

**AVATARES VERDIANOS DE UN DRAMA
ROMÁNTICO ESPAÑOL (*DON ÁLVARO O LA
FUERZA DEL SINO Y LAS DOS VERSIONES DE LA
FORZA DEL DESTINO*)**

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Resumen

Este artículo analiza comparativamente el drama romántico del Duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) y las dos versiones de la ópera de Giuseppe Verdi *La forza del destino* (1862, 1869). Esperamos demostrar que la segunda versión de la obra maestra de Verdi convierte a la imperfecta e incoherente pieza de Rivas, cuyo final catastrófico postula la injusticia cósmica y una concepción fatalista y no cristiana de la vida, en un consumado ejemplo de drama cristiano cuyo desenlace aparece dominado por las ideas de Providencia y sufrimiento redentor. En tal solución dramática e ideológica, por cierto sorprendente en un agnóstico como Verdi, descubrimos la influencia del escritor católico Alessandro Manzoni y su novela *Il Promessi Sposi*, muy admirada y elogiada por el compositor.

Abstract

This article is devoted to a comparative analysis of Duke of Rivas' romantic play *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) and the two versions of Giuseppe Verdi's opera *La forza del destino* (1862, 1869). We intend to prove that the second version of Verdi's masterpiece turns Rivas' imperfect and incoherent play, whose catastrophic ending postulates cosmic injustice and a non christian and fatalistic conception of life, into an accomplished example of christian drama, whose outcome is ruled by the ideas of Providence and redeeming suffering. In such a dramatic and ideological solution, surprising indeed in the agnostic Verdi, we see the influence of catholic writer Alessandro Manzoni and his novel *Il Promessi Sposi*, strongly admired and praised by the composer.

* * *

Don Álvaro o la fuerza del sino de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, cimienta su módica gloria, mas histórica que estética, en dos circunstancias bien conocidas: la primera, haber instaurado ruidosamente, desde su estreno en el madrileño Teatro del Príncipe en 1835, el romanticismo en España, mediante gesto análogo al jugado poco antes en Francia por el *Hernani* de Victor Hugo; la segunda, haber servido de base para el libreto de una de las más controvertidas y fascinantes óperas de Giuseppe Verdi, *La forza del destino*.

Ambas circunstancias son pues de índole absolutamente externa y mayormente ajenas a los méritos intrínsecos del drama de Rivas, que no carece por cierto de algunos modestos valores; la crítica ha señalado la viva animación de sus cuadros costumbristas, el certero efecto teatral de sus peripecias, lo colorido de su versificación, el patetismo de las alternativas vitales de su protagonista. No hemos de detenernos nosotros en estas cuestiones; tampoco trataremos de sus variadas fuentes, de las vicisitudes de sus dos redacciones ni de la acalorada discusión sobre si fue el *Don Álvaro* quien influyó en *Les âmes du Purgatoire* de Prosper Mérimée, novela que guarda notables semejanzas argumentales y situacionales con la obra española, o si sucedió al revés, ya que Mérimée bien pudo haber leído la primera y hoy perdida redacción del drama del duque, exiliado a la sazón en París y de probados contactos con el novelista francés, en 1833, esto es, un año antes de la aparición de su citada novela, pero también pudo el duque servirse a su vez de ésta para la redacción definitiva de su obra, posterior en un año a *Les âmes du Purgatoire* (Alborg, *Historia*, IV 452-515; Blecua, "Introducción", ix-xliii; Brèque, "Sources", 22-28¹; Caravaca, "Mérimée y el duque de Rivas", 5-48). Nuestro objetivo será el de aproximarnos a la reelaboración verdiana de la obra de Rivas solamente a partir de un elemento esencial en ésta, reflejado por lo demás en su título: los precisos alcances ideológicos de la visión del destino, de esa *fuerza del*

¹ El estudio de Brèque interesa porque a las consabidas fuentes habitualmente señaladas –la leyenda de la mujer penitente, los diversos héroes byronianos, las narraciones históricas de Walter Scott, las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, el *Hernani* de Hugo, el *Antony* y el *Don Juan de Mañara* de Dumas, *La vida es sueño* de Calderón, *El diablo predicador* de Luis Belmonte Bermúdez y *El conde de Cominge* de Manuel Bellosartes – añade este estudioso el *Dom Juan* de Molière, destacando las verdaderamente notables analogías que algunos episodios y situaciones –e incluso nombres y relaciones – de esta obra guardan con el *Don Álvaro*.

sino que aparece como arrolladora, ciega e inmisericorde, hasta producir la ruina total de todos los personajes importantes del drama.

Comencemos por reseñar brevemente el argumento de la obra. La acción pasa en España e Italia durante el siglo XVIII. La hija del linajudo pero empobrecido marqués de Calatrava, doña Leonor de Vargas, es pretendida con honestísimas intenciones por el rico indiano don Álvaro, rechazado sin embargo por el orgulloso padre de la joven en razón de sus orígenes oscuros; éstos no son en realidad tales, pues don Álvaro tiene por padres a la última princesa inca y a un noble virrey del Perú, pero el indiano se muestra temeroso de que su condición de mestizo represente una mengua aún mayor de su persona ante la familia de los Vargas, y por ello se obstina en no revelar su prosapia. Ante la intransigencia del marqués, don Álvaro y Leonor deciden huir y casarse en secreto, pero con tal mala suerte –la *fuerza del sino* empieza ya a funcionar – que el marqués llega a tiempo para desbaratar el intento. Decidido a evitar un enfrentamiento sangriento con el padre de su amada, don Álvaro cae de hinojos ante él, humillándosele, y en señal de sumisión arroja su arma; ésta, empero, al caer al suelo se dispara accidentalmente y hiere de muerte al marqués, quien antes de pasar a mejor vida se da el tiempo necesario para terminar el acto con el siempre efectivo *coup de théâtre* de una ominosa maldición para su desconsolada hija. A partir de este momento, y pese a lo azaroso y casual de la desgracia, tanto Álvaro cuanto Leonor se consideran culpables, y emprenden cada uno a su modo el camino de la penitencia y la expiación: Leonor se refugia en una ermita junto a un convento franciscano, haciendo sagrados votos de acabar su vida en soledad y oración; Álvaro marcha a Italia a guerrear en los ejércitos de Carlos de Nápoles –futuro Carlos III de España – contra los austriacos, con la secreta esperanza de encontrar la muerte en combate. Pero los amantes no se han separado, en realidad, por meditada decisión, sino a partir de una confusa revuelta entre las guardias del marqués y de Álvaro en la noche fatal, y ante el peligro cierto representado por los dos hermanos de Leonor, el militar don Carlos y el estudiante don Alfonso, que han jurado no cejar hasta descubrir el paradero de la pareja y darle condigna muerte en reparación de su honor. Así las cosas, don Carlos llega a Italia y traba amistad con Álvaro en el ejército, antes, claro, de conocer cada uno la verdadera identidad del otro. Herido en batalla y temiendo su muerte, Álvaro encomienda a Carlos quemar unos documentos; Carlos, sin violar el secreto de éstos, encuentra por azar junto a los escritos un retrato de su hermana Leonor, y viene así a descubrir que

su amigo herido es el matador de su padre. Ya restablecido don Álvaro, don Carlos se da a conocer y lo reta a duelo; pese a los esfuerzos de Álvaro por evitar el combate, éste se lleva a cabo y nuevamente el indiano se convierte en involuntario matador de un Vargas. Desesperado, y no habiendo hallado la muerte en la guerra como había sido su deseo, don Álvaro decide tomar los hábitos y expiar sus crímenes en el claustro. Por supuesto –fácil y útil coincidencia teatral – el claustro elegido es el del convento de Santa María de los Ángeles, junto al cual se encuentra la ermita de Leonor. Pasan años, hasta que un día se presenta en el convento el otro hermano, don Alfonso de Vargas, dispuesto a consumir finalmente la venganza. Otra vez Álvaro –hermano Rafael, tras la toma del hábito – intenta rehuir el duelo, pero don Alfonso lo tilda de cobarde y lo abofetea, tras lo cual ambos salen al campo para batirse. El duelo tiene lugar –fácil y útil coincidencia teatral, nuevamente – junto a la casi inaccesible ermita de Leonor. Álvaro hiere de muerte a Alfonso, éste pide confesión, y su atribulado matador, juzgándose indigno de tan sacro cometido por haber derramado sangre, acude al ermitaño. Al descubrirse Álvaro y Leonor en ese sitio y en ese trance, ambos tan cerca durante años y ambos atados y obligados, sin embargo, por sagrados votos, el espectador tiene la sensación de haber llegado al *non plus ultra* de lo patético; la obra reserva aún, sin embargo, una mayor catástrofe: Leonor acude junto a su moribundo hermano, pero éste, al verla, juzga erróneamente que Leonor y Álvaro han convivido pecaminosamente en ese lugar, y con su último hálito de vida la mata de una estocada; finalmente, Álvaro, involuntario instrumento del exterminio de una familia entera, trepa a un empinado peñasco y, profiriendo muy satánicas y byronianas blasfemias, se arroja al vacío, ante el estupor de los monjes que llegan entre los relámpagos y truenos de un muy romántico e imprescindible temporal. Telón, y catártico alivio para el atormentado espectador.

