

Cumple 200 años de nacido Giuseppe Verdi, el magnífico músico parmesano. Para motivar que nuestros lectores se acerquen a su vida y obra hemos tomado este fragmento de Oyendo a Verdi (el Fondo lo reunió, junto con textos sobre Loti y Queiroz, en Musas latinas) en que Solana, con moderada ironía, recorre el arte del compositor de Nabucco y diserta sobre el misterio de su fecha de nacimiento



FRAGMENTO

Oyendo a Verdi

RAFAEL SOLANA

En su libro sobre *Verdi, su vida, su obra y su muerte*, José Luis Tapia dice que, al tratar de comprobar en libros o periódicos algunas cosas que ya sabía, se encontró confundido y perplejo porque halló informaciones contradictorias. Esto ocurre muy a menudo en gran pluralidad de asuntos, especialmente si son históricos, y también les sucede con frecuencia a los contadores, que cada vez que vuelven a hacer una suma llegan a un resultado diferente, y a los enfermos, a quienes cada médico que consultan les diagnostica un mal distinto; en el caso de Verdi, las confusiones comienzan cuando se pretende ir a confirmar con el testimonio, que sin duda se debe considerar valioso, de Verdi mismo, la fecha o la hora de su nacimiento; Verdi vivió equivocado acerca de estos asuntos, en los que atribuía su información a su propia madre, que por lo visto era olvidadiza, y que transmitió esa cualidad a su hijo. Ahora para nosotros, que tenemos a la vista el acta de bautizo, en latín, y, en francés el acta de registro civil (los franceses estaban estrenándolo y eran muy celosos de su cumplimiento) está aparentemente clara la fecha del nacimiento de Verdi; pero para él mismo, que no conocía esos documentos, no lo estaba; no sabía bien ni el año, ni el día, ni la hora; él estuvo creyendo que había nacido en 1814, y no en 1813, el 9 de octubre, y no el 10, a las nueve de la noche, o a las nueve y media, como también asentó alguna vez, en carta a su amiga la condesa Giuseppina Negroni Prati; pero cuando sacó pasaporte para ir a Milán, el 22 de mayo de 1832, confesó tener dieciocho años de edad, cosa que no se ajus-

ta con su creencia de haber nacido en octubre de 1814; mientras que al firmar el acta de promesa matrimonial a Margherita Barezzi, en abril de 1836, sólo dijo tener veintidós años cumplidos. En cuanto a la hora... serían las ocho, serían las nueve, que tal vez en el campo no se llevara muy estrechamente esa cuenta, y los anocheceres, más presurosos en el otoño que en el verano, pueden inducir a error. Y por lo que hace al día... ¿quién se equivocó? Hace notar Gatti, biógrafo de Verdi, que *“in campagna, è abitudine lasciar trascorrere qualche giorno prima di portare al fonte battesimale gli infanti di sana costituzione fisica”*, de donde deriva que es muy posible que quien tuviera razón fuera la madre de Verdi, *“che lo diceva nato il nove di ottobre. Ricordare, in tale giorno, la festa di San Donnino, patrono della diocesi nella cui giurisdizione trovansi Busseto e Le Roncole; e la coincidenza della solennità doveva essersi impressa nella mente della donna”*. De donde supone que los que erraban, en el día, eran los que firmaron las actas bautismal y de registro civil; pero la madre de Verdi, ella se equivocaba en un año entero. De seguro porque ninguno, ni madre, ni padre, ni párroco, ni adjunto a la alcaldía, ni testigos, ni padrinos, suponían, ni remotamente, que aquel niño estuviera destinado a la celebridad, y que la fecha de su nacimiento, y hasta la hora, fuesen a ser discutidas por su biógrafos en los siglos venideros. La primera vez que Verdi supo la verdad acerca de la fecha de su nacimiento, la verdad oficial, por lo menos, fue cuando, ya a los sesenta y tres años de edad, que él creía ser solamente sesenta y dos, mandó buscar su fe de bautismo a la parroquia de Le Roncole, en 1876. [...]

