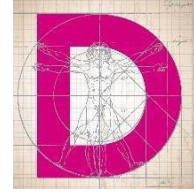


Digilec 1 (2014), pp. 25-41

Fecha de recepción: 15/06/2014

Fecha de aceptación: 28/08/2014

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2014.1.0.3483>



e-ISSN: 2386-6691

Paráfrasis sobre temas de *Rigoletto*

Jacobo Cortines Torres
Universidad de Sevilla

Resumen

Un pormenorizado análisis de ciertos aspectos de la ópera *Rigoletto* de Verdi donde se establecen analogías y diferencias con el *Don Giovanni* de Mozart y *L'inutile precauzione* de Rossini.

Palabras clave: Ópera, donjuanismo, Mozart, inútil precaución, Rossini.

Abstract

A detailed analysis of different features of Verdi's opera *Rigoletto* where certain analogies and differences with Mozart's *Don Giovanni* and Rossini's *L'inutile precauzione* are acknowledged.

Key words: Opera, Verdi, Rigoletto, donjuanismo, Mozart, useless precaution, Rossini.

Résumé

Une analyse détaillée de quelques aspects de l'opéra *Rigoletto* de Verdi où les similitudes et les différences sont établies avec le *Don Giovanni* de Mozart et *L'inutile precauzione* de Rossini.

Mots-Clés : Opera, Verdi, Rigoletto, donjuanisme, Mozart, précaution inutile, Rossini

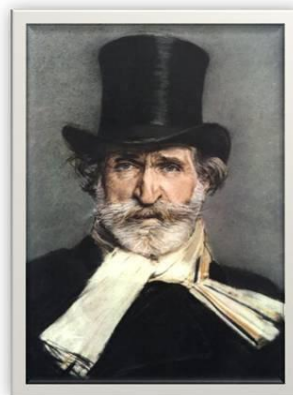


Fig. 1. Giuseppe Verdi

Para Ángel Casal, en la primera fila del recuerdo

Por muchas trabas que impusiera la censura austriaca sobre la elección de *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo por parte de Francesco Maria Piave y Giuseppe Verdi, no impidió que tras un periodo lleno de tensiones, cambios, protestas y acuerdos, *Rigoletto* se estrenase con extraordinario éxito el 11 de marzo de 1851 en el mítico teatro de La Fenice. El complejo proceso de transposición del drama francés en cinco actos al melodrama italiano en tres puede seguirse muy pormenorizadamente a través del rico epistolario del compositor con su libretista y con otras personalidades implicadas en el asunto¹. La complejidad no estribaba en las dificultades del traspaso de un género a otro, como fue el caso, por ejemplo, de la novela *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott convertida por Salvatore Cammarano en la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, donde el paso de un lenguaje narrativo a uno dramático implicaba cambios sustanciales en la expresión, aparte de otros en el argumento motivados por la censura o simplemente por las preferencias de los autores, libretista y compositor, o por los gustos del público. En el caso concreto de *Le Roi* y *Rigoletto* no hubo intención ni por el lado de Piave ni por el de Verdi de alterar nada de la trama de Hugo, sino de seguirla lo más fielmente posible. A Verdi le entusiasmaba el argumento de *El rey se divierte*, la trágica historia del bufón Triboulet, en su opinión “quizás el más grande drama de los tiempos modernos” y una creación “digna de Shakespeare”, como le escribía a Piave. Un drama del consagrado Victor Hugo no era la primera vez que lo abordaban compositor y libretista, pues ambos habían trabajado conjuntamente en *Ernani* para el mismo teatro de La Fenice en 1844 con felices resultados. Verdi estaba convencido de que la elección del nuevo drama no podría fallar y convenció a su fiel Piave para que de inmediato se pusiera manos a la obra. Si el *Ernani* había superado las exigencias de la censura, *Le Roi* también lo conseguiría, y así se lo aseguraba su habilidoso libretista. Pero ese primer optimismo del poeta pronto estuvo a punto de hundirse. Las autoridades austriacas que tenían a Venecia bajo el dominio del Imperio Austro-Húngaro no estaban dispuestas a permitir que se presentase sobre las tablas, y menos en las de un escenario operístico, a un soberano, Francisco I de Francia, como un degenerado libertino. La obra original del republicano Hugo contenía, además, según ellas, otras inmoralidades, y por todo ello ya la censura francesa de la época había prohibido su representación tras el día del estreno parisino el 22 de noviembre de 1832. Hugo reaccionó frente a las acusaciones de inmoralidad de su drama y escribió un brillante *Prefacio* que puso al frente de su edición de ese mismo año, donde desmontaba todas las falsas acusaciones en nombre de la libertad y la propiedad intelectual. A pesar

¹ Véase Giuseppe Verdi: *Autobiografía dalle lettere*, a cura de Aldo Oberdorfer, Nuova edizione, interamente riveduta con annotazioni e aggiunte a cura de Marcello Conati, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.

de sus protestas, la obra de Hugo no volvería a representarse en París hasta 1882. Pero eso no quiere decir que el drama de Hugo no tuviese una enorme repercusión en Europa y fuera traducido a diversos idiomas. En España apareció en la temprana fecha de 1838 una versión en cuatro actos debida a Ventura de la Vega. Y casi veinte años después de su primera y única representación en el *Théâtre Français*, el drama seguía vivo y Verdi lograría hacerlo inmortal con su música.



