

VERDI Y RIVAS. GÉNESIS DE LA FUERZA DEL DESTINO

Por: María Ascensión Balsera Hiedra

1. Rivas y Verdi

Los dos personajes objeto de esta reflexión podrían ser, ciertamente, muy dispares si los observamos y estudiamos superficialmente pero, si realizáramos un estudio más profundo, éste nos rebelaría ciertos aspectos y ciertas vivencias que los aproximan. Quizá por esto ambos se enamoraron de la misma trama, de los mismos personajes y de la misma tragedia, tan cercana y a la vez tan lejana del drama que es la propia vida: *Don Álvaro o la fuerza del sino* del primero y *La fuerza del destino* del segundo.

Tanto Rivas como Verdi vivieron en primera persona momentos políticos un tanto “tormentosos” en tanto que no se mantuvieron al margen de los sucesos, ni se unieron a la orilla más conveniente; por el contrario, comprometidos

con la mejora de la situación de sus respectivos países, afrontaron sus propios compromisos y las consecuencias que éstos trajeron consigo. En ambos personajes descubrimos un espíritu abierto a las nuevas corrientes que impregnarían los movimientos políticos, sociales y culturales. En algunos aspectos fueron ellos mismos los que influyeron para que estos cambios se produjeran y en los dos está patente la idea de libertad y dignidad del hombre.

Rivas, poeta insigne, emblema del romanticismo español. Verdi, el músico del pueblo: «Posiblemente haya sido el hombre de teatro innato más puro de toda la historia de la música¹.»

Uno noble, otro pobre; uno español, otro italiano; uno soldado, pintor y hombre de letras, el otro músico; más de veinte años

1 José María Martín Triana. *El libro de la ópera*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, p.159.

de diferencia. Pero a pesar de todo no son tan diferentes: Quizá, desprovistos de cargas sociales y convencionalismos, tengan más puntos en común de lo que a simple vista pudiéramos creer. Además de todo lo expuesto anteriormente, a ambos les unía un incondicional amor al teatro.

2. Génesis de la obra: *Don Álvaro o la fuerza del sino*

Para acercarnos a la génesis de la obra de Verdi *La forza del destino* es, si no imprescindible al menos recomendable, conocer la obra literaria que sirvió como base para la creación de dicha ópera. Por esto comenzaremos con la obra de Ángel de Saavedra *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

Sobre la génesis de esta obra de Rivas existe una amplia literatura con distintas versiones más o menos creíbles. Ermanno Caldera nos muestra algunas de las exégesis existentes. Citemos por ejemplo la que Dionisio Hidalgo incorpora en su *Diccionario general de bibliografía española*, según la cual, en el jardín de Luxemburgo de París

Alcalá Galiano le habría dicho a Rivas:

«Ángel, debías escribir algo para ese teatrazo de la Porte Saint-Martin: tú lo escribes en castellano y yo hago la versión francesa: es negocio de honra y provecho².»

Según la versión de Dionisio Hidalgo, Rivas quemaría su propio manuscrito ante las dificultades con los actores, aunque posteriormente lo reescribiría. Esta versión es bastante improbable, y lo mismo ocurre con la de E. Funes. Según ésta, en el *Diario de Cádiz* el Doctor Thebussem, bajo el seudónimo «un viejo», escribe un artículo en el que declara haber escuchado a Alcalá Galliano contar cómo él mismo, ante el interés de Rivas por escribir un drama, le sugiere arreglar alguno de los cuentos escuchados en Córdoba durante su niñez y, después de escuchar varios, él mismo sugiere a Rivas la historia del Indiano como la más indicada. También declara que la traducción fue hecha por Mérimée y que ciertamente se estrenó en el teatro parisino la Porte Saint-Martin. Ermanno Caldera³

2 Ermanno Caldera (ed.), Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1986, p. 28.

3 *Duque de Rivas, Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Caldera, op. cit., pp. 27-33.

desmiente la veracidad de estas versiones por lo que tienen de poco concluyentes pero si nos clarifica que está basada en las leyendas populares andaluzas⁴.

Los estudios de Guichot y Sierra nos muestran la existencia de tradiciones cordobesas histórico-legendarias que podrían haber servido de inspiración a Rivas por lo que tienen de similares con ciertas partes de

la obra. Éstas son la del «salto del fraile⁵», «el Hermano Diego de San Jerónimo» y la de «la mujer penitente⁶». Dotar de un carácter español al romanticismo existente en Europa había sido un recurso utilizado anteriormente por Rivas en su *Moro Expósito*. En el caso de las leyendas antes mencionadas proporciona a los personajes cierto aire romántico uniendo lo sagrado y lo profano, el misticismo y la pasión, con-

4 «De todas formas, lo que importa subrayar es que, más allá de las fantasías y falsificaciones, todos los que se han ocupado de la génesis de Don Álvaro han puesto de relieve el origen literario y circunstancial de la obra. Y el propio Rivas, en su citada dedicatoria, alude a un proyecto de tipo literario y cultural. Se trataba, según las declaraciones del autor, de escribir una pieza de gusto romántico que explotara la mina de las leyendas populares andaluzas. Lo que además de ser una implícita respuesta a cierto hispanismo manierístico –o que como tal debía sonar a oídos españoles– de los románticos franceses (Hugo y Mérimée en primer lugar) era, en fin, la manera española característica, y que iba a ser universalmente aceptada, de participar en el movimiento romántico europeo.

