

**EL PAPEL DE BOITO EN LA MADUREZ DE VERDI:
OTELLO Y FALSTAFF**

*The role of Boito in Verdi's maturity:
Othello and Falstaff*

MARÍA FERRANDO MONTALVÀ

MARÍA FERRANDO MONTALVÀ es licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la UAB. Tiene un Máster en Producción y Edición de Contenidos Audiovisuales por la Universidad de Valencia. Posee los títulos de Especialista Universitario en Comunicación Audiovisual y en Música por la Universidad Politécnica de Valencia, donde obtuvo el DEA con un trabajo de investigación dentro del programa de doctorado de Música.

Palabras clave:

- Giuseppe Verdi
- Arrigo Boito
- Otello
- Falstaff
- Adaptación

Keywords:

- Giuseppe Verdi
- Arrigo Boito
- Othello
- Falstaff
- Adaptation

Tras la composición de *Aida* y la *Messa di Requiem*, Verdi daba por concluida su carrera compositiva. Arrigo Boito será quien, con su talento y psicología, consiga que el maestro italiano vuelva a coger la pluma para escribir las que serán sus dos últimas óperas: *Otello* y *Falstaff*. Además del brillante trabajo de adaptación que realizará como libretista de ambos trabajos, Boito será quien apoye a Verdi y le dé fuerza en los momentos de debilidad, permitiendo que acabara su carrera superando su sueño frustrado: el éxito de una ópera cómica.

After the composition of Aida and Messa di Requiem, Verdi considered that his compositive career had concluded. Arrigo Boito, with his talent and psychological skills, will encourage the italian Maestro to go on and to compose his two last operas: Otello and Fasltaff. Besides Boito's brilliant adaptation of both plays as libretist, he will be the one who supports and encourages Verdi in every moment of weakness, allowing him to fulfill his frustrated wish at the end of his career: the success of a comic opera.

*Fecha de envío: 23 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 21 de junio de 2013*

No hay nada más innecesario para el teatro ahora que una ópera mía (...) y es mejor acabar con *Aida* y con la *Messa* (di Requiem) ¹

Estas son las palabras de Giuseppe Verdi en mayo de 1879, quien, dando por finalizada su trayectoria compositiva, preparaba junto con Ricordi sus memorias. Pensaba que ni el público ni el arte volverían a beneficiarse de una obra nueva suya. Pero su futuro se estaba urdiendo; Giulio Ricordi, Arrigo Boito y Franco Faccio llevaban años ponderando un proyecto por el que sentían un deseo cuya intensidad, en palabras de Ricordi, era tan grande que daría cuerpo a un fantasma.

Verdi se planteaba su futuro revisando sus creaciones y dirigiéndolas en persona en diferentes teatros europeos. Pero Giulio Ricordi² tenía un sueño que no dejará de perseguir hasta que lo consiga: la colaboración entre Giuseppe Verdi y Arrigo Boito.

La tarea del editor no fue fácil, ya que el pasado entre Verdi y Boito no jugaba a su favor. El por aquel entonces ya consagrado compositor italiano había formado parte activa del *Risorgimento*, que tras la unificación de Italia, durante los años 60, se había acabado sustancialmente. Es entonces cuando surge la *Scapi-*

¹ CONATI, Marcello y Mario Medici, *The Verdi-Boito Correspondence*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. Lv.

² La editorial Ricordi fue creada en Milán en 1808 por Giovanni Ricordi. A lo largo de la vida de Verdi la dirección de la empresa pasará de padres a hijos siguiendo la siguiente cronología: Giovanni Ricordi (de 1808 a 1853), Tito Ricordi (de 1853 a 1888) y Giulio Ricordi (de 1888 a 1912).

gliatura, un grupo de intelectuales bohemios iconoclastas que se declaran antiburgueses y abogan por una renovación del gusto y por la búsqueda de un nuevo lenguaje estético, criticando el panorama artístico de la Italia del momento por sus valores clásicos. Dentro de este grupo se encontraban el escritor y compositor Arrigo Boito y el director de orquesta y compositor Franco Faccio. Ambos, amigos inseparables, acudirían, coincidiendo con Verdi, a las reuniones que se celebraban en el Salón de Clara Maffei, quien les apoyaba artísticamente y quien, en más de una ocasión, pedirá opinión al veterano compositor sobre los dos jóvenes intelectuales (que se declaraban admiradores de Wagner). Lejos de emitir un juicio, puesto que no conocía bien los trabajos de los *scapigliati*, Verdi se limitaba a decir que esperaba que la admiración que sentían por el maestro alemán, a quien respetaba, no se convirtiese en imitación.³

El experimentado compositor no sentía especial simpatía por los jóvenes que criticaban su adorada tradición italiana, pero después de la lectura y publicación de la “oda sáfica” de Boito, esta apreciación no hará sino empeorar.