La pregunta que queda tras la lectura o visión de este tremebundo drama es la siguiente: la cadena de desgracias que se suceden con pertinacia en perjuicio de don Álvaro y de la familia Vargas, ¿constituye la expresión de un destino ciego, de una fatalidad gratuita e inmotivada, o consiste en la acción de una Providencia que golpea mediante un sufrimiento que o bien castiga culpas de los personajes o bien los purifica para redimirlos? Las respuestas a esta cuestión han ido alternándose, en un sentido o en otro, desde las críticas iniciales de la obra, en el siglo XIX. Para Nicomedes Pastor Díaz –primer biógrafo del duque de Rivas –, el

objeto del *Don Álvaro* es “el mismo que el de la antigua tragedia griega, la fatalidad”; compara al protagonista con Edipo, y manifiesta que “hubiéramos querido en el nuevo drama otro objeto, otra intención más acomodada a las costumbres, a los caracteres de nuestro siglo y nuestra religión, una tendencia más moral y más cristiana” (Pastor Díaz, “Vida del autor”, 166). En similares términos se pronuncia Ferrer del Río, para quien el principal resorte dramático del drama es “el fatalismo griego” (*apud* Azorín, *Rivas y Larra*, 57). La opinión de F. Sanseverino – de cierto interés para nosotros porque se trata del traductor italiano de la obra, responsable de la versión que utilizó Verdi para la confección del libreto de su ópera – mantiene lo del fatalismo, pero rechaza la raigambre griega y se pronuncia por un destino de tipo oriental (*apud* Alborg, *Historia*, IV 489); el padre Blanco García, por su parte, se inclina por un sino de naturaleza más popular y folklórica, relacionado con las suertes y las venturas gitanas (*Ibid.*, IV 489). Más o menos lo mismo decide Menéndez Pelayo, cuando habla de “una fatalidad no griega, sino española” (*apud* Azorín, *Rivas y Larra*, 71), y Juan Valera, siempre dispuesto a propinar mandobles a los corifeos del naturalismo, destaca en el *Don Álvaro* la presencia de una fatalidad *externa*, muy distinta de esa otra fatalidad *interna* propia de los naturalistas con sus patologías sociales y sus taras de sangre (*Ibid.*, 72).

Frente a éstos, Manuel Cañete habla de un curioso *fatalismo del error voluntario*, esto es, de un sino que no es tal, sino la respuesta de la Providencia ante los errores de los hombres. Para Cañete la raíz del drama se encuentra en la incorrecta y libre elección de Álvaro, que optó por la pasión y el amor en lugar de optar por el deber y la razón. Y tras afirmar que la obra está presidida por la idea de la Providencia, concluye que “las malandanzas de que son víctimas los personajes se deben, no a la fatal predestinación de cada uno de ellos, sino al mal uso que hacen de las pasiones en el libre ejercicio de sus facultades morales [...]. Mírese como se mire, *Don Álvaro* es un drama que nada tiene que ver con el fatalismo griego, y cuya importancia es grande como símbolo cristiano” (Cañete, “Prólogo”, 214-215). Más lejos todavía va Leopoldo Augusto de Cueto, quien, después de haber opinado en ocasión del estreno de la obra que en ésta reinaba “el incontrastable poder del destino” (Cueto, “Examen”, 199), cambia radicalmente su idea, y en un discurso necrológico en elogio del duque, de 1866, pasa a sostener que “extremadas o no, todas las desgracias que le sobrevienen [a don Álvaro] son consecuencia de sus pasiones y de su delito”, y califica al protagonista con el ciertamente inextricable mote de

“Edipo de la musa católica”, que viene a diferenciarlo del Edipo griego en cuanto lo que golpea a este novedoso Edipo español no es ya la fatalidad sino un “*acaso*, que interviene en las cosas humanas sin contrariar las leyes providenciales, sin poner estorbo al libre albedrío” (Cueto, “Discurso necrológico”, 221-222).

Vemos pues dibujarse en la crítica, desde épocas muy tempranas, dos claras tendencias: por una parte, la de los que aceptan la correspondencia entre el título y la realidad y afirman por tanto la existencia de una concepción fatalista en la obra, trátase de un destino griego, oriental, popular, interno o de la clase que sea; por otra parte, están los que se horrorizan ante la apariencia muy poco cristiana de la obra del duque, y se esfuerzan en consecuencia por convertir al hado en Providencia, por achacar a los veniales pecadillos del pobre don Álvaro el inhumano rigor con que lo castiga la desgracia, y por alumbrar extrañísimos conceptos como *Edipo cristiano* y *fatalismo del error voluntario*, trabajosas soluciones que nada solucionan y apenas si enmascaran con motes absolutamente inconsistentes una escandalosa y en definitiva innegable realidad: que el muy católico, ortodoxo y tradicionalista señor duque de Rivas ha escrito, en su alocada juventud, una obra decididamente anticristiana.

En el siglo XX, la crítica no ha logrado salirse, en lo esencial, de este dilema de hierro, y ha continuado optando por la llana solución fatalista o por la ardua construcción de interpretaciones providencialistas. Eso sí: a diferencia de sus antecesores decimonónicos, los críticos contemporáneos no ocultan su desconcierto y a menudo sus titubeos ante el problema. En tal sentido, los clásicos estudios de E. Allison Peers sobre el duque de Rivas y el romanticismo español señalan el primer intento por hallar una solución intermedia, la primera interpretación ecléctica que ve en el *sino* de don Álvaro algo que es a la vez fatalismo pagano y Providencia cristiana, sin ser enteramente ninguna de las dos cosas (Peers, “Ángel Saavedra”, 1-600; *Rivas and romanticism*, 113-117). A partir de aquí, los críticos se dividirán no ya en dos sino en tres corrientes. Los de la primera continúan la línea *anti fatalista* de Cañete y Cueto, y defienden la catolicidad y el providencialismo de la obra. Serrano Alonso se esfuerza por demostrar que en toda la obra del duque la presencia de la Providencia de Dios es una constante, y acumula citas y menciones expresas a ella; sus argumentos se resienten de cierta incongruencia, porque a la vez que postula la recurrencia

de la Providencia en las obras rivasianas, a la hora de intentar una clasificación o categorización de esa Providencia termina reconociendo que ésta, tal como se presenta en el *Don Álvaro*, se identifica con el fatalismo o el hado ciego, con lo cual –holgaría decirlo – ya no es Providencia; además, prodigar citas de menciones de los personajes o del propio autor a una realidad, la Providencia en este caso, no necesariamente implica que esa realidad opere en la obra como una base ideológica o doctrinal; por otra parte, bien ha demostrado Alborg que en las obras de Rivas hay tantas menciones al hado, al sino y a las estrellas cuanto las hay a la divina Providencia (Serrano Alonso, “La poesía narrativa”, 511-537; Alborg, *Historia*, IV 495-496). Černý, abocado al estudio de los “sentiments religieux” del duque, caracteriza estos sentimientos religiosos como fuertemente creyentes en el libre albedrío y la responsabilidad personal, bases de un activismo enérgico y de un moralismo austero y ascético; al tratar del *Don Álvaro*, niega que haya una fatalidad griega y se pronuncia en favor de una Providencia cristiana, bien que la especifica de una manera muy poco clara: “une Providence chrétienne *de la façon de Rivas*” (Černý, “Quelques remarques”, 77). Ernest Grey, en cambio, no impone ningún aditamento a la Providencia cuya existencia defiende, sino que se encarga de explicarnos que el supuesto sino que se ensaña con don Álvaro no es más que un justo castigo divino para con el gran pecado del personaje, un orgullo de casta que, en la visión del crítico, constituye un verdadero signo de satanismo, de donde las últimas palabras del atribulado Álvaro antes de suicidarse: “Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador [...]. ¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción!” (acto V, esc. última, p. 112; Grey, “Satanism”, 302). Pese a lo bien escrito que está su trabajo, la tesis de Grey no convence en absoluto, porque en realidad el pobre don Álvaro se nos presenta como cualquier cosa menos soberbio: constantemente se humilla ante el marqués y sus hijos tratando de evitar la riña, y su voluntad de hacer penitencia y servir a Dios es sincera; además, aun admitiendo en él algún resto de orgullo de casta, no superior por cierto al de cualquier español de mínimo abolengo, ¿puede decirse Providencia una fuerza que castiga tan desproporcionadamente esa falta, y que envía sufrimientos y desgracias que en lugar de corregir y salvar acaban precipitando el suicidio, la blasfemia y –quién sabe – la eterna condena del desdichado pecador? Más prudente, Casalduero parece sugerir que el pecado de don Álvaro es apenas un exceso de pasión, un amor absorbente y poco razonable que ha impedido a él y a Leonor atisbar las consecuencias de su planeada fuga (Casalduero, “*Don*