Todavía, para quienes gusten de las cosas complicadas, pueden éstas complicarse más: para su versión del libro que sobre Verdi escribió Pougín, el traductor Jacopo Caponi, que quiso enriquecerlo con notas originales, ordenó que le sacaran copia del acta bautismal del que llegaría a ser un gran músico, y de ese trabajo se encargó, como ecónomo de la iglesita de Le Roncole, un Antonio Chiappari que lo hizo de tan mala manera que introdujo no menos de media docena de groseros errores en la copia, uno de los cuales fue cambiar la hora octava por la hora sexta, y otro poner diferente orden en los nombres de pila del catecúmeno; en una *“statistica personale di Verdi Carlo, oste in Roncole di Busseto, e della sua famiglia”*, que llenó a 21 de enero de 1832 el alcalde de Busseto, Antonio Accarini, en ocasión del subsidio solicitado por Giuseppe para dirigirse al conservatorio de Milán, documento que se conserva en el archivo del Monte de Piedad de Busseto, la fecha de nacimiento apuntada, 9 de octubre de 1814, ha sido tachada, y suplantada por 10 de octubre de 1813... pero quién sabe en qué época se habrá sobrepuesto esa rectificación. El caso es que la estatua de Verdi que se levanta en la plaza mayor de Busseto fue inaugurada el 9 de octubre de 1913, en fiestas dedicadas a celebrar en ese día preciso el primer centenario del nacimiento del insigne bussetano.

¿Llamará la atención que luego, para ejecutar la música de Verdi tenga cada director o cada artista su propia interpretación, si ni siquiera en la lectura del acta de su fe de bautismo puede todo el mundo ponerse de acuerdo? [...]

Todo edificio tiene una primera piedra; la primera piedra del edificio Ver-

di es el coro *“Va pensiero sull'ali dorate”*, de la ópera *Nabucco*, la tercera de las escritas por ese compositor.

Antes había escrito Verdi algunas páginas: una sinfonía para *El barbero*, de Rossini, seis canciones, que se publicaron y hasta un par de óperas que se estrenaron con muy diferente éxito, *Oberto* y *Un giorno di regno*; pero todo aquello había sido inicial, preparatorio de lo que vendría más tarde; las canciones están hoy tan olvidadas como *Oberto*, que tuvo una acogida amistosa por parte del público milanés, pero muy poco tiempo más tarde se hundió lamentablemente en el teatro Carlo Felice de Génova; en cuanto al desastre de *Un giorno*, fue tan completo que no solamente la obra fue retirada inmediatamente después de la primera representación, sino que su autor se prometió a sí mismo, amargado hasta lo más profundo por aquel fracaso, nunca más volver a escribir para el teatro; rompió el contrato para tres obras que le había sido firmado por Merelli a raíz de la favorable aceptación de *Oberto* y de las cuales solamente entregó *Un giorno*; y se redujo a sus habitaciones, hosco como un oso, y sin querer saber nada más del arte lírico, ni, casi, de la vida, que tan mal le había tratado, destruyendo en breve lapso su carrera y su familia.

Pero el empresario, en una ocasión en que lo encontró en un café, le metió un libreto que había sido rechazado por Nicolai, el de *Nabucco*, en la bolsa del abrigo, y lo obligó a llevárselo; Verdi, al llegar a su casa por la noche, arrojó ese libreto lejos de sí, con hastío, y sin la menor intención de leerlo; el libro cayó al suelo abierto precisamente en el pasaje en que Verdi pudo leer, aun no queriendo, aquel verso que llamó poderosamente su atención, y que le hizo continuar con

la estrofa, y finalmente con la obra entera: “*Va pensiero sull’ali dorate*”.

La inspiración, que se había ido, volvió; el deseo de trabajar, que había desaparecido, reapareció; el interés dormido despertó, y la mano inactiva volvió a tomar la pluma; Verdi escribió la música para aquellos versos; y sobre ella, toda la ópera *Nabucodonosor*, y sobre esa ópera, y no sobre la primera, que ya estaba olvidada y yacía bajo las ruinas de la siguiente, fincó luego toda su carrera.