La oda *All’ Arte italiano* fue improvisada por Boito en una celebración de *scapigliati* tras el éxito del estreno de la ópera de Faccio *I profughi fiamminghi* (1863). Posteriormente se publicó en la revista *Museo di Famiglia*. El texto criticaba el panorama artístico italiano del momento y Verdi, como máximo exponente del mismo, se tomó los versos como un ataque personal. La intención de Boito no era ofender al maestro, y no tardó en escribir buenas críticas sobre él en la Revista de la Sociedad del Cuarteto, de la que Giulio Ricordi, Franco Faccio y Arrigo Boito formaban parte.

Giulio Ricordi, intentó en 1871 que hubiera un acercamiento profesional entre Boito y Verdi en un proyecto que nunca vería la luz: *Nerone*,⁴ escribiendo al maestro que Boito trabajaría muy bien bajo su dirección, con gran “ímpetu” y “entusiasmo”. Además añadía que

³ Aunque Verdi mostraba su admiración por Wagner afirmando que *Tristan und Isode* era una de las creaciones más sublimes del espíritu humano también decía del maestro alemán que disfrutaba cogiendo caminos difíciles y complicados por ser incapaz de tomar los directos y sencillos.

⁴ Boito trabajará en la adaptación y posteriormente en la composición musical de *Nerone*, tras el intento frustrado de que sea musicado por Verdi. Finalmente, la ópera nunca llegará a concretarse.

no encontraría un versificador tan “espléndido” y “elegante” en forma y contenido como él.

Ocho años después de este intento fallido, en junio de 1879, aprovechando la estancia en Milán del compositor, Giulio Ricordi organizó una cena en la que se contó con la presencia de “algunos amigos” entre los que se encontraba Franco Faccio. Durante la misma, Ricordi sacó a la conversación de manera estratégica el tema de Shakespeare, aprovechando para mencionar el interés de Boito en el drama de *Otello*.⁵ El editor sostiene que al oír *Otello* Verdi lo miró con cierta sospecha e interés. Al día siguiente, Faccio fue a ver a Verdi con Boito. Tres días más tarde, este último entregaba un esbozo del libreto al compositor, quien al leerlo mostró su agrado y animó a su futuro libretista a que continuara con el trabajo, aunque sin comprometerse a una colaboración. La ambigüedad con la que Verdi alienta a Boito a trabajar en *Otello* estará presente a lo largo del dilatado proceso de creación de la ópera.⁶

La ambigüedad con la que Verdi alienta a Boito a trabajar en *Otello* estará presente a lo largo del dilatado proceso de creación de la ópera

En septiembre del mismo año Giulio Ricordi tenía intención de visitar a Verdi en compañía de Boito y Faccio, pero el compositor, presumiendo cuál era la finalidad del encuentro, declina la visita. Piensa que si acepta dará un paso adelante en el compromiso de la composición de *Otello*. Verdi propone al editor que Boito le mande el borrador del libreto una vez lo haya finalizado para poder, después de leerlo, emitir un juicio tranquilamente sin necesidad de que ninguna de las partes se vea comprometida.

Mientras, Ricordi, siendo consciente de qué le gustará oír a Verdi, aprovecha el tiempo trasladándole que Boito está muy interesado en trabajar con él, afirmando que nunca volverá a escribir un libreto a no ser que sea para Verdi (de quien habla con “veneración” y “entusiasmo”) y en cuyo caso, dejará de lado cualquier trabajo por tener tal “honor” y “gran fortuna”.

⁵ Verdi mostró gran interés por Shakespeare a lo largo de su vida, afirmando que prefería Shakespeare a cualquier otro dramaturgo, incluyendo a los griegos.

⁶ El maestro italiano no reconoció hasta 1884 que había comenzado a escribir la música de *Otello*. Su trabajo compositivo concluirá en noviembre de 1886.

OTELLO. El 18 de noviembre 1879, comienza la colaboración para la creación de *Otello*, como se confirma en la carta que Verdi remite a Giulio Ricordi en la misma fecha: “En este momento recibo el chocolate”.⁷ Verdi compra el documento y Boito se pone a su disposición orgulloso de “asociar su nombre con su gloria”.

