«EL TROVADOR», DE GARCIA GUTIERREZ, DRAMA Y MELODRAMA

«Es posible que el éxito universal de *El trovador* se deba más a la música de Verdi, que, por cierto, es de lo más flojo de su repertorio que al valor intrínseco del drama.» Estas palabras de Valbuena Prat (1) —con ciertas salvedades— pueden servir de fondo al planteamiento central de este trabajo. Cabría preguntarnos: ¿Tiene hoy, en el último cuarto del siglo XX, algún sentido el drama romántico de García Gutiérrez para el espectador de teatro? ¿Nos dice algo, nos interesa? Sinceramente —y fuera de su indiscutible valor de testimonio de una época determinada— creemos que no, que *El trovador* carece de los elementos necesarios para su reposición escénica, para la actualización de su *logos* dramático. La tragedia de García Gutiérrez, que fue el mayor éxito del teatro español de su tiempo, ha sido absolutamente desplazada de los escenarios y solamente entre los estudiantes universitarios —y eso un tanto a regañadientes— es lectura de obligación que no de devoción. Este teatro de héroes misteriosos, heroínas dulces y luminosas en medio de las terribles asechanzas del destino, de *anagnorisis* de rebuscado efectismo, de enfáticas declamaciones y pavorosos finales, lo contemplamos hoy desde una perspectiva de cierta ironía y condescendencia, a veces incluso con un algo de ternura por su innegable ingenuidad o con una sonrisa comprensiva ante la acumulación de horrores que el autor seleccionó para pasmo y asombro de sus contemporáneos. Y, sin embargo, fueron toda esta serie de cualidades, que hoy nos parecen irremediablemente envejecidas, las que atrajeron la atención de Giuseppe Verdi para tomar *El trovador* como base para componer una ópera. Y si hoy sigue hablándose de *El trovador* en todo el mundo es ciertamente no por García Gutiérrez, sino por Verdi. Las representaciones en todos los teatros de ópera son constantes y no parece haber el menor indicio de decaimiento. Más bien sucede lo contrario. Todos los *divos* y *divas* quieren hacer *su Trovatore,* y esto va extendiéndose incluso hacia el campo de los grandes de la dirección de orquesta. Porque si la

(1) En su *Historia de la Literatura Española,* tomo III, p. 153. Barcelona, 1968.

trama, la psicología de los personajes y los conflictos dramáticos de la obra no ofrecen el menor interés, resta sin embargo la música, cuya vitalidad parece haberse acrecentado con el paso de los años. Las, pese a su éxito, escasas representaciones de *El trovador* se han convertido en millares debido al talento de Verdi (2).

No compartimos con el profesor Valbuena la aseveración de que *Il trovatore* sea una de las obras más flojas del repertorio verdiano. Ciertamente es obra irregular, heterogénea e incluso contradictoria, con momentos que iguala la escasa calidad literaria del original español; pero el conjunto de la ópera, del melodrama, es sustancialmente superior y algunos fragmentos rozan casi la genialidad.

¿Cuál fue el proceso de transformación del drama en melodrama? ¿Qué permaneció, qué se aportó, qué resta al cabo de los personajes y conflictos de esa España en los albores del siglo XV contemplada por una mentalidad romántica cuatrocientos años más tarde y transformada a su vez por un artista foráneo y cultivador de un teatro musical y no simplemente declamado?

En 1850, es decir, catorce años después del triunfal estreno madrileño de *El trovador*, Verdi encarga a Salvatore Cammarano que le haga un libreto para una nueva ópera enviándole una copia del original español. Era Cammarano un afamado poeta y libretista que había ya colaborado con Verdi en los textos de sus óperas *Alzira* (1845), *La bataglia di Legnano* (1849) y *Luisa Miller* (1849) y que contaba en su haber con más de medio centenar de libretos de ópera —entre ellos la famosa *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti—. Hombre de tradición lírica y teatral, su padre y su abuelo habían sido ya profesionales del mundo del espectáculo. Esta colaboración con Verdi había de ser la última de su vida, pues murió poco antes de concluir *Il trovatore*, ayudando entonces en los versos del acto último, aunque siempre según las notas dejadas por Cammarano, Leone Emanuele Bardare.

Lo primero que es necesario señalar es que Verdi colaboró de una manera decisiva en la empresa literaria de trasladar la tragedia de García Gutiérrez a un italiano *cantabile*. En una larguísima carta dirigida por el compositor al poeta, fechada en Busseto el 9 de abril de 1851 (3), Verdi le da cuenta de haber recibido el programa con

---

(2) Después del estreno, el 1 de marzo de 1836, se dieron de *El trovador* catorce representaciones consecutivas, dos meses después se repuso cuatro veces y otras siete entre septiembre y diciembre. Esto en Madrid. Algunas menos se dieron en Valencia y Barcelona. Véase para todo lo concerniente al estreno de *El trovador* E. A. Peers: *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols. Madrid, 1954, pp. 273 y ss. del vol. I. Para dar idea de la vitalidad de *Il trovatore*, en el único teatro español de ópera, el Liceo de Barcelona, y pese a que sólo se celebran poco más de medio centenar de óperas al año, la obra de Verdi se ha representado más de doscientas veces.

(3) *Autobiografía dalle lettere*, Milán, 1951, pp. 239-242.

el desarrollo del drama español con vistas a la transformación definitiva en libreto y, a su vez, luego de algunas reflexiones de tipo general, le envía el suyo propio. El programa contiene prácticamente el desarrollo definitivo de la ópera, ocupa varias páginas y resulta esclarecedor para comprobar el grado de elaboración que Verdi tuvo en la tarea de fundir texto y música. Leyendo esta carta nos damos cuenta que lo que atrajo la atención de Verdi fue *tutta la novità e bizzarria del dramma spagnnolo.*

Cammarano reelaboró el libreto, con una libre fidelidad al original, hasta julio de 1852, en que murió en Nápoles, donde había nacido en 1801.

