

Otello

Giuseppe Verdi (1813-1901)



OTELLO

Giuseppe Verdi (1813 - 1901)

DRAMMA LÍRICO EN CUATRO ACTOS. MÚSICA DE GIUSEPPE VERDI (1813-1901). LIBRETO DE ARRIGO BOITO, BASADO EN LA OBRA *OTHELLO, OR THE MOOR OF VENICE* (1603) DE WILLIAM SHAKESPEARE. ESTRENADA EN EL TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN EL 5 DE FEBRERO DE 1887. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 9 DE OCTUBRE DE 1890. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA ENGLISH NATIONAL OPERA Y LA KUNGLIGA OPERAN DE ESTOCOLMO.

Director musical: **Renato Palumbo**

Director de escena: **David Alden**

Escenógrafo y figurinista: **Jon Morrell**

Iluminador: **Adam Silverman**

Coreógrafa: **Maxine Braham**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Director del coro de niños: **Ana González**

Otello: **Gregory Kunde** (15, 18, 21, 24, 27, 30 de septiembre; 3 de octubre)

Alfred Kim (16, 19, 22, 25, 29 de septiembre; 2 de octubre)

Iago: **George Petean** (15, 18, 21, 24, 27, 30 de septiembre; 3 de octubre)

Ángel Ódena (16, 19, 22, 25, 29 de septiembre; 2 de octubre)

Cassio: **Alexey Dolgov** (15, 18, 21, 24, 27, 30 de septiembre; 3 de octubre)

Xavier Moreno (16, 19, 22, 25, 29 de septiembre; 2 de octubre)

Roderigo: **Vicenç Esteve**

Ludovico: **Fernando Radó**

Montano/Un heraldo: **Isaac Galán**

Desdémona: **Krassimira Stoyanova** (15, 18, 21, 24, 27, 30 de septiembre; 3 de octubre)

Ermonela Jaho (16, 19, 22, 25, 29 de septiembre; 2 de octubre)

Emilia: **Gemma Coma-Alabert**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Pequeños cantores de la ORCAM

15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 30 de septiembre de 2016; 2, 3 de octubre de 2016

20:00 horas; domingo 2 de octubre 18:00 horas.

Salida a la venta al público 5 de julio de 2016

ARGUMENTO

Otello (Otelo)

Fernando Fraga

La acción transcurre en una localidad marítima de la isla de Chipre a finales del siglo XV.

Acto I

En medio de una terrible tempestad llega al puerto la flota veneciana que al mando de Otelo, un moro y general de la armada véneta, ha derrotado a los turcos. Se organiza una fiesta para celebrar el triunfo. Rodrigo, un noble veneciano,

confía a Yago que ama sin esperanza de ser correspondido a la esposa de Otelo, Desdémona. Yago odia a Otelo porque este ha preferido elevar a Casio al grado de capitán en lugar suyo, dejándolo en el grado de alférez que él considera indigno de sus méritos.

Durante la fiesta y en medio de la algarabía, Yago incita a beber a Casio y, pese a su inicial rechazo, el joven acaba cediendo y ya con algunas copas de



más brinda por la bella Desdémona. Ello despierta los celos de Rodrigo y, fomentada hábilmente por Yago, los dos se enzarzan en una pelea. Cuando aparece Montano, predecesor de Otelo en el mando de Chipre, invitando a Casio a que ocupe su turno en el puesto de guardia, intenta separar a los contendientes y resulta casualmente herido por la espada de Casio.

El revuelo formado, siempre por la instigación de Yago, llama la atención de Otelo. Enérgicamente pone fin al tumulto. Yago acusa con palabras entrecortadas y melifluas a Casio de haber iniciado sin querer la revuelta. Al comprobar la herida de Montano, como castigo, de inmediato Otelo le quita el grado de capitán a Casio. Primer triunfo de la venganza que ha planeado Yago.

El tumulto ha atraído también a Desdémona. Solos, ella y Otelo, recuerdan sus primeros años de amor y renuevan su mutua pasión en medio de la noche estrellada y cálida.

Acto II

Yago convence a Casio de que pida a Desdémona que interceda por él, porque sólo a través de ella conseguirá ser perdonado por Otelo. Al hacer éste acto de presencia, escucha un comentario en voz alta que dice Yago mientras contempla a lo lejos cómo Casio y Desdémona intercambian unas palabras. Intrigado, pide una aclaración a la que Yago con astutas insinuaciones le induce a pensar que entre Casio y su esposa existe una especial relación que viene de antiguo.

Otelo, enfermizamente celoso, se inquieta y de esta guisa se lo encuentra Desdémona la cual, de acuerdo con la conversación previamente

mantenida con Casio, ruega a su marido que perdone al arrepentido muchacho.