Las óperas se escriben, seguramente el que no lo sepa lo supone, como se filman las películas, no rigurosamente por orden, empezando en el prólogo para acabar con el último acto, sino a saltos, a trozos, que luego se arman, se aglutinan con algunas bisagras de recitativos, y toman forma de actos o de cuadros; de *Nabucco* lo primero que escribió Verdi fue este coro, que en la obra aparece ya muy cerca del final. Luego utilizó sus frases más características para la obertura, o sinfonía, en que también usó otros trozos felices de la partitura. En torno a esta melodía fue creciendo toda la ópera, como en torno a la gruta del milagro se va construyendo una catedral, y luego una ciudad entera. Aprovechó Verdi algunos materiales que ya tenía, como por ejemplo una marcha juvenil a la que no había dado destino. Otros residuos de sus primeros balbuceos como compositor habían de servir para *I lombardi*.

A lo largo de su carrera, muchísimas otras veces cuajaría Verdi trozos destinados a obtener una celebridad inmensa, y bastaría mencionar entre los que todos tenemos memorizados el brindis de *Traviata*, “*di quella pira*”, del *Trovador*, “*La donna è mobile*”, de *Rigoletto*, el dueto de la amistad de *Don Carlos*, o la marcha triunfal de *Aída*; sin embargo, la melodía escogida para acompañar a los restos de Verdi en su solemne traslado, en 1901, fue precisamente “*Va pensiero*”, y cabe pensar que quienes la prefirieron acertaron, no solamente porque su aire majestuoso y solemne la hace más propia para una ceremonia de esa índole que cualquiera otro de los trozos señalados, o de muchos más que pueden venir a la memoria, sino porque hay en ella algo de profundo, de personal, de trascendente, algo que se siente como si fuera el alma misma de Verdi reducida a unos compases de música. Ese sentimiento sobrecoge al auditor desde que por primera vez escucha ese coro del *Nabucco*, y siempre lo emociona hondamente.

De este coro, y del que pronto sería su réplica “*O signori, dal tetto natio*”, de *I lombardi*, dice Primo Lavi en su libro *Paesaggi e figure musicali* que “*Furono, non un lamento imbele, ma una protesta virile*”, y que bien pronto salieron del teatro para resonar en las plazas y en el campo, cantados no ya por coristas, sino por ciudadanos; a estas composiciones se refiere el mismo autor cuando, en otro artículo dice que las obras de Verdi excedieron el campo puro del arte, como las de ninguno de sus antecesores, para ejercer influencia sobre la vida nacional.

La melodía de “*Va pensiero*” es felicísima; ha dado la vuelta al mundo y perdura entre la música viva desde hace más de un siglo y cuarto; desde la primera ocasión en que se la oye, se detiene en ella la atención, prefiriéndola a casi todo lo que dentro de la misma obra la acompaña. Es una frase, la primera, del corte de algunas que alcanzaban gran popularidad en aquella época, y la conservan; pienso, por

ejemplo, en “*Casta diva*” de Bellini, o en “*Chi mi frena in questa ora*”, de Donizetti, que son igualmente frases un poco solemnes, graves, lentas, con un aliento reposado; pero en el resto de la ópera Verdi utilizó otros ritmos mucho más vivaces, y con ello, en cierta medida, innovó, sobre sus inmediatos predecesores; cierto que se encuentran en Bellini algunos trozos agitados. (“*Guerra, guerra*”, por ejemplo, en *Norma*) y que los hay en Rossini (la cavatina “*Largo al factotum*”, del *Barbero*, podría servir de ejemplo); pero la música de Verdi, desde *Nabucco*, y esto habría de seguir en las obras siguientes, se siente como más enérgica, y, por emplear una palabra muy gráfica, más varonil; Donizetti y Bellini parecen lánguidos, después de escuchar *Nabucco*, y lo que vino posteriormente. Ritmo muy cortado, uso de percusiones para llevarlo, notas brevísimas, tan breves algunas del primer acto del *Nabucco* como no recordamos otras entre las que se han hecho muy famosas, hasta llegar a parecer redobles, en el tiempo presto usado para algún pasaje, y en el coro “*Cadran cadranno*” del acto final una marcialidad, una virilidad a la que ni *Sonambula* ni *Elissir* habían acostumbrado al público de aquella edad. Esta hombría, más campesina que militar, del oso bussetano, había de conservarse como una característica de sus obras hasta la marcha triunfal de *Aída*, o, más adelante, el acto inicial de *Otello*, el “*essultate*” que abre la parte del tenor. Imaginamos que este estilo enérgico, al que si tomáramos prestado un término que nuestro siglo utiliza llamaríamos “vitaminado”, fue para los auditores de óperas de principios del segundo tercio del siglo pasado una sorprendente novedad, y queremos creer que la recibieron con agrado.