Hispanizar el romanticismo, explotando el rico patrimonio nacional de una tradición histórico-legendaria, era el programa que en 1828 propusiera Durán en el célebre Discurso, y que el mismo Rivas ya había adoptado en su "*Moro Expósito*" en *Duque de Rivas, Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Caldera, op. cit., p.31.

5 La narración del *salto del fraile* cuenta cómo un hombre celoso del Padre Guardián lo arrojó al precipicio en la región de la Montaña de los Ángeles, cerca de Córdoba, y el fraile resultó milagrosamente ileso, quedando así demostrada su inocencia

6 La leyenda de *la mujer penitente*, según la tradición histórica, cuenta cómo esta mujer fue una señora distinguida de la corte de los Reyes Católicos, esta en 1495, un año después de que los Reyes visitaran el convento de Santa María de los Ángeles se retiró a una gruta cercana al convento, donde se dedicó a la vida ascética y penitente. Existen otras leyendas que parecen poder tener relación con la génesis de la obra de Rivas, estas podrían ser: La adúltera penitente, *Les amants malheureux*, aunque ésta última poco tiene que ver con la tradición andaluza. Sobre estas podremos encontrar más información en *Ángel de Saavedra duc de Rivas sa vie, son ouvre poétique*, Gabriel Boussagol, Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1926. op. cit., pp. 475, 476. Y Miguel Ángel Lama (ed.), prólogo de Ermanno Caldera, *Duque de Rivas, Don Álvaro o la fuerza del sino*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 14-22.

Boussagol nos indica refiriéndose a esta leyenda: «La Légende est une dérivation de celle de Sainte Marie l'Égyptienne, qui rentre, elle même, dans le cadre d'une légende de caractère universal, "la mujer penitente" fut, de l'avis de M. A. Guichot, inventée par les moines du couvent de los Ángeles pour accroître le prestige de leur maison »En *Ángel de Saavedra duc de Rivas sa vie, son ouvre poétique*, G. Boussagol, op. cit., p. 269.

La leyenda el «Hermano Diego de San Jerónimo» narra cómo éste vivió siempre a semejanza de un ermitaño sin que nadie llegara a conocer su identidad.

siguiendo una obra en plena consonancia con la sensibilidad romántica.

No hay duda del conocimiento que poseía Galiano sobre la génesis y desarrollo de la obra en cuestión, pero también es cierto que sólo fue eso, ya que nunca llegó a intervenir directamente en la ejecución, o al menos no de manera significativa. Él mismo da cuenta de ello en uno de los artículos que escribió para *La Revista Española*:

« (...) Ya dije al tratar de esta pieza que me constituía su abogado y abogado he sido, y como tal hablo, y estoy resuelto a hablar ahora y en adelante. (...) No tengo parte, hablando propiamente, o no tengo parte principal en la composición de Don Álvaro, pero le vi nacer y crecer; y en cuanto podía mi poquedad ayudé a su crecimiento y tengo amor entrañable, amor casi paternal a la criatura⁷...»

La obra en sí fue estrenada en marzo de 1835 y levantó en la España de la época no pocas polémicas:

«Antonio Alcalá Galiano, al reseñar el Don Álvaro en la Revista Española, escribía la célebre frase: quien niegue o dude que estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta a mis lectores ... según nos informa La Abeja del 10 de Abril... una obra que ha llamado la atención del público una semana entera, que ha producido no comunes entradas, que ha sido objeto de todas las conversaciones, y que hasta por un momento ha hecho olvidar los intereses del día, y callar las cuestiones políticas⁸».

Ciertamente fue una obra revolucionaria, un verdadero acontecimiento cultural⁹ que determinaría la presencia del romanticismo en España. Ermanno Caldera expresa

7 En A. Alcalá Galiano, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *La Revista Española*, Boletín del 12 de abril de 1835.

8 Citado en Miguel Ángel Lama (ed.), prólogo de Ermanno Caldera, Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Barcelona, Crítica, 1994, p. IX.

claramente la revolución literaria que la obra supuso en su época:

«..., *Don Álvaro* resultó ser una obra revolucionaria. Aun a tanta distancia de tiempo, no podemos todavía no concordar con las palabras del anónimo que reseñó el estreno en la *Revista Española*: «*Quien niegue o dude que estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe...*». Todo lector que hoy compare el *Don Álvaro* con la más madura de las tragedias de Rivas (*Arias Gonzalo*, por ejemplo) se da cuenta en seguida del tabique que separa a las dos, marcando distintamente dos maneras de escribir y, sobre todo, dos épocas culturales¹⁰. »

Una revolución y no un éxito, pues las críticas fueron muy duras en las publicaciones *El Correo de las Damas* y *El Eco del Comercio*¹¹. No fue así en *El Artista* que defendería la obra de Rivas de las duras críticas de los que, según José de Campo Alange: «se burlan de lo que no está al alcance de su inteligencia y que acaso ni siquiera han oído». A pesar de lo dicho anteriormente, fue la segunda obra más representada durante el año 1835¹². Mostramos el juicio de Peers, el cual según Alberto Sánchez pretende restar importancia al romanticismo en España:

«Descartada definitiva y documentalmente la leyenda del triunfo de *Don Álvaro*, podemos ahora verlo a su

9 Es una muestra del acontecimiento cultural que supuso el estreno de esta obra: «...El *Don Álvaro* era, sin duda, un acto de audacia de quien rompe abiertamente con las doctrinas consagradas; pero este acto de audacia, pasada la primera sorpresa, fue en breve sancionado por la opinión, abriendo campo a la literatura dramática, porque aquello que parecía nacido del impulso extranjero, no era en realidad, merced al sello eminentemente español estampado en aquel drama extraordinario, sino la resurrección de las verdaderas tradiciones de nuestro teatro en la era de su independencia y de su gloria. ». En el *Discurso literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, Director de la Real Academia Española, leído en la junta pública celebrada para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, Académico de número*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866.