Fig. 2. Francesco María Piave

Por fin, a instancias del director de La Fenice, Carlo Marzari, y para desbloquear el proceso compositivo de la ópera, ya que Verdi se oponía tenazmente a cambios que querían imponerle las autoridades, cuando ya tenía buena parte de la música escrita, se reunieron Giuglielmo Brenna, secretario del teatro veneciano, y Piave con el compositor en Busseto, el 30 de diciembre de 1850. Reanalizaron la situación y llegaron a un acuerdo, materializado en un memorándum de varios puntos que firmaron. Entre ellos, los más importantes serían que la acción de la ópera se trasladase de la corte de Francia a un pequeño ducado independiente, ya fuera italiano o francés; que los personajes principales de Hugo se mantuviesen intactos, aunque cambiando de nombre; y que se suprimiera la escena donde el libertino esgrimía la llave del dormitorio en el que se había refugiado la víctima. Otros puntos aminoraban en algo la crudeza del original, pero no afectaban en lo sustancial. La ópera emprendía así su recta final. Varios habían sido los títulos de la tensa trayectoria: en principio quiso mantenerse el del original, *Le Rois'amuse*; pasó luego a denominarse *La maledizione di Saint-Vallier*; o si había que abreviar, *La maledizione*; al no aceptar la censura tal nombre, ésta propuso *Il duca di Vendôme*, o *Duc de Vendôme*, que Verdi rechazó; finalmente se adoptó el de *Rigoletto*, extraído de la parodia de una obra de Hugo: *Rigoletti, ou Le dernier des fous*. Un tortuoso camino que cristalizó felizmente en el nombre del indiscutible protagonista.

La reducción de los cinco actos del hipotexto a los tres del hipertexto favoreció sin duda a la transposición². Se ganaba en condensación dramática y en concisión expresiva. Todo lo esencial se había conservado fidedignamente y la música potenciaba con inusitada eficacia la tragedia tan llena de contrastes. El traslado de la corte real francesa al Ducado de Mantua, desaparecido en 1708, y en consecuencia la sustitución de Francesco por Il Duca di Mantova no significó ninguna pérdida desde el punto de vista de la acción dramática, antes bien diría que lo contrario, pues la fuerte personalidad del rey francés, encarnizado rival de Carlos V y protector de Leonardo da Vinci, podría restar protagonismo a la figura central del jorobado bufón. Con tal acierto el melodrama ganaba en concentración; con la “degradación” de la figura de un rey a la de un simple duque la personalidad de Rigoletto se potencia. Si Verdi aceptó el cambio fue porque tanto el soberano como el aristócrata estaban presentados como señores absolutos que ejercían su libertinaje sobre sus súbditos. Esto era lo importante y no los detalles de la ambientación histórica. La corte real francesa o la corte ducal italiana eran al fin y al cabo el mismo escenario de una corte corrupta para el desarrollo de la tragedia. La época seguía siendo la misma: el siglo XVI, y eso, por tanto, no alteraba para nada la coherencia de la historia que conformarían los personajes. Una corte donde el código caballeresco, tan reglamentado en sus ordenanzas, va a ser transgredido de manera violenta provocando la destrucción del orden y el triunfo del caos.

El breve *Preludio*, de apenas dos minutos de duración, basado en el motivo musical de la maldición, condensa el fundamental del drama. En contraste con la insistente repetición del grave y lúgubre Do menor, se pasa a la música festiva de la banda desde el interior del escenario. Nada más entrar, el Duque rompe el secreto amoroso, que debe guardar todo amante cortés, según el código caballeresco, y le revela a Borsa su intención de completar la conquista de la bella desconocida, que no será otra que Gilda, a la que desde hace tres meses va siguiendo cada día festivo a la iglesia. Pero, dado su carácter voluble, la aparición de otras damas en el escenario le distrae y se fija en la que le parece más hermosa, la Condesa de Ceprano, con la que se dispone a bailar un minuetto. La escena remite indefectiblemente a otra fiesta en la que se bailaba la misma danza: la organizada por Don Giovanni en su palacio al final del primer acto de la célebre ópera mozartiana. Que Verdi tuvo en cuenta no sólo esta escena concreta, cuyas músicas son casi idénticas, sino otras muchas situaciones, como la irrupción en pleno festejo de Monterone en plan Comendador, y en general toda la ópera del salzburgués, más atenta al drama musical en su conjunto que a los números de lucimiento, parece no ofrecer dudas, pues numerosos son los puntos en común entre el *Don Giovanni* y *Rigoletto*, aunque también existan grandes diferencias, pues no en balde el tiempo pasa y evolucionan los gustos.

² Véase al respecto Juan Miguel González Martínez: “Factores condicionantes en la transposición Literatura-Música”, en *Anuario Musical*, nº 64, enero-diciembre de 2009, pp. 259- 278.