La tarea de adaptación del drama de Shakespeare será compleja. Boito persigue ser fiel al dramaturgo inglés condensando sus ideas. En ocasiones conseguirá mantener el texto shakespeariano intacto⁸, otras veces modificará parte del vocabulario, persiguiendo un refinamiento del texto atendiendo a un público más culto y distinguido que contrasta con el amplio registro de los espectadores que asistían a The Globe. Como consecuencia se tenderá a una homogeneidad en el lenguaje que no evidenciará de manera tan clara, como hacía Shakespeare, la procedencia de cada uno de los personajes.

El libretista de *Otello* se muestra preocupado por la armonía entre el todo y cada uno de los detalles, por la profundidad psicológica de sus personajes y por las pasiones involucradas en la historia. Porque todas estas cosas son las que hacen que la tragedia tenga una lógica; si se perdiese el equilibrio entre ellas se produciría un alejamiento del drama de *Othello*.

Boito persigue ser fiel al dramaturgo inglés condensando sus ideas: en ocasiones conseguirá mantener el texto shakespeariano intacto, otras veces modificará parte del vocabulario, persiguiendo un refinamiento del texto atendiendo a un público más culto y distinguido que contrasta con el amplio registro de los espectadores que asistían a The Globe

El escritor buscará una estructura general que se adapte al género operístico. La obra pasará de tener cinco actos a cuatro, variando dentro de éstos la división de escenas.

El equilibrio de la forma, el orden en que se suceden los números musicales: un dúo, un aria, un número conjunto, etc. también vendrá dado por el libreto. Boito deberá tener en cuenta en la relación de escenas la localización de

cada una de ellas.⁹ A su vez, el ritmo musical dentro de cada número podrá verse propuesto por la métrica de los versos. En ciertas ocasiones, Verdi también pedirá a su libretista que cambie algún pasaje del texto porque no encaja con la música que él propone.

El libreto contará con numerosas indicaciones de movimientos escénicos y de detalles de las localizaciones. El propio Boito investigará sobre la época en que se contextualiza la obra, para especificar cómo debe ser el diseño de vestuario y de escenografía. Para ello también tendrá en cuenta la fuente en la que Shakespeare se inspiró: el *Hecatommithi*.¹⁰

El número de personajes así como ciertos matices de la personalidad de algunos de ellos también se verán afectados en la adaptación; bien por tener que reducir el número de acciones y escenas, bien por no tener cabida en el género. En un drama operístico romántico no hay sitio para la figura del bufón, presente en el *Othello* shakespeariano, por ejemplo. En cuanto a Desdemona, el rol perderá en la ópera su vis aventurera y rebelde, ciñéndose así mejor al carácter típico de la heroína operística decimonónica débil, sumisa, obediente y entregada.

Por supuesto, Verdi seguirá minuciosamente el trabajo de Boito. Y aunque cada vez confía más en el buen hacer de su colaborador, necesita comprender su enfoque. Le interesan sus opiniones y su visión sobre la psicología de los personajes, especialmente la de Otello. Al protagonista, quizá el rol más controvertido, Boito lo concibe como un hombre que vive en una pesadilla, bajo cuya fatalidad actúa, sufre, piensa e incluso comete un terrible crimen. Verdi desea saber todos estos matices para poder plasmar en la música aquello que no se puede decir con el texto.

Por su parte Boito, que también era compositor, sabe que la música tiene mucho que aportar: debe completar la historia, potenciando las acciones, impulsando las emociones, ahondando en los personajes y acercando al

⁷ El chocolate hace referencia a *Otello*, así es como lo llamaban por el color del protagonista.

⁸ Arrigo Boito trabajará fundamentalmente con la traducción de François Victor Hugo de la obra de Shakespeare tanto para la elaboración del libreto de *Otello* como para la del de *Falstaff*.

⁹ En casi tres siglos, la tecnología en los teatros había avanzado mucho. En la época de Verdi era posible manejar pesadas escenografías, por lo que será importante centralizar las acciones en pocas localizaciones y tener en cuenta que sea factible el cambio de decorado entre una escena y otra.

¹⁰ Dentro de este conjunto de novelas del escritor, dramaturgo y filósofo Giovan Battista Giraldo Cinthio que fue publicado en la segunda mitad del S.XVI, Shakespeare se basó en la 7ª novela del tercer grupo para desarrollar el drama de *Othello*.

público a la trama. Para él la música es la más omnipotente de las artes, y su lógica es mucho más elocuente y libre que la del pensamiento hablado.