Otelo reacciona con bastante agresividad y arroja al suelo el pañuelo con el que Desdémona intenta limpiarle el sudor de su frente. El pañuelo es recogido por Emilia, confidente de Desdémona y esposa de Yago. Éste le arranca por la fuerza el pañuelo de sus manos, mientras Otelo se deja llevar por pensamientos agoreros y Desdémona está confusa ante la extraña conducta del marido.

Desdémona, un tanto turbada, sale con Emilia dejando solos a los dos hombres. Otelo está completamente abatido y pide a Yago una prueba de la culpabilidad de Desdémona. Yago le cuenta que una noche en el cuartel escuchó a Casio hablando en sueños. En sus palabras, aunque con interrupciones se escuchaba claramente expresar su amor por Desdémona y el desprecio que le inspiraba Otelo.

Esto no es suficiente prueba de infidelidad para Otelo. Pero Yago añade que ha visto varias veces en las manos de Casio un pañuelo que describe como el que Otelo dio a Desdémona como primera prenda de su amor.

Otelo, loco de rabia y celos, jura venganza y Yago se une hipócritamente a esta declaración.

Acto III

En una sala del castillo se reencuentran Desdémona y Otelo. La mujer sigue insistiendo en lograr el perdón para Casio, lo que enciende aún más la ira del esposo. Otelo le pide que le entregue el pañuelo; al decirle Desdémona que



no lo tiene, la insulta y está incluso a punto de agredirla físicamente. Desdémona, incapaz de comprender la actitud de su esposo, abandona consternada la estancia.

Yago sigue moviendo los hilos de manera sutil. Mientras Otelo los observa oculto, el moro ve en manos de Casio el pañuelo de su esposa. Casio también ha caído en la trampa de Yago porque, mientras este recuerda a su amada Bianca, sus placenteras reacciones las entiende Otelo como referidas a su esposa.

Otelo nombra a Yago capitán y le pide que mate a Casio. Él se encargara de su esposa, ahogándola en el lecho donde ha pecado.

Llega una delegación de embajadores venecianos presidida por Ludovico, con la orden de que Otelo ha de volver a Venecia siendo sustituido en su cargo por Casio. En el colmo de la desesperación Otelo no puede controlarse y ante la estupefacción general arroja a su esposa a tierra. Cuando la reunión se dispersa, Otelo se desmorona ante la mirada despreciativa de Yago que ve ya cumplidos sus designios.

Acto IV

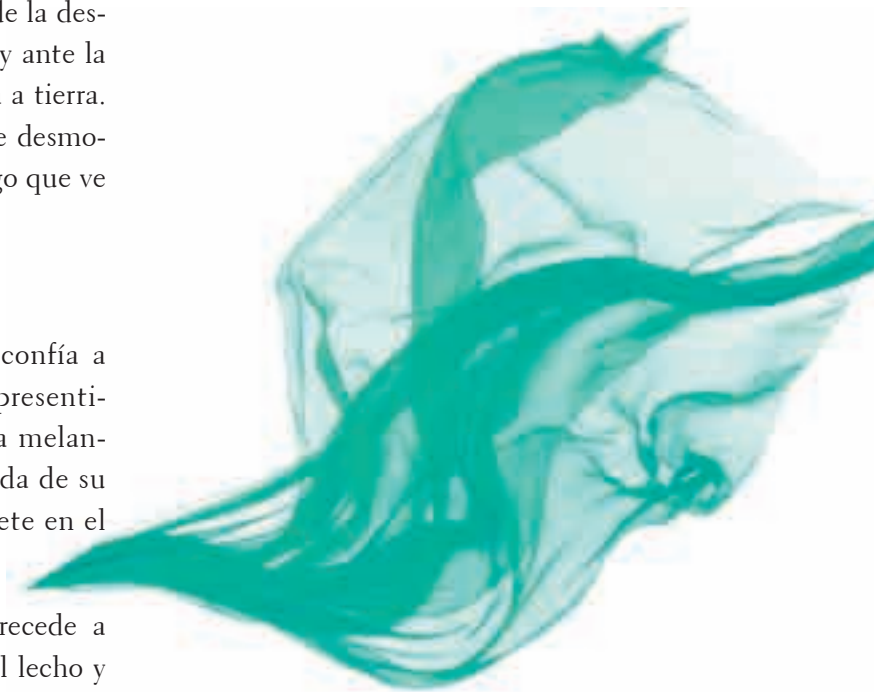
En sus aposentos, Desdémona confía a Emilia su triste situación y los malos presentimientos que la agobian. Recuerda una melancólica canción que escuchaba a la criada de su madre. Tras rezar una Ave María se mete en el lecho.

