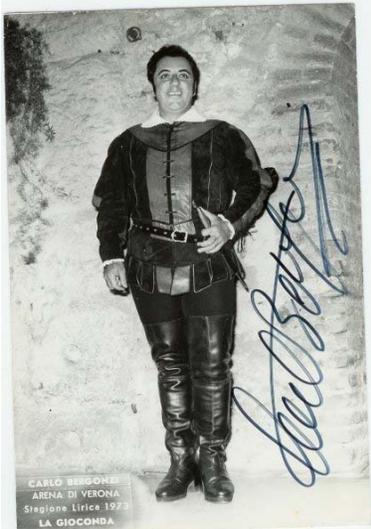


# ESTUDIO SOBRE RIGOLETTO DE VERDI



Rigoletto fue uno de mis primeros encuentros con la ópera. Yo tendría aproximadamente unos 10 años de edad cuando cayó en mis manos un pesado disco de acetato negro de la Deutsche Gramophon (en la figura 1) con una selección de arias de esta

obra maestra del canto lírico. El personaje principal de Rigoletto estaba interpretado por el



gran Dietrich Fischer-Dieskau, el tenor Carlo Bergonzi era el mujeriego duque de Mantova, la soprano Renata Scotti hacía el papel de Gilda y Fiorenza Cosotto de Maddalena (figuras 2 y 3 fotos autografiadas de Carlo Bergonzi y Fiorenza Cosotto

pertenecientes al Museo Costanzo).

Desde un primer momento me cautivó el drama que transpiraba esa música maravillosa, aun antes incluso de saber de que iba realmente el argumento. La música per se era suficientemente expresiva para ponerte en ambiente. Un tiempo después la presentaron en un ciclo de óperas filmadas por la RAI para la televisión y que transmitía el ahora extinto canal 5 del estado. En un improvisado palco de utilería la hermosa y distinguida Liliana Cortijo y el muy joven Eladio Lares narraban entre acto y acto la trama de cada una de las óperas que presentaba ese canal todos los sábados a las 8 de la noche. Fue ahí donde, en una pequeña pantalla en blanco y negro y con un sonido monofónico a mínimo volumen para no fastidiar a los vecinos, comencé a disfrutar no sólo de la música sino también de esas profundas tragedias que se desenvolvían inexorablemente sobre el escenario. De

Rigoletto recuerdo particularmente los escalofríos que me causaba el viento y los relámpagos de la tormenta del último acto y la desesperada tristeza del bufón descubriendo, al escuchar al duque cantar nuevamente La Donna e mobile, que en el saco del muerto estaba su hija idolatrada.

Rigoletto fue también la primera ópera que escuché en vivo en una temporada en el Teatro Municipal alrededor de 1973. En aquella ocasión el papel del bufón estaba a cargo del famoso barítono americano Cornell Mac Neil y Rosita Del Castillo era Gilda. Por todo lo dicho en esta improvisada introducción que tiene mucho de nostalgia, está claro que mi amor por esta ópera va más allá de sus obvias y sobradas virtudes musicales.

Hoy en día los tiempos han cambiado muy para peor en este País, y ni siquiera en un simple ensayo como este, escrito para una velada de placeres gastronómicos y melódicos, nos podemos abstraer de la situación que vivimos en la actualidad. Cuando recuerdo lo que era el canal 5 en la década de los setenta y lo comparo con el actual canal del estado me embarga una profunda tristeza y desesperanza. En este preciso instante en que escribo estas líneas estoy viendo a Capriles en la televisión y al mismo tiempo estoy reflexionando sobre lo que acabo de leer en relación a los problemas que tuvo que afrontar Verdi en 1851 contra la censura austríaca en Venecia, antes de la primera representación de Rigoletto. De pronto la censura del estado venezolano corta con una cadena las palabras del candidato de la oposición. Simples coincidencias entre la Italia del risorgimento en el siglo XIX y la pequeña Venecia de la dictadura del siglo XXI. En aquellos tiempos Verdi era panfleto de la resistencia italiana. En todos los muros aparecía escrito el grafiti VIVA VERDI (viva Vittorio Emanuele Re di Italia). En Venezuela nada más opuesto a algo maduro que algo verde!!! así que nada más actual en Venezuela que ese mismo panfleto de VIVA VERDI!!!!.