Fig.3. Cartel de *Le roisàmuse*

Tanto Don Giovanni como el Duque son presentados como dos redomados libertinos, obsesionados con sus conquistas en nombre de una “libertad” sin freno, la de su gusto y capricho. Ambos pertenecen a la nobleza. Son personajes que representan el poder y cuyas obligaciones incumplen. Como grandes señores deben proteger a sus siervos a cambio de su fidelidad. Aunque Da Ponte-Mozart no especificaron la época en la que transcurre la acción, pues su ópera es de una abstracta atemporalidad llena de anacronismos, el mito del Burlador hundía sus raíces en el mundo medieval, cuyo modelo social era el feudalismo que, en muchos aspectos, como el amoroso, seguía vigente en las cortes renacentistas, como la del Duque de Mantua. Este punto de vista me parece fundamental para entender el comportamiento de los personajes en la macroestructura social de estas óperas. Así, puede establecerse en ambas la distinción entre *cortezia* y *vilania*. A la primera categoría, formada por el señor y su corte, pertenecen Don Giovanni-Duque, los nobles: Comendador-Monterone, Don Ottavio-Ceprano, etc.; y a la segunda, los plebeyos: Leporello-Rigoletto, Masetto-Sparafucile, campesinos, pajes, ujier, criada... En cuanto al elemento femenino, están, por la parte noble, Doña Ana, Doña Elvira, la hija de Monterone (que no aparece en escena) y la Condesa de Ceprano; y por la plebeya, Zerlina, Giovanna y Maddalena. El caso de Gilda, dibujada con los atributos de la heroína romántica, es un producto típico de

la evolución de los tiempos; es la *incognita borghese*, pero física y espiritualmente más cercana a la nobleza que a su clase.



Fig. 4. Francisco I de Francia.

Dentro del esquema feudal, el amor tenía un papel primordial; era uno de los pilares básicos en los que se sustentaban las relaciones humanas. Y tanto Don Giovanni como el Duque cometen una primera acción infame, la de violar a la hija de un respetable padre. Don Giovanni, suplantando la personalidad de Don Ottavio y sirviéndose de la nocturnidad, fuerza –aunque en la ópera no se especifique hasta qué grado- a la hija del Comendador, Doña Ana, que se convertirá en la furia desesperada que intentará por todos los medios precipitar al seductor. El Duque fuerza a la hija de Monterone, que se le ha entregado para salvar a su padre del patíbulo. Pero así como Doña Ana, como hija del difunto, tiene un protagonismo de extraordinaria importancia en la caída del libertino, nada se explicita del posterior comportamiento de la hija de Monterone. Ambos padres han sido heridos, humillados en su honor de progenitores. El Comendador, herido además de muerte en su enfrentamiento con Don Giovanni, será su vengador a través de su estatua. Monterone irrumpe en *la reggia del piacere*, en el templo del placer, como lo había hecho el Comendador en la cena de Don Giovanni, para reclamar el honor de su hija y denunciar el atroz insulto a su familia, amenazando que, aunque sea entregado al verdugo, acudirá su espectro con la calavera en la mano para interrumpir las orgías y pedir venganza a Dios y al mundo. Pero no lo consigue, es detenido, y lanza entonces la doble maldición sobre el Duque y su cómplice Rigoletto, y otra individualizada sobre el bufón- serpiente, que se ha burlado del dolor de un padre.



Fig. 5. Bosquejo de Hugo, por Prosper Mérimée.

Si en el *Don Giovanni* la estatua del Comendador era el procedimiento del que se valía la Providencia para arrojar al infierno al transgresor, en *Rigoletto* el castigo del libertino queda impune. La maldición no se cumple en el Duque, que no le ha dado ninguna importancia a esas palabras, sino en el bufón-padre, que se ha obsesionado con ellas tan sólo oír las. En el papel de justiciero es en lo que más se diferencia Monterone del Comendador. Si para los públicos del mítico Burlador, mayoritariamente creyentes, la estatua del Comendador estaba revestida de un poder sobrenatural, que procedía de Dios mismo, y así lo corroboraba la ortodoxia católica, que usó al personaje como encarnación de la justicia divina frente a la corrupción e ineficacia de la humana, en *Rigoletto* el poder de la palabra de Monterone no está tan claro que provenga de la divinidad, pues si así fuese el Duque no hubiera escapado a la condena del Todopoderoso. Al final del segundo acto, Monterone renuncia a su maldición al Duque al comprobar que a éste no le ha ocurrido ninguna desgracia, mientras que Rigoletto cierra el primer acto con la afirmación de que la maldición sobre él se está cumpliendo con el rapto de Gilda.

La acción de maldecir, de desear a otro un mal, se ha relacionado con las prácticas mágicas, teniendo su expresión en las fórmulas esquemáticas y rítmicas, como aquí en la ópera: *Ah, siate entrambi/voimaledetti !, y etu, serpente/.../ siimaledetto!*, contundentes pentasílabos que pronunciados por una voz grave, aunque no tanto como la del Comendador, un bajo frente a un barítono, y reforzados por una música sombría producen un efecto de fatal presentimiento. La maldición como castigo se empleó en el mundo grecolatino, pensemos en Homero, y sobre todo en Oriente; en la Biblia misma abundan las maldiciones, como fuerza subordinada a Yahvé, como contrapunto de la bendición o eco invertido de la divina palabra creadora, pero con la encarnación de ésta en Cristo la maldición quedaba vencida, tal y como se consigna en el *Apocalipsis*, y daba paso al perdón y al amor. En el universo de *Rigoletto*, como en tantas otras óperas de Verdi, el cielo no parece atender las súplicas de la tierra. La madre de Gilda, que ella supone en el cielo, no le ha ayudado para nada en sus tribulaciones, y poco consuelo podía representar para el padre, herido en lo más íntimo, el rezo de la hija junto a ésta una vez muerta. La maldición, pues, excluida del contexto cristiano, quedaba adscrita a las fuerzas ocultas, a la superstición, tan seguida por el

pueblo. De ahí, el temor de la censura y el no permitir tal título para la ópera. Pero Verdi, un temperamento dramático como pocos, supo captar la fuerza expresiva de la maldición, y por ello insistió tanto en resaltarla como el fundamento de su tragedia más allá de toda posible salvación.

