bromas y risas de la comedia son un estimulante para la mente y para el cuerpo».

Verdi no necesitaba que le animasen más. «Amén, y así sea», respondió. «Manos a la obra con *Falstaff*. Olvidemos los obstáculos, mi edad y mis achaques». Sin embargo, añadía que quería mantener en secreto la noticia. Tenía miedo a provocar esperanzas que quizá no pudiera colmar. Boito terminó el libreto y Verdi comenzó a componer la música. Durante varios meses ni siquiera Giulio Ricordi conoció el secreto. Verdi trató de fomentar la idea de que estaba escribiendo la ópera simplemente «para matar el rato», y se negó a discutir los planes para su estreno. Llegó a decir a Ricordi que, en todo caso, sería mejor hacerlo en Sant'Agata que en La Scala.

Verdi trabajó lentamente en el *Falstaff* a lo largo de todo el año 1890. En noviembre recibió la triste noticia del fallecimiento de su amigo y discípulo Emanuele Muzio. Durante algún tiempo el dolor le impidió continuar escribiendo una ópera cómica. Pero logró dominarse, a pesar de sus setenta y siete años, de sus frecuentes depresiones y de algunas interrupciones ocasionales. Prosiguió con la composición de *Falstaff* a lo largo del año siguiente, pero dijo a Ricordi que no quería pensar todavía en la posibilidad de estrenar la obra:

«Cuando era joven, podía pasarme diez o doce horas en mi escritorio, trabajando sin cesar, a pesar de mi mala salud. Más de una vez me ponía a trabajar a las cuatro de la mañana y no paraba hasta las cuatro de la tarde, tomando sólo una taza de café para mantenerme en pie. Ahora no puedo hacerlo. En aquellos tiempos, controlaba mi salud y mi tiempo. Ahora, por desgracia, las cosas no son así. Concluyendo: lo más conveniente ahora y en el futuro es decir que no puedo y no haré la menor promesa en relación con *Falstaff*. ¡Pasaré lo que tenga que pasar y como tenga que pasar!»

---

◀ Reparto de la primera interpretación de *Falstaff*, que tuvo lugar el 9 de febrero de 1893 en la Scala de Milán.



Portada de *Illustrazione italiana*, publicada con motivo del estreno de *Falstaff* en 1893.

En abril del año siguiente, Verdi interrumpió su trabajo en la ópera para ir a Milán a dirigir la orquesta de La Scala en el primer centenario del nacimiento de Rossini. Fue la última vez que dirigió una orquesta en público. En septiembre, *Falstaff* estaba ya a punto y Verdi envió el último acto a Ricordi, con una

---

nota de triste despedida al personaje de Falstaff, garabateada en la partitura: «Tutto é finito. Va, va, vecchio John».

Una vez concluida la ópera, Verdi se mostró dispuesto a estrenarla en La Scala. Inmediatamente después del Año Nuevo de 1893 viajó con Giuseppina a Milán y comenzó a ensayar *Falstaff*, «algunas veces hasta ocho horas diarias». Sus colegas estaban sorprendidos por el vigor del compositor, que había cumplido ya los ochenta años; dos famosos neurólogos comentaron en la prensa su extraordinaria fortaleza física y mental, y otro publicó un artículo titulado «El fenómeno psicológico de Verdi». Como fecha para el estreno de *Falstaff* se eligió el 9 de febrero. Al acercarse la fecha, fue aumentando el interés en Milán, a medida que iban llegando críticos musicales de todo el mundo. La primera representación fue dirigida por Eduardo Mascheroni, pues Faccio, el amigo de Boito que había dirigido *Otelo*, había fallecido mientras Verdi y Boito trabajaban en *Falstaff*. La ópera fue recibida con enorme entusiasmo, y Verdi, que se hizo acompañar por Boito para compartir los aplausos, tuvo que salir a saludar innumerables veces. Finalmente, Verdi y Boito pudieron escapar por una salida lateral para no encontrarse con la multitud que esperaba en la entrada de artistas. Pero al llegar al Grand Hotel se encontraron con otra multitud entusiasmada que se negó a dispersarse hasta que Verdi salió a saludar por tres veces desde el balcón de su *suite*.

