

Giuseppe Verdi,

el viejo que amaba a Shakespeare

por Hugo Roca Joglar

En un caso único en la historia del arte, Verdi creó sus dos obras maestras, *Otello* y *Falstaff*, a los 74 y 80 años de edad



Arrigo Boito y Giuseppe Verdi en Sant'Agata

Cuando Giuseppe Verdi (1813-1901) estrenó *Aida* (1871), fue unánime la sensación, entre público, músicos y críticos, de que había escrito la obra maestra de su carrera; una narración donde la orquesta avanza sin fisuras a través de una tragedia creando matices ambientales y revelando aspectos psicológicos de los personajes.

Aunque *Aida* se acerca a las óperas de Richard Wagner en este tratamiento orquestal de flujo continuo y tintes sinfónicos, plagado de motivos melódicos asociados con situaciones, sentimientos e ideas, Verdi consigue mantenerla claramente italiana; la diferencia más inmediata de esta individualidad creativa radica en las líneas vocales y la acción dramática.

En el arte wagneriano, el canto busca recrear el habla real y las historias, basadas principalmente en textos mitológicos, acontecen en escenarios lúgubres e introspectivos, donde cada movimiento está relacionado con el destino de dioses y hombres, e incluso el amor (como en los casos de Tristan e Isolde o Siegmund y

Sieglinde) adquiere dimensiones cósmicas y es necesaria su aniquilación para que el mundo regrese otra vez a su orden primario.

Por el contrario, el arte verdiano está poblado de seres humanos débiles y atormentados por pasiones terrenas cuyo canto es plenamente extrovertido; las historias suelen provenir de la literatura romántica (Eugène Scribe, Lord Byron, Friedrich von Schiller, Antonio García Gutiérrez o Alejandro Dumas hijo) y las escenas se suceden a un ritmo vertiginoso. En *Aida* todo es espectacular; desde el diseño estructural, acorde a los parámetros marcados por la *grand opéra* francesa (cuatro largos actos, ballets, coros y escenarios monumentales), hasta la trama (con libreto de Antonio Ghislanzoni), que transcurre en la época de los faraones y narra la relación entre Radamès (general egipcio) y Aida (hija del rey etíope esclavizada por los egipcios), cuyo aciago amor se desarrolla entre guerras y traiciones, elefantes y camellos, rituales multitudinarios e himnos triunfales, ira y venganza, tumbas egipcias y templos volcánicos, hasta que termina con los amantes enterrados vivos. A pesar de la esencia excesivamente grandiosa de la historia, Verdi la explora cauta y delicadamente, enfatizando matices, ahondando soledades y revelando contrastes sensoriales.

Por ejemplo, para describir una noche mágica a las orillas del Nilo, los violines repiten una nota (Sol) en una amplitud de cuatro octavas, lo que produce un sonido en forma de abanico evocativo del agua y sólo es perturbado por la solitaria voz de una flauta que a lo lejos canta con un cándido aire pastoril. Esta escena de bucólica serenidad precede a la magnífica marcha de *Aida*, dirigida desde los metales, cuya labor es acentuar la solemnidad del acto, y coloreada por seis trompetas (Verdi diseñó trompetas especiales de forma recta y sin pistones; hoy en día se conocen como “trompetas de *Aida*”) que se dividen en mitades para entonar la fanfarria en diferentes tiempo y tono (tres que comienzan en Mi bemol y tres que reanudan en Si mayor).

Tras el estreno de *Aida*, Verdi intuyó que había alcanzado la cima de su arte y anunció que se retiraba del teatro, que no estaba interesado en escribir más arte lírico; ¿para qué si en *Aida* se



Francesco Tamagno, el primer Otello

encuentran desarrolladas y unificadas brillantemente todas las búsquedas dramáticas que había emprendido en sus 23 óperas anteriores? Tenía 58 años y estaba cansado. Se retiró a su casa de campo en la villa Sant'Agata, en el pueblo de Busseto, cerca de su natal Roncole, y encontró a su esposa, Giuseppina Strepponi, triste y herida, a punto de pedirle el divorcio.