Verdi, con sus ochenta y seis años de vida, una existencia casi tan larga como la de los legendarios Tiziano y Fontenelle, atravesó casi todo el siglo XIX, desde los días de Napoleón hasta el último de la centuria. Fue un siglo muy animado, así en lo político como en lo artístico; conoció varias revoluciones, lo mismo sociales que literarias. Y Verdi pasó por todo eso. No es posible, cuando se permanece por tan largo tiempo vivo, y en actividad, no ir asumiendo las diversas actitudes que los tiempos van aconsejando. Quien se mantuviera rígido, hasta los ochenta años, en la posición que adoptó a los veinte, no tendría fama de hombre firme y sólido en sus convicciones, sino de terco, y pasaría durante la mayor parte de su vida por retardatario.

Como político, Verdi tiene toda clase de matices; si al principio de su vida dedicaba sus obras a reales personajes, más tarde pasó por republicano, sin fundamento, y acabó por ser senador del reino.

Como artista, también recorre una gama extensa. Le cupo coincidir con algunas corrientes artísticas muy vigorosas, como el romanticismo y el naturalismo, por ejemplo, y se ajustó a ellas, y con ellas evolucionó.

Pero, aunque *Traviata* (y, en cierto sentido, también, *Luisa Miller*) pertenece al género burgués, y coincide con el naturalismo y aunque *Aída* haya sido ideada como una especie de *africanerie* en un estilo realista, que hace sentir el peso que tuvieron en las letras y en las artes libros como *Le roman de la momie*, de Gautier, y *Salammbô*, de Flaubert, la mayor parte de la obra de Verdi puede inscribirse, no nada más por los asun-

tos escogidos, sino por el espíritu, dentro del más exaltado romanticismo. [...]

El argumento de *Nabucodonosor*, hijo de la pluma del poeta Temístocles Solera, es un ejemplo de furioso romanticismo. Habrían de serlo también otras de las obras que siguieran a ésta, y muy destacadamente *Ernani*, que fue precisamente la pieza con la que se dio la batalla romántica, la histórica noche del 25 de febrero de 1830. Comparado, por ejemplo, con el de *Aída* que es otro asunto situado siglos antes de Cristo en un mundo diverso del de la cultura clásica occidental, encontramos que ya para *Aída*, de acuerdo con las nuevas corrientes, tuvo el libretista cuidado de no poner en la obra nada que no fuera posible, naturalmente, científicamente, y estudió con algún cuidado las costumbres y la historia del antiguo Egipto, y dio por supuesto que escenógrafos y sastres cuidarían también de reproducir, y los utileros también, lo más de cerca que fuese posible la arquitectura tebana, las ropas de faraones y sacerdotes, según aparecen en las viejas pinturas y esculturas, y aun los muebles, los utensilios, los espejos, los abanicos, los penates, con el mayor apego a la verdad aprendida en los libros y en los museos. No en otra forma trabajaron Gautier y Flaubert, en una ardua tarea de laboratorio, para la redacción de sus obras maestras. Cuando *Aída* se puso en París, con un despliegue de oro en trajes y decoraciones, ese lujo pareció de mal gusto, pues la escenografía y el vestuario de esa obra aspiraban más a parecer auténticos y fieles que ostentosos y deslumbrantes.

Lo de *Nabucco* había sido otra cosa. Allí no se observó una gran preocupación por la verdad histórica, ni tampoco por la verosimilitud de los acontecimientos. Se dio cabida a lo sobrenatural, a lo maravilloso, y se concedió crédito a la Biblia para seguir el orden de los sucesos. Hay un rayo vengador (y de esto sabía algo Verdi desde su infancia) como en otras óperas, Don Carlo, por ejemplo, hay “una voz del Cielo” y como en otras hay brujas y fantasmas. Y los personajes están inspirados por pasiones exaltadas, no de proporciones humanas, como las de los de *Aída*, sino por una soberbia, una ira, un odio, una envidia en grado heroico, a la manera de la época. Es, en fin, una obra con todas las virtudes de excitación, de entusiasmo, de grandeza y de fuerza, pero también con todos los defectos de naturalidad, de contención y de equilibrio que son propios de la escuela romántica, dentro de la que Verdi está inscrito con todos los honores que le conceden dentro de ella rango eminente.