Álvaro o el destino como fuerza”, 23-26). Frank Sedwick, por su parte, en un anodino trabajo que supuestamente se propone estudiar el *Don Álvaro* en relación con *La forza* verdiana, y que arriba a la disparatada y paupérrima conclusión de que la mayor innovación de Verdi consistió en usar un personaje lateral del drama del duque, la gitana Preciosilla, para hacer propaganda política en pro del *Risorgimento* italiano, sostiene como los otros que las desgracias que se abaten sobre el protagonista y la familia Vargas constituyen no un hado gratuito sino un castigo divino, pero desplaza las culpas de don Álvaro al marqués: el gran pecado no ha sido ya la pasión desbordada y poco razonable, o bien la soberbia del indiano, sino la obstinación, el orgullo y la tiranía paterna del marqués. Uno sigue preguntándose, claro, por qué la justicia divina castiga los yerros del marqués en las personas de Álvaro y Leonor (Sedwick, “Riva's *Don Álvaro*”, 127).

Frente a estos autores, los de la segunda corriente defienden la existencia de un liso y llano destino en nuestra obra. Ricardo Navas Ruiz entiende que el destino que opera en el *Don Álvaro* es una combinación de azar y necesidad que no contempla en absoluto la libertad humana, y que acaba postulando un radical absurdo de la vida y la existencia, absurdo ante el cual el último y único resquicio para una reivindicación de la libertad individual es el suicidio; el suicidio del protagonista resulta así perfectamente coherente con su percepción de una vida sin sentido, y viene a ser la postrera manifestación de una rebeldía –muy romántica y muy “a lo Byron”, añadiríamos – contra el absurdo vital (*apud* Alborg, *Historia*, IV 501-502). Juan Luis Alborg coincide en lo esencial con este enfoque, y avanza en el porqué de esta visión de la existencia como algo absurdo, caótico e injusto en un católico confeso como Rivas; la respuesta de Alborg se relaciona con las especiales circunstancias que rodearon la primera redacción de la obra: Rivas era entonces un joven de ideas liberales, que se encontraba desterrado en París, abandonado por muchos y quizás desengañado de un mundo que se le mostraba tan duro e ingrato; en ese clima nació el *Don Álvaro*, expresión del peculiar estado de ánimo de un autor en plena crisis existencial; posteriormente, el duque regresó a su patria, se encumbró como un reconocido poeta y político colmado de honores, y su ideología fue haciéndose cada vez menos liberal y más conservadora, de modo que en ninguna de sus obras maduras volveremos a encontrar ese pesimismo radical que constituye el mayor sostén del *Don Álvaro*. Sin pretender analizar los motivos adhiere también a la tesis

fatalista Jean Michel Brèque, y Richard Cardwell, quizás el más firme expositor de esta corriente, entiende que el *sino* del título alude a un destino que se manifiesta como fuerza caprichosa y como supremo índice de la injusticia cósmica (Cardwell, “*Don Álvaro or the force of cosmic injustice*”, 559-579).

Pero las interpretaciones que, a nuestro juicio, resultan más satisfactorias son las de la tercera corriente, porque todas ellas señalan convenientemente una cierta inconsistencia o debilidad que campea en el *Don Álvaro*: en efecto, la presencia y la operatividad de un destino ciego e injusto en la obra resultan indiscutibles, pero ese destino parece no deberse tanto a una ideología o doctrina filosófico-teológica conscientemente asumida por el duque, sino más bien a necesidades puramente literarias, a los imperativos del estilo romántico y a los requerimientos del efecto teatral. En este sentido se pronuncian Ángel del Río² y Alberto Blecua³, pero quien mejor expresa esta visión es Francisco Ruiz Ramón, para quien no hay en Álvaro pecado ni culpa que merezcan el atroz castigo del *sino*, el cual opera como un azar puramente mecánico, un mero recurso teatral que para nada expresa las personales convicciones del duque:

“No creemos que en *Don Álvaro* exprese el duque de Rivas su concepción del mundo, entre otras cosas porque no hay, en rigor, mundo. En cambio, creemos que lo que sí está expresado es su concepción del mundo romántico en tanto que invención literaria de

² “El conflicto básico, el del destino trágico e inapelable del ser humano, no respondía a convicciones que pudieran arraigar en el pensamiento de un aristócrata emigrado y buen católico. Lleva al teatro una fórmula [la del romanticismo] y la tragedia no responde a ninguna motivación clara, filosófica o psicológica [...]. Se ha tratado de explicar el sentido del drama como ejemplo de moralidad ejemplar y demostración de la justicia divina, expiación de la culpa. Dudamos de que Rivas pensase seriamente en las implicaciones religiosas o antirreligiosas del *sino* que persigue a su héroe y del suicidio” (Río, *Literatura española*, II 114-115).

³ “Esa unión de anagnórisis y peripecia, que era la que Aristóteles recomendaba en las tragedias complejas [...] es lo que Rivas denominó con una frase vulgar: *la fuerza del sino*. Si quería componer una tragedia moderna, pero dentro de unos esquemas aristotélicos, no tenía recurso mejor que acudir a ese medio para crear la acción y el carácter del protagonista. En otras palabras, el *sino* pertenece más a la lógica de la acción -y a la tradición literaria, *La vida es sueño*- que a la de la teología o filosofía” (Blecua, “Introducción”, xxxv).

un mundo. *Don Álvaro o la fuerza del sino* es, en el mejor sentido de la palabra, literatura, no vida. El héroe romántico del drama romántico español es un personaje de *drama*, no la encarnación del drama de una persona.” (apud Alborg, *Historia*, IV 491-492).

Llegados aquí, no estaría de más advertir que no se trata de juzgar sobre la mayor o menor ortodoxia o catolicidad del duque de Rivas como persona –ortodoxia y catolicidad, por cierto, que por lo que se sabe de su vida deberían quedar fuera de toda duda, inclusive en su etapa liberal del destierro –, sino de juzgar sobre la ortodoxia y catolicidad del *Don Álvaro* como discurso artístico portador de un sentido. Hasta donde alcanzan nuestra percepción y entendimiento, el drama romántico *Don Álvaro o la fuerza del sino*, compuesto por el muy cristiano Ángel de Saavedra, no es en absoluto una obra cristiana. Adherimos a quienes ven en la obra un claro fatalismo, y estamos convencidos de que el *sino* aludido en el título de ningún modo puede asimilarse a una Providencia o a una justicia divina que golpean para castigar y corregir culpas. No nos parece que la filosofía personal del duque fuera fatalista, pero el hecho es que su obra *Don Álvaro* sí lo es; resultan en tal sentido atinadas las interpretaciones de Río, Blecuá y Ruiz Ramón, y la explicación de que el duque se dejó arrastrar por la dinámica del efecto teatral y por las prescripciones de la *receta* romántica parece ser la más verosímil. No debemos olvidar a este respecto que, según testimonio de Antonio Alcalá Galiano, compañero de destierro del duque, éste decidió en primer término escribir un drama romántico, y sólo después se abocó a la búsqueda del tema: “Nos hallábamos Saavedra y yo en el extranjero en la época del pleno romanticismo, y se le ocurrió a Don Ángel escribir un drama arreglado a aquel patrón” (apud Caravaca, “Merimée y el duque de Rivas”, 12). Y ya se sabe lo que impone ese *patrón*, ese molde romántico: situaciones patéticas, titanismo, presencia de un héroe marginado del mundo y enfrentado a él, libertad, rebeldía, trasgresión de toda norma y de toda ley, satanismo blasfemo; todos estos ingredientes conducen naturalmente a una receta dramática donde el hado inmisericorde y ciego se abate sobre el héroe maldito.

El destino, por lo tanto, es solamente teatral, y no responde a una filosofía o a una teología sino a un estilo literario, a una receta dramática. Pues bien, es precisamente en este hecho, en esta adscripción del fatalismo de la obra no a una concepción filosófica del mundo sino a las necesidades circunstanciales de una técnica teatral, donde radica la gran debilidad de la obra, su mayor punto flaco, su radical insinceridad. Se le nota demasiado el

artificio –efectivo artificio, diestro artificio –, y se hace demasiado evidente el predominio de la mera literatura –trabajada literatura – por sobre lo humano, del efecto teatral –aceitado efecto – por sobre la idea, de la construida grandilocuencia, en suma, por sobre la verdadera y auténtica grandeza. Y es por todo esto que resaltan con mayor fuerza las no pocas incongruencias del drama; basten a título de ejemplo la serie de infortunios puramente azarosos e inmotivados que se eslabonan sin mayor ilación causal para constituir la cadena del tan mentado *sino* –como señaló, con razón pero con insufrible estilo hecho de ironías obvias, el inefable Azorín– y la curiosa circunstancia de que personajes cristianos que constantemente hacen profesión de su fe y se sienten responsables y culpables de esos infortunios azarosos e inmotivados, hasta el punto de hacer votos de vitalicia penitencia, al mismo tiempo crean en el destino, hagan recurrente mención a las estrellas y al sino adverso, y acaben suicidándose profiriendo blasfemias e invocando infiernos.