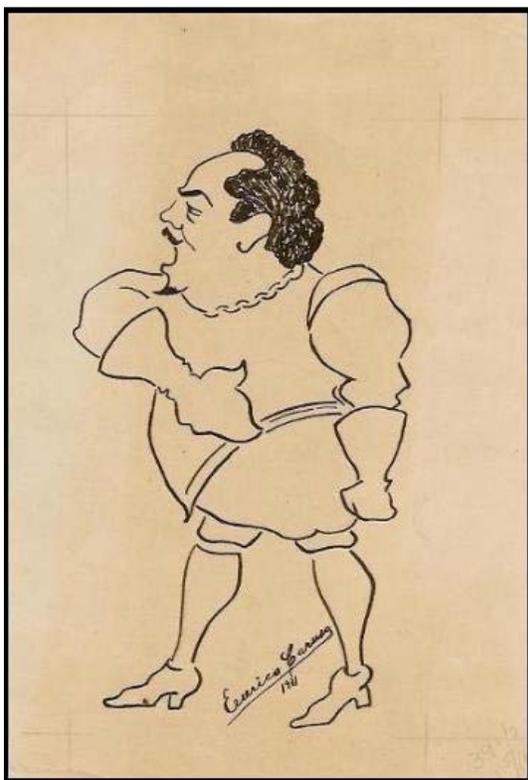
En 1850 el teatro de La Fenice de Venecia invitó a Verdi a componer una ópera para ser estrenada en ese escenario, en esa época Verdi ya era bien conocido con libertad de escoger sus propios temas. Pidió entonces a Francesco María Piave, libretista de Ernani, I due Foscari, Il Corsaro y Stiffelio, que le diera un vistazo a una obra de Alejandro Dumas padre

(Kean) sin embargo sentía que necesitaba un tema más enérgico con el cual poder trabajar. No tardó en fijar su atención en el drama francés *Le Roi s'amuse* (El rey se divierte), de Victor Hugo ya que, según sus mismas palabras "Contiene posiciones extremadamente poderosas... El tema es grande, inmenso, y tiene un personaje que es una de las más importantes creaciones del teatro de todos los países y todas las épocas". Verdaderamente era un tema controversial y el mismo Victor Hugo había tenido problemas con la censura francesa que había prohibido producciones de esta obra después de su primera representación casi veinte años antes y continuaría prohibida durante otros treinta años. La obra de Hugo representaba a un rey (Francisco I de Francia) como un seductor cínico e inmoral, algo que resultaba inaceptable en la Europa post napoleónica.

Así pues, en Febrero de 1851 Verdi anunció al teatro de La Fenice en Venecia que ya estaba terminada su nueva ópera *La Maledizione*. La había escrito en 40 días en su villa de Parma Sant'Agata aparentemente presa de una gran exaltación. Los pocos que consiguieron acercarse a él lo vieron nervioso y huraño; paseando por el jardín gesticulaba, canturreaba y declamaba. Su genio estaba a punto de dar a luz uno de los melodramas más poderosos y emocionantes que se conocen. Pero antes de la representación se interpuso un serio estorbo: la censura de los Habsburgo. Finalmente, y luego de muchísimos tropiezos, *La Maledizione* subió a escena el 11 de Marzo de 1851 bajo el nombre de *Rigoletto*. Después de 21 repeticiones en La Fenice, *Rigoletto* se representó en todo el mundo, menos en París donde Victor Hugo proclamaba que Verdi era incapaz de poner música a su drama. Seis años después Hugo escuchó el *Rigoletto* y quedó tan entusiasmado que declaró refiriéndose al cuarteto final: "Ojalá pudiera yo hacer hablar a cuatro personajes al mismo tiempo sobre el escenario, de manera que el público comprendiera sus sentimientos"

En la nueva versión Francisco I de Francia fue sustituido por el Duque de Mantova el cuál pertenecía a la familia Gonzaga. La casa de los Gonzaga (mecenas de Andrea de la Mantegna y PRINCIPALMENTE de Monteverdi) había desaparecido en el siglo XVII así como el ducado independiente de Mantova, de esta forma no habría dolientes con estos cambios. Había además una escena en la que el Duque se retira a los aposentos de Gilda, la cual también fue eliminada por inmoral. La visita del Duque a la taberna (último acto) ya

no era intencional sino producto de un complot por parte de Rigoletto y Sparafucile. Finalmente el bufón jorobado cambió su nombre del original Triboulet a Rigoletto. Este nombre venía de una parodia que se había hecho de la obra original de Victor Hugo: Rigoletti, ou Le dernier des fous (Rigoletti o el último de los idiotas).