En *Nabucco*, en el papel de Abigaíl, hemos leído que Giuseppina Strepponi estaba “*afascinante*”. La gran cantante, en el apogeo de su juventud y de sus facultades, encontró un papel al que supo dar el mayor brillo, y que le permitió lucirse en igual medida, o tal vez en medida mayor, que los papeles donizettianos que hasta entonces habían sido su especialidad. Nos es fácil suponer el estupor, el embeleso de Verdi, que se veía al mismo tiempo ante una mujer bella, ante una artista de talento, y ante la cristalización de su propio sueño, la encarnación de una hija de su fantasía; ningún esfuerzo cuesta imaginar que debió de quedar enamorado, como Pigmalión de Galatea, sin saber quizá muy claramente dónde comenzaba Abigaíl y dónde terminaba la Strepponi. Joven y lleno de fuer-

za, apenas de 28 años de edad, y con dos de viudez, fácil habrá sido a Verdi convertirse de admirador en adorador de Giuseppina, en quien todo nos permite adivinar que se había despertado ya desde antes de este estreno una simpatía por aquel joven músico, cuya primera obra una recomendación de ella había hecho posible estrenar. La vida amorosa de Verdi no tuvo muchos capítulos; uno muy breve, inicial: su noviazgo y su matrimonio con Margherita, la hija de su protector Antonio Barezzi, un vínculo que muy pronto disolvió la muerte. Luego, la *liaison* que le ató a la Strepponi, por algunos años, hasta que se decidió a convertirla en su legítima esposa, para llevar al lado de ella la mayor parte de su vida, pues ella, que era menor que él, murió octogenaria. Dos esposas, como Rossini, pero “mejor la segunda que la primera”, y no, como en el caso del autor de *Guillermo Tell*, cada una peor que la otra; y... un episodio insuficientemente comprobado, tal vez imaginario nada más: sus amoríos, quizá más reales que supuestos, con la cantante alemana Teresa Stolz, amores que serían una de las causas de su rompimiento con el director Mariani, que la amaba, y que por ella se convirtió en el paladín y el introductor de la música germánica en Italia.

La Strepponi, Peppina, como Verdi la llamaba en sus cartas, o Madame Verdi, como la llamaban los amigos del compositor, fue una mujer muy inteligente, y muy entendida en música. Acerca de su agudeza, nos quedan pruebas en su correspondencia, que dista mucho de ser desabrida o vulgar; en cuanto a su gusto y sus conocimientos, muchos la consideran como la consejera y la censora de su ilustre marido, muy especialmente en los últimos años de su vida; se atribuye a ella una gran influencia para la composición de *Falstaff*. También la tuvo en la preferencia que Verdi mostró en algún tiempo por la ciudad de París (madame Verdi conocía perfectamente el idioma francés, y, como Verdi, a veces en ese idioma escribía) y su desapego por el terruño bussetano, donde, sobre todo antes de su matrimonio, no era mirada con toda la consideración que hubiera sido de desearse, especialmente por quienes habían conocido a Margherita, o eran sus parientes; con la muy honrosa excepción de don Antonio Barezzi, el suegro de Verdi, que siempre fue comprensivo y caballeroso, frente a la que vino a sustituir, al lado de Verdi, a su hija.

Muy poco tiempo después de triunfar en *Nabucco*, dejó la Strepponi la carrera teatral, para no volver a ella nunca. Verdi perdió a una buena intérprete tal vez, pero luego hallaría otras, muchas excelentes; encontró, en cambio, a una fidelísima, comprensiva, estimulante, talentosa compañera para toda su vida, a una mujer cuyo consejo le fue de inestimable valor no solamente para el diario vivir, sino hasta para la creación artística. Una sibila, que supo adivinar su futuro... y no dejó de contribuir para forjarlo, y que lo disfrutó, por más de medio siglo, como una verdadera reina. ◀

Rafael Solana, dramaturgo, narrador y ensayista, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1986. En el Fondo hemos publicado, además del volumen en el que aparece este texto, El sol de octubre (1959) y La casa de la Santísima y Todos los cuentos (2000).