Es curioso notar que lo que hoy nos parece una obra inofensiva, tuviese al tiempo de su composición en Italia dificultades con la censura. En una carta fechada en Roma el 18 de noviembre de 1851 (4), el empresario Jacovacci le escribe a Cammarano —quien le había enviado un ejemplar del libreto provisional— aconsejándole algunos cambios para que la ópera pudiese pasar la censura. A nosotros nos parecen peregrinos, pero ¡qué de necedades, injusticias y sinsentidos han venido perpetrando los sesudos censores incluso hasta ahora mismo! En el acto final, Leonora debía ingerir el veneno de espaldas al público, ya que el suicidio en escena estaba prohibido. En el acto segundo, el del convento, no se debería citar las palabras iglesia, convento y votos. Los partidos y facciones políticas (estamos en una guerra civil) ni siquiera podrían ser nombrados (recordemos la ocupación austriaca) y así otras nimiedades del mismo tenor, nimiedades que, sin embargo, habían dado más de un disgusto a empresarios y autores, tanto musicales como literarios. La obra se estrenó al fin en Roma, en el Teatro Apollo —por el empresario mencionado—, el 19 de enero de 1853, con un éxito triunfal. *El trovador* había nacido a la inmortalidad.

Cammarano italianizó los nombres de los personajes, y en este trabajo conservamos los nombres españoles cuando tratemos de la obra de García Gutiérrez, y citamos los italianos al referirnos a la ópera.

Veamos las diferencias y semejanzas entre el drama recitado y el cantado. Cammarano redujo los personajes, que pasan de doce a nueve, y cambió algunos de los nombres y refundió otros. Don Nuño de Artal, conde de Luna, pasa a ser simplemente *il conte di Luna;* Guzmán, Jimeno y Fernando, criados del conde, se funden en uno solo: Ferrando; don Manrique es Manrico, doña Leonor de Sesé es Leonora;

---

(4) *Autobiografía,* pp. 222-223.

don Guillén de Sesé desaparece (5); doña Jimena pasa a ser doña Inés y Azucena y Ruiz permanecen igual; un soldado es convertido en mensajero y el personaje de un viejo zíngaro es creación del libretista. Por otra parte, los personajes mudos de la obra de García Gutiérrez, soldados, sacerdotes, monjas, son transformados en testigos con amplia voz —el coro—: soldados, zíngaros, religiosos y acompañantes de Leonora y del conde.

Los cinco actos o jornadas son reducidos a cuatro, que Cammarano llama partes. Cada una de estas partes está dividida a su vez en dos cuadros de una duración aproximada (6), con lo cual la ópera alcanza una simetría: primero y tercero más breves, segundo y cuarto más largos. Los títulos de estas partes siguen con bastante fidelidad el original: «Il duello», «La gitana», «Il figlio della Zingara» e «Il Supplizio» frente a «El duelo», «El convento», «La gitana», «La revelación» y «El suplicio».

Ocupémonos ahora de la situación del espacio escénico en ambas obras. En García Gutiérrez hay once mutaciones por ocho en Cammarano-Verdi, pero las diferencias son en realidad mínimas, ya que en la obra española se repiten dos: la cámara de don Nuño en las jornadas II y V, y una estancia en Castellor en las jornadas III y IV. Con la excepción de otras dos que no coinciden (la cámara de Leonor de la jornada I se transforma en los jardines de palacio en el acto I de la ópera, y en la jornada III, del interior de una cabaña de la gitana Azucena se pasa a un campamento gitano en Vizcaya en el acto II), el resto es el mismo en ambas obras. Todos estos cambios no lo son por arbitrariedad del libretista, sino que tienen unas razones perfectamente válidas.

Así, al pasar la acción dramática a los jardines del palacio de la Alfajería se permite que suceda realmente lo que en García Gutiérrez es contado: la confusión entre Manrique y el conde y el consiguiente duelo, con lo que evidentemente sube la tensión dramática. La mutación de la cabaña al campamento abierto es aún más convincente al necesitar el libretista un espacio lo suficientemente amplio para el coro, instrumento imprescindible en la concepción del melodrama romántico italiano. En los demás momentos corales de la ópera, que son abundantes —seis de los ocho cuadros—, los espacios

(5) En la ópera no se menciona siquiera el apellido Sesé, siendo éste el de una de las principales familias aragonesas de la época, aliada de los Luna y del conde de Urgel, protagonista de las luchas civiles que aparecen como fondo del drama. Cfr. Zurita: *Anales de la corona de Aragón*, libro XI, cap. 49, ed. 1610.

(6) En las modernas representaciones de la ópera, ésta suele dividirse en sólo dos partes, de duración prácticamente igual. Cada una correspondiente a dos actos.

escénicos designados por García Gutiérrez son perfectamente aptos para el despliegue del coro.

Nos hemos referido anteriormente a la *libre fidelidad* de Cammarano-Verdi con respecto a García Gutiérrez. Estudiemos con cierto detalle, acto a acto, esta libre fidelidad.

ACTO I: «IL DUELLO»

El cuadro I se desarrolla en el patio del palacio de la Alfajería de Zaragoza. Está todo él tomado de la primera escena de la jornada I de García Gutiérrez, aunque con ciertas variaciones. Lo que en la obra hispánica es contado en prosa por tres personajes —Guzmán, Jimeno y Fernando— pasa a una narración en prosa y verso, con predominio de heptasílabos y endecasílabos en la ópera, con el personaje de Ferrando —un bajo— y la intervención importantísima del coro masculino. La escena en ambas obras tiene la misma misión: poner en antecedentes al público de los sucesos acaecidos veinte años atrás por un testigo presencial. Cammarano insiste en los aspectos más lúgubres, incluso en las acotaciones, y abusa de los elementos típicos y tópicos para impresionar: «suona mezza-notte», «tutti si pingono di superstizioso terrore», «con subito soprassalto, odonsi alcuni tocchi di tamburro».

El relato, que en la obra española tiene una cierta sobriedad, se convierte en la italiana en una crónica negra, como de romance de ciego. La visita de la gitana al hijo del conde pasa de «se sentó a su lado y le estuvo mirando largo rato, sin apartar de él los ojos» a «e sul fanciullo, con viso areigno l'occhio affiggeva torvo, sanguino!». Cuando se cuenta el tremebundo suceso de la quema del niño por la vengativa gitana, García Gutiérrez hace comentar a Fernando: «¡Cáspita!, ¿y no la atenacearon?», mientras que Cammarano pone en boca del coro de soldados que escuchan el relato: «Oh scellerata!, oh donna infame! Del par m'investe odio ed orror!».

De este mismo carácter son muchas de las expresiones utilizadas por el escritor italiano y que no están en Gutiérrez, culminando la escena con el grito del coro «Ah, sía maledetta la strega infernal!»

Musicalmente el cuadro es de un discreto valor, con una pegadiza melodía en el *racconto* del bajo, melodía que aparece no sólo con una total falta de *legatto,* sino con marcado carácter cortante a través de una línea intencionadamente quebrada e incisiva. El efecto de terror que Verdi pretende cuando suena la campana —instalada en el escenario— de medianoche es de gran ingenuidad, a la que contri-

buye la todavía tosca orquestación de la obra en general, y muy particularmente de este fragmento.