Por eso, el libretista de *Otello* hará algunas propuestas a Verdi de carácter musical que en su opinión necesita la historia, trasladándole cómo piensa determinados pasajes musicales que acompañarán la acción. Para la III escena del acto II, Boito imagina una “dulce melodía” interpretada por un coro interno mientras las palabras infernales de Iago calan en el capitán. El coro se acercaría lentamente, apareciendo poco después, acompañada de niños y mujeres, la cándida y bella esposa de Otello, a quien este ahora cree infiel. Este momento musical supondría así una apoteosis de castidad, delicadeza y amabilidad que contrastará con la crueldad de Iago, consiguiendo además potenciar la rabia y contrariedad que Otello siente.

Por su parte Boito, que también era compositor, sabe que la música tiene mucho que aportar: debe completar la historia, potenciando las acciones, impulsando las emociones, ahondando en los personajes y acercando al público a la trama

Verdi verá en este pasaje descrito y versificado por Boito un estallido de luz entre tanta oscuridad y para él compondrá una bella melodía en la que incluirá, como proponen los versos de Boito, una mandolina como parte de la instrumentación.

Boito piensa su libreto teniendo en cuenta la música, aunque aún no haya sido escrita. En ocasiones adelanta el carácter que puede tener un pasaje musical, porque eso también forma parte de la historia, de los personajes, o mejor dicho, de la recepción de los mismos por parte del público.

Durante el proceso de elaboración del libreto, Verdi también da ideas a su colaborador (además de reclamarle necesidades que le surgen en el momento de la composición). Un ejemplo de ello será el número final del III acto. El compositor quiere hacer un *gran finale*, cree que así lo requiere el drama (y también piensa que lo hará el público). La única indicación que da el maestro a su libretista es que diga todo lo que tenga que decir para que al espectador no se le escape nada. Que todo quede explicado.¹¹

¹¹ Verdi se preocupará mucho por este *finale*, no sólo por la música, sino también por el texto; revisando cuidadosa-

Este número conjunto tendrá como núcleo la combinación del elemento lírico y el dramático, estando representado el primero por Desdemona y el segundo por Iago. El *gran finale* deberá constituir el clímax musical de la ópera, un momento apoteósico, en el que la historia también alcanzará un punto de inflexión: el destino está trazado.

Y mientras el libreto está casi concluido, Verdi, que aún no ha comenzado a componer, busca inspiración en imágenes. Para ello pide a Domenico Morelli, que le haga dibujos de diferentes escenas de *Otello*, indicándole que se deje llevar, que piense que pinta para un músico, no para un pintor.

A pesar del intenso y profundo trabajo que libretista y compositor están realizando con el texto de *Otello*, en 1882 Verdi todavía no sabe si la obra verá la luz o no. Durante ese año, el barón Blaze de Bury se interesa por los derechos de la traducción francesa de *Otello*, cosa que Boito traslada a Verdi, quien, lejos de cedérselos, se muestra sorprendido por la seguridad con que el barón sostiene que tarde o temprano *Iago* “existirá”, ya que ni él mismo sabe si “existirá”.¹²

No será hasta diciembre de 1882 cuando se encuentre la primera mención sobre la música de *Otello*. Emanuele Muzio escribe a Ricordi que Verdi ya ha comenzado la composición de la obra, asegurando que ha visto algunas páginas de música sobre el piano de Verdi acompañadas de otras que contienen versos de *Otello*.

Verdi iba plasmando sus ideas musicales en papel, pero no quería que se supiera, seguía sin tener ninguna certeza sobre la conclusión de la ópera.

A los pocos meses (en marzo de 1883) la revista *Fanfulla* publica un artículo en el que se anuncia que Verdi estaba preparando una “tremenda sorpresa para el mundo musical” con su *Iago*. Como reacción a esta publicación, el compositor escribirá a Giulio Ricordi afirmando que todavía no ha empezado a escribir nada de “*Iago* o de *Otello*” y que no sabe aún si lo hará en un futuro.

La actitud de Verdi no cambiará hasta 1884, cuando por fin reconoce que está escri-

mente la edición del libreto y asegurándose de que el público puede captar casi con un golpe de vista todo lo que está pasando.