Felipe Varesi fue el primer Rigoletto así como el joven tenor Raffaele Mirate fue el primer duque y Teresina Brambilla la primera Gilda. Teresina Brambilla era una soprano bien conocida procedente de una familia de cantantes y músicos; una de sus sobrinas, Teresa Brambilla, fue esposa de Amilcare Poncielli compositor de La Gioconda. La primera representación fue un triunfo completo, especialmente La donna è mobile la cual era cantada por los gondolieri venecianos al día siguiente. Debido al alto riesgo de copias no autorizadas, Verdi había exigido el máximo secreto de todos los cantantes y músicos. Los cantantes tuvieron sus partituras a su disposición

sólo unas pocas tardes antes del estreno y se vieron obligados a jurar que ni cantarían ni silbarían las pegajosas melodías (principalmente La donna è mobile). Interpretando al Rigoletto original parece ser que Varesi estaba realmente incómodo con la falsa joroba que tenía que llevar; estaba tan inseguro que, incluso siendo un cantante experimentado, tuvo un ataque de pánico cuando le tocó entrar en escena. Verdi inmediatamente se dio cuenta de que estaba paralizado y brutalmente lo empujó al escenario de manera tal que apareció con una torpe caída. Esto divirtió mucho al público, que creyó que era parte del espectáculo. El papel del Duque de Mantova fue caballo de batalla del gran Caruso quien hizo su sensacional debut en el MET de Nueva York en Noviembre de 1903 interpretando este personaje (figura 4: caricatura de 1907 de Caruso por Caruso en el papel del Duque de Mantova). En tiempos modernos Rigoletto se ha convertido en un hito del repertorio

operístico estándar y aparece como número diez en la lista de la Operadatabase de las óperas más interpretadas mundialmente, siendo la 6ta en Italia y la segunda de Verdi, después de, obviamente, La Traviata.

Hay una excelente biografía de Verdi por Dyneley Hussey (edición de 1940) que me regaló hace muchísimo tiempo mi gran amigo y compadre Victor Acosta. En estos días estaba leyendo el Capítulo VII: TRES OBRAS MAESTRAS que se refiere a esa trilogía que puso a Verdi en el mapa internacional de la ópera italiana: Rigoletto, Il Trovatore y La Traviata. En parte quería sacar algunas ideas y comentarios de Hussey sobre el Rigoletto, pero me pareció tan interesante todo lo que él dice acerca de esta obra que decidí transcribir literalmente todo el ensayo. Posiblemente ustedes estén pensando que mi descaro y vagancia van en aumento (en la ópera pasada les puse directamente el texto de wikipedia) y posiblemente haya algo de eso, pero transcribir a mano todo el texto de Hussey tampoco es tarea fácil. Sin embargo quería por lo menos escribir la introducción que precede, en forma mas o menos personal, antes de adentrarme en el análisis de Hussey el cual sigue a continuación (Nota: el análisis de Hussey es particularmente interesante ya que muestra por un lado los tropiezos de Verdi con la censura austríaca y por otro, a través de las palabras del mismo compositor, el afán por descubrir un nuevo tipo de ópera italiana que rompiera con los moldes tradicionales del belcanto, adentrándose más a la hibridación del drama con la música característica del verismo italiano de principios del siglo XX):