10 *Duque de Rivas, Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. Caldera, op. cit., p.21.

verdadera luz como un drama romántico notable, así intrínseca como históricamente, que, ello no obstante, no tuvo en modo alguno buena prensa y cuya acogida en escena fue muy mediana¹³.»

El mismo Alberto Sánchez continúa exponiendo otras críticas no menos favorables, como la de Azorín en representación de la Generación del 98:

- 11 El autor de este artículo, como hemos dicho anteriormente, defiende tanto a la obra como al autor, con una visión digamos más abierta, más cosmopolita que la de otros autores de la época. Parece ver más allá de una percepción estrecha y provinciana. Citamos algunos fragmentos interesantes de estas opiniones en: José de Campo Alange, "Teatro del Príncipe, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, drama en cinco jornadas de don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas", *El Artista*, tomo II, 29 de marzo de 1835, pp.153-156. «Cuando anunciamos a nuestros lectores la próxima aparición de este drama, no dudábamos en modo alguno que hallaría una vigorosa resistencia de parte de los muchos literatos, y aún más, que el público, asombrado de la novedad de su contextura y de las libertades más contrarias a muchas reglas, vulgarmente miradas como leyes de buen gusto, de que ha hecho uso el autor, recibiría con tibieza y acaso con prevención este nuevo ensayo de un género oriundo, por más que algunos digan, de nuestro país. Nuestros recelos no han salido infundados, si bien se ha manifestado el público más benigno, más justo de lo que en realidad esperábamos. La primera noche hubo, sí, algunas dudas, pudo notarse agitación; pero no llegó a estallar la tormenta que algunos provocaban; (...) estamos, por otra parte muy persuadidos, de que aunque hubiese sido este drama superior a las más acabadas producciones de nuestros antiguos autores, habría merecido la reprobación de muchos, que antes de ver condena, que creen hacer merced al autor de una pieza con llegar a la penúltima escena del segundo acto, que durante la representación se entretienen en reparar si tal actriz tiene ojeras, o la caña de la pierna bien torneada, y que después de estar mirando a los palcos, atusándose el cabello y tarareando trozos de la *Norma*, hacen ostentación de su ingenio anunciando en voz alta lo que tal actor va a hacer o decir, soltando la carcajada en los momento más sublimes, y burlándose de lo que no está al alcance de su inteligencia y que acaso ni siquiera han oído. A estos jueces ilustrados se debe la risa que en todas las representaciones de este drama hemos oído durante la misteriosa melodía del órgano, cuando se desmaya don Álvaro por segunda vez, y en otras situaciones que sólo pueden inspirar risa a hombres que tengan el alma de estopa, a hombres triviales en cuya boca es un sacrilegio la palabra *poesía*. (...) Se admira el Eco de que el duque de Rivas haya podido rebajarse hasta el nivel de los que abastecen los teatros de los arrabales de París, presentando en el nuestro una composición más monstruosa que todas las que hemos visto hasta ahora en la escena española. Nosotros empezaremos por preguntar a nuestro adversario ¿quiénes son los que él llama *abastecedores de los teatros de los arrabales de París*? Si habla de Víctor Hugo y Alejandro Dumas, permítanos que le digamos que ésta es la primera vez que oímos llamar de tal modo a estos dos grandes poetas. Si lo ha dicho por los autores del *Verdugo de Ámsterdam*, la *Pata de Cabra*, y otros no menos célebres en su género, creemos que ha habido de su parte injusticia grande, por lo menos, en comparar el *Don Álvaro* a aquellas producciones. (...)»
- 12 «La primera fue *El arte de conspirar* de Scribe, según adaptación de Larra, que alcanzó 26 representaciones.». En Alberto Sánchez (ed.), Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas, 1996, p. 34
- 13 Citado en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. A. Sánchez, op. cit., p. 34..

«Azorín somete el *Don Álvaro* a una disección analítica de signo racionalista y rigor implacable. Con todo, reconocía en alguna escena “un hálito de grandeza, de honda y vibrante tragedia...En general el drama del Duque de Rivas es una lógica, natural continuación del drama de Calderón y de Lope. Son los mismos procedimientos, la misma falta de observación, la misma incoherencia, la misma superficialidad¹⁴».

3. Verdi y *La forza del destino*

Pero introduzcámonos en el tema objeto de esta investigación: ¿por qué la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* atrajo la atención de Verdi?. Por aquel entonces la obra no estaba recién estrenada ni era una novedad. Pero la obra de Rivas cumple sobradamente todas las condiciones para constituirse como base perfecta de una ópera verdiana; su infinito dramatismo acompañado de

la calidad literaria, indudable en un autor como Rivas, y la ambientación en la que era uno de los centros de interés más importantes del romanticismo, España¹⁵, hacen de *Don Álvaro* el objetivo perfecto para conseguir el propósito de Verdi.

Ya en otras ocasiones había musicado obras de autores españoles. Es el caso de *Il Trovatore* (estrenado el 19 de enero de 1853 en el teatro Apollo de Roma) y de *Simón Bocanegra* (estrenado el 12 de marzo de 1857 en el teatro La Fenice de Venecia), ambas compuestas sobre los dramas homónimos de Antonio García Gutiérrez.