Dicho lo cual, pasamos a Giuseppe Verdi y a lo que pudo hacer el compositor sobre la base de esta obra efectiva pero imperfecta. Verdi, como queda dicho, conoció el *Don Álvaro* en la traducción italiana de Sanseverino; ya en una carta del 23 de octubre de 1852 Cesare De Sanctis le recomienda la obra como una posible fuente operística, y en enero del año siguiente el músico la elogia vivamente en carta a Léon Escudier: “Il dramma è potente, singolare, e vastissimo” (Conati, “Due versioni”, 62a; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 11a; Mila, *El arte de Verdi*, 146). En 1861, ante el formal encargo de una nueva ópera hecho por el Teatro Imperial de San Petersburgo, y descartado el inicialmente pensado *Ruy Blas* de Victor Hugo por razones de censura, Verdi decide echar mano al drama de Saavedra. El estreno de la ópera, bajo el nombre de *La forza del destino*, se lleva a cabo en noviembre de 1862 con la presencia del compositor, el zar y la familia imperial rusa en pleno, con un éxito apenas relativo.

¿En qué ha convertido Verdi el *Don Álvaro*? Remedando sus propias palabras, diríamos que en una ópera *potente, singolare, e vastissima*. Como era costumbre en él, Verdi no se limitó a componer notas sobre un libreto ajeno, sino que trabajó con su libretista Francesco Maria Piave en la confección del texto literario, línea por línea y verso por verso. A diferencia de otros operistas italianos, mayormente despreocupados de lo literario, Verdi – Puccini seguirá su ejemplo después – se comportaba, más que como un mero compositor, como un cumplido dramaturgo, como un cabal hombre de teatro, como el responsable total y absoluto del producto

acabado: no sólo elegía el tema, sino que esbozaba el argumento, diseñaba la estructura del drama escena por escena, redactaba los diálogos en prosa para que luego el libretista tan sólo los versificara, e inclusive llegaba a menudo a escribir directamente los versos, o a indicar a sus abnegados colaboradores literarios, con una precisión casi maniática, la exacta cantidad de versos que quería para cada réplica y aun la cantidad de sílabas para cada verso, amén de proponer y rechazar imágenes, figuras retóricas, rimas y hasta acentos (Cesari-Luzio, *I copialettere*, 614; Conati, “Due versioni”, 62a, 66ab; Osborne, *Verdi*, 40-41, 155-159, 170-173). Pues bien, a esta tiránica disciplina sometió, una vez más, al ya acostumbrado Piave, y el resultado fue un libreto que respeta en lo esencial la intriga y el clima variopinto del drama del duque, bien que –tal como lo exige una representación cantada, que de suyo insume mayor tiempo – concentrando la acción y resumiendo la materia verbal.

Entre los cambios más importantes introducidos en el original de Rivas se encuentra la reducción de los dos hermanos de Leonor a uno solo, identificado con el nombre del primero, Carlos, quien, contra lo que cree don Álvaro, no resulta muerto en el duelo en Italia, sino que reaparece en el acto final del convento para cumplir su venganza; con este mismo único hermano se identifica también en la ópera el enigmático personaje de Pereda, el estudiante que en la obra del duque aparecía como amigo de don Alfonso, y que aquí es el propio don Carlos que persigue de incógnito a Leonor. Verdi suprime el cuadro costumbrista con que se abre la obra de Rivas, pero rescata de éste a un personaje lateral, la gitana Preciosilla, aumentando su peso y trasladándola a otras escenas, entre las cuales se destaca la del campamento militar en Italia, cuyo diseño extrajo Verdi no ya del *Don Álvaro* sino del *Wallenstein* de Schiller en la traducción italiana de su gran amigo y colaborador Andrea Maffei (Mila, *Verdi*, 153). Pero la modificación más notable, no tanto desde el punto de vista literario sino desde el musical, es la inclusión de la escena de formulación de votos de Leonor, en el convento de Santa Maria degli Angeli, y de la oración coral que sigue; se trata de un añadido que proviene íntegramente, en su texto y en su música, de la mano de Verdi, y resulta de interés porque representa, ya desde la primera versión de la ópera, un incremento de esa dimensión cristiana que en el original de Rivas, según vimos, se encuentra resentida y puesta en duda, pero que en las manos del compositor cobrará más y más terreno. La página es soberbia tanto en su construcción sonora como en su efecto dramático: el Padre Guardián del convento convoca a sus monjes, que entran en solemne procesión con sonos de órgano; enseguida, les

informa de la llegada de un nuevo ermitaño, y los conmina a proferir una terrible maldición para aquel que se atreva a acercarse a la ermita o intente descubrir la identidad del penitente; el coro tremendo repite el anatema, y entonces, en estupendo contraste musical, los siniestros acentos se mutan en seráfica melodía, para dar paso a una oración a la Virgen en la que Leonor suplica su protección⁴.

Ahora bien, este incremento y adensamiento de la dimensión cristiana de la obra –el dolor implícitamente aceptado por Leonor como providencial, la esperanza en la intercesión mariana – pone en mayor evidencia todavía la incongruencia doctrinal de la obra, descolocando aun más el suicidio final de Álvaro y su implícita negación de la Providencia y del valor expiatorio del sufrimiento humano. Verdi no advierte esta fractura en términos tan netos, pero sin embargo su finísimo olfato le dice ya en 1863, a un año del estreno de la ópera y tras las representaciones de Roma y Madrid –a esta última ha asistido, anciano, el duque de Rivas, y se ha mostrado en extremo descontento con la reelaboración verdiana de su pieza juvenil –, que el desenlace de la obra no corresponde y que es necesario reformularlo. No fue ciertamente, en una primera instancia, la incongruencia religiosa el elemento que empezó a disgustar a Verdi, sino la truculencia y el excesivo efectismo de la escena última, en la que mueren,

⁴ “Como lo muestra el acto del convento de la *Madonna degli Angeli*, especialmente la toma del hábito de Leonora, Verdi logra aquí resacralizar la maldición, pero al mismo tiempo comienza a superar sus tintes veterotestamentarios haciendo elevar el sublime coro guiado por la soprano, verdadero cántico de esperanza. Consta que esta escena ha sido escrita, en prosa y frase por frase, por el mismo Verdi, y fragmentos enteros pasaron a la versificación [...]. Es decir que el maestro se comprometió enteramente en ello” (Briancesco, “Arte, política y religión”, 498a). “Sans attendre Piave, Verdi a ainsi mis en musique et le finale ‘*La Vergine degli Angeli*’ et tout l’acte II. Il a rédigé un texte en prose qu’il propose ensuite au poète: une feuille divisée en deux, avec, d’un côté, un projet de dialogue, de l’autre des indications précises de prosodie, métrique et versification” (Giuliani, “Genèse et élaboration”, 12b). “La escena es una de las más eficaces de la ópera porque si bien la música es evidentemente teatral, expresa del principio al final un sentido de humildad, reverencia y sobrecogimiento. Ya en [...] [obras anteriores] Verdi había compuesto plegarias y coros religiosos [...]. Pero con la escena del convento de *La forza del destino* Verdi consiguió expresar un acento auténticamente religioso. Una prueba de lo que afirmamos es que un director tan exigente como Bruno Walter a veces ha ejecutado este pasaje en Semana Santa” (Martin, *Verdi*, 321; cfr. Mila, *El arte de Verdi*, 245).

en el escaso lapso de cinco minutos, don Carlos por Álvaro, Leonor por don Carlos, y Álvaro por sí mismo.