¹² No será hasta el 21 de enero de 1886, cuando Verdi decida, pidiendo su aprobación a Boito, que la ópera lleve el nombre de *Otello* como título. Alegando que es él y no Iago el que actúa, el que ama, el que tiene celos, el que mata y el que acaba suicidándose.

biendo. Boito trasladará la noticia a Ricordi diciéndole que el compositor parece entusiasmado. Pero, precisamente en el momento en que el curso musical de *Otello* empezaba a avanzar, se produce un incidente que hace que Verdi quiera abandonar el proyecto. El periódico *Roma* publica que Arrigo Boito lamenta no ser él quien musicase *Otello*. Otros medios se hacen eco de la noticia y Verdi escribe a Franco Faccio comunicándole que abandonará la composición de la ópera haciéndole llegar a Boito el libreto “intacto”. El maestro pensaba que Boito no le creía capaz de musicar su libreto tal y como a él le gustaría y, admitiéndolo, pide a Faccio que traslade a su gran amigo en persona, no por escrito, que abandona el proyecto sin ninguna acritud ni resentimiento y que recibirá el libreto de vuelta como un regalo (ya que Verdi lo había comprado).

Este episodio quedará en una mera anécdota, ya que a los pocos días Boito escribía a Verdi explicando que los medios habían malinterpretado sus palabras y rogándole que volviera al trabajo:

Por el amor de Dios, no abandone *Otello*; no lo abandone, está predestinado para usted. [...] usted reside en la vida real y verdadera del Arte y yo en el mundo de las alucinaciones.¹³

La colaboración prosiguió con la propuesta, por parte de Boito, del texto de *El Credo* para Iago (Verdi había pedido a su libretista que sustituyera unos versos quiniarios del villano en el segundo acto por otros que no respondiesen a ningún esquema métrico). El texto (que no aparece en el drama de Shakespeare) entusiasmó al maestro, a quien, además de bello, le pareció “muy shakespeariano en todos los sentidos”.¹⁴

Desde ese momento, Verdi trabajó en *Otello* hasta acabar el esbozo de la partitura completa, interrumpiendo su trabajo entre mayo y septiembre de 1885.

Transcurrido el verano, el 5 de octubre comunicaba aliviado a su libretista que había

acabado el IV acto. De este modo, la partitura de la ópera estaba esbozada, ahora había que revisar algunos pasajes y orquestrarla. De hecho Verdi pide a su libretista que retoque unos versos que han quedado inconexos en este acto, dada la dificultad de musicar frases tan largas evitando el exceso de recitativos. El maestro confía ciegamente en la capacidad y talento de Boito, sabe que su libretista conectará con facilidad los versos.

Verdi trabajó en *Otello* hasta acabar el esbozo de la partitura completa, interrumpiendo su trabajo entre mayo y septiembre de 1885

Tras acabar la composición musical, Verdi, que cuida cada detalle de su ópera, comienza a preocuparse por buscar un reparto adecuado y le pide a Boito que le ayude en semejante tarea. Su libretista se involucra también en este cometido trasladando sus opiniones, tanto de aspectos musicales como extramusicales, sobre diferentes cantantes.

Por fin, después de un largo camino, el 1 de noviembre de 1886, Verdi deja su pluma tras escribir la última nota de *Otello*. Exactamente el mismo día en que, 282 años antes, se estrenaba *Othello, the moor of Venice de Shakespeare*.

Después de un mes y medio de ensayos, *Otello* se estrena el 5 de febrero de 1887 en La Scala bajo la dirección musical de Franco Faccio. Los roles principales son interpretados por Romilda Pantaleone (Desdemona), Francesco Tamango (*Otello*) y Victor Maurel (Iago).

La ópera tuvo una gran acogida y supuso un éxito sin precedentes en la dilatada carrera de Verdi.

FALSTAFF. Shakespeare era capaz de escribir una comedia en dos semanas, a Verdi le llevará toda una carrera profesional decidirse a abordar una ópera bufa. Desde su fallida *Un giorno di regno*, estrenada el 5 de septiembre de 1840, parecía reticente a la idea de volver a acercarse al género cómico.

En 1850 había rechazado, a pesar de sentirse atraído por la idea, la propuesta de Marie Escudier de componer una obra basada en *The Tempest* para ser representada en Covent Garden. Años después Verdi negaría en una carta a Oppradino Arriva bene lo que se había publicado en diferentes medios: que estaba trabajando en colaboración con el poeta y libretista Antonio Ghislanzoni en una ópera cómica, *Falstaff*

¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴ Tanto Giuseppe Verdi como Arrigo Boito van a perseguir en su trabajo la lealtad al carácter shakespeariano aunque para ello a veces tengan que recurrir a una traducción errónea. Como admite Verdi: “Adoptando al equivocado Rusconi, estamos en lo cierto”, refiriéndose a una frase que aparece en el trabajo de Rusconi y que tanto Verdi como Boito piensan que es errónea. Sin embargo, defienden que ilustra mucho mejor el espíritu de la tragedia shakespeariana. Para el compositor la labor del traductor es no cambiar ni una letra, sin embargo, la misión de quien adapta es interpretar el espíritu de la fuente.