Trataremos de analizar qué circunstancias personales y sociales rodeaban a Verdi en ese tiempo y cuáles fueron las razones que le impulsaron a inclinarse a favor de la obra de Rivas.

Entre 1842 y 1851 Verdi compuso doce óperas y revisó

14 Alberto Sánchez añade cómo en enero del año siguiente al de estas declaraciones de Azorín, 1917, *Don Álvaro* sería repuesta en el teatro Cervantes manteniéndose en cartel sesenta noches seguidas. En *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. A. Sánchez, op. cit., pp. 35, 36.

15 «Los románticos encontraron en España un Oriente próximo, exótico y misterioso, una tradición medieval histórica, legendaria y costumbrista que había inspirado a muchas literaturas. Todos los románticos soñaban con realizar su viaje a España. Farinelli y Foulché recogieron una bibliografía sobre libros de viajes a España y Portugal en la que se reseñan más de mil quinientos.». Citado en José García Templado (ed.), Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, *El desengaño de un sueño*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi S.A., 2003. (Col. Clásicos Libertarias), p. 25.

cuando digo erudición no me refiero a conocimientos musicales. Al respecto mentiría si dijese que no estudié dura y tenazmente en mi juventud. De hecho, es gracias a ello que tengo una mano lo suficientemente potente como para dominar las notas a mi voluntad.¹⁷

No obstante, el suceso que nos ocupa comenzó poco después, en 1861. El tenor romano Enrico Tamberlick consigue para Verdi la oportunidad de componer una ópera que sería estrenada en San Petersburgo. Como Tamberlick sabe que su amigo no tiene ningún interés por retomar las actividades musicales, para persuadirlo, en el mes de abril el tenor envía a su hijo Aquiles. Verdi acaba por aceptar la oferta, pero elige como tema la obra de teatro *Ruy Blas* de Víctor Hugo, que sería obra cumbre del romanticismo francés, aunque en el momento de su estreno, 1838, no obtuviera el éxito esperado. La historia versa sobre un criado amante de la emperatriz María de Neubourg que, gracias a sus relaciones amorosas, llega a ser primer ministro. El encumbramiento de un hombre de lo más

vulgar a los más altos estratos de la sociedad, posición que le permitiría emprender una serie de reformas políticas, aunque no se llevaran a cabo por la traición de don Salluste, termina con el asesinato de éste por Ruy Blas, y el propio envenenamiento del joven. Ésta era una historia excesiva para el gusto de la nobleza rusa, especialmente dado el momento político que el país estaba viviendo. Por esto la Dirección Teatral rechazó el proyecto.

En el tiempo antes mencionado como «años de galeras», Verdi habría admitido este rechazo y elegido otro tema, no arriesgándose a perder una oferta así. Pero su nueva forma de pensar queda patente en una carta escrita a Enrico Tamberlick el 5 de marzo de 1861:

«Siendo imposible Ruy Blas en San Petersburgo, me hallo en un gran apuro. He hojeado tantos y tantos dramas sin encontrar uno que me convenga totalmente... Comprendo que la Dirección quiere salir de la duda y, en este caso, es libre de hacer lo que crea conveniente a sus intereses. Por mi parte, nada

17 Citado en Verdi, Southwell-Sander, *Verdi*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2001, p. 143.

*podría hacerme firmar un contrato que pudiera forzarme más tarde a musicar a toda prisa un argumento, fuera o no de mi gusto*¹⁸».

Los rusos parecían tener mucho interés en estrenar una ópera de Verdi, pues de nuevo mandan a Turín al hijo de Enrico Tamberlick para comunicarle su aceptación de *Ruy Blas*, añadiendo que el compositor podía poner todas las condiciones que considerara necesarias. Pero para entonces el compositor había cambiado de idea, y ahora prefería cierta obra titulada *Don Álvaro o la fuerza del sino* de un español, Ángel de Saavedra, Duque de Rivas.

La obra literaria había sido estrenada en marzo de 1835 y levantó en la España de la época no pocas polémicas. Pero creemos que Verdi era ajeno a ellas y, si alguna de estas cuestiones había trascendido a las fronteras italianas, no supuso la razón que

lo movió a inclinarse por *Don Álvaro*. Más bien parece ser que el compositor recordó una obra leída tiempo atrás que le había impresionado hasta el punto de planteársela como base para alguna de sus óperas. Así se indica en la carta de Cesarino de Sanctis al propio Verdi en 1852, en la cual, incluso se nombra a la ópera por el que más adelante sería su nombre *La forza del destino*. De Sanctis ruega al maestro que por favor no elija ningún texto que pueda dar lugar a problemas con la censura, nombrando una serie de obras entre las cuales se encuentra la mencionada¹⁹.

De nuevo aparece esta obra como posible base para una nueva ópera en una carta que enviaría Enmanuele Muzio a Tito Ricordi, donde se revela cómo Verdi piensa en *La forza del destino* como tema para una ópera que será representada en el teatro Fenice de Venecia. En esta ocasión se decide por *El Trovador*, porque

18 Citado en MILA, M., *El arte de Verdi*, Madrid, Alianza Música, 1992, p. 145.

19 "Vi chiesi in favore di dirmi il soggetto che trattate per Venecia: ma non fu appagato. È il *Faust*, il *Kean*, il *Pagliaccio*, *La forza del destino*, *Gusmano il Buono*? Voglio sperare che non sia nessuno di questi: saremo sempre condannati a vedere ripudiati dalla Censura i vostri libretti, così io non potrò bearmi della vostra musica. I Napoletani dicono che lo fate a bella posta... Maestro mio, trattate un soggetto che possa giungere sino a noi, tutt'amore, tutta virtù!". Carta de Cesare de Sanctis a Verdi, Nápoles, 23 octubre 1852, en Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935 (Vols. I, II), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947 (Vols. III y IV), vol. I p. 13. Citado en Loreto Busquets, *Rivas y Verdi: del Don Álvaro a La forza del destino*, Roma, Bulzoni editore, 1988, p. 8.

considera que es una obra menos peligrosa²⁰.