El segundo cuadro del primer acto de la ópera se desarrolla en los jardines del palacio, y comprende cuatro escenas que corresponden a las cuatro de la jornada I del drama, situada por Gutiérrez en la cámara de doña Leonor. Ya antes anotamos las razones del libretista para este cambio. En este segundo cuadro la libertad de Cammarano se hace mayor: suprime prácticamente la escena II entre Leonor y don Guillén e introduce versos que en la obra española aparecerán mucho más tarde. En efecto, el aria de Leonora *Tacea la notte placida,* uno de los fragmentos más conocidos de la ópera, está tomada en su arranque de la escena V de la jornada III entre Leonor y Manrique, cuando éste le recuerda a la heroína una noche de amor:

En una noche plácida y tranquila...
¡qué recuerdo, Leonor; nunca se aparta
de aquí el corazón!; la luna hería
con moribunda luz tu frente hermosa,
y de la noche el aura silenciosa
nuestros suspiros tiernos confundía.

Que en la ópera se convierten en:

Tacea la notte placida;
Bella d'un ciel sereno
La luna il viso argenteo
Lieto mostrava e pieno.

Para continuar luego resumiendo una buena parte de las redondillas de la escena IV de la jornada I, también entre Leonor y Manrique.

El aria de Leonor es muy bella y expresa con lírico aliento la espera de su alma enamorada del misterioso trovador. Sin embargo, la *cabaletta* que, sin interrupción, sigue al aria es un paso atrás en la caracterización psicológica del personaje, pues representa una vuelta al modelo belcantista de Bellini y Donizzetti dentro de unas estructuras que pretenden una mayor veracidad dramático-musical. La música es, sin paliativos, mala y hueca. Su única finalidad parece ser la de dar pie a la soprano para un lucimiento vocal a través de melifluos *gorgoritos,* que además, en este caso, están absolutamente fuera de situación. El personaje de Leonora es, creemos, el peor captado y sentido por Verdi, y solamente al final de la ópera parece recobrarse de esta falta de *simpatía,* elevándose y redimiéndose teatral y musicalmente.

Al resumir la acción en general, Cammarano no explica que el trovador está al servicio del conde de Urgel, quien es aspirante a la corona de Aragón, y que ha desencadenado una guerra civil (7). Por eso, el espectador de la ópera no debe comprender muy bien las razones del conde de Luna cuando éste le dice a Manrico «D'Urgel seguace, a morte proscritto ardisci volgerti a queste regie porte?», tomadas casi literalmente de la escena V de esta jornada I: «¿Cuándo a la ley sois infiel / y cuándo proscrito estáis / así en palacio os entráis / partidario del de Urgel?» De hecho, ni a García Gutiérrez ni a Cammarano le interesaban los aspectos políticos, cosa en cambio un tanto extraña en Verdi, quien sí había tenido implicaciones políticas con sus óperas históricas, especialmente con *Nabucco* (1842) y con *Macbeth* (1847). No olvidemos la situación italiana a partir del Congreso de Viena y él que el propio nombre de VERDI servía como iniciales para los patriotas italianos (Vittorio Emmanuelle Re De Italia).

Otro aspecto interesante es el del conflicto clasista, más que de clases, que observamos en el dramaturgo español a lo largo de la obra, y más concretamente en esta jornada I, y que no parece interesar al italiano, pues suprime casi por completo toda relación con este hecho. En Gutiérrez, esta lucha clasista va unida al tema del honor y sus ejemplos son numerosos: en la escena I del drama, al hablar del trovador, uno de los personajes, Guzmán, exclama: «... Y luego ¿quién es él?, ¿dónde está el escudo de sus armas? Lo que me decía anoche el conde: "Tal vez será algún noble pobretón, algún hidalgo de gotera"».

Este tema de las diferencias de clases se reitera una y otra vez en la escena del duelo, última de la primera jornada —tengamos en cuenta además que ya entre ambos rivales políticos se encuentra el amor por la misma mujer—. Al reto de Manrique responde don Nuño:

---

(7) La parte puramente histórica de *El trovador* está reflejada muy por encima. Son las luchas intestinas surgidas en Aragón a raíz de la muerte de Don Martín I el Humano, quien no dejó sucesión y que se solventarían en el Compromiso de Caspe con la subida al trono de Fernando de Antequera en 1412. García Gutiérrez, en su obra, confunde los bandos políticos, pues hace al conde de Luna enemigo del de Urgel —el más tenaz contrincante de Fernando de Antequera—, del que es partidario Manrique, cuando en realidad la poderosa familia de los Luna estuvo siempre al lado del conde de Urgel. El asesinato del arzobispo de Zaragoza, don García de Heredia, a que se refiere el drama —que no figura en la ópera—, fue real, y ocurrió en 1411, pero el asesino fue precisamente don Antonio de Luna, y la razón, política, fue que el arzobispo se oponía al pretendiente de Urgel. En otros momentos del drama, García Gutiérrez hace referencia al rey, cuando todavía estaba Aragón en el interregno, y la proclamación no se produciría hasta el año siguiente. Naturalmente, esto no afecta a la calidad —o a la falta de calidad— de la obra, que se rige por su credibilidad dramática y no histórica. Cfr. Menéndez Pidal: *Historia de España*, tomo V, pp. 340-349. Madrid, 1964.

—¿Qué hay de común en los dos?
Habláis al Conde de Luna
hidalgo de pobre cuna

cuando Manrique insiste, el conde lo insulta llamándole villano y cobarde; «no que no sois advertid / caballero como yo», le dice, a lo que Manrique contesta: «que si vos sois caballero / caballero también soy». Más adelante, en el análisis de los demás actos, volveremos sobre el tema.

En esta primera parte Cammarano introdujo algunos versos de su propia cosecha sin haber sido inspirados por la obra española. Así el canto de Manrico fuera de escena —sus primeras palabras— que producen un gran efecto dramático —es de noche, Leonora aguarda en el jardín, el conde se dispone a visitarla—, efecto que la indudable belleza de la música enaltece:

Deserto sulla terra,
Col rio destino in guerra,
E sola speme un cor
Ma s'ei quel cor possiede,
Al Trovator!
Bello di casta fede,
Egli è d'ogni uom maggior,
Il Trovator!