Un breve intermedio musical precede a la llegada de Otelo. Sigiloso se acerca al lecho y

besa tres veces a su esposa, recordando su último encuentro amoroso. Desdémona se despierta y ante las acusaciones de Otelo grita angustiada su inocencia. Otelo, con una calma y una decisión aterradoras, la ahoga.

Llega Emilia agitada con la noticia de que Casio vive tras haber herido a Rodrigo. Viendo a Desdémona moribunda pide ayuda. Acuden Yago, Casio y Montano. Este revela lo que confesó Rodrigo antes de morir: la trama urdida por Yago. Emilia añade que el pañuelo le fue arrebatado de sus manos por Yago. Este, sin disculparse, huye cobardemente.

Otelo, sabedor del terrible error que ha cometido, se apuñala ante el asombro de todos los presentes. Tiene tiempo antes de morir de acercarse al lecho de su amada y darle tres besos.



EL PROYECTO CHOCOLATE Y LA CUADRATURA DEL CÍRCULO OTELLO

Juan Lucas

La historia es conocida. Tras el estreno de *Aida* en El Cairo, el 24 de diciembre de 1871, Verdi se sumió en un letargo operístico que se prolongaría por más de quince años. Se ha escrito mucho acerca de los motivos de un silencio que algunos, alentados en buena medida por el propio compositor, temían definitivo. El cansancio y la falta de estímulos de un artista que, sin haber cumplido aún los sesenta, había alcanzado la gloria y empezaba a ser considerado, y a considerarse a sí mismo, como

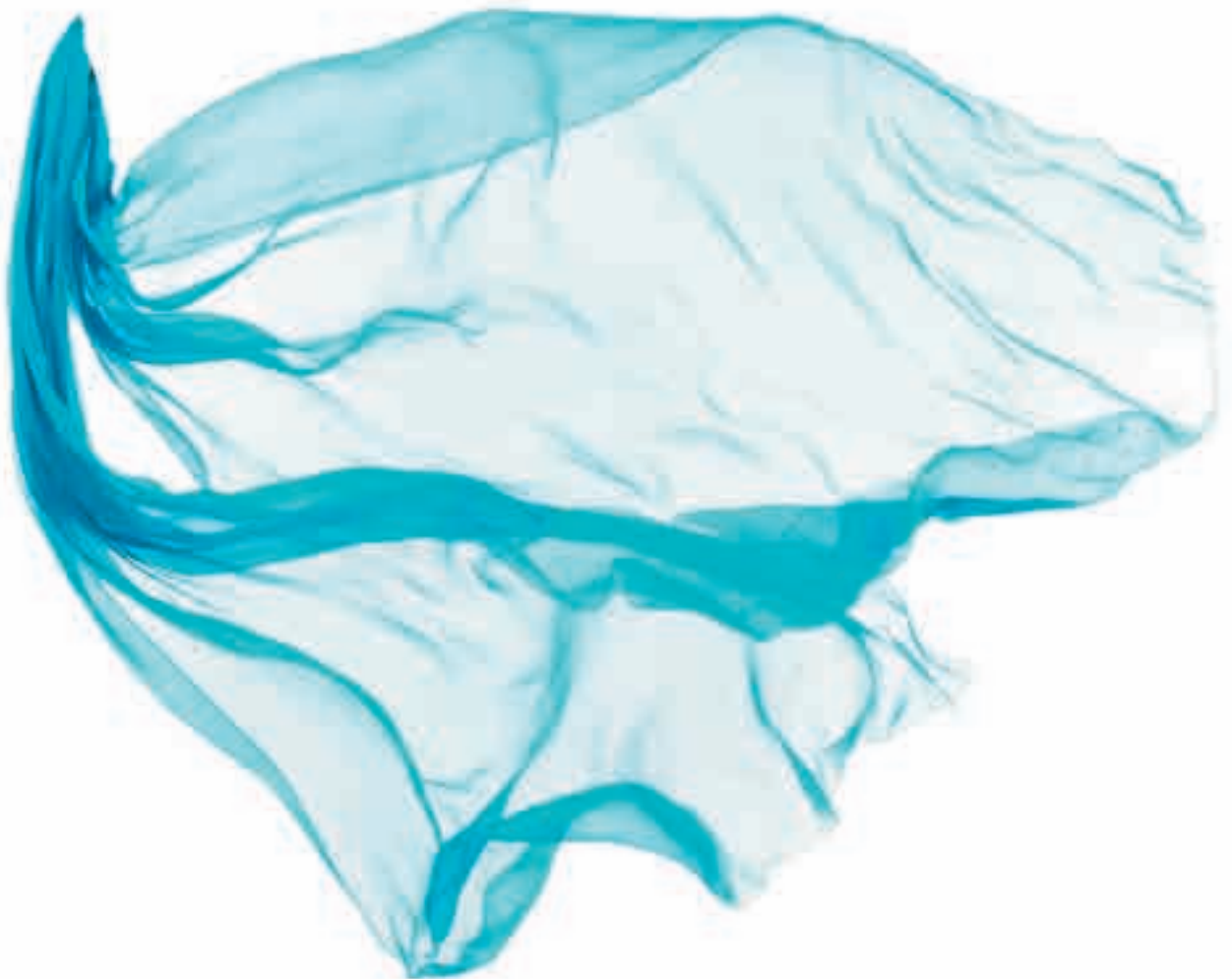
una vieja gloria, así como los cambios radicales que se estaban produciendo en el hasta entonces sacrosanto mundo de la ópera en Italia, parecían estar detrás de una decisión que, de confirmarse, haría seguir al todavía joven y robusto Verdi los pasos de Rossini, quien también decidió poner fin a su carrera a una edad temprana (en el caso del Cisne de Pésaro, aún más temprana; cuando Rossini estrena *Guillaume Tell*, su última ópera, no había cumplido aún los cuarenta).