Como vemos, cuando el compositor rechaza *Ruy Blas* en favor de *La forza* no es un repentino cambio de opinión, como algunos parecen haber considerado²¹. Por el contrario, es una decisión más que meditada. Ya otras veces había estado la obra de Rivas entre las opciones más interesantes del compositor, pero por la censura, lo complicado del tratamiento que se hace de la trama, o por razones que no conocemos, nunca había sido la decisión definitiva.

Tanto Budden como Rescigno dan por supuesto que Verdi conoció el *Don Álvaro* en la traducción italiana de F. Sanseverino²². Como han revelado algu-

nos estudiosos, Verdi y Piave se basaron en ella para la confección del libreto. Grignaffini compara el libreto con la traducción de Sanseverino opinando que ciertamente el primero está basado en la segunda. La razón por la que llega a esta conclusión no se encuentra sólo en la coincidencia con la fecha de la edición si no, y esto es lo más importante, en la existencia de una singular similitud entre el lenguaje utilizado por el traductor y la versificación de F.M. Piave²³.

Cuando, por fin, el maestro se decide por el drama de Ángel de Saavedra, éste no aparece por todo Turín. Giuseppina Strepponi en una carta a Mario Corticelli explica cómo alguien tuvo que ir a Milán a buscar la obra. Por fin,

20 « *La forza del destino* non fu rejetto che dal solo Verdi il quale non vuole musicarlo; egli ha giudizio e dopo il Trovatore non vuole trattare un soggetto forse pericoloso ». Carta de Emanuele Muzio a Tito Ricordi, Padua, 18 junio 1856, en Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milán, Ricordi, 1959, Vol. II, p. 60. Citado en *Rivas y Verdi: del Don Álvaro a La forza del destino*, Busquets, op. cit., p. 8.

La ópera *El Trovador* está basada en un texto dramático del gaditano Antonio García Gutiérrez. Al igual que las obras que nos ocupan se trata de una obra de teatro española adaptada y musicalizada por Verdi.

21 « Ahora era Verdi, caprichoso como una niña bonita, a quien no gustaba ya *Ruy Blas* ». Citado en *El arte de Verdi*, Mila, op. cit., p. 145.

22 BUDDEN, J., *The operas of Verdi*, vol. II, Londres, Cassell, 1978, pp. 430-431, Eduardo Rescigno, *La forza del destino di Verdi*, Milán, Emme Edizioni, 1981.

23 « Non abbiamo difficoltà a ritenere che si trattasse proprio di questa traduzione, sia per la data di edizione: sia e questo è più importante e probante- per la singolare coincidenza tra il linguaggio usato dal traduttore e la verseggiatura di F.M. Piave » (Giorgio Grignaffini, *Il libretto*, en « Verdi », *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani*, Parma, a. II, n. 1-3 enero-diciembre, 1961, p. 108). Citado en *Rivas y Verdi: del don Álvaro a La forza del destino*, ed. Busquets, op. cit., p. 7.

veinticuatro horas después Verdi tiene en sus manos el drama²⁴.

A pesar de que Verdi no trabajó nunca más como en los ya nombrados años de galeras, esta obra se realizó con cierta premura. La firma del contrato se hizo en junio de ese mismo año (1861) y la fecha de estreno se programó para principios del año siguiente. Durante este tiempo él seguía en Turín como diputado del primer Parlamento de Italia²⁵. Para cuando Verdi firmó el contrato ya había empezado a meditar sobre la obra; en una carta a su amigo Vicenio Torelli, el 3 de mayo de ese año, le confiesa que era conveniente ponerse ya a estudiar el argumento²⁶. El 30 de mayo escribe

a De Sanctus explicándole que no podrá ir a Nápoles porque casi ha aceptado un contrato en San Petersburgo y quiere dedicarse a estudiar el argumento. El 18 de junio asegura a Tamberlick: «Me pondré a trabajar en *La forza del destino*²⁷».

4. La creación operística

Antes de sumergirnos en lo que fue la creación de *La forza*, es interesante tener en cuenta estas palabras de Dietrich Fischer-Dieskau:

“La adaptación de Óperas sobre textos literarios presenta problemas mucho más complejos que los de una