El final del primer acto de la ópera combina por primera vez —es el famoso terceto— las voces y los sentimientos de los tres personajes simultáneamente, aspecto éste típico del melodrama y del que está imposibilitado el teatro recitado (8). El que la calidad musical de este concertante sea más bien escasa debe imputarse a Verdi, quien le dio más vigor y brillantez que entidad psicológica o belleza melódica

ACTO II: «LA GITANA»

El cuadro I se desarrolla en un campamento gitano en Vizcaya y tiene correspondencia con la escena I del acto III del drama español, que ostenta el mismo título. En la ópera, la parte segunda comienza con un coro de zíngaros —uno de los más famosos de toda

(8) Un intento serio en este sentido fue el realizado por Luca Ranconi con su originalísima interpretación del *Orlando furioso*, de Ariosto. Pero esa simultaneidad constituye en la ópera una unidad superior, mientras que en el intento de Ranconi el espectador tenía forzosamente que elegir uno de los personajes o situaciones en detrimento de los demás.

la obra de Verdi— para centrarse luego en la conversación entre Azucena y Manrico.

En ella nos enteramos de la terrible historia del suplicio de la gitana condenada a la hoguera, y la venganza de su hija, Azucena, que rapta al hijo del conde, y al querer arrojarlo al fuego lo confunde, y, en su lugar, arroja al suyo propio.

Toda esta tremenda escena guarda un marcado paralelismo en las obras española e italiana:

Azucena (canta): *Bramando está el pueblo indómito*
de la hoguera en derredor;
al ver ya cerca la víctima,
gritos lanza de furor.
Allí viene; el rostro pálido,
sus miradas de terror
brillan de la llama trémula
al siniestro resplandor

Que en el melodrama se convierte en:

Azucena (canta): *Stride la vampa! — La folla indomita*
Corre a quel fuoco — lieta in semblanza;
Urli de gioia — d'intorno echeggiano:
Cinta di sgherri — donna s'avanza!
Sinistra splende — sù volti orribili
La tetra fiamma — che s'alza al ciel!

El resto de la escena sigue en general la conversación entre Manrique y la gitana (en prosa) del drama romántico, aunque Cammarano suprime, como ya observamos en el acto anterior, todo lo referente al conflicto social del protagonista. Acaso el mundo italiano de la época no concedía similar importancia a estas cuestiones tan adentradas en el espíritu español. Hay dos detalles particularmente importantes para comprender la psicología hispánica de Manrique: el primero, cuando le dice a Azucena: «Mil veces, dentro, en mi corazón, os lo confieso, he deseado que no fueseis mi madre, no porque no os quiera con toda mi alma, sino porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta. Mil veces digo para mí: si yo fuese un Lanuza, un Urrea...»; el segundo, la aseveración del joven cuando a la sugerencia de la gitana de ser un Artal: «No, un Artal, no; es apellido que detesto; primero el hijo de un confeso.»

Vemos, pues, que en el interior de Manrique existe un conflicto entre su baja extracción social y su ambición, y que el viejísimo problema judío, tan debatido por Américo Castro y Sánchez Albornoz,

permanecía vigente entre la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX. Dada la ingenuidad dramática de García Gutiérrez, creemos que estas reiteraciones en el conflicto de clases sociales estaba a flor de piel entre el auditorio que hizo triunfar su obra (9). El que estos problemas, tan realmente acendrados en la vida española durante siglos y que tan espléndidos reflejos han tenido en la literatura desde *La Celestina* a *Tiempo de silencio,* hayan sido recogidos de forma muy superficial en *El trovador,* no va en mengua de su importancia.

Luego del dramático diálogo entre madre e hijo nos encontramos en la ópera con la llegada de un mensajero que anuncia a Manrico que Leonora ha entrado en un convento al creerlo muerto en la batalla de Velilla (10). En el drama es el propio Manrique, en la escena VII de la jornada II, quien nos entera de la decisión de Leonor, estando ya en el convento. Esa escena ha sido suprimida en la ópera.

Ante la noticia traída por el mensajero, Manrico decide partir a rescatar a su amada antes de que pronuncie el voto de castidad. Azucena se opone argumentando que las heridas todavía no han cicatrizado, aunque lo que en realidad teme es que el joven la abandone. Manrico, pese a todo, parte.

Lo que está mejor captado por el adaptador —y luego por Verdi en la partitura— es la lucha de Azucena entre el amor por Manrico y su sed de venganza. García Gutiérrez había hecho especial hincapié en esta disyuntiva amor-venganza y con evidente acierto así lo recoge Cammarano. Es interesante conocer la visión que del personaje tenía Verdi y lo que pidió a su libretista reflejase de su personalidad atormentada. El 9 de abril de 1851 escribe Verdi a Cammarano en la carta ya citada:

«No convierta a Azucena en una loca. Sobrecogida por la preocupación, el terror y la falta de sueño, es incapaz de pronunciar dos

---

(9) En el breve espacio dedicado a *El trovador* en su estudio sobre «El teatro español en el siglo XIX», Narciso Alonso Cortés da como causa del éxito fulgurante de la obra el acomodo del paladar del público al gusto romántico «juntamente con la índole del argumento, que por su vena española y su trama folletinesca se hacía más sensible al alma del pueblo». Nos permitimos poner en duda el que el *pueblo,* en los años treinta del siglo pasado, que era en su inmensa mayoría analfabeto, asistiese a las representaciones teatrales. Más bien debía tratarse de una parte muy particular del *pueblo,* es decir, la burguesía y la aristocracia que había podido cubrir el pequeño aforo del teatro del Príncipe durante algunas funciones. La confusión de los críticos en cuanto al debatido término *popular* parece muy marcada. Cfr. *ob. cit.* en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* tomo IV, 2.ª parte, pp. 273-274. Barcelona, 1953. Esta opinión, en cuanto a la importancia del argumento en el éxito, es compartida por D. Shaw en su estudio correspondiente al siglo XIX dentro de la *Historia de la Literatura española.* Barcelona, 1974.

(10) En el libreto de la ópera (Ricordi Milán, 1944) figura Pelilla y no Velilla, como en el drama. Consultada la partitura (Nueva York, 1970) y otra nueva edición del libreto (1956), sigue siempre Pelilla, lo cual nos hace pensar en un error ya habitual.

frases seguidas. Sus sentidos se encuentran oprimidos, pero no está loca. Es esencial que se conserven hasta el final mismo las dos grandes pasiones de esta mujer: su amor por Manrico y la sed feroz de vengar a su madre. Muerto ya Manrico, el ardor de la venganza crece y gritará con gran exaltación: "Sí..., era tu hermano. Madre mía, has sido vengada"» (11).