Así, las cartas del maestro empiezan a revelar, por una parte, su determinación de reformar el desenlace, y por otra, las dificultades para encontrar la manera de hacerlo adecuadamente. El 30 de octubre de 1863 escribe a su editor, Tito Ricordi, que se hace necesario hallar el modo de “evitar tantas muertes”, pero en otra carta al mismo confiesa la dificultad: “una vez admitido el argumento, ¿cómo encontrar otro desenlace?” (Mila, *El arte de Verdi*, 147; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 16b). Como se ve, Verdi entiende todavía que la dinámica argumental conduce necesariamente al suicidio de Álvaro y a las demás muertes, y en esto parece no distanciarse del todo, todavía, de la visión del duque; por eso, ante una propuesta de Achille De Lauzières de acabar el drama con una reconciliación de los Vargas con don Álvaro y el casamiento de éste con Leonor, Verdi se niega rotundamente: “la fatalidad –escribe a Léon Escudier– no puede llevar a la conciliación de las dos familias”; el compositor todavía adscribe, vemos, al enfoque fatalista de su drama (Mila, *El arte de Verdi*, 148, 155; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 16b). Además, considera que no vale la pena hacer una reforma para que lo nuevo resulte peor que lo viejo, y empieza ya a desesperar de encontrar el “maldito desenlace”: “Non bisogna arrischiare la *Forza del destino* come è –escribe, de nuevo, a Tito Ricordi en septiembre del ‘64–, ma il difficile sta nel trovare questo maledetto scioglimento [...]; bisogna cambiare in modo che il nuovo non sia peggiore del vecchio” (Cesari-Luzio, *I copialettere*, 613). Al libretista Piave, incapaz de proponerle el tan ansiado final, lo apremia con críticas y rechazos de sus insatisfactorios versos (Giuliani, “Genèse et élaboration”, 17a; Cesari-Luzio, *I copialettere*, 614), y se dirige con insistencia a Ricordi, pidiéndole que le busque otro libretista más imaginativo y capaz (Mila, *El arte de Verdi*, 147); consta inclusive que el maestro consultó al mismísimo duque de Rivas en busca de guía y consejo, sin resultados (Conati, “Due versioni”, 63b).

Lo que esta profusa correspondencia demuestra es, por una parte, el vivo y sostenido interés de Verdi por encontrar la solución exacta, y por otra, su determinación firme de no aceptar cualquier cosa ni emprender una reforma sobre bases inseguras. Pero la idea salvadora sobre el *maledetto scioglimento* no llega, y entretanto el maestro se dedica a revisar y retocar para la Ópera de París una obra de su juventud, *Macbeth* (1865), y a componer y montar para el mismo teatro otra de sus grandes creaciones, el *Don Carlos* (1867). Finalmente, en 1868, a seis años del estreno ruso, se

hace la luz. Para entonces, el sufrido Piave ya estaba gravemente enfermo del mal que lo llevaría a la tumba, y Verdi, libre de todo compromiso con su viejo amigo, puede aceptar los oficios del libretista propuesto por Giulio Ricordi, Antonio Ghislanzoni, distinguido periodista y crítico musical, novelista, dramaturgo y poeta de la *Scapigliatura* milanese, y futuro autor del texto para *Aida* (Gatti, *Verdi*, I 185-186; Conati, “Due versioni”, 64b).

La solución que Ghislanzoni propone al compositor consiste, llanamente, en terminar de cristianizar esa obra a medias cristiana y a medias pagana, a medias providencial y a medias fatalista; el poeta presenta a Verdi el siguiente final: el duelo entre don Carlos y don Álvaro junto a la ermita de Leonor tiene lugar, pero no ya en escena, como en la versión original, sino entre cajas; Álvaro llama todavía a Leonor para que confiese a Carlos, pero ella debe salir de escena para hacerlo, y fuera de escena la asesina su hermano antes de morir él mismo. Con este sencillo expediente Ghislanzoni ha sacado del medio a uno de los tres cadáveres que tanto molestaban a Verdi –el de Carlos–, atenuando así la truculencia de la escena y reorientando el estilo teatral de la pieza por los más clásicos y mesurados rumbos del decoro horaciano. Leonor, empero, no muere entre cajas, sino que retorna a escena para morir en los brazos de Álvaro. Y aquí está lo magistral de la solución. La infortunada penitente, que ha buscado por años purificarse por medio del dolor, hará ahora que su muerte sirva para purificar a su amado, para redimirlo, para iluminarlo. Leonor no muere inmediatamente, y mientras agoniza acude al lugar el Padre Guardián; ante las imprecaciones del desconsolado Álvaro –“*E tu paga non eri./ o vendetta di Dio!... Maledizione!*”–, el venerable superior canta, con solemne y a la vez humanísima melodía: “*Non imprecare; umiliati/ a Lui ch'è giusto e santo.../ Che adduce a eterni gaudii/ per una via di pianto [...]*”. Leonor, moribunda, se suma y amonesta: “*Sì, piangi... e prega*” (Verdi, *La forza del destino*, IV, viii, p 94). Cuesta imaginar un más breve y efectivo compendio de la doctrina cristiana acerca del valor salvífico del sufrimiento y de la redención por el dolor. A la luz de las palabras del Padre Guardián, todas las terribles desgracias de la obra adquieren sentido, y dejan de ser golpes ciegos y gratuitos del destino para convertirse en duras pero providenciales pruebas queridas por ese Dios *che adduce a eterni gaudii/ per una via di pianto*. Convencido y conmovido, don Álvaro exclama: “*Leonora, io son redento*”, tras lo cual ella muere en sus brazos y él, purificado por el dolor, puede regresar a su vida conventual y vivir más plenamente su consagración religiosa.

Éste es el final de la *Forza* que hoy conocemos y escuchamos cada vez que la obra se monta o se graba; se trata de un inspiradísimo trío, de seguros efectos catárticos sobre el espectador y los personajes, pero de una catarsis más elevada y serena que la tremebunda de la catástrofe original, pues supone un mensaje esperanzado en su patetismo, y supera definitivamente el nihilismo radical de la obra rivasiana por medio de la pacificación de los espíritus, la compasión y el consuelo (Malkiel, “Come Verdi risparmiò”, 71a; Conati, “Due versioni”, 65a). Desde el punto de vista estructural, el nuevo final posibilita a la obra el logro de una simetría de grandes proporciones, pues así como el acto inicial se cierra con un trío en el que un padre inflexible y ofuscado –el moribundo marqués con su maldición – desata ante los azorados amantes los mecanismos del destino, ahora el acto último y la ópera toda concluyen con otro trío en el que un padre, no ya inflexible sino indulgente y sabio –el Padre Guardián – cancela definitivamente los efectos de ese destino adverso mediante la apelación a los misterios de Dios y a la redención de los desdichados enamorados (Van, “Notes”, 105a); por otra parte, esta clausura patética del acto final aporta a la variedad, sumándose a los finales trágico del acto I –la muerte del marqués –, místico del II –los votos de Leonor –, y cómico del III –las escenas de campamento y las bufonadas de Preziosilla y Fra Melitone – (Gatti, *Verdi*, I 187).

Este desenlace que hoy, ya habituados a él, se nos antoja tan perfecto y natural, no fue empero aceptado por Verdi sin hesitaciones; en carta a Tito Ricordi del 27 de noviembre de 1868 el compositor se muestra todavía indeciso: “¿Ver a Álvaro acabar tan resignadamente? Yo tengo mis dudas, que quizá aumentarán o disminuirán con la mente más tranquila”. Pero apenas un mes después parece ya decidido, según se desprende de una carta a Escudier en la que le adelanta que rehará la última escena de la *Forza* para la puesta de La Scala en Milán (Mila, *El arte de Verdi*, 148; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 17a). Embarcado al fin en la reforma, Verdi pone manos a la obra y aprovecha para ajustar algunas otras partes de su ópera que juzgaba dramáticamente –nunca musicalmente – deficientes: al suprimir el suicidio de Álvaro se ve obligado a suprimir también el breve preludio, que contenía material musical referido a dicho suicidio, y lo reemplaza por la estupenda obertura, de más largo aliento, que hoy conocemos; el acto de la guerra en Italia es también modificado, pues el músico traslada para el final las escenas coloridas y populares del campamento, y concentra las alternativas de Carlos y Álvaro en la parte inicial, suprimiendo, además, el aria que cantaba el protagonista tras

suponer haber matado a don Carlos; otros retoques, de menor monta, afectan a detalles de orquestación, sectores brevísimos de algunos dúos, *parlati* y *recitativi* (Conati, “Due versioni”, 65b; Van, “Un opéra véhément”, 51b; Gatti, *Verdi*, I 74-76; Mila, *El arte de Verdi*, 149; Martin, *Verdi*, 320-321). Inclusive, ya definitivamente aventadas sus dudas al respecto y fiel a su costumbre, Verdi mete mano en los versos de Ghislanzoni para el nuevo final, aportando a ciertos tramos de éste, con su infalible instinto de dramaturgo, una mayor concisión y viabilidad escénica (Conati, “Due versioni”, 66ab). Así resuelta la reforma, la nueva versión de *La forza del destino* sube a escena en La Scala en febrero de 1869, con un éxito resonante que, como valor suplementario, supone el apoteótico regreso de Verdi al gran teatro milanés tras veinticuatro años de mutuas desinteligencias, originadas a partir del lejano estreno de *Giovanna D'Arco* en 1845.