- 24 «Verdi si grattò in testa facendoli osservare che pel Ruy Blas vi era la tale difficoltà; che per altri drammi scartabellati, vi era la tal altra; che un certo dramma letto il altri tempi e gli era piaciuto, nonera possibile trovarlo...Basta! Basta!...e detto il titolo, eccoci tutti in giro dai Librai e a Bouquiner in Torino, non lasciando nessun vicolo inesplorato. Nulla! Non si trova!... Finalmente fu dato a Verdi (che per essere giusti si mise in moto come gli altri, poichè non vide nessuna scappatoia *convenable* per uscirne) fu dato dico a Verdi di prendere pei capegli un certo tale che andava a Milano, dove solo era possibile trovare il dramma e da dove infatti l'ebbe dopo 24 ore.» Carta de Giuseppina Strepponi a Mario Corticelli, Turín, 17 de abril 1861 (citada en Eduardo Rescigno, *La forza del destino di Verdi*, Milán, Emme Edizioni, 1981, pp. 24-25). Citada en *Rivas y Verdi: del Don Álvaro a La forza del destino*, Busquets, op. cit., pp. 7-8.
- 25 En 1861 fue su amigo Cavour quien convenció a Verdi para presentarse en la cámara de los diputados. La personalidad del compositor conocido en toda Italia como demócrata contrarrestaría la personalidad de Garibaldi. Pero Cavour murió al año siguiente y Verdi tal como afirma intento abandonar su cargo opción que no se hizo firme hasta las siguientes elecciones. Más información sobre el tema en John Rosselli, *Vida de Verdi*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, p. 130-132.
- 26 «Anche volendo non potrei ora venire a Napoli, perchè ho quasi accettato il contratto di Pietroburgo e bisogna che io mi metta a studiarne il soggetto». Carta de Verdi a Cesare di Sanctus, 30 de mayo de 1861. Citada en *Rivas y Verdi: del Don Álvaro a La forza del destino*, Busquets, op. cit., p. 9.
- 27 Citado en *El arte de Verdi*, Mila, op. cit., p. 146.

traducción leída o declamada en otra lengua. La música pone dificultades especiales a la penetración de la fuerza poética. El traductor deberá poseer además de su sentido y comprensión de la lengua, un sentido musical y sobre todo vocal. ¿Cómo podría de otro modo hacer coincidir el clímax de las líneas musicales, las interdependencias dentro del fraseo, las peculiaridades rítmicas de la composición y el idioma original con las palabras traducidas²⁸?”

Sería el 20 de junio cuando el compositor italiano establece un primer contacto con Piave, el que sería su libretista y que tantas otras veces había trabajado con él²⁹. En este primer contacto le preguntaba si estaría dispuesto

a ir a Busetto para ponerse a trabajar en el libreto hacia la mitad de julio. Y así lo hizo el libretista. A finales de julio fue la primera toma de contacto y el 9 de agosto, en una de las numerosas cartas con las que se comunicaban, Piave se lamenta de la tardanza y lentitud con que trabaja: «éste es un género tacitiano en el cual no se avanza con tanta facilidad³⁰». Las visitas se repetirían más allá del verano: dos en septiembre, continuando en octubre y en noviembre³¹.

Verdi tiene interés por ver su ópera terminada; escribe al senador Giuseppe Piroli el 12 de octubre: «escribo noche y día para acabar la ópera de San Petersburgo³²». El 26 de ese mismo mes escribe a De Bassini y al tenor Fraschini hablando de *La*

28 FISCHER-DIESKAU, D., *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*, Madrid. Turner Música, 1990. Traducido por Carmen Schad.

29 Francesco Maria Piave había sido el libretista de numerosas óperas de Verdi: *Hernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *Il Corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Simón Bocanegra* (1857), *Aroldo* (1857) y ahora sería el libretista de la primera versión de *La forza del destino* (1862).

30 Citado en *El arte de Verdi*, Mila, op. cit., p. 146. Aunque las referencias están tomadas de este volumen, es de destacar la amplia correspondencia que figura en Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milán, Ricordi, 1959 y Alessandro Luzio, *Cartegi verdiani*, Roma, Reale Academia d'Italia, 1935

31 Cuando Piave, y más adelante Ghislanzoni (al reelaborar la segunda versión de *La forza*) realizan el libreto no lo hacen libremente, en absoluto. Nada más alejado de la realidad. Verdi previamente hace la distribución de los episodios, intervención y tratamiento de los personajes. Tiene marcados los fragmentos de la obra original que serán utilizados para la elaboración del libreto, versos escritos provisionalmente por él mismo, e incluso establece los esquemas rítmicos y métricos.

32 Citado en *El arte de Verdi*, Mila, op. cit., p. 146.

forza en términos de *martirio*³³. Cuatro días después, escribe al hijo de Tamberlick: «Le escribo brevemente por que dispongo de pocos momentos para ello. Trabajo asiduamente y aunque llega ya a buen puerto, no puedo permitirme el lujo de emplear el tiempo en otra cosa que no sea acabar la ópera³⁴». Y por fin la obra queda casi terminada. El 22 de noviembre escribe a Tamberlick: «La ópera está terminada en su composición. Sólo me queda escribir en particular los dos últimos actos y la instrumentación que haré durante las pruebas de teclado», y a Tito Ricordi el mismo día: «La ópera está terminada, excepto la instrumentación³⁵». Su intención era terminar la instrumentación, como tantas otras veces había hecho en sus *tiempos de galeras*, durante las pruebas al teclado, pero esta vez no sería posible.

La fuerza del destino fue conocida en Italia como la ópera

maldita. Muchos fueron los problemas e inconvenientes que la rodearon pero, a pesar de todo, Verdi parece estar satisfecho con la obra recién terminada y, refiriéndose a ella, dice a su amigo francés Léon Escudier: «La obra es poderosa, singular y verdaderamente grandiosa; a mí me gusta mucho...no sé si al público le parecerá lo mismo que a mí, aunque, seguramente, es algo bastante fuera de lo común³⁶».