Con veinticinco óperas a sus espaldas, de las cuales al menos media docena estaban firmemente asentadas en el corazón del repertorio, se podía pensar que Verdi había llegado a explorar al máximo las posibilidades de su lenguaje y de su estilo. Sin embargo, aquello no se refrendaba con la realidad. Si bien sus óperas más recientes (*Vísperas Sicilianas*, *Forza del Destino*, *Don Carlos*) no habían cosechado el éxito de las de su periodo central (de *Rigoletto* a *Un ballo in maschera*), en cada una de ellas se apreciaba con nitidez una evolución en el lenguaje del maestro hacia un tipo de escritura más moderna y acompañada con

los nuevos tiempos, que exigían una mayor imbricación entre la música y la dramaturgia, superando las viejas y estancadas fórmulas de la ópera tradicional que supeditaban todo al canto.

Por otra parte, las décadas de los sesenta y setenta del diecinueve representan el gran periodo creativo de Wagner, con la consecución de sus dramas musicales y el estreno en Bayreuth de la *Tetralogía*, en 1876. La fama y la influencia del alemán se expandían imparables por toda Europa, y el santuario italiano no fue una excepción. Aunque sus grandes dramas musicales no llegaron a la península hasta los años noventa, obras como

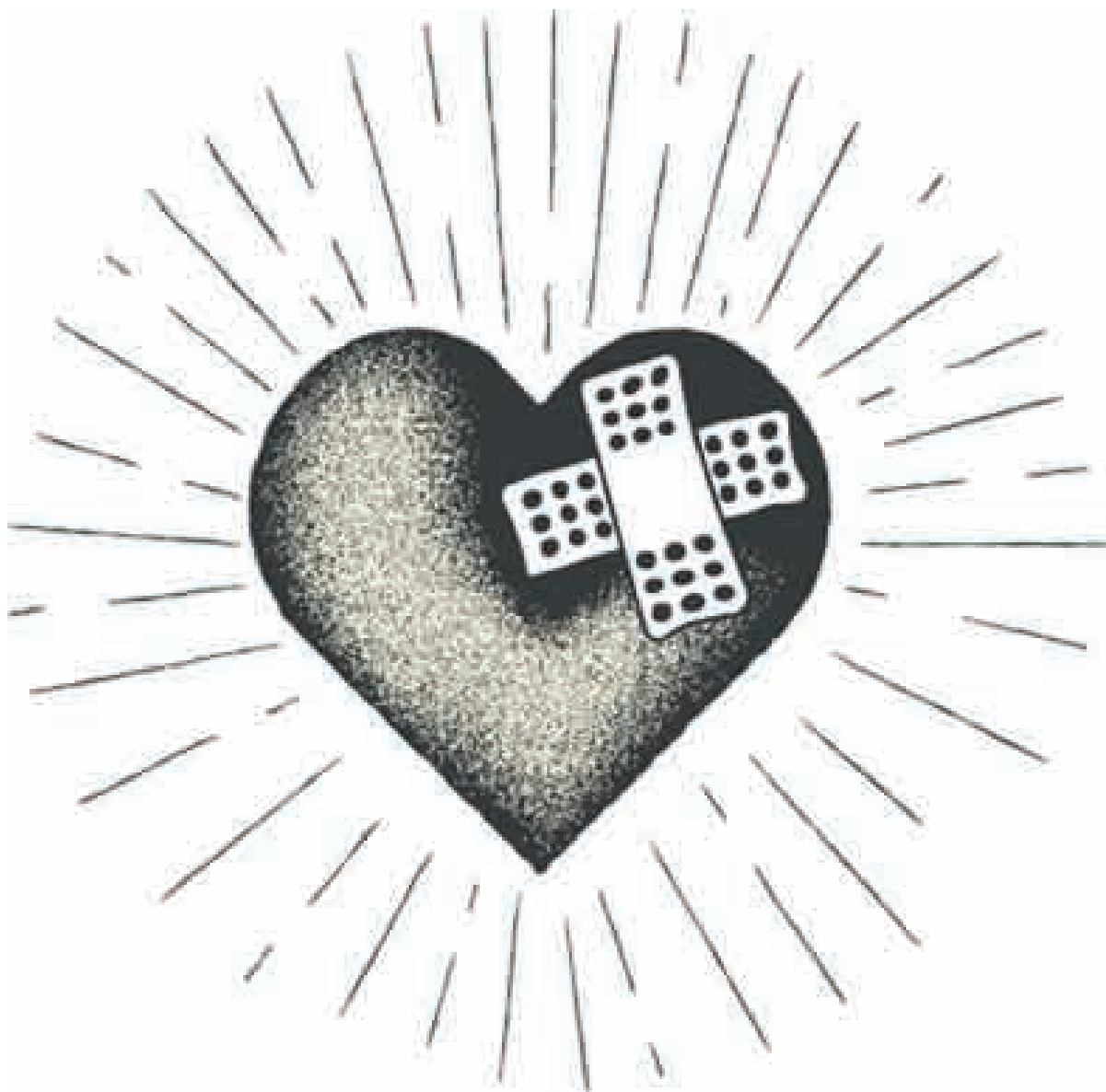




Lohengrin o *Tannhäuser* se habían infiltrado con éxito Italia, generando una encendida polémica entre partidarios y detractores del 'nuevo arte alemán'. El movimiento impulsado por jóvenes artistas e intelectuales al que se dio el nombre de *scapigliatura* -uno de cuyos líderes era el poeta, compositor, libretista y agitador cultural Arrigo Boito- había atacado con dureza las, según ellos,

oxidadas y caducas formas heredadas del *bel canto* y de la *grand opéra*, cuyo mayor exponente -quizá el único, tras la muerte de Donizetti y el silencio de Rossini- no era otro sino Verdi, quien resultó un blanco propicio para los *scapigliati*.