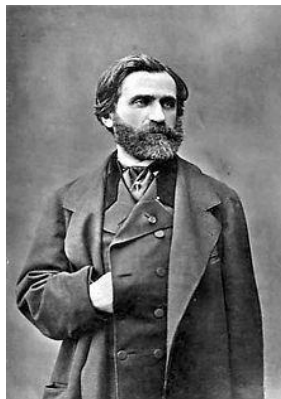


Fig. 6. Guiseppe Verdi.

Mancillar el honor de un padre con el forzamiento de la hija no es la única acción común entre Don Giovanni y el Duque. Tanto en el uno como en el otro priman las conquistas amorosas indiscriminadas. De las de uno tenemos noticias por boca de Leporello en su célebre aria del catálogo; de las del otro, por sus propios labios, en la balada, *Questa o quella*, del Acto I, o en la archipegadiza canción, *La donna è mobile*, del III. En ambos personajes el mismo discurso frívolo y misógino. Si la fidelidad, la *costanza*, era uno de los preceptos de *la fin'amors*, del amor cortés, ésta salta por los aires en la práctica amorosa de ambos. Y no sólo ese principio sino todos, las doce reglas que formulara Andreas Capellanus en su célebre tratado, de hacia finales del siglo XII, *De Amore*³: evitar la avaricia, conservarse casto para la amada, no destruir a sabiendas el amor de una mujer unida rectamente a otro, no elegir una mujer con la que se sienta vergüenza de casarse, evitar el engaño, no tener muchos confidentes, mantenerse en la caballería del amor obediente a los mandatos de la dama, respetar el pudor, no ser maldiciente, no divulgar el secreto, mostrarse siempre cortés, y no sobrepasar los deseos de la amante. Todas, sin excepción alguna, las conculcan repetidas veces estos burladores.

A sabiendas de que la Condesa de Ceprano está unida legalmente a su marido, el Duque se lanza tras ella para iniciar una nueva aventura ante la irritación del esposo. La intervención de Rigoletto en el asunto, incitando al Duque a raptarla o a deshacerse de su rival mediante la prisión, el destierro o la muerte, revela la maldad del bufón, su *anima nera*, que atraerá la ira de los cortesanos, decididos a vengarse. Hasta el propio Duque le recrimina a su criado que quiera llevar

³ Andreas Capellanus: *De Amore*, Edición de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El festín de Esopo, 1985.

la burla al extremo. En este sentido va mucho más allá que Leporello, con el que guarda cierto paralelismo en cuanto siervo-bufón, cómplice y confidente, pero con el que mantiene también grandes diferencias. En primer lugar Rigoletto es deforme; es un jorobado resentido contra la naturaleza y contra los hombres, especialmente contra los cortesanos y contra su señor al que en el fondo odia e induce al mal. No llega a ese extremo Leporello que a lo más que aspira es a ser como su patrón, aunque ante ciertos comportamientos de éste frente a alguna dama le achaque que tenga un *anima di bronzo*. Leporello puede ser un resentido por su condición social, pero no por deformidad física, ya que aunque no tan apuesto como su señor, éste intercambia con él su atuendo y por tener ambos una voz muy parecida, los dos son barítonos, el siervo puede ser tomado como el patrón por una amante crédula como Doña Elvira. No hay posibilidad de ese *travestimento* entre el Duque y Rigoletto; la deformidad del bufón acrecienta la galanura del señor y no pueden ser confundidos; sus voces además son muy distintas, tenor y barítono. Rigoletto es un personaje mucho más complejo que Leporello, que se mantiene en un segundo plano frente a su señor y que además no evoluciona en la ópera, pues arrojado Don Giovanni a los infiernos, se limita a buscar en la hostería a un nuevo amo, mientras que el bufón verdiano ostenta el protagonismo y su evolución, de la risa al llanto, es clave en el desarrollo del drama. Rigoletto es un malvado sin paliativos en el primer cuadro, ése con el que la irrupción de Monterone termina literalmente.



Fig. 7. Triboulet. El verdadero histórico Rigoletto

Por muy protegido del Duque que se sienta Rigoletto frente a la animadversión de los cortesanos, que con Ceprano a la cabeza preparan la venganza, su odio general hacia el mundo le ha llevado a tomar ciertas precauciones, que desgraciadamente se revelarán inútiles. He aquí otro viejo tema, aparte del donjuanismo, aunque relacionado con el mismo, del que se nutre esta singular ópera. La precaución inútil es el intento fallido de guardar algo preciado, la novia, la esposa, o la hija, en un lugar que se supone seguro, y para lo cual se toman las medidas que se creen