Esta dualidad tan bien captada por Verdi había sido ya puesta de relieve en el comentario que Larra hiciera ante el estreno de *El trovador*, aunque para éste el amor estaba vinculado a la figura de Leonor y Azucena representaba exclusivamente la venganza. De cualquier modo, es evidente que el personaje de la gitana se enriquece con este conflicto, que, no obstante estar presente en el drama, se realza en la ópera. Pero, insistimos, tanto Larra como Verdi concedieron a la figura de la presunta madre del trovador una importancia clave, asegurando aquél que es «la creación más original, más nueva del drama; el carácter más difícil también, y, por consiguiente, el de mayor lucimiento» (12).

Cuadro II: *Un atrio interno cerca de Castellor*

Resume acertadamente, con ciertas libertades, toda la jornada II del drama. La escena I entre don Nuño y don Guillén ha sido lógicamente suprimida desde el momento en que Cammarano decidió prescindir del personaje de don Guillén de Sesé. Si algún interés guarda la escena es para poner de nuevo de relieve la importancia que Gutiérrez daba al problema de las diferencias sociales, y que el libretista italiano volvió a ignorar. En la conversación entre ambos nobles se dice en relación a la pretendida boda del conde con Leonor:

Guillén: *Noble he nacido,*
y noble, don Nuño, soy.
Nuño: *Basta; ya sé, don Guillén,*
que es ilustre vuestra cuna.
Guillén: *Y jamás mancha ninguna*
la oscurecerá.
Nuño: *Está bien;*
dejadme.
Guillén: *¿Quién más que yo*
este enlace estimaría?
Mas si amengua mi hidalguía,
no quiero tal dicha, no

(11) *Autobiografía*, p. 241.
(12) Cfr. M. J. de Larra: Artículo segundo sobre *El trovador* publicado en *El Español* el 5 de marzo de 1836. Recogido en sus *Artículos de crítica literaria y artística*, tomo II, Madrid, 1923, pp. 198-209.

A Cammarano le interesaba más la acción externa y directa que insistir en unos conflictos que tal vez recargasen la línea del melodrama y que a los espectadores italianos interesaban en menor medida que a los españoles. Pero, al mismo tiempo, debía no ignorar las interioridades de los personajes y la causa de su forma de actuar. Surge entonces, en todo su valor, la primitiva misión del aria: dar a conocer al oyente los sentimientos que dominan el alma de los personajes. A este respecto, la labor del poeta italiano al comienzo de este cuadro es elogiable: Una introducción en forma de recitado, el aria y una *cabaletta* que conforman la triple expresión de la ópera tradicional belcantista asentada definitivamente a principios del siglo XIX.

El aria del conde humaniza al personaje y comprendemos los motivos que le llevan a intentar raptar a Leonora del convento. Si juzgásemos a los personajes con una mayor ecuanimidad, nos daríamos cuenta de inmediato que los dos protagonistas masculinos actúan de la misma manera a impulsos de idénticos motivos. El que el conde —el barítono— deba asumir el papel de *malo* y Manrico —el tenor— el de *bueno,* hay que achacarlo en no pequeña manera al escaso desarrollo psicológico del drama musical italiano de mediados de siglo, que contaba además con la complicidad del público a la hora de clasificar a los personajes: el héroe, la heroína, el villano... Incluso hoy día los intérpretes del conde de Luna tienden en el teatro a acentuar los rasgos *malvados,* en lugar de intentar comprender las razones amorosas y, por tanto, humanas de su comportamiento. En este sentido, la ópera parece seguir una tradición inamovible y que empareja la ingenuidad del dramaturgo español y del operista italiano. La posterior evolución de Verdi le alejará definitivamente de esta división en compartimientos estancos que parecen tener sus personajes de la primera y segunda épocas.

Además de suprimir la escena antes mencionada, Cammarano decidió —y creemos que hizo mal— prescindir de la escena V de la jornada III entre Leonor y Manrique. En esta escena se produce el enfrentamiento en el alma de Leonor entre lo que considera un sagrado deber —ha pronunciado ya los votos— y su amor, que le urge a huir con Manrique. Alcanza aquí García Gutiérrez tal vez los momentos de mayor calidad lírica y dramática de su obra. Cammarano utilizó, sin embargo, una parte de los versos —como indicamos al comentar el acto I— para la famosa aria de Leonora «Tacea la notte placida», aunque en un contexto teatral por completo diferente.

El trío que cierra el cuadro es una réplica del del acto primero, aunque este de ahora aparece más elaborado con la utilización de

tres coros diferentes que apoyan a cada uno de los tres personajes: el de monjas, a Leonora; el grupo de soldados fieles, a Manrico, y los *secuaces*, que al frente de Fernando respaldan al conde de Luna.

El conjunto es uno de los clásicos *concertanti* de Verdi, lleno de fuerza y que requiere un notable esfuerzo de las voces humanas. La calidad musical es superior a la del acto I, y, a pesar de la rudeza o falta de elegancia sonora que suelen tener muchos finales verdianos, alcanza una elevada belleza; así en la repetición de la frase de Leonora «sei tu dal ciel disceso», iniciada con el acompañamiento exclusivo de las cuerdas en pianísimo hasta alcanzar el si bemol agudo en fortísimo con toda la orquesta, y que, bien cantada, constituye uno de los momentos de mayor emotividad y hermosura de toda la ópera. Ciertamente nos damos cuenta en instantes como ésos de la distancia entre un dramaturgo con algo de talento y un verdadero genio del teatro como fue Verdi.

ACTO III: «IL FIGLIO DELLA ZINGARA»

El cuadro I, «Accampamento», sigue muy de cerca las escenas II y III de la jornada IV de la obra española *La revelación*. En la escena I, totalmente suprimida en el drama lírico, se insiste una vez más en las connotaciones de drama de honor. Leonor ha huido del convento y se encuentra con su amante Manrique en la fortaleza de Castellor. Su hermano, don Guillén, encargado social de velar por el buen nombre de la familia, se expresa así a este respecto:

Nuño: *¡Albricias, don Guillén; hoy*
recobraréis vuestra hermana!
Guillén: *No sabéis cuál lo deseo,*
por lavar la torpe mancha
que esa pérfida ha estampado
en el blasón de mis armas.
.....
Nuño: *Sosegaos.*
Guillén: *No, no sosiega*
el que así de su prosapia
ve el blasón envilecido...
Honrado nací en mi casa,
y a la tumba de mis padres
bajará mi honor sin mancha.