Desde su mismo estreno, *Falstaff* ha sido recibida con entusiasmo, mezclado con sentimiento de admiración; parece increíble que una ópera con un calor tan vital y un lirismo tan alegre haya sido obra de un octogenario. El personaje de Falstaff ha conservado toda su personalidad, y el cariño del compositor hacia él se refleja en toda la partitura. Algunos de los otros personajes están presentados casi como figuras humorísticas jonsonianas, pero resultan de gran eficacia. Alice Ford es un papel clave, y un año después del estreno Verdi escribía al director de la Ópera-Comique de París, donde iba a representarse *Falstaff* en francés: «Preste gran atención al papel de Alice. En primer lugar, debe ser alguien con una voz bella y muy ágil, pero lo más importante de todo es que sea una actriz con personalidad, que sea un poco demonio. El papel de Alice no está tan desarrollado como el de Falstaff, pero desde el punto de vista escénico es tan importante como el suyo. Es Alice quien dirige todas las intrigas de la comedia».

Uno de los aspectos más llamativos de la ópera es su fecundidad melódica. Las melodías se siguen unas a otras sin interrup-

---

---

ción. Parece como si Verdi, a una edad tan avanzada, hubiera descubierto una nueva fuente de inspiración. Paradójicamente, es esa profusión de melodía de *Falstaff* lo que ha llevado a algún oyente poco atento a pensar que la ópera era menos melodiosa que las de la primera época de Verdi, pues las melodías pasan ante nuestra vista con tal velocidad que resultan difíciles de asimilar: el tempo es en general muy movido, y hasta el comienzo de la escena final no se produce un momento de reposo. *Falstaff* es una obra llena de ingenio, sabiduría y buen humor que parece transcurrir en un repentino destello de inspiración, una transformación de la obra de compromiso que Shakespeare escribiera para agradar a Isabel I.

Hubo un clamor pidiendo otra ópera de Verdi. Boito sugirió una tercera obra de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*. Incluso trató de convencer a Verdi de que emprendiera al asalto final a *El rey Lear*, pero cada vez se hacía más evidente que, aunque quería seguir componiendo música, la probabilidad de que produjera una ópera completa era muy pequeña. Hizo algunas revisiones a la partitura de *Falstaff* para su estreno francés en abril de 1894, al que asistió en compañía de Giuseppina. Para la representación de *Otelo* en francés, en el otoño, Verdi compuso una música de ballet que debería incluirse en el Acto III y precisó que debería interpretarse exactamente en cinco minutos y cincuenta y nueve segundos. A pesar de su edad, volvió a París para el estreno de *Otelo*. El Presidente francés aprovechó la ocasión para concederle la Gran Cruz de la Legión de Honor. Acompañado de Giuseppina, pasó el invierno de 1894-1895 en Génova, pero visitó también Milán, donde conversó con Camillo Boito, arquitecto y hermano mayor de Arrigo. A propuesta de Verdi, Camillo Boito había hecho los planos de un asilo para músicos ancianos, proyecto que le ocupó muchas horas en sus últimos años. Verdi había comprado el solar cinco años antes, y ahora tenía libertad para dedicar toda su atención a este proyecto generoso e imaginativo. Trató a su arquitecto igual que había tratado antes a sus libretistas, interviniendo en todo el proceso de construcción, insistiendo en que hubiera habitaciones individuales en vez de dormitorios e introduciendo otras mejoras. Comenzó, poco a poco, a componer de nuevo: un *Te Deum*, y un *Stabar mater*. Este último sería su última obra terminada.