*Toda vez que es presentada Rigoletto, se oye hablar del primer Verdi. Sin embargo fue esta la decimoséptima de sus veintiocho óperas y el primer fruto de su madurez como compositor. Con ella Verdi se transformó de golpe de compositor popular de óperas italianas en artista cuyo genio sobrepasó las fronteras de su nación. Por lo demás siguió siendo popular, y Rigoletto fue el cimiento de su popularidad fuera de Italia. Ciertamente, la popularidad de esta obra ha servido, entre otras cosas, para obscurecer el hecho de que constituye el primer ejemplo completo de un estilo cuyo desarrollo permite considerar a Verdi como un gran innovador y como un gran creador de melodías. No sólo para la augusta tragedia de Shakespeare reservó Verdi un estilo espacioso y enteramente nuevo que no reparaba en convenciones. El mismo principio fue aplicado al melodrama de*

*Hugo, si bien para nosotros es difícil, mas de ochenta años después, apreciar enteramente la originalidad de este procedimiento que ahora se ha tornado convencional.*

*Rigoletto fue casi estrangulada al nacer, El censor austríaco, quien había considerado profanatoria la representación de un sermón en el tablado, consideró blasfemo el título de “La Maledizione” originariamente propuesto para el trabajo. Y las susceptibilidades políticas fueron más ofendidas aún por la presentación de un monarca reinante como un libertino inservible a quien su bufón se atreve a vituperar por haberle seducido a su hija. Aquellos que tenían la responsabilidad de garantizar la seguridad del reino luego de las peligrosas convulsiones de 1848, se abalanzaron de inmediato contra algo que no se conformaba con a ley, e incluso un fracasado intento de asesinato fue considerado indeseable e inflamatorio de ideas perniciosas. Por añadidura, objetaron el hecho de que el cuerpo de Gilda fuese transportado en una bolsa y el hecho de que el protagonista fuese un jorobado, por más que la tarea del censor nada tuviese que ver con estos aspectos puramente artísticos. En consecuencia, los directores del teatro La fenice de Venecia recibieron del gobernador militar austríaco una comunicación en la que expresaba su sorpresa ante el hecho de que el poeta Piave y el celebrado maestro Verdi no hayan encontrado para su talento mejor terreno que la inmoralidad y la obscena trivialidad del libreto titulado La Maledizione. Se prohibió absolutamente su representación solicitándose, además, que no se hablara nuevamente del tema.*

*Frente a este veto, los directores de La Fenice sugirieron a Verdi que compusiera una nueva ópera, Verdi se negó terminantemente a ello. Habiendo recibido de Piave seguridades en el sentido de que el libreto había sido aprobado, Verdi había compuesto ya gran parte de la música y trabajaba duro para tenerla concluida en la fecha estipulada. Sin embargo, como gesto de buena voluntad, aceptó reemplazar Rigoletto por Stiffelio, que constituiría una novedad en Venecia y para la cual escribiría un nuevo último acto, a fin de satisfacer las objeciones provocadas por el ya existente.*

*A despecho, empero, del perentorio tono del veto gubernamental, se iniciaron discusiones en procura de un acuerdo con las autoridades. En la corte tenía Verdi un amigo, un tal*

*Martello, nada menos que el secretario que había firmado el decreto del gobernador y genuino amante de la música que deploraba privarse y privar al mundo de una nueva ópera de Verdi. Martello acordó una entrevista con Piave, quien por su parte tenía el mayor deseo de llegar a un arreglo aun aniquilando el libreto. Como de costumbre, Verdi no tomó parte en estas negociaciones y cuando le fueron presentadas las modificaciones propuestas no ahorró las más acerbias críticas. Aceptó substituir por un duque o un príncipe al rey francés de la obra de Victor Hugo (Francisco I) añadiendo: “Si los nombres deben ser alterados, que también lo sea el lugar”. Pero cuando se trató de reemplazar al libertino de Francisco I por una nulidad inofensiva, puso el grito en el cielo.*

*En tal sentido afirmó:*

***“El odio de los cortesanos hacia Triboletto (forma original en que apareció el nombre de Rigoletto) no tendría sentido alguno. La maldición del anciano, tan terrible y sublime en el original, se tornaría ridícula por carecer de importancia su motivo y porque no tendría ninguna razón para hablar tan ardientemente al rey. Y sin este anatema ¿Qué razón de ser, que sentido tendría el drama? Al mismo tiempo el duque es otro ser inofensivo. No, el duque debe ser un libertino completo; en otra forma no se justificaría la ansiedad de Triboletto por su hija...¿y como podría el duque ir a la taberna de no mediar una invitación a una cita?”***