Sin embargo, para el espectador de buena conciencia la heroína sigue siendo pura, ya que el trovador la ha llevado al castillo con

ánimo de desposarla. Es curioso notar que si bien Cammarano-Verdi suprimieron todo ese conflicto de honor, salvaron la pureza de la protagonista al hacer cantar a Manrico la castidad que hasta ese momento ha tenido su amor y con los preparativos de la ceremonia nupcial (en el cuadro II de este mismo acto).

La función primordial del primer cuadro de la ópera es dar un paso más en la complicada trama que ha de provocar el espantoso final: Azucena ha sido capturada merodeando por el campamento del conde de Luna; el ayudante de éste la reconoce y de pronto se encuentra el antagonista con que tiene en su poder a la bruja que quemó a su hermano, y que es al mismo tiempo la madre de su enconado rival. Casi, casi un *thriller*. ¿Qué hará ahora el trovador?

El cuadro es acaso el que con más literalidad sigue la obra de Gutiérrez. El no poco hermoso romance de Azucena está respetado casi en su totalidad, si bien interrumpido por breves expresiones del conde y de Ferrando. Dice el romance:

Azucena: *Vengo, señor, de Vizcaya*
que la luz primera vi
en sus áridas montañas.
Por largo tiempo he vivido
en sus crestas elevadas
donde pobre, y miserable,
por dichosa me juzgaba

que Cammarano traslada también en versos octosílabos:

Da Biscaglia ove finora
le sterili montagne
ebbi a ricetto (Da Biscaglia!)
Giorni poveri vivea
pur contenta del mio stato

y continúa el romance:

un hijo solo tenía
y me dejó abandonada;
voy por el mundo a buscarle,
que no tengo otra esperanza.
¡Y le quiero tanto!, él es
el consuelo de mi alma,
señor, y el único apoyo
de mi vejez desdichada.

Sola speme un figlio avea
mi lasciò-m'oblia, l'ingrato
Io, deserta, vado errando
di quel figlio ricercando
di quel figlio che al mio core
pene orribili costò!
Qual per esso provo amore
madre in terra mai non provò!

El final, de nuevo *en punta,* del cuadro sigue también el original con la decisión por parte de las tropas del conde de atacar Castellor, donde se ha hecho fuerte Manrico.

Coinciden aquí el dramaturgo español y el libretista y compositor italianos. Porque musicalmente este episodio es preparativo eficaz para la segunda parte del acto, en que se encuentra la escena *di bravura* más espectacular de la ópera, situada en verdad estratégicamente como punto culminante de la tensión dramática y del esfuerzo lírico. En Gutiérrez sucede algo similar: a los sucesos de las escenas en el campamento que alcanzan —o al menos lo pretenden— una especial tensión sobre el espectador, sucede una relajación con la silva de Manrique de tan característico sabor romántico —misterio, muerte, naturaleza, amor— para finalmente volver a la tensión inicial, incrementada, en las postrimerías del acto, con la decisión del trovador de rescatar a su madre de la hoguera, abandonando los brazos de Leonor.

El segundo cuadro de la ópera, una sala contigua a la capilla del castillo, es de muy breves proporciones, y constituye, sin embargo, un verdadero *tour de force* para el tenor. Consta de un recitativo, el aria, muy sentida y hermosa, y la *cabaletta* final con el coro, la archifamosa «Di quella pira», en la que el público espera, no sin cierto matiz morboso, el do *de pecho* con el que el protagonista corona el acto. Si el cantante es bueno, indefectiblemente el auditorio le dispensa las máximas aclamaciones de la noche. ¿Qué tiene, pues, este fragmento para que con tal pasión se le distinga? Creemos que no es por su calidad musical, bastante inferior a otros muchos momentos de la ópera, sino por su dificultad, la situación estratégica en que está imbricado en el conjunto en que por fin se rompe la enorme tensión acumulada y la propia naturaleza de la composición musical, que es fácil, inmediatamente reconocible desde los primeros compases y de un impacto muy directo.

En García Gutiérrez el personaje de Manrique no tiene un *número* de lucimiento similar; ese monólogo que el espectador teatral espera,

sopesa, compara con otros actores, juzga y, en definitiva, consagra como parte esencial en el discurso escénico.

Evidentemente la música de Verdi, pese a su superficialidad en este caso preciso, eleva la temperatura con su instinto infalible de hombre de teatro lírico y experimentado conocedor de las reacciones del público de ópera, que, no lo olvidemos, ha venido siendo mucho más amplio en Italia que en nuestro país.

En la escena VIII de la jornada IV el dramaturgo romántico hacía confesar a Manrique, ante los atónitos ojos de Leonor, que la gitana era su madre. De nuevo surge la sombra de las desigualdades *de cuna,* sociales, que tan a menudo hemos encontrado a través de las tan variadas aventuras de *El trovador.* La escena reitera ese conflicto y el dramaturgo, muy astutamente, hace reaccionar con amplia generosidad a la aristocrática heroína que, pese a todo, sigue amando al joven Manrique. Naturalmente, García Gutiérrez sabe que a estas alturas del drama el público no ignora que el trovador es en realidad un noble de alta alcurnia y se puede permitir estos *excesos* (13).

En la ópera, la declaración de Manrico a Leonora sobre su origen es brevísima y como de paso, y arranca de la protagonista un simple ¡ah! de sorpresa. De nuevo comprobamos la distinta actitud ante los problemas relacionados con la familia, el honor y la honra de la mentalidad española e italiana. Para el espectador italiano el tema de la *vendetta* familiar es ya motivo suficiente para sustentar el interés y la intriga argumental, cosa, por el contrario, mucho menos importante para el público español.

---

(13) Recordemos que en el conflicto de *Don Alvaro o la fuerza del sino,* del Duque de Rivas, la desgracia inicial proviene de que el Marqués de Calatrava desdeña a Don Alvaro por ser un indiano. Cuando Don Alvaro, descubierto su intento de fuga, se entrega al Marqués de Calatrava para que lo mate, éste le contesta con arrogancia:

¡Tú, morir a manos de un caballero!
No, morirás a las del verdugo.

Y cuando en la jornada IV Don Carlos de Vargas incita a la lucha a Don Alvaro, y éste le dice que es un hombre de nobleza y pundonor, Don Carlos responde:

¡Nobleza un aventurero!
¡Honor un desconocido!
¡Sin padre, sin apellido!
¡Advenedizo, altanero!