*Detalle de un cuadro de Robert Smirke que representa a sir John Falstaff, el personaje cómico de la tragedia de Shakespeare Enrique IV que inspiró a Arrigo Boito el libreto del Falstaff de Verdi.* ►





---

La salud de Giuseppina venía resistiéndose desde hacía algunos meses, y en el otoño de 1897 se vio obligada a guardar cama, con neumonía bronquial. Pareció recuperarse, pero sufrió una recaída y el 14 de noviembre moría a los ochenta y dos años de edad. Verdi, que estuvo con ella en los momentos finales, quedó profundamente afectado al perder a la compañera de gran parte de su vida, la única que le había conocido desde antes de su primera ópera, casi sesenta años antes. Deprimido y solo, se concentró en terminar su *Stabat mater* y en supervisar la construcción de su Casa di Riposo per Musicisti, haciendo frecuentes visitas al lugar de las obras. Se preocupó de crear una fundación que se encargara de organizar la marcha de su asilo, que todavía sigue funcionando en la actualidad, con el nombre popular de Casa Verdi. Además de construir el edificio, Verdi donó a la fundación una gran suma de dinero en bonos del Tesoro, más la cantidad que le debía la casa Ricordi y que ascendía a doscientas mil liras y todos los derechos de autor obtenidos con sus óperas.

Tres de las obras sagradas de Verdi, las dos recientemente compuestas y *Laudi alla Vergine Maria*, de diez años antes, fueron interpretadas en París en la Semana Santa de 1898. Boito le escribió desde allí para informarle de su buena acogida. Verdi dividía su tiempo entre Sant' Agata, Génova, el Grand Hotel de Milán y el balneario de Montecatini, donde, con resignado buen humor, tenía que someterse a las ávidas miradas de multitudes admirativas siempre que se atrevía a salir en público. No demostró tan buen humor cuando el Conservatorio de Milán le pidió permiso para cambiar su nombre por el de Conservatorio Verdi. Negó su autorización y comentó a sus amigos: «No me quisieron de joven; no sé por qué me quiere de viejo».

En julio de 1900 Italia quedó conmovida ante el asesinato del rey Umberto. La Reina llegó a escribir una oración y Verdi trató de ponerle música, pero lo único que nos ha llegado son algunas frases sueltas. En cualquier caso, su imaginación musical ya no funcionaba como antes, y, por otra parte, los profundos sentimientos religiosos de las palabras de la Reina le resultaron «tan primitivos y sinceros que a su lado la música parecía pomposa y artificial». Cuando le enviaron una verificación de la oración, Verdi respondió que no pensaba componer nada para la versión rimada, que había perdido toda la sinceridad y espontaneidad de las palabras originales de la Reina.

◀ Verdi, ya anciano, en el jardín de su villa de Sant'Agata.



---

Verdi pasó las Navidades de 1900 en Milán, donde visitó a María Carrara-Verdi, su hija adoptiva, y a sus viejos amigos y colegas Boito y Teresa Stolz, además de a su editor Giulio Ricordi. María Carrara-Verdi recordaba más tarde que, en Sant' Agata, tras la muerte de Giuseppina, Verdi se sentaba algunas veces al piano y tocaba la triste aria de Felipe II en *Don Carlos*, en la que el Rey se imagina que está en el largo y solitario sueño de la muerte.

A comienzos de enero Verdi escribió desde Milán a un amigo de Génova: «Aunque los doctores me digan que no estoy enfermo, veo que todo me fatiga. Ya no puedo leer ni escribir. No veo demasiado bien, cada vez tengo menos tacto y mis piernas se niegan a llevarme a ninguna parte. No vivo, vegeto. ¿Qué hago todavía en este mundo? Pocas semanas después, en la mañana del 21 de enero, su médico acudió a hacer una de sus visitas de rutina al Grand Hotel y lo encontró muy bien. Pero poco más tarde, esa misma mañana, mientras se vestía, Verdi perdió de repente el conocimiento y cayó encima de la cama. Volvieron a llamar al doctor, y descubrió que una hemorragia cerebral le había paralizado todo el lado derecho. Verdi estuvo algunos días en coma. La noticia de su colapso se había extendido rápidamente por todo Milán. Grandes masas de gente ocupaban con nerviosismo los alrededores del hotel esperando recibir noticias de su estado de salud. Para amortiguar el ruido del tráfico, se había cubierto de paja la calle. Exactamente a las tres menos diez de la mañana del 27 de enero de 1901, Verdi moría en paz. Tenía ochenta y siete años.