*La objeción al transporte del cuerpo de Gilda en una bolsa y a la deformidad de Rigoletto suscitó en Verdi solo perplejidad. ¿Qué tenía que ver la bolsa con la policía? ¿tenían miedo del efecto que causara? ¿Por qué no podía Rigoletto ser un jorobado? La idea de un bufón deforme y ridículo movido por una gran pasión y un noble amor parecía a Verdi un espléndido tema y, en realidad, era lo único que lo atraía en “Le Roi s’amuse”. No deseaba él dogmatizar respecto del efecto que ello produjera, pero ¿Cómo podía la policía conocerlo, antes del caso, mejor que él?. Finalmente la obstinación de Verdi ganó la batalla. El rey Francisco se transformó en el anónimo Duque de Mantua y debió desaparecer el llavín del cuarto de Gilda, detalle que constituía otra causa de ofensa. Pero en Rigoletto quedó lo esencial y este libreto, sin duda, es el mejor de los que empleó*

*el compositor antes de iniciar su colaboración con Boito. La acción sigue una línea recta y es inteligible y si bien la transformación de Rigoletto de bufón brutal e inclemente en la primera escena a amante padre en la segunda es demasiado repentina para ser del todo convincente los caracteres están trazados con firmeza y los motivos de sus actos siempre son inteligibles. Piave debió gritar a Verdi: Aleluya!! Y Te Deum laudamus! Cuando pudo anunciarle que “nuestro Rigoletto ha salido sano y salvo, sin huesos rotos ni amputaciones”.*

*Puede parecer antojadizo que Rigoletto, para muchos el genuino arquetipo de la ópera antigua, sea considerada como un ejemplo de originalidad. La revolución que contemporáneamente se registraba en la ópera alemana con Richard Wagner (Lohengrin fue presentada por primera vez un año antes que Rigoletto) ha sido tan voluminosamente discutida que los historiadores de la música se inclinaron a pasar por por alto el menos radical pero más notable cambio introducido por Verdi en las convenciones operísticas italianas. Los críticos conservadores como Chorley y Davison, admiradores de la amable melancolía de Bellini y del brillante pulimento de Rossini apenas si pudieron soportar el vigor de la melodía verdiana, que describieron como una cruda vulgaridad. No acertaron a ver en ella el síntoma fundamental de su originalidad como compositor de ópera, y sus admiradores de entonces no se equivocaron menos al cifrar su entusiasmo sólo en la atracción de ese vigor melódico.*

*El mismo Verdi tenía conciencia de lo que hacía (su caso no fue el del genio intuitivo que trabaja mejor de lo que supone) y dio la pista de la dirección en la cual trabajaba su espíritu. En respuesta a un pedido del marido de Teresa Borsi, la prima donna que cantó la parte de Gilda en Roma, en el sentido de que proveyera a su mujer de una nueva aria en la cual ella pudiese mostrar en pleno sus dotes de cantante, Verdi escribió:*

***“Si usted estuviese convencido de que mi talento es tan limitado que no puedo hacer nada mejor que Rigoletto, no me habría pedido una nueva aria para esta ópera. Desdichado talento!! Dirá usted. Acepto, pero es el que tengo. Si Rigoletto puede mantenerse tal como es, un nuevo número estaría fuera de lugar. ¿y donde colocarlo?***

*Pueden escribirse versos y notar, pero no producirían efecto alguno fuera de su momento y de sitio... En cuanto a la cavatina del primer acto (Caro nome), no entiendo esto de su agilidad. Quizás usted no escuchó con atención el tiempo, que debe ser un allegretto molto lento. Con relativa calma, y cantándolo quietamente (sotto voce) no puede ofrecer dificultad alguna. Pero para volver a nuestra primera cuestión permítame indicarle que mi idea era hacer de Rigoletto una larga serie de duetos sin arias y sin finales, debido a que así sentía yo esta ópera. Alguien puede argüir: pero es posible hacer esta cosa, o esta otra cosa, y así sucesivamente y yo contesto: Puede ser muy cierto, pero lo mejor que yo pude hacer fue esto”*