Sin embargo, al final del drama sabremos que en realidad Don Alvaro, desconocido, carente de nobleza, desciende nada menos que de una princesa, última heredera del linaje de los incas, y del virrey del Perú, quien, injustamente acusado, fue sometido a prisión perpetua. Además, en el momento en que el espectador conoce el verdadero origen de Don Alvaro, que hasta esos instantes había permanecido oscuro, sus padres han sido ya reivindicados y repuestos en honras y dignidades.

Así, el conflicto dramático que se derivaría de la relación amorosa entre dos miembros de estamentos sociales opuestos desaparece. Toda pretensión de poder analizar tanto *Don Alvaro* como *El trovador* desde una perspectiva de lucha de clases nos parece, por tanto, inviable.

ACTO IV: «IL SUPPLIZIO»

El cuadro I vuelve a situarse en el palacio de la Aljafería, de Zaragoza, y sigue con bastante aproximación las escenas I, IV y V de la última jornada del drama español, incluso en las acotaciones e indicaciones escénicas, como, por ejemplo, el que desde el escenario deba verse una torre con una ventana enrejada (donde se supone se encuentra prisionero el trovador).

Leonor y Ruiz llegan con ánimo de rescatar a Manrico. El monólogo de la protagonista «D'amor sull'ali rosee» no guarda relación con las redondillas de Leonor al comienzo de la escena II y es una aportación de Cammarano a la que Verdi prestó acaso lo mejor de su inspiración *trovadoresca*. El aria es de una gran finura, con una hermosa melodía de trazos que casi podrían calificarse de exquisitos y que además cumple una función dramática de gran eficacia al servir de contraste y también de calma y reposo antes de las brutales escenas del final. Su dificultad principal estriba en mantener la línea de canto sin quebraduras, en toda su fuerza, y sin que el necesario *legatto* se altere, pese a que la voz debe subir nada menos que hasta el re bemol agudo.

La escena del *Miserere* que sigue es magnífica, tanto desde un punto de vista lírico como dramático. Las lamentaciones de Manrico desde la torre y la angustiada respuesta de Leonora producen un gran efecto contra el fondo coral de los monjes que entonan el miserere.

El canto de Manrico está muy bien tomado del original:

Manrique: *Despacio viene la muerte,*
que está sorda a mi clamor
para quien morir desea,
despacio viene, ¡por Dios!
¡Ay! ¡adiós Leonor!

Manrico: *Ah, che la morte ognore*
e tarda nel venir
a chi desia morir!
Addio, Leonora, addio!

En la breve escena I de esta jornada V, en la parte de la conversación entre Ruiz y Leonor, que no fue recogida por Cammarano-Verdi, hay una rápida pero interesante mención del comerciante que le ha proporcionado el pomo del veneno. Pertenece a la larga y acendrada tradición antisemita, tan ligada entre nosotros no sólo a la usura, sino también al honor y la limpieza de sangre —recordemos la ante-

rior mención a los conversos—. García Gutiérrez recoge esta tradición con el elocuente comentario de Ruiz: «Judío al fin, diez maravedís de plata me llevó el Iscariote». El concepto del honor calderoniano más tradicional —y que ha sido puesto en entredicho por Ruiz-Ramón— aparece en la escena III, suprimida en la ópera, en el diálogo entre Nuño y Guillén con respecto a Leonor, de quien se ignora el paradero, insistiendo una vez más sobre un problema al que el dramaturgo parece fue especialmente sensible:

Guillén: *... pero encontrarla sabré*
aunque la oculte el abismo.
Entonces su torpe amor
lavará con sangre impura...
Sólo así el honor se cura
y es muy sagrado el honor.

La ópera continúa con una nueva intervención de Leonora, esta vez muy poco afortunada. Se trata de una *cabaletta* que sigue el modelo de la del acto I y cuya única misión parece ser la de otorgar a la soprano un pretexto para un exhibicionismo vocal. Dada la dificultad de la *cabaletta* y su colocación inmediatamente detrás de una pieza tan admirable como el *Miserere,* suele omitirse en las representaciones. Ciertamente no se pierde mucho dado su escaso valor musical, pero debe reconocerse que no es esa la causa de su supresión, sino su dificultad.

El dúo, que cierra el cuadro, entre Leonora y el Conde es absolutamente convencional. Sigue libremente la escena V del drama recitado, en la que Leonor convence a Don Nuño para que libere a Manrique a cambio de pertenecerle. Algunos cambios como el que en la obra española Leonor ingiera veneno de un pomo antes de su entrevista con el Conde y en la ópera el veneno lo tome de un anillo en medio de la conversación, cuando ya ha obtenido la promesa de libertad para el trovador, no tienen importancia decisiva. En la obra de García Gutiérrez el elemento romántico está en su apogeo: además de duelos, historias truculentas, asaltos a fortalezas, celos, amores frenéticos, misterio y recreación de ambientes medievales, se une ahora el suicidio que además tiene una clara motivación romántica: el amor que al mismo tiempo conlleva la idea de la fidelidad al preferir la muerte a la vida al lado de un ser al que no se ama. En la decisión de Leonor no hay lucha, no hay conflicto. Al comenzar la postrera jornada el final estaba prefijado al parecer conocer de antemano la reacción del Conde. En este sentido, el libretista en su adaptación hace el hecho algo más verosímil. Sin embargo, la visión de Verdi de este diálogo tan

desesperado y sombrío es curiosamente no sólo superficial, sino que no responde en absoluto al clímax de la obra hispana. La música parece no tener en cuenta el significado de las palabras por lo que puede hablarse de un verdadero divorcio entre texto y música, cuya unidad es, a fin de cuentas, la entraña auténtica del melodrama. Si el dúo tiene éxito, y esto está fuera de duda, se debe a su innegable brillantez y a la pronta y fácil asimilación de su tema, reiteradamente repetido en su ritmo de vals.

El cuadro final de la ópera se desarrolla en un calabozo oscuro (*orrido carcere* en el libreto) y es una fiel reducción del final (escenas VI a IX) de la obra teatral española. Algunas partes del diálogo están tomadas de manera prácticamente literal. Así el comienzo:

Manrique: *¿Dormís, madre mía?*
Azucena: *No... Bastante lo he deseado; pero el sueño huye de mis ojos.*

Manrico: *Madre?, ... non dormi?*
Azucena: *L'invocai più volte.*
Ma fugge il sonno a queste luci...

u otros muchos pasajes de la escena VI:

Azucena: *Yo quisiera escaparme de aquí, porque me sofoca el aire que aquí respiro.*

Da questa tomba di vivi
sol fuggir vorrei
perche sento il respiro soffocarmi!