(Ghislanzoni también lo negaría públicamente en la *Gazzeta Musicale di Milano*).

El hecho de que la primera ópera bufa de Verdi, la única con que contaba su repertorio, fuera un fracaso marcó su carrera compositiva y supuso que fuera etiquetado por parte de la crítica e incluso por otros músicos como compositor de ópera seria.

Gioachino Rossini dijo del estilo de Verdi que era melancólico, de colores oscuros y tristes y de carácter serio. Rossini pensaba que este modo de hacer música salía de manera espontánea de Verdi, a quien admiraba pero del que afirmaba, al mismo tiempo, que nunca escribiría una ópera semiseria como *Linda di Chammounix* y todavía menos una ópera cómica como *L'Elisir d'amore*.

Boito, que se había convertido en persona de confianza y buen amigo de Verdi, supo ver el miedo que encerraban sus palabras.

Lo que le asustaba no era sólo su edad o el no llegar a acabar la composición, sino el fracaso

Esta opinión del compositor de Pesaro fue publicada en un artículo bajo la firma de Giovanni Dupré a finales de agosto de 1879 en la *Gazzetta Musicale di Milano*. En respuesta a ella Verdi escribió enfadado a Giulio Ricordi diciéndole que después de 20 años por fin había dado con un libreto para hacer una ópera bufa y que ahora que lo había encontrado, se publicaba este artículo que, a su juicio, iba a inspirar en el público el deseo “salvaje” de abuchear su ópera antes de que estuviera escrita. El compositor añadía que si finalmente se llevaba a cabo su idea arruinaría a otro editor, ya que se desmarcaría de la casa Ricordi.

Solo diez años después de este incidente, a finales de junio de 1889, Verdi y Boito hablarán seriamente sobre *Falstaff*, mandando el escritor al poco tiempo un borrador del libreto al maestro¹⁵. Verdi le contestará entusiasmado, exponiendo en su carta del 6 de julio que antes de leer su excelente trabajo había releído *Henry IV* (primera y segunda parte), *Henry V* y *The Merry Wives of Windsor* y que no se le ocurría mejor manera de haber realizado una adaptación¹⁶.

¹⁵ Basado en el libreto de *Iràm* que Boito escribió para Cesare Dominicetti hacia 1874.

¹⁶ Aunque la obra en la que se basa Arrigo Boito para desarrollar el libreto de *Falstaff* es *Las alegres casadas de*

En su carta, el compositor también le felicita por su humor y le traslada algunas de las ideas que quiere contrastar con él. Se despide diciéndole que pronto le escribirá para darle más detalles.

Para Verdi, la idea de *Falstaff* era un sueño que ahora estaba a punto de convertirse en realidad, aunque todavía no sabía ni cómo ni cuándo.

El entusiasmo del maestro italiano no duraría mucho. Al día siguiente escribe a su colaborador sobre la gran temeridad que supone emprender el proyecto dada su avanzada edad, preguntándole qué pasaría si no llegaba a acabar la música.

Boito, que se había convertido en persona de confianza y buen amigo de Verdi, supo ver el miedo que encerraban sus palabras. Lo que le asustaba no era sólo su edad o el no llegar a acabar la composición, sino el fracaso.

Su libretista le hablará con claridad, desmascarando el temor del viejo compositor al decirle que sabía que había una razón más poderosa que la de su edad; el propio Verdi había reconocido que era imposible acabar mejor su carrera que con *Otello*, y Boito sabía que poner punto final a una trayectoria artística con una victoria mundial no era común. Pero consciente de que durante toda su vida Verdi había soñado con hacer una exitosa ópera cómica, explica al compositor que solo hay una manera mejor de concluir su carrera que con *Otello*, con el triunfo de una comedia, *Falstaff*.

La reflexión de Boito hizo que Verdi se decidiera a trabajar en la nueva ópera, dejando de lado los pensamientos negativos acerca de la edad, las enfermedades y demás obstáculos. De este modo comenzaron a trabajar nuevamente juntos en la que sería la última ópera de Verdi.

Así, una vez más se enfrentaba Boito a la complicada tarea de reducir un texto de Shakespeare para desarrollar un libreto de ópera.

En su trabajo de adaptación, el colaborador de Verdi simplificará la estructura de la obra, pasando de tener cinco actos a tres, dividiéndose cada uno de estos en dos partes, en lugar de en diferentes números de escenas.