*Resulta claro que Verdi se hallaba preocupado por problemas de construcción operística que no perturbaban a hombres como Donizetti o Rossini, satisfechos con derramar su material en los moldes consabidos. De tales preocupaciones resultó el hecho de que, a partir de Rigoletto, puesto que bien podemos tomar esta ópera como el primer producto totalmente realizado de sus preocupaciones formales, las óperas de Verdi poseyeron una consistencia musical y un carácter individual mayores que los de todos sus predecesores. Difícilmente puede afirmarse que Norma, o Lucia di Lammermoor o aun Il Barbiere di Siviglia, posean una índole musical que las diferencie substancialmente de I Puritani, Lucrezia Borgia o Cenerentola. Las primeras de estas óperas pueden ser consideradas superiores o inferiores como obras de arte, a las otras, según los criterios personales, pero es imposible decir que cada uno de estos pares de óperas posea un estilo individual que torne imposible que algún movimiento de alguna de ellas no pueda, en términos estrictamente musicales, pertenecer a la otra. En cambio, cabe decir que no es más disculpable confundir un pasaje de Rigoletto con otro de la más heroica Il Trovatore, que confundir un pasaje de la Sinfonía en sol menor de Mozart con uno de la Sinfonía Júpiter. Tales cualidades, comunes a las distintas óperas de Verdi, constituyen sólo la idiosincrasia propia que marca la música de todo compositor de verdadero talento, por no decir genio, a lo largo de su carrera. Es preciso tener en cuenta este criterio individual cuando se trate de considerar la magnífica serie de óperas, casi todas ellas fracasos parciales de taquilla, que Verdi produjo entre La Traviata y Aida.*

La presencia en *Rigoletto* de *Pari siamo*, *La donna é mobile* y *Caro nome* que estamos acostumbrados a escuchar como partes escogidas, parece contradecir la argumentación de Verdi. Empero, si examinamos estas partes con ojos limpios, en lugar de darlas por caballitos de batalla de los cantantes de ópera, veremos que **lejos de constituir arias convencionales que interrumpen la acción para permitir a los cantantes lucir sus virtudes, arraigan en la más honda substancia de la acción dramática.** El efecto de *La donna e mobile* no es provocado por su fácil encanto melódico, sino por su contexto. El contraste entre su alegre ligereza y el sombrío cuadro de la taberna de Sparafucile surte un poderoso efecto de trágica ironía llevado al extremo cuando *Rigoletto* oye los acordes que acompañan el momento en que arrastra el supuesto cuerpo del duque. Ningún pintor ha colocado un claro con tanta seguridad y exactitud como Verdi en esta parte.

Al alzarse el telón, después del breve pero sumamente efectivo prelude se registra un impresionante ejemplo de la nueva maleabilidad que Verdi introducía en las rígidas convenciones de la ópera. El *Questa o quella del duque* no constituye precisamente un aria aislada, sino que es el final de una conversación y el principio de un ballet. En el breve diálogo con la *Contessa di Ceprano* que lo sigue, cabe ver un reflejo (debemos confesarlo inferior al *La ci darem la mano*) de la seductiva manera del *Don Giovanni* de Mozart. Influencia que no deja de ser inusitada, por cuanto Verdi nunca fue muy afecto a la música de Mozart, si bien no era ciego para su grandeza. Quizás sea lamentable que no haya aprendido más del ejemplo de Mozart, por cuanto la música del baile en la corte, interpretada por un banda militar tras el escenario, si bien no es totalmente trivial, carce exactamente de esa aristocrática elegancia en la cual Mozart descollaba. Verdi nunca se manejó en escenas de este género (si bien el baile de *Un ballo in maschera* denota gran progreso respecto de *Rigoletto*) suficientemente bien como para elevarse por encima de los límites domésticos de una reunión danzante provinciana.