Llegamos entonces al meollo de nuestro análisis, que bien cabría en la formulación de la siguiente paradoja: Verdi, el agnóstico Verdi, el anticlerical Verdi, es quien con su arte superior convierte en cristiana una obra que, tal como había salido de la pluma de Rivas, del católico Rivas, del ortodoxo Rivas, era decididamente anticristiana. Para explicar esta extraña alquimia estética, esta curiosa inversión de los roles *a priori* esperables de cada uno de los dos artistas, debemos deslindar la paradoja en dos interrogantes complementarios: ¿por qué el católico Rivas escribió una obra anticristiana?, y ¿por qué el agnóstico Verdi, sobre tal base, acabó componiendo una obra profundamente cristiana? A la primera pregunta ya hemos respondido al ocuparnos del drama del duque; éste privilegió en la escritura de su pieza el patrón literario del romanticismo por sobre sus personales convicciones religiosas, el efecto teatral por sobre cualquier doctrina, el estilo por sobre la idea; la motivación inicial de su labor no fue ideológica sino puramente estética, y así la literatura y la técnica teatral acabaron arrastrando a la ideología hasta esa inconsistencia que en su sitio destacamos: un piadoso y penitente monje deviene suicida, los personajes creen en el destino y a la vez elevan preces a Dios, los golpeados por las desgracias se sienten a un tiempo pasivos juguetes del hado y responsables pecadores.

En cuanto a la segunda pregunta, se nos ocurre que la respuesta es, a un tiempo, idéntica y opuesta a la anterior. Es idéntica porque también en Verdi la motivación inicial para la reforma del final –causa directa de la

nueva condición cristiana de la obra – fue de naturaleza estética; recuérdese que lo que el maestro comenzó a deplorar enseguida después del estreno ruso era la truculencia efectista de tantas muertes amontonadas en escena, los tintes excesivamente negros de ese recurso grueso. En la década del sesenta del siglo XIX, cuando la ópera fue compuesta y revisada, la etapa más frenética y satanista del romanticismo, plenamente vigente cuando el duque redactó su drama, ya había perdido actualidad, y los efectos teatrales de directa atrocidad, las catástrofes por acumulación desmedida y los grandes gestos de patetismo y horror empezaban a resultar desagradables. Por eso Verdi, en la reforma, hace que el duelo último, la muerte de Carlos y la herida mortal de Leonor ocurran fuera de escena; por eso también, en una primera instancia, decide que el suicidio blasfemo y satánico de Álvaro debe desaparecer. (Malkiel, “Come Verdi risparmiò”, 69b-70a; Van, “Un opéra véhément”, 51ab). Lo que Verdi quería en principio era una reforma escénica, no ideológica, y lo que le preocupaba –y lo que le hacía dudar inicialmente del final propuesto por Ghislanzoni – era que la solución adoptada fuese dramáticamente lógica: “qui bisogna badare unicamente alla scena –escribía en noviembre del ‘68–. Se il poeta trova il modo di finire logicamente e teatralmente bene, anche la musica finirà necessariamente bene” (Conati, “Due versioni”, 65a). Sus reparos ante la resignación final de Álvaro no eran de índole ideológica o religiosa, sino de naturaleza técnica, porque no veía aún con claridad que esa resignación final se correspondiera lógicamente con la condición del personaje y la dinámica de la acción. La motivación inicial de la reforma de Verdi es, por tanto, como había sido la inicial motivación del duque para la escritura del drama, de estricta índole teatral y de técnica dramática; pero en tanto esta motivación técnica arrastró a la ideología del *Don Álvaro* rivasiano hasta la inconsistencia ideológica, la misma motivación técnica ha conducido a la reformada *Forza* a la reconquista de esa coherencia de doctrina que el duque había perdido. La motivación técnica perjudica la ideología en Rivas; en Verdi la perfecciona. La motivación técnica desdibuja la ideología en Rivas; en Verdi la coherentiza, anulando su inconsistencia original y confiriéndole solidez.

Sería, de todos modos, incomprender y minusvalorar la hondura del arte verdiano achacar la “cristianización” de *La forza del destino* en su versión revisada tan sólo a un efecto de añadidura, a la consecuencia no buscada de una reforma meramente técnica. Muy cierto es que Verdi emprendió la reforma movido por motivos técnicos, y que por estos

mismos motivos no aceptó de inmediato la solución que le proponía Ghislanzoni, pero justamente debemos ahora preguntarnos por qué y en virtud de qué resortes consiguió Verdi superar sus iniciales dudas técnicas respecto del nuevo desenlace que finalmente aceptó. ¿Superó acaso esas dudas técnicas mediante razones, también, puramente técnicas? ¿O acudieron finalmente a la conciencia verdiana, para desempantanar la cuestión, consideraciones más que teatrales o literarias, acaso ya ideológicas o, en definitiva, religiosas? Esta pregunta nos obligará a plantearnos, como último cometido de estas ya largas disquisiciones, el debatido tema de la religiosidad de Verdi.

Es un lugar común de la bibliografía verdiana el referirse al anticlericalismo del maestro. Éste es un dato innegable; Verdi fue un patriota del *Risorgimento* italiano, que buscaba la unidad política de su país y adhería a una ideología netamente liberal; ser liberal y unionista en la Italia de esos tiempos equivalía a enfrentarse automáticamente con el papado y con el clero, enemigos del liberalismo y reticentes a ceder el poder temporal sobre Roma. Hay, naturalmente, otras causas más profundas en el anticlericalismo verdiano, como las muy malas experiencias pasadas en la juventud con algunos reprochables sacerdotes (Briancesco, “Arte, política y religión”, 497a), pero lo que de ninguna manera podemos hacer es confundir e identificar anticlericalismo con agnosticismo o irreligiosidad. Mucho se ha dicho y escrito sobre un Verdi agnóstico, pero lo cierto es que el maestro jamás se autodefinió como tal, sino como “un creyente lleno de dudas”: están las dudas, y son muchas, pero está, ante todo, una fe que, aunque débil o asediada, el propio Verdi se encarga de afirmar en primer término (Bardin, “La polémica religiosidad”, 51b; Suárez Urtubey, “Giuseppe Verdi: Misa de Requiem”, s.p.). Hubo en la extensa vida del compositor, claro, períodos de mayor o menor religiosidad, pero lo religioso constituye una constante de su obra y aflora a cada paso de su vida, abierta o veladamente. Según testimonio de Arrigo Boito, libretista de las dos últimas óperas de Verdi, éste “perdió la fe tempranamente, como todos nosotros” (Suárez Urtubey, “Giuseppe Verdi: Misa de Requiem”, s.p.); de niño y adolescente el futuro compositor sufrió experiencias traumáticas en relación con el clero cerril de su comarca campesina⁵, y posteriormente su asumida posición política, como dijimos,

⁵ “Verdi, que entonces tenía alrededor de siete años, era acólito de la misa. Ese domingo concentró tanto la atención en el órgano que no oyó el murmullo del

lo fue conduciendo a un anticlericalismo que pudo, a su vez, resentir su fe. En todo caso, los testimonios acerca de ésta a menudo se contradicen. En una carta de 1872, la segunda esposa del maestro, Giuseppina Strepponi, se queja de las burlas que su marido hace de la religión: “Este bandido se permite ser, no diré ateo, pero sí poco creyente, y con una obstinación y una calma como para darle de bastonazos” (Mila, *El arte de Verdi*, 261, n. 35); sin embargo, ese mismo año Strepponi escribe al obispo de Génova que gracias a la benéfica influencia del abad Mermillod, que los había casado, el alma de Verdi ha ido abriéndose: “Es respetuoso con la religión, es creyente como yo y no falta nunca a cumplir las prácticas de un buen cristiano como él quiere ser” (*Ibid.*, 261, n. 35). Dada la condición episcopal del destinatario de estas palabras, uno puede maliciar cierta piadosa exageración en los comentarios de la buena señora, pero existe otro testimonio más sorprendente aún, aportado por el tenor Francesco Tamagno –el maravilloso primer intérprete de *Otello*–, quien refiere que en su ancianidad el compositor concurría diariamente a misa en la iglesia de la Anunciación de Génova, y que, habiendo ido una vez a buscarlo allí, el tenor recibió del maestro esta observación: “Para vosotros, señores cantarines, no hay otro santuario que el teatro, quizá porque creéis continuar cantando también en la otra vida. Querido Tamagno, después de tantos dolores y tantos clamores, las horas que paso junto a Dios son las más dulces para mí. Me había perdido un poco, pero me ha devuelto a Él la Peppina” (*Ibid.*, 261, n. 35). Esta sorprendente confesión ocurre, claro, bastante tiempo después de la revisión de la *Forza*, pero más allá de las relaciones personales de Verdi con la religión, la dimensión religiosa de su obra es innegable y constante desde su misma juventud. En tal sentido,

sacerdote que pedía el agua y el vino. El cura habría murmurado tres veces al soñador, mientras la congregación observaba divertida. Finalmente, el cura descargó un puntapié, empujó o pellizcó al niño y de acuerdo con cierta versión Verdi se desmayó, y según otra se incorporó gritando: ‘Que Dios lo maldiga’, y huyó de la iglesia” (Martin, *Verdi*, 16-17; *cfr.* Briancesco, “Arte, política y religión”, 497a). El maestro de letras, latín e historia de Verdi en Busseto, Pietro Seletti, era un sacerdote que abrigaba la esperanza de convertir en hombre de iglesia a su avispado alumno, y por lo tanto no perdía oportunidad de desalentar su carrera musical y de estorbarla cuanto pudiese. Pese a esto, Verdi no pareció abrigar excesivo rencor para con él (Martin, *Verdi*, 22-24). Distinto es el caso de don Ballarini, preboste de la catedral de Busseto, que durante años intervino activamente para boicotear el nombramiento del joven Verdi como maestro de música de la ciudad y organista de la catedral (*Ibid.*, 47-56).