Comienzan los preparativos del viaje a Rusia³⁷ y, a pesar de que Verdi estaba acostumbrado a viajar, en este caso no parece hacerlo de muy buena gana. Giuseppina, su esposa, lo organiza todo cuidadosamente. Sabiendo que los alimentos que Verdi acostumbraba a tomar no abundarían en Rusia y resultarían difíciles de conseguir o tendrían precios prohibitivos, la esposa del compositor calcula el tiempo de estancia y el número de personas que comerían diariamente: serían

33 «Scrivo a tutt'uomo e spero aver finito con quella maledetta *Forza del destino* alla metà del venturo. Avrò da strumentare, ma questo è nulla. Ogni quarto d'ora è buono per procedere nel lavoro. Ti scrivo in fretta e in furia e corro al mio martirio» Carta de Verdi a De Bassin y al tenor Fraschini, 26 de octubre de 1861. Citado en *Rivas y Verdi: del Don Álvaro a La fuerza del destino*, Busquets, op. cit., p. 9.

34 Citado en *Rivas y Verdi: del Don Álvaro a La fuerza del destino*. Busquets, op. cit., p. 147.

35 Citado en *El arte de Verdi*, Mila, op. cit., p. 147.

36 Citado en *Verdi*, Southwell-Sander, op. cit., p.143.

37 No sería el primer músico europeo que hacía este viaje. Robert y Clara Schumann habían visitado Rusia en 1844.

cinco (ellos dos, dos sirvientes y el intérprete al que en aquellas tierras era costumbre alimentar) durante tres meses. Las provisiones de los Verdi viajaron con ellos a Rusia³⁸.

El viaje no resultó como el compositor esperaba, aunque quedaron impactados por los colores de las iglesias, los pavimentos de madera, la prohibición de fumar en las calles... y, sobre todo, por el frío.

El rendimiento de su labor musical no era suficiente para cumplir con la fecha del programado estreno y otros factores se interponían: la soprano que debía interpretar a Leonora, la Barbot, enfermó, no siendo fácil encontrar una sustituta; además, los ensayos no seguían el ritmo que el compositor esperaba. Por todo esto se pospuso el estreno de enero a noviembre de 1862.

Verdi se marchó de Rusia,³⁹ a la que volvería en otoño. El trato con personas de las más variadas clases sociales, muy diferente del trato con la sociedad parisina, y las aclamaciones del público hicieron este segundo viaje más agradable. Él mismo comentó cómo fue recibido por personajes de alto y de bajo rango, hombres y mujeres de una *politesse* verdaderamente exquisita, muy diferente de la impertinente *politesse* parisiense.

A pesar de todo, este país no terminaba de gustarle. Cuando todo había pasado le comentó a su amigo Tamberlick: «Ahora entiendo el significado de la palabra frío.[...] Si yo pudiera creer en otro mundo, un infierno de hielo, como el padre Dante dice, mañana comenzaría a rezar el rosario y el miserere y a pedir perdón por todos mi pecados cometidos y por cometer⁴⁰».

38 Con estas consideraciones, encargó provisión suficiente de macarrones, arroz, salchichón y queso. Además, en el intento de que su marido se sintiera como en casa, incluye en su equipaje cien botellas de Burdeos pequeñas para la mesa, veinte botellas de Burdeos fino y veinte botellas de champaña. Pretende que su esposo viva fuera de su hogar con el mínimo de incomodidades, considerando la alimentación algo fundamental para poder trabajar de la mejor manera. Otras muchas incomodidades serían inevitables. Pero éste encargo estaba muy bien pagado, Verdi cobraría veintidós mil rublos por este trabajo; si los comparamos con los quinientos rublos que era lo que solía pagarse a los compositores rusos, resultaba casi una fortuna.

39 El viaje de regreso fue bastante desagradable, casi se quedan congelados durante más de doscientos kilómetros, cruzando Lituania en un vagón de tren sin calefacción (sus vinos quedaron congelados).

40 Citado en Verdi, Southwell-Sander, op. cit., p.146.

5. Estrenos de *La fuerza del destino*.

Por fin, el diez de noviembre de 1862 se estrena *La fuerza del destino* en el teatro Imperial de San Petersburgo, Teatro Mariniskii (Opera Imperial⁴¹).

En la elaboración de la ópera, el autor tendría en cuenta el público para el que estaría dirigida. Los teatros imperiales de San Petersburgo solían acoger obras de la grand-opéra parisina; por esto, Verdi conjugó una dramaturgia nueva en ciertos aspectos, y tradicional en otros. En *La fuerza del destino* se muestran dos niveles: el de las pasiones, cargado de dramatismo, donde se encuentran los personajes principales y el de las escenas de campo menos dramáticas, más ligeras, donde se mueven los personajes secundarios, pintorescos y fuera de lo común en su tratamiento. Puede que ésta fuera la razón por la que los teatros se llenaran durante las representaciones de la ópera verdiana en la capital Rusa.

Verdi recibió las felicitaciones del zar Alejandro II de Rusia, que acudió a la cuarta representación y de la crítica:

«...un redactor del *Diario de San Petersburgo* declaró: es nuestra opinión que *La fuerza del destino*, de todos los trabajos de Verdi, es el más completo, tanto en lo que hace referencia a la inspiración, como a la abundante riqueza de sus creaciones melódicas, también de su desarrollo musical e instrumentación⁴²».

Pero los problemas seguían apareciendo; el Partido Nacionalista había organizado un acto de protesta, se supone que por los 22.000 rublos que Verdi había cobrado como honorarios por su ópera, cantidad mucho más elevada que la cuantía con la que cualquier músico ruso era remunerado (alrededor de 500 rublos).

A principios de 1863 Verdi visitó España recorriendo, además de la capital, algunas provincias andaluzas: Córdoba, Sevilla, Granada y Cádiz. Pero su principal objetivo era supervisar los ensayos de su ópera. El propio Duque de Rivas asistiría al estreno el 22 de febrero.