Al igual que en *Otello*, el reparto se verá reducido, por lo que la eliminación de ciertos roles facilitará a su vez la supresión de escenas. De este modo, los personajes que sí permanecen podrán tener otra naturaleza u otras conexiones entre ellos con el fin de simplificar las acciones

Windsor, se encuentra alguna alusión a las también shakespeareanas *Enrique IV* (I y II parte) y *Enrique V*.

y dar coherencia dramática a la obra: *Mistress Quickly* pasa, de ser el ama de llaves del Dr. Cajus en Shakespeare, a ser una amiga de la Sra. Ford, Alice, en *Falstaff*; el hostelero se convierte en un figurante, ya que aparece en la acción pero no tiene ninguna intervención cantada; por otro lado, la hija de los Sres. Page cambia de nombre (Nannetta) y de progenitores, siendo en la ópera hija de los Sres. Ford.

El hecho de que falten personajes hace que, necesariamente, algunas acciones ineludibles ocurran en otro contexto y/o con otros personajes.

El tratamiento humorístico de *Falstaff* se alejará del de *Las alegres casadas de Windsor*, siendo el texto shakespeariano más realista que el de Boito, en el que las bromas son abordadas con evidente inverosimilitud, como el que sea el propio Sr. Ford disfrazado quien vaya a officiar las bodas o que el texto que compone los *concertatos* resulte de dificultoso entendimiento. También desaparecerán los juegos de palabras o chistes relacionados con el lenguaje que están presentes en la obra de Shakespeare, ya que al traducirlas perderían todo su sentido.

En *Las alegres casadas de Windsor* se dedican versos a explicar al público una acción, normalmente graciosa, que se ha producido o se va a producir. Estos versos también serán omitidos en el libreto de *Falstaff*, pues se espera del público que comprenda la acción en una sola exposición.

El compositor se mostrará desde el primer día preocupado por la estructura de la obra y sobre todo porque se mantenga la tensión, ya que piensa que tras el final del segundo acto (momento climático de la historia) decae la expectación. Boito está de acuerdo con el maestro, el tercer acto es el más frío y a su parecer esto forma parte de la naturaleza de las comedias; afirma que incluso el propio Shakespeare, aun con su destreza, no consigue escapar de esta ley general. A diferencia de los dramas, en los que el último acto es el más interesante porque cada vez está más cerca la catástrofe, en las comedias, una vez planteado el nudo, cae la expectación, ya que se adivina el desenlace feliz. No obstante, el colaborador de Verdi pondrá todo su empeño en desafiar esta ley.

Aunque la elaboración del libreto comenzará antes que la composición musical, Verdi no esperará a que el libreto esté concluido para empezar a componer.

Boito, al igual que en *Otello*, no dudará en trasladar a Verdi alguna idea musical que a su

parecer completa el contenido del libreto. El escritor concibe las apariciones de Fenton y Nannetta como momentos frescos en los que se muestra el enamoramiento inocente de juventud. Sus demostraciones de amor se verán siempre interrumpidas por algún personaje o acción. Boito imagina todas las intervenciones de estos dos jóvenes con un mismo tinte musical. Y así lo plasmará Verdi en la partitura, cediéndoles bellos pasajes melódicos a menudo acompañados de la indicación *dolcissimo*.

Por su parte, Verdi propondrá algún cambio en el libreto, como, por ejemplo, que Alice no explique la broma que preparan para Falstaff, ya que si se exponen todos los detalles del plan, este deja de tener interés y pierde efectividad.

Boito estará siempre dispuesto a cambiar cualquier cosa de su trabajo que le pida Verdi (aunque esto no sucederá a menudo), expresándole en más de una ocasión que es muy ágil corrigiendo sus textos.

En lo que respecta al *finale* del segundo acto, el libretista invita al maestro a que coja las tijeras y corte él mismo si así lo necesita, afirmando que para el desarrollo de este tipo de números resulta complicado saber cuáles van a ser las necesidades musicales, por lo que es preferible contar con abundancia de versos.

Verdi comenzará su trabajo de composición durante el mes de agosto de 1889, mostrándose entusiasmado con la tarea, afirmando que está divirtiéndose mucho haciendo fugas. *Fugas cómicas*, las llama.

Boito, que ya está sumido en la adaptación, le traslada su plan de trabajo según el cual durante el mes de agosto acabará el primer acto, para emprender y concluir el segundo en septiembre y en octubre el tercero. Sin embargo, no será hasta el 1 de marzo del siguiente año, cuando el libretista comunique por carta al maestro que en menos de una semana finalizará *Falstaff*.