resulta muy útil un esclarecido artículo de Eduardo Briancesco, en el que se sostiene que el aspecto religioso no es “un elemento más” en el arte de Verdi, sino “un elemento estructurante de su genio dramático musical” (“Arte, política y religión”, 496a). Según el autor, en el itinerario religioso de Verdi pueden distinguirse tres etapas. La primera es la de la *maldición*, que aparece sucesivamente sacralizada –*Nabucco*–, laicizada o demonizada –*Giovanna D'Arco*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*–, y resacralizada –*La forza del destino*–; en esta primera etapa lo divino se manifiesta y vive como una fuerza que se abate sobre la humanidad en forma de maldición punitiva. La segunda etapa, la del *Requiem*, se caracteriza por una evolución en la visión de Dios, que aparece más misericordioso, y por la búsqueda de un descanso en la paz del Más Allá; las obras características de esta etapa son, claro, la *Misa de Requiem*, *Don Carlos*, *Aida* y la segunda versión de *Forza*. Por último, la etapa tercera es la del *amén*, signada por la aceptación serena del dolor en cuanto querido por un Dios bueno que, misteriosamente, decide salvar a través del sufrimiento; las obras correspondientes a este período de extrema serenidad son *Otello* –la plegaria de la inocente Desdémona–, *Falstaff* –la risa y el humor son también un modo de aceptación de las desgracias–, y los *Pezzi Sacri*, última composición de Verdi (*Ibid.*, 497b-502a). Según este esquema *La forza del destino* pertenece, en su versión inicial, a la etapa primera, la de la maldición inmisericorde –la que pronuncia el marqués moribundo –, y en su versión reformada a la etapa segunda, la del Dios misericorde que se sirve del dolor para redimir; sin embargo, nos parece a nosotros que la versión reformada de la *Forza*, con su oración mariana en la escena de la consagración de Leonor, y con el trío final que proclama el sentido del dolor como vía de salvación e induce a aceptarlo y quererlo, adelanta también la tercera etapa, la del *amén* de la vejez, esa vejez en que el maestro, según vimos, acudía a diario a la iglesia de la Anunciación para pasar sus horas junto a Dios. La versión reformada de la *Forza* se erige así, nos parece, en un núcleo sintetizador de la entera evolución del pensamiento religioso verdiano.

Hay en éste, por cierto, otro momento capital, que corresponde a la composición de la estremecedora *Misa de Requiem*, en 1874, para conmemorar el primer aniversario de la muerte del gran poeta, novelista y patriota italiano Alessandro Manzoni. Es Manzoni quien puede ofrecer la clave definitiva en la evolución religiosa de Verdi, que admiraba al escritor casi hasta la adoración. Manzoni había sido en su juventud, como tantos,

anticlerical y agnóstico, pero tuvo su conversión, y durante el resto de su vida demostró en los hechos y en sus obras que era perfectamente posible, si bien no del todo fácil, armonizar los intereses patrióticos de una Italia unida y los políticos de una democracia liberal con los principios del más ortodoxo catolicismo romano; para demostrarlo, redactó su magna novela histórico-teológica *I Promessi Sposi*, que con razón ha sido llamada por la crítica “la novela de la Providencia”; en ella, personajes humildes y sufrientes, en el marco de la Italia del siglo XVII, atraviesan por infinidad de peripecias, sobreviven a los azotes de la guerra, la peste y las perversiones de los poderosos, para arribar al cabo de tanto dolor, precisamente por haber sido “educados” y purificados por éste, a un reposo final donde la dicha se identifica con la serenidad, con la paz de la conciencia tranquila y con una calma aceptación de las flaquezas humanas. Verdi leyó *I Promessi Sposi* en su juventud, y desde entonces veneró a Manzoni: “Sabes bien –escribió a un amigo ya en su madurez – cuán grande ha sido mi veneración por ese hombre que, en mi opinión, escribió no sólo la obra más notable de nuestro tiempo sino también uno de los libros más importantes que jamás nacieron de un cerebro humano: y es no sólo un libro, sino un consuelo para la humanidad” (Martin, *Verdi*, 27). Al darse la noticia de la muerte de Manzoni, Verdi quedó tan afectado que no se creyó con fuerzas para asistir al funeral, pero a los pocos días acudió a visitar su tumba, y ante ella determinó honrar a ese gran hombre con una misa de difuntos. Es evidente que el *Requiem* de Verdi no es una obra serena ni resignada, sino la dramática visión de alguien que se planta ante la muerte lleno de dudas y terrores, pero negar la sinceridad de su inspiración religiosa supondría un insulto para un artista como Verdi, que si alguna virtud tuvo en su vida y en su arte fue la de no faltar jamás a su verdad interior y la de aborrecer toda clase de simulación. Este hito central en las relaciones de Verdi con la fe, marcado por el *Requiem*, se vincula pues con Manzoni en forma directa; nuestra tesis conclusiva es que en la plasmación de la segunda y definitiva versión de *La forza del destino*, cabal compendio de su evolución religiosa toda, también operó, directa y benéfica, la influencia del idolatrado Manzoni.

Pese a admirarlo tanto –o tal vez precisamente por ello– Verdi no se atrevía a un encuentro personal con el escritor; éste se produce, por fin –y será el único entre los dos grandes artistas– en la primavera de 1868: nótese que es el año de la revisión de la *Forza*. No se sabe exactamente de qué hablaron ambos; a Manzoni, ya muy anciano, la música no le interesaba

demasiado, y Verdi, abrumado por la presencia de su ídolo, probablemente no haya logrado disimular su embarazo; según una repetida tradición, Manzoni recibió a Verdi diciéndole: “Verdi, usted es un gran hombre”, a lo que éste habría respondido: “Pero usted es un santo”. Ya de regreso en su casa, Verdi se apresuró a escribir sus impresiones a su amiga la condesa Maffei: “¿Qué puedo decir de Manzoni? Me habría arrodillado ante él si se nos permitiera venerar a los hombres” (Martin, *Verdi*, 346-347). Poco importa lo que se haya hablado en esa reunión, poco importan los temas de la charla, si es que hubo charla; lo que es innegable es que la sensación de Verdi fue la de hallarse ante alguien santo, casi sagrado. Manzoni mismo, su persona, su ejemplo vivo, visible y tangible, vinieron a completar y a coronar el hondo impacto que sus obras habían tenido desde siempre en el compositor. Ante Manzoni, Verdi experimentó una sensación casi asimilable a una vivencia religiosa; de repente tenía ante sus ojos la corporización de lo más puro y elevado que le fuera dado concebir entre los hombres. Por nuestra parte, se nos antoja que el Verdi que salió de esa entrevista no fue ya enteramente igual al que había entrado en ella; de alguna misteriosa manera, Manzoni contribuyó con su presencia física a que las enseñanzas de sus escritos adquiriesen de golpe toda su honda dimensión para Verdi; éste, ante su admiradísimo autor, revivió sin duda todo su antiguo entusiasmo por sus doctrinas, que no eran otras que las del cristianismo católico, y andando los días y las semanas, meditándolas y rumiándolas –tal la indemostrable teoría que atisbamos y proponemos–, Verdi *comprendió* por fin que el desenlace que Ghislanzoni le proponía para la *Forza* no sólo no era teatralmente incorrecto, sino que venía también, por preciosa añadidura, a condensar en poquísimos versos las enteras enseñanzas de la obra manzoniana.