oportunas. Rigoletto, que desconfía de la corte, guarda en un lugar apartado a su hija Gilda para preservarla de la corrupción generalizada. El tema de la precaución inútil tiene muchos precedentes literarios en la cuentística medieval y renacentista, y es Cervantes quien más lo humanizó con su novela ejemplar *El celoso extremeño*, de 1613. Cuenta allí el novelista cómo el viejo Felipe Carrizales guardaba a su adolescente esposa, Leonora, en un caserón sin vistas al exterior, hasta que la curiosidad de un holgazán guapito de barrio, Loaysa, logró abrir una grieta en aquella fortaleza, penetrar por ella y dar al traste con todas las precauciones del celoso marido. La ejemplaridad estaba clara: no podía confiarse en cerrados muros, ni en guardianes, ni en los verdes años de la enclaustrada. Pero de esa triple recomendación no tenía noticias el desconfiado Rigoletto que, dada su condición de bufón de corte, no poseía una cultura literaria. Sí la tenían otros, como el dramaturgo Beaumarchais, que escribió una deliciosa comedia con el título de *Le Barbier de Séville* o *Le précaution inutile*, estrenada en 1755, musicalizada primero por Paisiello (1782), y universalizada después por Rossini (1816). Allí, en otro caserón sevillano, pero con un balcón a la calle, el viejo Don Bartolo tenía encerrada a su pupila Rosina con quien pretendía casarse, pero no la curiosidad de un virote, sino el amor de un joven noble, el Conde de Almaviva, con la ayuda del astuto Fígaro, lograría asaltar el aparentemente inexpugnable castillo y hacerse con la presa.

En la ópera rossiniana el asalto a la fortaleza, con sus intrigas y golpes de efecto, constituía la materia central, mucho más que los amores entre Almaviva y Rosina, por los que no parece “sentir” especial interés el Cisne de Pésaro, pero en el mundo verdiano los enredos como tales con su inherente comicidad están fuera de lugar. Rigoletto no disponía como Carrizales o Don Bartolo de un recinto murado, sino de una casa de apariencia humilde, cuya única seguridad era la de estar en un apartado y oscuro callejón sin salida. Más que una fortaleza es un escondite. Allí vive Gilda desde hace tres meses, al cuidado de Giovanna, una dueña tan poco de fiar como la Marialonso cervantina, sin salir de la casa nada más que los días festivos para ir a la iglesia. El encuentro de Rigoletto con su hija, tras el diálogo con el siniestro Sparafucile y su torturante monólogo, obsesionado con la maldición, viene anunciado por un jubiloso pasaje de la orquesta que expresa el entusiasmo de la unión paterno-filial. Para Rigoletto Gilda es todo su universo, no tiene más que a ella, y por eso quiere guardarla como a una preciadísima joya. En su extremada precaución por defenderla, la ha llevado a un extremado aislamiento, no sólo físico, sino espiritual, materializado hasta en el plano lingüístico con la sistemática negación de los nombres. Cuando Gilda le pregunta ansiosa a su padre cómo se llama, éste contrariado le responde: *Padre ti sono, e basti...* No es la respuesta que ella deseaba oír, deseosa como está de tener algún contacto con lo exterior. Tampoco le revela el nombre de la madre muerta, y por supuesto se niega rotundamente a su petición de conocer la ciudad. De ahí que cuando tras despedirse padre e hija, cerrándose así el primer y maravilloso dúo, y tenga lugar el vis a vis de Gilda con el Duque, que

estaba escondido tras un árbol del patio, ésta le reclame que le diga su nombre: *Gualtier Maldè*. Esa es la mentirosa respuesta del seductor, pero bien escogida para sus planes. Estudiante y pobre, como el Lindoro rossiniano. Pero el nombre de Gualterio suena aún más adecuado en el contexto de la caballería de amor. No resulta gratuito que el destinatario del tratado del Capellán se llamase precisamente Gualterio. Así se entiende que la soñadora Gilda, una adolescente que aún no ha cumplido los dieciséis años, se deleite tanto en el nombre revelado y entone el *Caro nome* con tanta ternura y complacencia. No es un aria para el simple lucimiento vocal, sino para la morosa delectación en la posesión del nombre querido. No se interrumpe la acción, sino que se profundiza en ella a través del sentimiento.



Fig. 7. Titta Ruffo como Rigoletto.

En el efusivo encuentro con su padre, Gilda no le ha contado toda la verdad; le ha ocultado, como se lo confiesa con remordimientos a Giovanna, que les seguía un joven a la iglesia. Rigoletto lo sabrá más tarde, en el Acto II, por boca de la misma Gilda, cuando ya ha sido deshonrada. El seguimiento a la iglesia por parte de los aventureros amorosos era una práctica habitual en una sociedad rígidamente compartimentada, en la que las doncellas vivían estrechamente vigiladas, según atestiguan los romances populares y otros textos cultos. Petrarca, por ejemplo, relata en su *Canzoniere* que conoció a Laura en la iglesia de Santa Clara de Aviñón, concretamente el 6 de abril de 1327. Calisto y Melibea, la pareja de amantes de *La Celestina*, se encuentran en el primer acto no en el huerto de Melibea en pos del halcón, según creía el mismo Rojas, su continuador, sino en una iglesia, como ha puesto de manifiesto la moderna investigación⁴. El encuentro en la iglesia no tenía, pues, nada de excepcional. Y Gilda y el Duque no tuvieron uno, sino varios, todos los festivos a lo largo de los ya citados tres meses en los que

⁴ Véase al respecto el trabajo de Martín de Riquer: “Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*”, en *Revista de Filología Española*, tomo XLI, 1957, pp. 374-395.

intercambiaron muchas tiernas miradas. Y este es otro punto en el que merece la pena detenerse.