«Quiero que mi funeral sea sumamente sencillo y que tenga lugar al amanecer o a la hora del Ave María, sin música ni canto. Bastará con dos sacerdotes, dos velas y una cruz», había indicado Verdi a su principal heredera, María Carrara-Verdi. En la medida de lo posible, se respetó su deseo. Sin embargo, mientras era enterrado junto a Giuseppina en el cementerio municipal de Milán, a primeras horas de la mañana del 30 de enero, la multitud, que se mantenía a cierta distancia del pequeño grupo de familiares, no podía contener las lágrimas. De entre la concurrencia se oyó una voz que comenzaba a cantar, sosegadamente, «Va, pensiero, sull' ali dorate»; pronto se formó un coro impro-

◀ *Verdi en su lecho mortuario.*

◀ *Dormitorio de Verdi, que ha sido conservado tal y como estaba el día de su muerte.*

---

visado. Un mes más tarde, se trasladaron los ataúdes de Giuseppe y Giuseppina Verdi a la Casa di Riposo, ya terminada, tal como había pedido Verdi. El acontecimiento dio pie a una ceremonia grandiosa. Doscientas mil personas abarrotaban las calles de Milán para decir adiós a su querido héroe, las casas estaban cubiertas con crespones negros, había coronas procedentes de todas las partes del mundo, y la interpretación del «Va, pensiero» no fue esta vez improvisada: un coro de ochocientas personas interpretó la melodía, bajo la dirección de Arturo Toscanini. Con la desaparición de Verdi, el mundo parecía haber perdido algo de su calor, de su apasionada energía, y por eso estaba de luto.

Los mejores artistas no son siempre los seres humanos más admirables, ni los hombres más rectos y honorables tienen que estar dotados necesariamente de un talento extraordinario. Pero Verdi fue un gran compositor y un gran hombre. En la Italia de comienzos del siglo XIX, no era nada fácil que un niño de una familia pobre saliera de su clase social, aprovechara con suma inteligencia la escasa educación que pudo recibir y la enriqueciera con su propia curiosidad por lo que le rodeaba, y sin embargo

*Funeral de Verdi en Milán, en 1901. La impresionante multitud que le acompañaba entonaba su magistral «Va, pensiero, sull'ali dorate...»*





*Tumba de Verdi en la Casa di Riposo.*

---

Verdi logró hacer todo eso. Al mismo tiempo, consiguió conservar su humanidad y calor a lo largo de su prolongada vida, lo que todavía es más difícil, y actuar con honradez y justicia. Fue un hombre de arrebatos, y muchas veces adoptaba ademanes bruscos y malhumorados; tenía también cierta inclinación temperamental hacia la melancolía, hacia el escepticismo y el pesimismo. Pero fue un hombre con gran capacidad para la amistad, capacidad que conservó a pesar de sus muchas dificultades. Su lealtad hacia sus amigos y hacia los principios de conducta que él mismo se imponía no vaciló nunca. No adoraba más dios que la grandeza del hombre: su dios fue Shakespeare, su único santo, Manzoni. Sus enemigos fueron la hipocresía, la mediocridad, la presunción y el clero. Compartía con Shakespeare su filosofía humanista y tenía una compasión natural e instintiva hacia la humanidad, que quizá muchos artistas sientan pero que muy pocos consiguen plasmar en su obra creativa.

En 1951, con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte de Verdi, el gran compositor inglés Benjamin Britten escribió estas palabras sobre el coloso de la ópera italiana: «Cuando oigo música, soy arrogante e impaciente; pero en el caso de unos pocos compositores, muy pocos, cuando oigo una obra que no me gusta, llego a la conclusión de que es por mi culpa. Uno de estos compositores es Verdi».