El problema era la soprano Teresa Stolz, primer gran Aida de la historia, con quien Verdi sostenía una íntima amistad (hasta la fecha no hay indicios que apunten hacia un romance) y Giuseppina (ella misma en su juventud soprano famosa) se sentía relegada. Verdi cumplió 60 en 1873, solo y en silencio, sin música, sumido en un estado de contemplativa nostalgia que se intensificó en depresión cuando el 22 de mayo murió en Milán, a los 87 años, Alejandro Manzoni (1785-1873), su amigo y más importante inspiración artística.

La novela de Manzoni *Los novios* (1827) propuso la unificación italiana antes que Garibaldi, Cavour o el rey Vittorio Emanuele, a través de mezclar en su prosa lombardo, toscano, latín y francés en aras de proponer un idioma que enlazara a todos los reinos del territorio. Para los italianos de esa época, *Los novios* era sinónimo de esperanza en tiempos de guerra (durante toda la primera mitad del siglo XIX, hasta la total unificación en 1866, fueron constantes las invasiones napoleónicas y austríacas, así como las luchas y divisiones entre los pequeños reinos). Para Verdi, también, la novela significaba una especie de guía espiritual ("es un consuelo para la humanidad... sucede que éste es un libro auténtico; tan auténtico como la verdad").

En honor a Manzoni, a quien él consideraba la más pura y sagrada gloria de su país, Verdi compuso la *Messa da Réquiem* (estrenada

en la Iglesia de San Marcos el 22 de mayo de 1874). Esta obra, lejos de acercarlo a la tranquilidad y al reposo que su música propone, pareció convocar tragedia y muerte a su alrededor.

En 1875 descubrió que su editor de toda la vida, Giulio Ricordi, lo estaba estafando y se distanció de él para siempre; al año siguiente, el administrador de su villa, Mauro Corticelli, especuló con los ahorros de los sirvientes y cuando fue despedido intentó suicidarse sin conseguirlo. En 1878 murieron Francesco Maria Piave y Temistocle Solera (queridos amigos que escribieron libretos para varias de sus óperas) e importantes hombres de su época, como el rey Víctor Emmanuele y el papa Pío IX.

La realidad que conocía frente a él se desmoronaba y no tenía fuerza para defender lo que alguna vez fue suyo. El cambio de guardia era inevitable y Verdi pertenecía a la generación que ya había sido relevada. Cumplió 70 años en 1883 y las muertes de artistas de su misma edad continuaron: Richard Wagner y Víctor Hugo; Verdi, listo para ser el siguiente en ocupar una tumba, le escribió a su amiga la condesa Maffei: "Mis años comienzan a ser realmente muchos y pienso... Pienso que la vida es algo realmente estúpido, y lo que es peor, una cosa inútil. ¿Qué hacemos? ¿Qué haremos? En total sólo hay una respuesta, humillante y extremadamente triste: ¡NADA!"

Pero de pronto se acordó de la música y lo revivieron las preguntas. ¿Y si aún llevaba dentro la mejor de sus óperas? ¿Y si sus búsquedas artísticas no culminaban en *Aida*? ¿Y si aún era capaz de crear un drama musical más intenso, profundo y bello? Tal vez, pero ¿dónde encontrarlo?

Entonces el compositor y poeta Arrigo Boito (1842-1918), quien intuía que estas dudas estaban angustiando al compositor, le entregó un libreto basado en *The Tragedy of Othello* de William Shakespeare. Éste era el poeta favorito de Verdi y la única vez que intentó hacer una ópera con él, en *Macbeth* (1847), fracasó;



Portada de la primera edición de *Falstaff*



Falstaff con guantes, jarra de estaño y vaso de vino (1919)
Óleo de Eduard von Grützner (1846-1925)

el resultado fue un drama inestable, donde alcanzó innovaciones en su lenguaje musical (audaces giros armónicos y un novedoso tratamiento modal que ignoró olímpicamente la doctrina estética de su tiempo, de no abusar de los modos menores) pero fue incapaz de recrear musicalmente, en toda su profundidad y fuerza, los conflictos psicológicos que el texto plantea.