Y es, en efecto, el final de *La forza del destino* una página netamente manzoniana, luminosa pero no ignorante de las sombras de la existencia, a la vez grandiosa y humana, a la vez dolorosa y esperanzada, verdadera glorificación de los designios de la Providencia y del sentido redentor de ese sufrimiento enviado a la tierra por “*il Dio che atterra e suscita,/ che affanna e che consola*”, por decirlo con versos, precisamente, de Manzoni (“Il cinque maggio” 105-106, *Poesie*, 75). ¿Cómo no descubrir, en el elevado canto del Padre Guardián, los ecos de aquel otro santo varón, el fra Cristoforo manzoniano, que sobre el final de *I Promessi Sposi* aconseja a los finalmente unidos novios Renzo y Lucia: “*Ringraziate il cielo che v'ha condotti a questo stato, non per mezzo dell'allegrezze turbolente e*

passaggiere, ma co' travagli e tra le miserie, per disporvi a una allegrezza raccolta e tranquilla”? (*I Promessi Sposi*, XXXVI, 454). ¿Cómo no ver que ese desenlace, buscado primero por Verdi por razones meramente teatrales, y no aceptado después en forma inmediata por esas mismas razones, finalmente y tras sin duda sereno examen es adoptado por el maestro porque en él ha descubierto la quintaesencia del pensamiento de su venerado Manzoni?

Así, resulta evidente que Verdi no buscó inicialmente el desenlace movido por razones religiosas, pero también que fueron éstas, en lo que tenían de manzonianas, las que finalmente lo decidieron a aceptarlo. De esta manera podríamos decir que Verdi transforma una inconsistente obra de Rivas en una paradigmática obra de Manzoni. El cambio de desenlace coherentiza el *Don Álvaro*, sustituyendo el destino ciego por la Providencia redentora y haciendo de la pieza lo que siempre quiso ser: un drama cristiano. En manos de un artista superior como Verdi, la previa obra de un hábil artesano como Rivas se plenifica, *se concluye* en rigor, adviniendo a su significado profundo e inevitable. El *Don Álvaro* rivasiano queda entonces, visto en función de la *Forza* verdiana, como apenas un esbozo imperfecto, un borrador que sólo alcanza entidad acabada en la segunda versión de la ópera. Esta entidad acabada, por su parte, termina convirtiendo el esbozo de Rivas en un *texto* manzoniano, y no sólo por el desenlace. Había ya elementos manzonianos en la obra del duque y en la primera versión de Verdi: el vasto cuadro social, la humana visión de los personajes del pueblo, las delicadas notas de humor, el protagonismo acordado a las masas, el peso del contexto histórico, son todas características que hermanan a la *Forza* con *I Promessi Sposi* incluso antes de la revisión de aquella⁶; con la reforma, empero, se añade el elemento clave que sanciona definitivamente la congenialidad de las dos obras: la Historia no aparece ya como el campo donde golpea una ciega *forza del destino*, sino como el magno escenario donde se ejecuta el plan providente de un Dios que se sirve del dolor para educar y salvar.

* * *

⁶ “La ópera cubre un campo muy amplio, desde lo personal a lo social, a la manera del teatro isabelino o de la novela del siglo XIX: es la obra de un hombre que ha leído *I Promessi Sposi* [...]” (Osborne, *Verdi*, 138-140; *cfr.* Van, “Un opéra véhément”, 47b-48b).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis
1980 *Historia de la literatura española*, (vol. IV: *El romanticismo*), Madrid, Gredos.
- AZORÍN. *Rivas y Larra*
1957 *Razón social del romanticismo en España*. 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe (Austral).
- BARDIN, Pablo
1997 “La polémica religiosa de Verdi”, *Teatro Colón Revista*, V, 42, 50-53.
- BLECUA, Alberto
1988 “Introducción” a: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Barcelona, Planeta, pp. ix-xliii.
- BRÈQUE, Jean Michel
1989 “Sources, faiblesses et prétentions d'un scénario”, *L'Avant Scène Opéra*, 22-28.
- BRIANCESCO, Eduardo
1978 “Arte, política y religión en la obra de Verdi”, *Criterio*, Buenos Aires, LI, 1795 (14 sept., 1978), 496-503.
- CAÑETE, Manuel
1988 “Prólogo a *Obras Completas* [del duque de Rivas, Madrid, I, 1854]”, en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecu. Barcelona, Planeta, pp. 207-218.
- CARAVACA, Francisco
1963 “Mérimée y el duque de Rivas. Ensayo de literatura comparada”, *Revista de Literatura*, XXIII, 45-46, 5-48.

- CARDWELL, Richard A.
1973 "Don Álvaro or the force of cosmic injustice", *Studies in romanticism*, XII, 559-579.
- CASALDUERO, Joaquín
1959 "Don Álvaro o el destino como fuerza", *La Torre*, VII, 25, 11-49.
- ČERNÝ, Vaclav.
1934 "Quelques remarques sur les sentiments religieux chez Rivas et Espronceda", *Bulletin Hispanique*, XXXVI, 1, 71-87.
- CESARI, Gaetano - LUZIO, Alessandro (ed.)
1913 *I copialettere di Giuseppe Verdi*. A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita. Milano, Tip. Stucchi Ceretti e C.
- CONATI, Marcello
1997 "Due versioni per un capolavoro", en: Verdi, Giuseppe - Piave, Francesco Maria. *La forza del destino. Original St. Petersburg version, 1862*. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St. Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2, pp. 61-68.
- CUETO, Leopoldo Augusto de
1988 "Examen del *Don Álvaro o la fuerza del sino*", en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, pp. 195-207.
1988 "Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas, 4 de marzo de 1866", en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, pp. 218-223.

DUQUE DE RIVAS

1988 *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta.

GATTI, Carlo

1931 *Verdi*. Milano, Edizioni Alpes, 2 vols.

GIULIANI, Elisabeth

1989 “Genèse et élaboration [de *La forza del destino*] à travers la correspondance”, *L'Avant Scène Opéra*, 126, 10-21.

GREY, Ernest

1968 “Satanism in *Don Álvaro*”, *Romanische Forschungen*, 80, 2/3, 292-302.

MALKIEL, Marina

1997 “Come Verdi risparmiò la vita ad Alvaro”, en: Verdi, Giuseppe - Piave, Francesco Maria. *La forza del destino. Original St. Petersburg version, 1862*. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St. Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2, pp. 69-73.

MANZONI, Alessandro

1976 *Poesie*. A cura di Riccardo Bacchelli. Torino, Einaudi.

1973 *Promessi Sposi*. A cura di Mario Stefanoni. Novara, Epidem.

MARTIN, George

1984 *Verdi*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor,

MILA, Máximo

1992 *El arte de Verdi*. Madrid, Alianza.

OSBORNE, Charles

1985 *Verdi*. Barcelona, Salvat

PASTOR Díaz, Nicomedes

- 1988 “Vida del autor [Ángel Saavedra, duque de Rivas], hasta 1842”, en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, pp. 117-184.

PEERS, E. Allison

- 1923 “Ángel Saavedra, duque de Rivas: a critical study”, *Revue Hispanique*, LVIII, pp. 1-600.
1923 *Rivas and romanticism in Spain*. London, Houdder and Stoughton.

RÍO, Ángel del

- 1963 *Literatura española*. New York, Holt Rinehart and Winston, (vol. II: *Del neoclasicismo a la actualidad*).

SEDWICK, B. Frank

- 1955 “Rivas' *Don Álvaro* and Verdi's *La forza del destino*”, *Modern Language Quarterly*, XVI, 124-129.

SERRANO Alonso, Javier

- 1996 “La poesía narrativa del Duque de Rivas”, *Moenia*, 2, 511-537.

SUÁREZ URTUBEY, Pola

- 1987 “Giuseppe Verdi: Misa de Requiem”, en el programa de mano correspondiente a: *Misa de Requiem*, de Giuseppe Verdi. Dir. Romano Gandolfi. Solistas, Coro y Orquesta Estables del Teatro Colón. Buenos Aires, 9 de abril de 1987, s.p.

VAN, Gilles de

- 1989 “Notes et commentaires” a: Verdi, Giuseppe. *La force du destin*, en: *L'Avant Scène Opéra*, 30-108.
1997 “Un opéra véhément et romanesque”, en: Verdi, Giuseppe - Piave, Francesco Maria. *La forza del destino. Original St. Petersburg version, 1862*. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St. Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2, pp. 45-51.

VERDI, Giuseppe - PIAVE, Francesco Maria.

1963 *La forza del destino. Melodramma in quattro atti.*
Buenos Aires, Ricordi.

VERDI, Giuseppe - PIAVE, Francesco Maria (cont.)

1997 *La forza del destino. Original St. Petersburg version,*
1862. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St.
Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2,
pp. 80-257.

* * *

Javier Roberto González (Buenos Aires, 1964). Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Director del Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, en cuya Facultad de Filosofía y Letras se desempeña como Prof. Titular de Literatura Española Medieval, Prof. Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor de los libros *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (Secretaría de Cultura del Chubut, 1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas: guía de lectura* (Alcalá de Henares, 2000), la edición de este mismo libro de caballerías (Alcalá de Henares, 2004), y *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (Buenos Aires, 2008). Ha publicado alrededor de un centenar de trabajos de investigación en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior, y expuesto en congresos nacionales e internacionales. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.