Lugar común en los tratados amorosos y en los poemas de los trovadores, *stilnovisti* y seguidores, hasta bien avanzado el Renacimiento, era que el amor entraba por los ojos y de ahí llegaba hasta el corazón. De tal modo estaba asentada esta creencia que Andrés el Capellán proponía que, ya que la belleza de la dama era el fundamento de la pasión amorosa, los ciegos (de nacimiento) debían ser desterrados de la corte de amor. El sentido de la vista era la puerta por donde penetraba el amor, y así se representaba en numerosos dibujos y miniaturas donde puede observarse cómo una flecha entra por un ojo y atraviesa el pecho del amante. La mirada era, pues, el umbral del amor. Así se lo confiesa Gilda a su padre: *Se i labri nostri tacquero,/dagl'occhi il cor parlò*. El Duque y Gilda no han hablado nunca en esos primeros encuentros en la iglesia, pero sí ha empezado a hacerlo el corazón de la joven. Hasta su entrada furtiva en casa de Gilda, después de haber sobornado a la dueña, el Duque se ha mantenido en el primer “escalón” del proceso amoroso, el del *fenhedor*, el tímido o el que manifiesta callando, pero una vez que ya ha cruzado el umbral y ha medio oído que soñando o despierta Gilda lo ama, le declara abiertamente su amor, pasando así a ser el *pregador*, el suplicante, que tras el inicial rechazo de la sorprendida amada, será aceptado como el *entendedor*, el admitido como enamorado. Todo un ascenso muy acelerado en ese dúo lleno de pasión, interrumpido por el ruido de afuera, proveniente de los cortesanos que se disponen a raptar a Gilda.

Que las palabras del Duque en el recitativo con el que abre el Acto II, *Ella me fu rapita!*, y en el aria *Parmiveder le lagrime*, con su posterior *cabaletta*, *Possente amor mi chiama*, donde se muestra como un “verdadero” enamorado, sean o no sinceras, ha dado lugar a discusiones entre los comentaristas. La música sí responde a la de un alma enamorada, la de la tradición de los tenores belcantistas, y el texto en sí también parece corroborarlo: *colei che prima potè/in questocore /destar la fiamma/di costantiaffetti*, la primera que pudo llevarle a un amor constante. Hay quien dice que se autoengaña. Pero quien horas antes había detestado la constancia como una “enfermedad cruel” es alguien muy poco de fiar. El Duque que ha subido con tanta celeridad los escalones del perfecto amador a base de mentiras, como el de darle un nombre falso, siendo además un hombre casado y, por tanto, adúltero, no ha tenido desde el comienzo otra intención en su aventura con Gilda que la de culminar los estadios, convirtiéndose en el *drutz*, el que yace bajo el mismo cobertor. Ahora, una vez que los cortesanos se la han llevado a su palacio, tiene la oportunidad y la aprovecha, pero con coacción y violencia, algo que estaba absolutamente prohibido en el código caballeresco. En la ópera se suprimió el diálogo entre Blanche-François y la exhibición de la llave, pero en su inteligente elipsis, libretista y compositor conservaron lo esencial de la situación. Tanto Rigoletto como los cortesanos, como los espectadores, adivinan lo que ha ocurrido en la habitación cuando ven salir de ella a Gilda avergonzada.

Lo sucedido destroza a Rigoletto. El monstruo es ahora un padre deshonrado, igual que Monterone de quien tanto se burlara. Todas sus precauciones han sido inútiles. En un solo día el “altar”, donde tenía entronizada a su angelical Gilda, se ha derrumbado con más estrépito que el castillo de naipes de Carrizales o Don Bartolo. Rigoletto ha estado sordo y ciego ante lo que se estaba tramando: el rapto de su hija. La venda que el cortesano Marullo le colocó en los ojos y oídos mientras sostenía la escalera, cuya verosimilitud teatral algunos cuestionan, es toda una metáfora de su impotencia para ver y oír lo que estaba ocurriendo en realidad. Cuando se la arranca es ya demasiado tarde; Gilda ha sido raptada y él ha colaborado en la venganza de los cortesanos sin saberlo. La burla ha sido consumada. La agitación de los cortesanos mientras suben sigilosamente por la escala viene expresada por el coro masculino a cuatro voces con sonoridad apagada. El pasaje *Zitti, zitti, moviamo a vendetta*, presenta similitudes formales con el *Zitti, zitti, piano, piano*, que entonan Rosina, el Conde y Fígaro cuando se disponen a bajar por la del balcón, pero los climas no pueden ser más opuestos. Si en *L'inutileprecauzione* el pasaje, de una indudable comicidad, preparaba el triunfo final de los amantes, en *Rigoletto* conduce al verdadero comienzo de la tragedia. Cuanto se preanunciaba en el primer acto, la maldición, empieza a desarrollarse en el segundo.

La entrada de Rigoletto en el palacio ducal, tarareando una bufa canción, pero buscando como padre desesperadamente a su hija, es una de las escenas con más fuerza de la ópera. Su grito reclamando a su hija y la invectiva que lanza, *Cortigiani, vil razzadannata*, son de un patetismo estremecedor. La evolución del personaje, de bufón que reía a padre que llora y suplica, es una de las cimas de la psicología operística. Rigoletto que, en principio, como Leporello, estaba adscrito al mundo de lo cómico, se erige con su deformidad y su dolor en un novedoso y trágico héroe lleno de humanidad. Es uno de los grandes aciertos de Verdi, que ha dado un paso de gigante al ponerse del lado de los más débiles y marginados. A Rigoletto sólo le queda ya llevar a cabo su venganza: matar al Duque recurriendo a los servicios de Sparafucile. Cuando Monterone aparece por segunda y última vez en escena camino de la cárcel, desengañado porque su maldición no haya tenido efectos en el Duque, Rigoletto le asegura que tendrá quien lo vengue, con lo que se cierra el acto.