Tras 15 años de no componer óperas, Verdi comenzó a trabajar en *Otello* y cuando la estrenó en La Scala de Milán el 5 de febrero de 1887, a los 76 años, obtuvo el mayor éxito de su carrera; el crítico musical Julian Budden, presente esa noche, describió la presentación de la obra como “uno de los acontecimientos más importantes de la historia de Italia; a las cinco de la mañana la gente en la calle todavía gritaba *VIVA VERDI!*”

En *Otello*, Verdi desprecia cualquier tradición y, más cerca que nunca de Wagner, ignora el teatro, la acción o el equilibrio dramático para sumergirse en la sangre de sus personajes. El impactante tratamiento psicológico que le da a la orquesta es evidente desde el brindis del primer acto. Cassio, capitán de la flota veneciana, bebe descontroladamente; conforme se emborracha y sus pensamientos se confunden, el clima musical comienza a volverse balbuceante e irregular (oscila entre tres tonalidades: Si menor, Re menor y La menor).

El alférez Iago es la causa oculta de esta embriaguez; le sigue dando de beber a Cassio para inducirlo a una pelea para que Otello, el capitán de la flota, lo degrade. Esta malvada maquinación es sólo la superficie de un alma que siente una auténtica pasión por aniquilar y causar dolor. Una de las innovaciones del libreto de Boito es el ‘Credo’, un monólogo en el que Iago expresa su

filosofía de odio y que Verdi utiliza para componer un aria satánica con líneas vocales cuyos saltos en los intervalos dan la sensación de irlo contaminando todo a su penetrante paso de ateísmo, nihilismo y mala fe. Iago canta: “Creo en un Dios cruel que me creó a su semejanza (...) creo con firme corazón, como cree la viudita en el templo, que el mal que de mí procede, en mi destino está cumpliéndolo”.

El afán destructivo de este hombre perverso tiene una dirección concreta: Otello, cuya única debilidad es sentir que su origen moro es indigno de su amada, la aristocrática Desdemona, quien le profesa un amor puro y absoluto. Iago alimenta los celos de Otello, quien acaba de vencer a los turcos, hasta que éste, iracundo y desquiciado, estrangula a Desdemona, después se clava un puñal y mientras agoniza la besa en una promesa de amor más allá de la muerte.

Tras *Otello*, Verdi decidió seguir al lado de Shakespeare pero ahora para construir una carcajada; tras haber escrito 24 tragedias plagadas de muerte y penas, quiso hacer una comedia (género en el que sólo había incursionado una vez con *Un giorno di regno*, en 1840) y despedirse del mundo riendo.

Boito le entregó un libreto basado en *Las alegres comadres de Windsor* y *El rey Enrique IV* que destaca por su concreción y sentido unitario; evita la grotesca acumulación de situaciones y centra su atención en una intriga única (el plan de las aristócratas de Windsor para humillar al lujurioso y decadente viejo Sir John Falstaff) que adereza con la relación entre los jóvenes Fenton y Nannetta, cuyo dichoso amor es interrumpido constantemente pero siempre está dispuesto a comenzar de nuevo.

La partitura de Verdi está estructurada como un gran juego musical de ideas melódicas cortas y variadas que giran en torno a la enorme panza de Falstaff, cuya ridícula figura adquiere, conforme avanza el drama, aires solemnes en los alientos e incluso marciales a cargo de las cuerdas, para un final donde todas esas efímeras partículas melódicas se unen para dar pie a que el burlado se convierta en el burlador (“soy yo quien permite que se rían de mí; mi propia burla crea la burla de los demás”).

Falstaff se estrenó el 9 de febrero de 1893 en La Scala de Milán; es la última ópera que Verdi escribió. Tenía 80 años y sus últimas fuerzas las dedicó a construir, a las afueras de Milán, una casa de reposo para músicos retirados sin pensión.

Giuseppina murió el 14 de noviembre de 1897 en brazos de Verdi, quien escribió a un amigo: “Una gran congoja pide silencio, soledad; pide, incluso, la tortura de la reflexión”.

La tristeza fue debilitando a Verdi; su vista comenzó a fallar, le temblaban las manos incontrolablemente y sus piernas ya no podían sostenerlo. El 21 de enero de 1901, en el Gran Hotel de Milán, le dio un derrame cerebral mientras se abotonaba su chaleco; sobrevivió algunos días en los que miles de italianos esperaban noticias de su salud bajo la ventana de su cuarto y cubrieron con paja las calles cercanas para que el sonido de las ruedas de los carros no molestara al compositor.

Pero Verdi no recobró el conocimiento y murió el 27 de enero; Boito, que permaneció a su lado en su agonía, escribió: “Murió magníficamente, como un guerrero, formidable y mudo (...) Pobre maestro, qué fuerte y guapo estaba ¡hasta el último momento!” ●