41 Esta fecha se corresponde con el 29 de octubre del calendario ruso.

42 Citado en *Verdi*, Southwell-Sander, op. cit., p. 148.

Por supuesto, la visita de tan notable personaje dió lugar a comentarios en las publicaciones de la época. En *Escenas Contemporáneas* alabaron su obra y su polémico estreno en Rusia. Bajo el título “Apuntes Biográficos” la revista en cuestión se expresa en los siguientes términos:

«La prensa ha dado cuenta de la llegada a Madrid de este célebre y popular compositor italiano que, como es sabido, viene a poner en escena su última partitura, titulada La fuerza del destino, representada con gran éxito en la corte de Rusia. Cuando el anuncio de este acontecimiento musical es la preocupación de los aficionados, cuando nuestro coliseo de la ópera va a tener por primera vez el honor de ver dirigida la escena por una celebridad artística tan eminente⁴³,...».

Parece ser que el propio Duque de Rivas manifestó su opinión, un tanto negativa, de la ópera en general y del estreno de *La fuerza* en la ciudad rusa.

Él mismo declara: «...Así se explica la fría acogida que tuvo la tal ópera cuando se estrenó en San Petersburgo⁴⁴...». Es importante tener en cuenta que, según algunas declaraciones, Rivas no era amante de la música en absoluto, no le gustaba ni sentía por ella el más mínimo interés. Esta realidad, queda patente en las palabras que Leopoldo Augusto Cueto nos dicta en el siguiente discurso:

«El Duque de Rivas, que con tanta seguridad y deleite encontraba la cadencia armónica de la poesía, sentía con la música, en vez de placer, cierta impresión molesta, que le hacía prorrumpir en festivas y agudísimas paradojas. Inexorable en su antipatía, sustentaba donairoso y obstinadamente que los arrobamientos de la música no son más que un recreo convencional, y que los melodiosos o magníficos cantos de Mozart, de Haydn, de Rossini, de Bellini y de otros dioses de la armonía, ni alcanzan a expresar claramente los

43 *Escenas Contemporáneas. Revista de Noticias Generales de Literatura, Ciencias, Artes, Comercio, Agricultura y de Teatros.* Año VIII, n^o7, Madrid 31 de enero de 1863, p.168.

44 Este comentario aparece en un artículo de *La Ilustración Española y Americana*, N^oXXXIX, Madrid 22 de octubre de 1881, p. 238. (No figura el autor del artículo).

ecos y las impresiones de la naturaleza externa, y menos todavía las emociones del corazón⁴⁵».

Con respecto a la ópera en concreto, quizá por su poco interés en la música o porque la versión de su obra no fue la esperada, podemos encontrar las siguientes declaraciones del propio Rivas en la prensa de la época:

«No sin razón decía el ilustre Duque de Rivas al terminar el ensayo de La fuerza del destino que, como es sabido, vino el maestro Verdi a poner en escena en Madrid, el año 1863, que si su edad y achaques le permitieran escribir un nuevo drama, había de parar al final de él una advertencia en que consignase su prohibición absoluta de musicarlo. A duras penas, y cediendo a las insistencias de sus admiradores, había consentido el egregio vate en dar el exequatur al libretto que tiempos antes le presentaron,

y en el cual eran respetadas, hasta donde posible era, las principales situaciones del Don Álvaro, pero no podrá sospechar siquiera, que luego se alterase hasta el punto inverosímil e inexplicable que lo fue, y menos que un hombre de las cualidades artísticas de Verdi, tan a propósito para el caso, que con sus obras anteriores había revelado un temperamento enérgico, un acento melodramático innegable y un mágico pincel para dibujar de mano maestra un cuadro sombrío y pavoroso, escribiera una música en que nada se traspira (salvo la bellísima romanza de tiple del último acto, verdadera perla escondida en aquel mar de trivialidades) del romanticismo, la pasión y la encantadora poesía de que el drama español, que Pacheco consideraba como “el verdadero Edipo de la música católica” está saturado⁴⁶...».

Tras estas declaraciones es más que evidente que Rivas

45 *Discurso Necrológico-literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, Director de la Real Academia Española, leído en la junta pública celebrada para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto Cueto, Académico de número, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra. 1866, pp. 37-38.*

46 ESPERANZA Y SOLA, J. M. *La Ilustración Española y Americana*, nºXXXIX, Año XXV, Madrid, 22 de octubre de 1881, p. 238

estaba muy en desacuerdo con la versión para ópera realizada con su obra. Tampoco el público quedó muy satisfecho, dado que esperaba un libreto menos dramático, más ligero. Quizás Verdi cargó de dramatismo la que en sí misma ya constituía una obra considerablemente dramática. De hecho, el propio Verdi cambió de opinión sobre *La forza del destino*; la que él mismo calificaría de poderosa, singular y grandiosa ahora parecía insuficiente, en cierto modo por él mismo, pero también presionado por Ri-

cordi, que mantenía la necesidad de hacer algunos cambios para que la obra fuera más del gusto popular. La ópera se modificó, cambiando el orden de batallas y duelos...pero lo más importante es que cambió el final de la obra. El nuevo final resultaba menos *sangriento* y tenía cierto aire de resignado misticismo. Será ésta nueva versión la estrenada en La Scala en 1869, con libreto reelaborado por Antonio Ghislanzoni, la que ha trascendido en el tiempo y podemos disfrutar en los teatros actuales.