Como homenaje final escuchemos a Stravinsky: «¡Verdi! ¡Verdi! ¡el gran, el poderoso Verdi! ¡Cuántas cosas bellas hay en sus primeras o en sus últimas obras! Lo admiro incondicionalmente. Es un compositor verdaderamente grande. Prefiero Verdi a toda la demás música del siglo XIX».

# Cronología

- 1813 10 de octubre, nacimiento de Verdi. Vive en Busseto, estudia música. Rechazado por el Conservatorio de Milán. Recibe clases particulares en Milán. Recibe el encargo de escribir ópera para el Teatro Filodramático.
- 1836 4 de mayo, se casa con Margherita Barezzi.
- 1837 Comienza a escribir *Oberto*. 26 de marzo, nacimiento de su hija Virginia
- 1838 11 de julio, nacimiento de su hijo Icilio. 12 de agosto, muere Virginia.
- 1839 22 de octubre, muere Icilio. 17 de noviembre, estreno de *Oberto* en La Scala.
- 1840 18 de junio, muere Margherita. 5 de septiembre, estreno de *Un giorno di regno* en La Scala.
- 1842 9 de marzo, estreno de *Nabucco* en La Scala.
- 1843 11 de febrero, estreno de *I Lombardi* en La Scala. El Teatro La Fenice le encarga *Ernani*
- 1844 9 de marzo, estreno de *Ernani* en Venecia. 3 de noviembre, estreno de *I due Foscari* en el Teatro Argentina. 26 de diciembre, Verdi dirige la reposición de *I Lombardi* en La Scala.
- 1845 15 de febrero, estreno de *Giovanna d'Arco* en La Scala. Verdi rompe relaciones con La Scala. 12 de agosto, viaja a Nápoles para el estreno de *Alzira*.
- 1846 17 de marzo, estreno de *Attila* en La Fenice. Agotamiento nervioso; seis meses de descanso.
- 1847 14 de marzo, estreno de *Macbeth* en Florencia. Va a Londres para el estreno de *I masnadieri*, ocurrido el 22 de julio.
- 1848 25 de octubre, estreno de *Il corsaro* en Trieste.
- 1849 27 de enero, estreno de *La battaglia di Legnano* en Roma. Vive en París con Giuseppina Strepponi. Vuelve a Busseto con Giuseppina. Va a Nápoles para el estreno de *Luisa Miller*, ocurrido el 8 de diciembre.
- 1850 16 de noviembre, estreno de *Stiffelio* en Trieste
- 1851 11 de marzo, estreno de *Rigoletto* en La Fenice (Venecia). En el invierno vuelve a París con Giuseppina.

- 
- 1853 19 de enero, estreno de *Il trovatore* en Roma. 6 de marzo, estreno de *La traviata* en La Fenice de Venecia.
- 1854 En París, composición de *Les vêpres siciliennes*.
- 1855 13 de junio, estreno en París de *Les vêpres siciliennes*.
- 1857 12 de marzo, estreno en La Fenice (Venecia) de *Simon Boccanegra*. Dirige Aroldo en Rimini.
- 1858 Enfrentamientos con la censura napolitana
- 1859 17 de febrero, estreno de *Un ballo in maschera* en Roma. 29 de agosto, Verdi y Giuseppina Strepponi se casan.
- 1861 Elegido para el primer parlamento italiano
- 1862 10 de noviembre, estreno en San Petersburgo de *La forza del destino*.
- 1867 11 de marzo, estreno de *Don Carlos* en la Opéra de París.
- 1868 Conoce a Manzoni en Milán.
- 1869 Inauguración del Canal de Suez y del Teatro de la Opera de El Cairo con *Rigoletto*.
- 1870 Verdi acepta escribir una ópera para El Cairo.
- 1871 24 de diciembre, estreno de *Aida* en El Cairo.
- 1873 Muerte de Manzoni. Verdi compone el *Réquiem* en su memoria.
- 1874 22 de mayo, estreno del *Réquiem* en Milán.
- 1879 Verdi y Boito deciden colaborar en la revisión de *Simon Boccanegra*.
- 1881 24 de marzo, estreno en La Scala de la revisión de *Simon Boccanegra*. Verdi y Boito comienzan a trabajar en *Otelo*.
- 1887 5 de febrero, estreno de *Otelo* en La Scala.
- 1889 Cincuenta aniversario de *Oberto*; reposición en La Scala. Verdi y Boito comienzan a trabajar en *Falstaff*.
- 1893 9 de febrero, estreno de *Falstaff* en La Scala.
- 1897 14 de noviembre, muerte de Giuseppina.
- 1901 27 de enero, muerte de Verdi en el Grand Hotel de Milán.
-