En la misma carta en que anuncia al maestro que ha acabado con el libreto, le comunica también que el tercer acto ha resultado ser más corto de lo que esperaba, pero que por otra parte es el más variado de todos.

A los pocos días, el compositor le contesta que no le importa cómo de largo sea el texto, que está convencido de que no hay nada superficial; y eso es lo importante. Además le traslada que el primer acto está ya acabado y sin ningún cambio en el texto.

Al mes siguiente, el colaborador de Verdi le habla sobre posibles cantantes para los roles de Ford y Alice. Pero el trabajo musical, según escribe el compositor a su libretista el 23 de mayo, estaba parado desde hacía tiempo. Verdi se reconoce perezoso afirmando, salvo algún detalle, no haber avanzado nada.

No será hasta octubre cuando el maestro reanude la composición. Poco después, el 30 de noviembre de 1890, y a pesar del retraso en la creación, se publicará en la *Gazzetta musicale di Milano* que Verdi había comenzado un nuevo trabajo tras superar la dificultad de encontrar un buen tema para hacer una ópera cómica. Gracias a la proposición de Boito, comunicaban, el maestro estaba componiendo sobre un libreto basado en el personaje shakespeariano de Falstaff.

Ese mismo mes, fallecen Giuseppe Pirolí y Emanuele Muzio. Estas pérdidas, junto con la enfermedad en la que se encuentra sumido Faccio, afectarán a Verdi, que se muestra falto de concentración y triste.

Con la llegada de la primavera, el maestro va a retomar el interés por *Falstaff* hablando en su correspondencia con Boito sobre las acuarelas que ha diseñado Adolph Hohenstein¹⁷ para la escenografía y vestuario de *Falstaff*. Verdi trabaja a un ritmo muy lento y será durante el verano cuando avance en la composición, como queda constatado en su carta a Boito del 10 de septiembre, en la que dice que está trabajando en la orquestación de lo que hasta ese momento ha compuesto, a falta de escribir la primera parte del tercer acto:¹⁸

Pero aún tardará un año en decir “Amen”.

Finalmente, el 20 septiembre de 1892 comunica a Boito que ha entregado el tercer acto a Ricordi. Además, Verdi revisará la edición del libreto, así como la reducción a cantopiano introduciendo múltiples anotaciones escénicas. Como de costumbre, el compositor cuidará hasta el último detalle.

La obra estaba terminada, ahora había que representarla, y Boito se pone en contacto con el compositor para hablar sobre la puesta

en escena, anticipándose a los problemas que puedan surgir en los ensayos.

Verdi trabajó en Génova la partitura con los cantantes antes de comenzar a ensayar la escena en Milán, el 2 de enero de 1893.

El 9 de febrero del mismo año tuvo lugar el estreno de *Falstaff*. La dirección musical estuvo en manos de Edoardo Mascheroni¹⁹ y Victor Maurel fue quien encabezó el reparto.

Al importante evento, además de representantes del gobierno italiano, acudirán pintores, escritores y otros personajes relacionados con el mundo de la cultura, así como críticos nacionales e internacionales y jóvenes compositores emergentes como Puccini o Mascagni.

El éxito fue abrumador. Verdi es aclamado no sólo en el teatro, sino que sus admiradores se trasladan hasta su hotel.

De esta manera vencía Verdi a su miedo, cerrando su carrera con esta victoria musical que según Boito había penetrado como ninguna otra en el espíritu y la sangre de la gente:

No puedo recordar, y creo que nunca ha habido, una ópera tan capaz como esta de penetrar en el espíritu y en la sangre de la gente. Esta transfusión de alegría, fuerza, verdad, luz y salud intelectual supondrá un gran beneficio para el arte y el público.[...] Usted es, no sólo el Maestro: usted es el físico [...] el físico del arte. Hoy Milán está completamente purgado de toda ultramontana niebla.²⁰

¹⁷ Adolph Hohenstein colaborará con la Casa Ricordi desde 1889 como director de arte, ocupándose de las portadas de libretos y partituras, postales, carteles y programas.

¹⁸ El modo de abordar la composición musical de *Falstaff* será diferente al de *Otello*. En esta ocasión, Verdi no quiere olvidar ciertas texturas que se le ocurren para pasajes o números concretos mientras escribe su música, así que opta por hacer la orquestación antes de esbozar la ópera completa.

¹⁹ Edoardo Mascheroni sucedió a Franco Faccio en la dirección de la ópera de Verdi al haber fallecido este en julio de 1891.

²⁰ *Ibid.*, p.205.