* * *

Azucena: *Acércate... mira esta frente pálida, ¿no está pintada en ella la muerte?*

Vedi?. Le sue fosche impronte
m'ha già segnato in fronte
il dito della morte!

* * *

Azucena: *¿No es verdad que se llenarán de rabia cuando vengan a buscar una víctima y encuentren un cadáver, menos que un cadáver, un esqueleto...? ¿Oyes? ¿Oyes ese ruido? Mátame... pronto para que no me lleven a la hoguera. ¿Sabes tú qué tormento es el fuego?*
¡La hoguera! No sé qué tiene de feroz esa palabra,

Troveranno un cadavere muto, gelido!... anzi uno scheletro!
Non odi? gente appressa...
I carnefici son... vogliano al rogo trarmi!
Il rogo!
Il rogo, parola horrenda

De la misma manera Cammarano sigue fielmente el final de la escena antedicha cuando Azucena logra apaciguarse y medio dormida sueña con un hermoso futuro y Manrique la conforta:

Azucena: *Y correremos por la montaña, y tú cantarás,*
mientras yo estaré durmiendo, sin temor a esos
verdugos, ni a ese suplicio de fuego.
Manrique: *Descansad.*
Azucena: *Voy; pero calla... calla...*
Manrique: *Duerme, duerme madre mía,*
mientras yo te guardo el sueño,
y un porvenir más risueño
durmiendo allí te sonría.

Que en la obra italiana aparecen así:

Manrico: *Riposa, o madre; Iddio conceda*
men tristi imagini al tuo sopor.
Azucena: *A! nostri monti ritorneremo...*
l'antica pace ivi godremo...
tu canterai sul tuo liuto...
in sonno placido io dormirò!
Manrico: *Riposa, o madre: Io prono e muto*
la mente al cielo rivolgerò.

La última y tremebunda escena de *Il trovatore* resume las tres finales del drama hispano. El desenlace es quizá un poco precipitado y culmina con la ejecución de Manrico después de la consumación del suicidio de Leonora. La única diferencia es que en la obra española Azucena, luego de contemplar la decapitación de su hijo adoptivo, revelar al Conde su verdadera identidad y exclamar: «Ya estás vengada», muere ella misma —«Con un gesto de amargura, y expira», según la acotación— mientras que en la ópera el libretista se contenta con señalar: «cade a'piè della finestra».

La acumulación de horrores en la escena final no es sino el resultado lógico de unas premisas dramáticas —tanto en García Gutiérrez como en Verdi— muy determinadas y que requerían —como en el

caso de *Don Alvaro* o de *Hernani* o *Le roi s'amuse* de Víctor Hugo (14)— un final estremecedor. La diferencia, sin embargo, con la catarsis generada por la tragedia griega es sustancial. Manrique no alcanza jamás —ni en el drama ni en la ópera— la categoría de héroe trágico que lucha contra el destino. Carece de grandeza. Ni Antonio García Gutiérrez, ni Víctor Hugo, ni el Verdi de 1853 —sí en cambio el Verdi final de *Otello*— tenían el genio suficiente como para convertir a sus protagonistas escénicos en arquetipos de alcance universal. Y si en el caso de la ópera —*Il trovatore*— se sigue representando es en razón de la belleza melódica de algunos de sus fragmentos, en la fuerza, la intensidad y la brillantez de otros, pero no por sus cualidades intrínsecamente dramáticas, aun cuando haya aciertos parciales, por su retrato psicológico o por el aliento humano de sus personajes.

El drama de García Gutiérrez, como ya indicábamos al principio de este trabajo, no se puede hoy mantener en pie, su fragilidad y falta de interés son evidentes. El melodrama responde a distintos postulados, en los que, por ser importantes, lo son menos la verosimilitud de las situaciones, la decisiva importancia del texto, la veracidad de las pasiones que refleja. La música vence al argumento literario. La transformación del drama recitado al cantado conlleva necesariamente una escala de valores al tener la música, elemento nuevo e integrador, la supremacía estética y humana. Todo ello no quiere indicar que el texto carezca de importancia. La tiene y decisiva. Porque sólo cuando nos hallamos ante el raro ejemplo de una simbiosis perfecta entre un texto de calidad y una música de la misma calidad, adecuada a las vicisitudes del ente dramático, el melodrama puede alcanzar esa excelsa categoría de creación universal, valedera e inmarcesible, esa diversidad de elementos heterogéneos que se resuelve en una unidad superior y que puede considerarse como un teatro total. Lo que en *Il trovatore* está conseguido parcialmente, es decir, esa integración totalizadora lo alcanzará Verdi precisamente cuando el modelo a seguir sea no una obra mediocre como *El trovador* de García Gutiérrez, sino una obra genial como el *Otelo* de Shakespeare (15). Pero aun así, aun a pesar de sus debilidades,

---

(14) En el caso de *Hernani*, el protagonista se mata clavándose un puñal para cumplir una promesa que había hecho a su mortal enemigo; en *Le roi s'amuse*, el bufón del rey de Francia hace matar a su propia hija creyendo se trata del rey. Ambos casos «tremebundos» son característicos del teatro romántico. Las dos obras fueron puestas en música por Verdi, la segunda con el título de *Rigoletto*.

(15) La cumbre de la dramática verdiana debe buscarse en *Otello*, *Falstaff* y *Don Carlos*. No es casual que las tres obras procedan de insignes plumas. La fallida experiencia anterior (1848) de *Macbeth*, obra de calidad muy inferior, debe aplicarse, por supuesto, no a Shakespeare, sino a que la fórmula y el desarrollo del melodrama italiano a mediados del siglo XIX no era todavía apto para enfrentarse con el complejo mundo shakesperiano tal y como preten-

de sus irregularidades, este *Trovador,* drama romántico y melodrama, sigue deleitando, complaciendo e incluso apasionando a no pequeña parte de un público sensible a la belleza de la voz humana en su particular adaptación a la dramática musical.

JOSE CARLOS RUIZ SILVA

Joaquín Costa, 51, 4.º
MADRID-6

día Verdi. Sobre este tema véanse mis ensayos: «Ideas estéticas en torno a Shakespeare y el teatro musical romántico», *Revista de Ideas estéticas,* 1975, y «Shakespeare-Verdi», *Revista de la Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 2.º trimestre 1976.