# Catálogo cronológico de las principales composiciones de Verdi

(Las fechas entre paréntesis son las del estreno.)

## Operas

*Oberto* (1839).  
*Un giorno di regno* (1840).  
*Nabucco* (1842).  
*I Lombardi* (1843) (versión francesa: *Jerusalem*, 1847).  
*Ernani* (1844).  
*I due Foscari* (1844).  
*Giovanna d'Arco* (1845).  
*Alzira* (1845).  
*Attila* (1846).  
*Macbeth* (1847) (versión revisada, 1865).  
*I masnadieri* (1847).  
*Il corsaro* (1848).  
*La battaglia di Legnano* (1849).  
*Luisa Miller* (1849).  
*Stiffelio* (1850) (versión revisada: *Aroldo*, 1857).  
*Rigoletto* (1851).  
*Il trovatore* (1853).  
*La traviata* (1853).  
*Les vèpres siciliennes* (1855).  
*Simon Boccanegra* (1857) (versión revisada, 1881).  
*Un ballo in maschera* (1859).  
*La forza del destino* (1862) (versión revisada, 1869).  
*Don Carlos* (1867) (versión revisada en italiano: *Don Carlo*, 1884).  
*Aida* (1871).  
*Otello* (1887).  
*Falstaff* (1893).

## Obras corales

*Inno delle Nazioni* (1862).  
*Messa de Requiem* (1874).  
*Quattro Pezzi Sacri* (1898, ii a iv sólo).  
    (i) *Ave María*.  
    (ii) *Stabat mater*.  
    (iii) *Laudi alla Vergine María*.  
    (iv) *Te Deum*.

## Música de cámara

*Cuarteto de cuerda en mi menor* (1873).

# Testimonios

## Oscar Bie

La obra de Verdi es el canto del cisne de la vieja Italia. Verdi comenzó como uno de tantos y acabó siendo uno de los escogidos. Sus óperas guardan en su seno el sello de su enorme evolución, una evolución tan grande como no la ha experimentado nadie. El aventurerismo, tan caro al anciano compositor italiano en sus trabajos azarosos, en su frivolidad, en sus extravagancias, lo supera con creces gracias a su atento intelecto y a sus perspicaces cambios dentro de las corrientes imperantes en su época. Nadie como él ha escalado tantos peldaños, que a su vez han sido un simple paso hacia adelante... Verdi busca la música entre sus tareas cotidianas, y no al revés...

Hoy estamos mejor preparados para entender las melodías de *La traviata*, de *Rigoletto*, el arcaísmo delicado de *Baile de máscaras*, y las armonías policromas de *Aida* como un todo, como una unidad conseguida exclusivamente por su autor, buena en sí misma porque es y debe ser vigorosa. Ciertamente en ella no se observa rasgo alguno de subjetivismo porque todo se ha convertido en una música hermosa, sensual, en un canto de primer orden, en una orquestación delicada, una música libre y autosuficiente que sólo necesita las cosas para desplegar en ellas toda su magnificencia.