Hay otros puntos débiles en *Rigoletto*. El dueto de Gilda y el duque, que comienza tan tiernamente, decae en un convencional vivacissimo posteriormente. Más pobre aun es el aria del duque *Parmi vede le lagrime* (COMPLETAMENTE EN DESACUERDO CON HUSSEY) con que se inicia el segundo acto, debido quizá a que en esta parte Verdi no pudo eludir el viejo estilo de aria. Por otra parte, el recitativo que la precede constituye

*una muestra de la nueva maestría con que el compositor asociaba las palabras y la música, arte en el cual lo mejor de la ópera está dado por la escena entre Rigoletto y Sparafucile durante el primer acto. Tanto en este caso como en los recitativos se puede observar una perfecta fusión de las ideas musicales y las dramáticas expresadas en un armoniosamente flexible y característico arioso. La escena con Sparafucile, así como el familiar cuarteto en el tercer acto, deben ser subrayados como los impulsos más imaginativos de la ópera. Poseen, por otra parte, una originalidad técnica que los erige en modelos en su género.*

*Otra faceta de su nueva expresividad es dada por los duetos para Rigoletto y Gilda. El del segundo acto está colmado de una exquisita ternura que florece en la hermosa melodía con que Gilda pregunta por su madre y que alcanza su climax cuando Rigoletto encomienda a la dueña: Ah! Veglia o donna. Con cuanta belleza dramática es desplazado este tema por el sonido de los pasos del duque en el exterior! El dueto del segundo acto no es menos admirable, desde el emocionante comienzo, con la compasible confesión de Gilda, hasta la exclamación de Rigoletto: Solo per me e infamia! Y, si bien la sección final (di vendetta), después de la breve y un tanto arbitraria aparición de Monterone, no se encuentra musicalmente al mismo nivel, su efecto, bien cantada, es tan excitante que no se nota su menor calidad. El sentimiento de excitación es provocado no sólo por el vigoroso impulso del ritmo, sino también por un dispositivo armónico que una y otra vez se presenta en los duetos de Verdi para soprano (o tenor) y barítono. Debido a la diferencia de compás entre las dos voces resulta necesario transponer la melodía fijada para una voz si lo que se busca es transferir nota por nota a la otra voz y no obstante dejarla dentro de la parte más efectiva de dicha voz. Pero este dispositivo armónico, usual para una tercera o una cuarta voz, requerido por consideraciones prácticas, produce el más dramático efecto, especialmente cuando el cambio se hace sin modulación. Ejemplos de este muy sencillo dispositivo abundan y basta mencionar el dueto de radamás y Amneris en el último acto de Aida.*

*La mayor parte de la música de Verdi se fundamenta en estos elementales procedimientos y precisamente debido a lo elemental de los procedimientos, si se los compara, digamos, con*

*la compleja estructura sinfónica de una partitura de Wagner, es que con frecuencia suele desdeñarse la calidad de su genio. A esta altura de los tiempos ya no es cuestión de debate sobre los méritos asignables a Wagner y Verdi. No hay ciertamente una base para tal juicio, por cuanto no hay común denominador para ambas obras. Verdi fue un auténtico latino en la claridad simplicidad y directo efecto de sus métodos en tanto que Wagner fue realmente teutónico en la elaboración de sus partituras y en sus ideas filosóficas. Los errores de ambos reflejan ambas situaciones con toda claridad. Verdi cayó en trivialidades debido a su ingenua fe en sus propias intuiciones pasajeras; Wagner, en un deleite sensual por la riqueza de sonidos y una verbosidad que con frecuencia le condujo a una magnilocuencia vacía. Y a pesar de todo aquello por lo cual Wagner aparece como el músico más original y el pensador más profundo de los dos, resulta erróneo disminuir y considerar no inventiva la mente que creó el tercer acto de Rigoletto.*

*Este acto es, en conjunto, el más perfecto que Verdi escribió. Hay por supuesto, otros más “grandes” (el último acto de Otello, donde una situación profundamente trágica es manejada con maestría consumada, y la escena del Nilo en Aida, que jamás deja de encantar con su poética evocación de todos los sonidos de una noche de luna llena) pero la perfección del tercer acto de Rigoletto en cuanto a su estructura musical es evidente para quien no concurre a la ópera simplemente a fin de escuchar como cante el tenor La donna é mobile y pedir bis por el hermoso pasaje que une aquella parte al diálogo siguiente. No menos importante es la maravillosa creación de una atmósfera. En ello reside la verdadera originalidad del acto. Es cierto que Rossini, en Guillermo Tell, ha pintado una tormenta, y el momento que la precede, con gran maestría, y que Verdi algo le debe en este terreno, tal como Rossini está endeudado con la Sinfonía Pastoral de Beethoven por ciertos detalles de procedimiento en el arte de pintar un paisaje con música. Pero hallar un precedente no significa disminuir la estatura del artista que, siguiéndolo, por los derechos que confiere la imaginación, lo torna en suyo propio.*