Ha transcurrido un mes desde el segundo al tercero. Rigoletto ha llevado por la noche hasta la hostería de Sparafucile, a las afueras de Mantua, a Gilda para que contemple, a través de las grietas del ruinoso inmueble, la nueva aventura del Duque con Maddalena, la hermana del sicario que le sirve de reclamo. El padre quiere que su hija, que sigue amando al Duque, se desengañe definitivamente. Allí está el libertino disfrazado, otra mentira, de simple oficial de caballería, que exige de inmediato una habitación y vino. Es de suponer que el que le sirven en esa taberna-prostíbulo no tendría la calidad del excelente *marzimino* que Don Giovanni degustara en su última cena, pero ambos están de acuerdo en proclamar el vino y las mujeres como “sostén y gloria de

la humanidad". El Duque canta *La donna è móbile*, pero quien en verdad es voluble como una pluma al viento no es la mujer, no es la Condesa de Ceprano, que sigue a su marido, ni Gilda que no ha cambiado ni de tono ni de pensamiento, sino él, que se ve arrastrado por los vientos de sus pasiones detrás de una veintena, según le reprocha Maddalena al iniciar el escarceo erótico. Como Don Giovanni a la campesina Zerlina, el Duque le coge la mano a Maddalena y le alaba su finura; y, como su predecesor, va más allá al expresarle su deseo de casarse con ella. La palabra de matrimonio tenía una importancia capital entonces, ya que una vez dada, y consumada la unión carnal, la pareja soltera quedaba unida en matrimonio, reconocido por la Iglesia, pues eran los novios los agentes del sacramento. Pero fue tal el abuso que de esta práctica matrimonial hicieron ciertos sujetos, como estos donjuanes, que el Concilio de Trento se vio obligado a abolirla. Ni Don Giovanni se iba a casar con una campesina, y menos el Duque con una prostituta, pero la promesa era en ambos una eficaz arma de seducción ante aquellas que deseaban un rápido ascenso social.

Gilda, junto a su padre, contempla el juego, "la traición", del Duque con Maddalena, y las cuatro voces, cada cual expresando un sentimiento distinto, se entrelazan en el prodigioso cuarteto, *Bella figliadell'amore*, tal vez el punto culminante de la partitura. Después Rigoletto le ordena a Gilda que regrese a su casa, se disfrace de hombre y parta hacia Verona, donde se reunirá con ella al día siguiente. Ultima el trato con Sparafucile, al que entrega diez escudos de oro; los otros diez a medianoche. Y otra vez, la cuestión de los nombres. Sparafucile le había dado el suyo, y se lo había repetido al despedirse en el cuadro segundo del primer acto, y ahora le pregunta por el de la próxima víctima. La respuesta es *Egli è Delitto, Punizion son io*, Crimen y Castigo. ¿Tomó Dostoyevsky de aquí o del original de Hugo este título para su célebre novela publicada en 1866? Puede que sí. La turbia atmósfera de la ópera se va cargando de dramatismo. La tempestad se avecina, no sólo física, sino moral.

El tratamiento de la *tempesta* por parte de Verdi es de una extraordinaria originalidad. No es una pieza cerrada en sí, como pudiera ser la que se escucha en *El Barbero* cuando Almaviva y Fígaro se disponen a subir al balcón, una microtormenta que cumple su función de episodio de transición, y que no es el modelo que pudo tener Verdi delante. Más importante, y a esa sí la miró el compositor, es la que estalla en el acto tercero del *Otello* rossiniano: la tormenta como estado de ánimo y como marco de la inminente tragedia. En *Rigoletto* Verdi utiliza, como señala Budden⁵, cinco motivos: truenos y relámpagos en la lejanía, el viento que gime, expresado por el coro a *boccachiusa*, y la lluvia y los granizos, no de un modo lineal, sino a sacudidas irregulares, de manera que el temporal se haga siempre muy presente en la escena. Las súplicas de Maddalena a

⁵ Julian Budden: *Da Oberto a Rigoletto*, en *Le ópere de Verdi*, vol. I, Turín, 1985, pp. 552-553.

Sparafucile para salvar al Duque, por el que se siente seducida, las discusiones entre los hermanos, los doloridos comentarios de Gilda que ha regresado y llama repetidamente a la puerta, dispuesta al mayor sacrificio, las campanadas del reloj, todo el terceto en medio de la espantosa tempestad resulta de una teatralidad de abrumadora fuerza dramática. Estamos en el ámbito de lo sublime en sentido kantiano, de la atracción por la belleza aterradora.

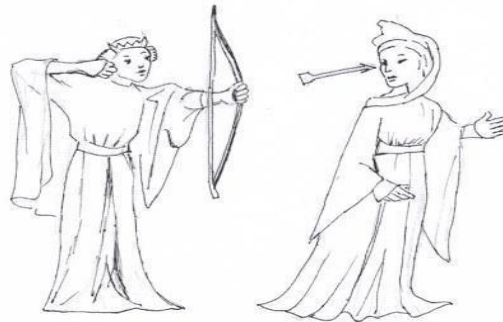


Figura 8. *Amor hiere al amante con sus flechas. Roman de la Rose. Finales del siglo XIV. Ms. Biblioteca Nacional de Madrid, Vitr. 24/11, fol. 13vº.*