(*La Opera*, 1913)

## Franz Werfel

Giuseppe Verdi simboliza el progreso divino de la humanidad, y tanto éste como Verdi sabrán superar el momento del ocaso... Verdi sería grande aunque no hubiera escrito ni una sola nota. Sin embargo, gracias a su grandeza, sus melodías fluyen por las venas de este mundo humano. ¿Hay algún maestro que pueda afirmar de sí mismo que sus melodías tocan por igual el corazón de indios y moros de las cabilas que el de rusos y alemanes? ¿Y qué decir de sus coros? ¡Son lo más granado de su obra! Los de sus primeras óperas son hazañas asombrosas. ¡Fue la única persona de su tiempo que sintió el poder de las masas y de esa vivencia emana la formidable fuerza de sus coros! Verdi no es una persona, es todos. ¡He aquí la clave de su arte...!

Verdi es el último artista del pueblo y de la humanidad, un anacronismo maravilloso de su siglo.

(*Verdi*, 1925)

## Alfred Einstein

Wagner se habría reído de este «melodista», de este descubridor de melodías estereotipadas y pasionales con un acompañamiento orquestal primitivo. Sin embargo, cada página de sus partituras, aun la más simple, es un símbolo, un traspaso de su riqueza orquestal y de la profundidad de sus pensamientos y sensaciones. Para Wagner y para Nietzsche, admirador y detractor de Wagner, Verdi

---

fue una *quantité négligeable*. Nietzsche, en sus panegíricos dedicados a Bayreuth y en sus *Consideraciones inactuales*, no dedica a Verdi ni el más leve calificativo despreciativo. Es en las cartas de Peter Gast a Nietzsche... donde se alude a la «imbecilidad organillera de Verdi y adláteres». En sus escritos antiwagnerianos, Nietzsche utiliza a Brahms como arma arrojada contra Wagner..., y no a Verdi. Con todo, y a pesar de sus primitivos y de su estética, la grandeza de Verdi es incuestionable y raya con toda justicia a la misma altura que Wagner. (*Los grandes de la música*, 1951)

### **Wolfgang Fortner**

El gusto artístico de Verdi, su sensibilidad para captar lo natural, lo sencillo, lo luminoso, lo diáfano, le ha llevado a crear, dentro de la tradición operística, un teatro musical de nuevo cuño... Desde Offenbach hasta el *Tercer hombre* la música es dramatizada de esta forma, y Verdi es el auténtico gran maestro de este estilo de dramaturgia musical, opuesta al ideal wagneriano, que intenta describir a base de tonalidades el proceso anímico global y que precisamente por esto es más lírico que dramático-musical. Verdi se mueve en un mundo que impulsa la acción dramática con medios rigurosamente musicales, con formas de rígida construcción musical y cerradas en sí mismas, y esto, en mi opinión, es algo completamente actual y aun futurista. («Opiniones de compositores europeos sobre Verdi», en *Melos*, 2, 1951)

### **Ernest Krenek**

Desde una perspectiva estético-filosófica cabría oponer a Verdi y a Wagner. El carácter «arreatador» de las melodías del primero, que avergonzaba a los vanguardistas de tendencias wagnerianas cuando las ejecutaba cualquier aficionado en la esquina de una calle, podría utilizarse, a la manera surrealista, como una curiosidad del gabinete de figuras de cera de la era de la luz de gas. Y así, por algunos personajes de Stravinski, Virgil Thompson y otros compositores de la misma tendencia, vaga como un fantasma el genio operístico de Verdi. Pero quizá hay un hecho mucho más importante: en general, los compositores de ópera de cualquier tendencia ya no vacilan en aprender de la magistral orquestación de Verdi, ya no ven en la mescolanza de enardecidas voces medias propia del romanticismo alemán el único ideal del arte orquestal avanzado. («Opiniones de compositores europeos sobre Verdi» en *Melos*, 2, 1951)