*Bástenos decir que, en el último acto de Rigoletto la sórdida cita y la oscura noche tormentosa son delineadas con inequívoca seguridad musical, tanto más poderosa cuanto mayor es su economía de medios. Mediante la creación de esta atmósfera, cuya*

*melancolía es acentuada, por contraste, por la frivolidad del dique, se establece un sentido de fatalidad que eleva la escena de su escuálido ámbito al plano de una tragedia poética. Y si bien la escena nos es presentada con el verismo que una generación después reduciría la ópera italiana al nivel de un folletín naturalista, no hay en el caso de Rigoletto caída alguna en tal abismo.*

*Estimo que jamás se ha reparado en la originalidad de Verdi para el manejo de la música de tormenta. Si bien en ciertos detalles, especialmente en la pesada quietud que precede el estallido de la tempestad, sigue los ejemplos de la sinfonía Pastoral de Beethoven y de la obertura de Guillermo Tell de Rossini, el procedimiento de Verdi es impresionante por lo novedoso, en particular, por su empleo de un coro mudo en el exterior, destinado a sugerir el gemido del viento. Habitualmente, Debussy y Delius son considerados los inventores de esta suerte de efecto colorista coral. Pero, como vemos, ya Verdi, por instinto, recurría a este expediente como al mejor método para producir el efecto deseado.*

*Los caracteres menores de Rigoletto están tratados con inusitada prolijidad, si exceptuamos algunos cortesanos descoloridos, entre los cuales, empero, la condesa de Ceprano no deja de resultar singularmente vívida con sus pocas intervenciones Sparafucile es una magnífica creación, un personaje nítidamente trágico que, sin embargo, no carece de un toque de comedia en su empedernida rufianía. Monterone, si bien es reducido a un par de breves apariciones, recibe en éstas una música tan expresiva, que produce un efecto desproporcionado con respecto al volumen de su parte. Maddalena, la mezzosoprano, cobra con nitidez su papel frente a los plenamente desarrollados caracteres de Gilda, Rigoletto y Sparafucile. Como Antonio en el primer final de Figaro, tiene un sitio sólo en el conjunto, pero no por ello se desdibuja. Fue difícil en su momento, encontrar una cantante capaz de hacerse cargo de este personaje para el estreno de la ópera, por cuanto el mismo no contiene aria alguna que se preste al lucimiento personal. Merece, pues, ser registrado honoris causa el nombre de la Casaloni, que lo aceptó.*

*Los conflictos de Verdi con el censor no concluyeron con la presentación de Rigoletto en Venecia. Cuando la ópera fue dada en Roa en otoño del mismo año (1851) sufrió tantas mutilaciones que el compositor, indignado, escribió a su amigo Luccardi, el escultor:*

***“Estos empresarios no terminan de comprender que si las óperas no pueden ser dadas íntegramente de acuerdo con la concepción del compositor, más vale no darlas. No se dan cuenta de que la transposición de un aria, una escena, o lo que sea, conspira siempre contra el éxito de la ópera...¿qué diría usted si pusieran un antifaz en el rostro de sus hermosas estatuas?”***

*Incluso en recientes años ha sido habitual, por lo menos en Covent garden, omitir el extremadamente bello dueto para Gilda y Rigoletto al final de la ópera, quizás debido a que las prime donne consideran indigno de ellas cantar dentro de una bolsa. Fue María Ivogun, quien no era víctima de tales accesos de vanidad, la cantante que presentó nuevamente al público de Londres esta parte, en 1924, probando además que Caro nome, si se lo canta con sencillez, no constituye una exhibición de virtuosismo sino una muy sutil y tierna exposición del carácter de Gilda.*