Fig. 8. *Amor hiere al amante con un flechazo. Román de la Rose.*

No deja de sorprender en un alma tan tierna como la de Gilda su decidida actitud ante la muerte, pero no debemos olvidar el detalle de su disfraz masculino. Gilda regresa vestida no simplemente de hombre, sino de caballero, con botas y espuelas, y, en consecuencia, actúa como uno de esos héroes con los que tanto ha soñado. En la tradición caballerescas del amor, el amante buscaba el peligro con tal de salvar a la amada, y morir por amor era su realización máxima. Es lo que hace Gilda, que asume una nueva personalidad a partir de verse investida con ese nuevo hábito de caballero, que no es un *travestimento*, sino una metamorfosis. Desobedece la orden paterna de alejamiento y acude al peligroso lugar, arrastrada por el amor. *Amor mi trascina!*, exclama. Y conocedora ya del inminente asesinato de su amado, siente la tentación de morir por él, y resueltamente entrega por él su vida. Ella, tan soñadora con la caballería de amor, podría hacer suyas las palabras del místico Al-Hallaj camino del patíbulo: “para mí vivir es morir, y morir vivir”. La cándida Gilda ha evolucionado en la ópera, y de la pasividad femenina ha pasado a la heroicidad masculina, según la adscripción tradicional. Su muerte, su entrega sin vuelta atrás, su suicidio amoroso, es de una trágica grandiosidad. La orquesta resuena al completo a toda potencia fundiéndose con el estallido de la tormenta. Gilda ha sido apuñalada en lugar del Duque. Ella le ha salvado la vida, pero no le ha redimido, porque el Duque sigue siendo tan frívolo como antes. Él, que tan viril se presentaba ante unos y otras, se “feminiza”, si se le permite la expresión, con su irresponsabilidad y ligereza. El libertino Duque ha quedado impune, no como el disoluto Don Giovanni que fue castigado al infierno de la mano del Comendador. El rebelde y desafiante Don Giovanni moría con la grandeza de un héroe, o un antihéroe si se quiere, y

desaparecía como el indiscutible protagonista en medio del estruendo de la orquesta, mientras que el Duque, a quien ni se le ve al final -sólo se le oye-, se despide entonando de nuevo *La donna è móbile*, que en su tercera vez, un genial golpe de efecto teatral, suena más frívola que nunca, pero al mismo tiempo terrible para los oídos del estupefacto Rigoletto y de los compasivos espectadores. El sacrificio de Gilda por un personaje de tan poca talla moral como el Duque puede resultar sin sentido, a no ser que se interprete como una protesta de la feminidad sojuzgada. Gilda es un grito de la libertad femenina frente a la sordera de la tiranía masculina. Sordo ante la generosidad de Gilda estaba el banal Duque, y sordo el pobre Rigoletto en su enfermiza precaución ante las ansias de libertad de su hija, a la que trágicamente encuentra moribunda en el saco. Si Rigoletto no se hubiera burlado de Ceprano ni de Monterone, los cortesanos no le hubiesen raptado a Gilda, y el Duque no hubiera abusado de ella en su palacio; si no hubiese tenido a Gilda tan aislada, ésta posiblemente no se hubiera enamorado tan ensoñadoramente de un tipejo como el falso Gualtier, y no hubiera dado, en su locura de amor por el Duque, su vida por el ingrato. Todo un cúmulo de errores con trágicas y fatales consecuencias, rapto, violación y muerte de Gilda, que el supersticioso Rigoletto interpreta como el cumplimiento de la maldición, la palabra clave con la que se cierra la ópera.

El *Rigoletto* supuso un antes y un después en la carrera de Verdi, que superó el fragmentarismo dramático de los *pezzichiusi* para integrarlos en un todo unitario donde primaba la acción. Fiel a sus principios como compositor, partió de la tradición para seguir adelante. El discurso musical de su *Rigoletto* se nutre tanto de elementos ajenos, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti –la *Lucrecia Borgia* de éste es la ópera más cercana por forma y contenido dramático⁶-, como de elementos propios. Muchos de los procedimientos que aparecen en *Rigoletto* habían sido ya empleados en mayor o en menor medida en óperas que van del *Oberto* a *Stiffelio*, la inmediatamente anterior. Verdi inauguró su madurez creativa con una ópera de una modernidad prodigiosa y de una riqueza de motivos excepcional. De entre ellos he querido detenerme, a modo de paráfrasis, en dos: el libertinaje y la precaución inútil, temas que supo renovar con sorprendente originalidad. Si como dicen, a Verdi no le gustaban las paráfrasis para piano que de sus óperas hizo el genial Franz Liszt, por considerarlas retóricas y faltas de invención, no quiero imaginar lo que pensaría de la de este comentarista. Pero si a algún lector ha podido aclararle algún pasaje más o menos oscuro, por bueno daría el esfuerzo empleado.

⁶ *Ibidem*, p.526.

Referencias

- BUDDEN, Julian: Da Oberto a Rigoletto, en *Le ópere de Verdi*, vol. I, Turín, 1985, pp. 552-553.
- CAPELLANUS, Andreas: *De Amore*, Edición de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El festín de Esopo, 1985.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: “Factores condicionantes en la transposición Literatura- Música”, en *Anuario Musical*, nº 64, enero-diciembre de 2009, pp. 259-278.
- RIQUER, Martín de: “Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*”, en *Revista de Filología Española*, tomo XLI, 1957, pp. 374-395.
- VERDI, Giuseppe: *Autobiografía dalle lettere*, a cura de Aldo Oberdorfer, Nuova edizione, interamente riveduta con annotazioni e aggiunte a cura de Marcello Conati, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.