### **René Leibowitz**

Es imposible poner en duda la inmensa popularidad de su obra. Casi podríamos apostar que no transcurre un día del año sin que obras tales como *La traviata*, *Rigoletto* o *Aida* sean escuchadas aquí, allá, en varios teatros a la vez. (*Teoría de la música*)

### **Alejo Carpentier**

Esta audición del espléndido *Requiem* de Verdi quedará entre los fastos de nuestras actividades musicales... Y quedará por doble motivo, ya que más de un texto habría podido poner de manifiesto la tan mentada frivolidad de nuestro público. Y entre otros, que ir a escuchar un *Requiem* es algo que siempre exige cierta reflexión, cuando se ignora, como puede ocurrirle a muchos, que esta misa verdiniana es uno de los más perfectos trozos de música profana que se haya escrito jamás...

---

La verdad es que me sorprende un tanto la indiferencia de los discófilos ante la obra maestra de Verdi, *Falstaff*, sin duda alguna, una de las creaciones cimeras de techo lírico en el siglo pasado.  
(*El músico que llevo dentro*, 1984)

# Bibliografía

- ABBIATI, F.: *Giuseppe Verdi*. Milán, 1959.
- BRIL, F.-Y.: *Verdi*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- GATTI, C.: *Verdi*. París, N. R. F., 1961.
- Grandes compositores*. Pamplona, Salvat, S. A. de Ediciones, 1981, tomo 3.
- PUGNETTI, G.: *Verdi*. Madrid, Prensa Española, 1970.
- SOPEÑA, F.: *El requiem en la música romántica*. Madrid, Rialp, 1963.
- WERFEL, F.: *La novela de la ópera*. Barcelona, Caralt, 1973.

---

## **BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFÍAS**

---

1. **Napoleón**, por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel**, por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein**, por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar**, por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi**, por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin**, por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia**, por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx**, por Werner Blumenberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill**, por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway**, por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare**, por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie**, por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1)**, por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2)**, por Ernest Jones.
14. **Dickens**, por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante**, por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche**, por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.
17. **Velázquez**, por Juan A. Gaya Nuño. Prólogo de José Luis Morales Marín.
18. **Pasteur (1)**, por René J. Dubos. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
19. **Pasteur (2)**, por René J. Dubos.
20. **Luis XIV**, por Ragnhild Hatton. Prólogo de Víctor L. Tapié.
21. **Bolívar**, por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila.
21. **Einstein**, por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge. (2.ª serie.)
22. **Russell**, por Ronald Clark. Prólogo de Jesús Mosterín.

23. **Rembrandt**, por Christopher White. Prólogo de Josep Guinovart.
24. **Julio César**, por Hans Oppermann. Prólogo de Agustín García Calvo.
25. **García Lorca**, por José Luis Cano.
26. **Edison**, por Fritz Vögtle. Prólogo de Manuel Toharia.
27. **Verdi**, por Charles Osborne. Prólogo de José Luis Téllez.
28. **Chaplin**, por Wolfram Tichy. Prólogo de Carlos Barbáchano.





## VERDI

El proceso seguido por Giuseppe Verdi hasta alcanzar el éxito parece sacado de un cuento de hadas. Hijo de un oscuro posadero, consiguió abrirse paso entre las desdichas personales y la hostilidad ajena hasta convertirse no sólo en el compositor de óperas más popular de su tiempo, sino en héroe nacional. Las tempranas adversidades dejaron una importante huella en el carácter de un hombre inclinado por naturaleza hacia la melancolía; a pesar de su fama cada vez mayor y de su amor por Giuseppina Strepponi, Verdi fue hasta su muerte una figura tan enigmática como adorada por el público.

Charles Osborne, uno de los más destacados especialistas en Verdi, traza en esta obra un minucioso retrato del compositor y analiza sus óperas más importantes. A partir de la correspondencia de Verdi y de otros documentos de la época, Osborne reconstruye el escenario político y artístico de la Europa del siglo XIX en que transcurrió la vida del músico italiano.