Sin ser un conservador, Verdi se tenía por acérrimo defensor, casi por una personificación de la gran tradición que había nacido dos siglos



The image features the words "passion never fails" written in a fluid, cursive calligraphic style. The text is rendered in a vibrant blue color with a slight gradient and a soft shadow effect, giving it a three-dimensional appearance as if written with a brush on a light surface. The letters are connected and flow together, with varying line thicknesses that emphasize the dynamic nature of the script.

antes con Monteverdi, y que ahora parecía amenazada por un arte extranjero. Tal tradición, que en la segunda mitad del diecinueve parecía entrar en proceso de estancamiento, tenía a su vez en Verdi su único, y quizá su último icono. Ninguno de los compositores italianos de su generación había producido nada realmente interesante, y entre los más jóvenes, solo Ponchielli había logrado destacar con un título, *La Gioconda*, estrenada en 1876 con libreto, precisamente, del *scapigliato* Boito.

La década de los setenta (la gran década de Wagner, no lo olvidemos) supuso pues para Verdi algo parecido a una encrucijada. Desde el punto

de vista personal y creativo, se hallaba en el cénit de sus fuerzas. Sin embargo, la propia evolución histórica de la música, y sobre todo de la ópera, lo iba relegando cada vez más a la condición de un glorioso *offsider*. Su última ópera, *Aida*, pese a contener algunas de las páginas más inspiradas de su autor, parecía erigirse una vez más como exponente de la *grand opéra*, un espectáculo marmóreo y caduco que no podía satisfacer las demandas de renovación de las nuevas generaciones de músicos y críticos. No es extraño por tanto que el único proyecto importante de Verdi que vio la luz en aquella década fuese la *Messa da*



Requiem, compuesta y estrenada en 1874 como tributo al escritor Alessandro Manzoni, icono del *Risorgimento*, fallecido un año antes. Con esta magistral obra sacra, Verdi conseguía dar un paso adelante en su estilo sin ‘mojarse’ en el espinoso asunto de la renovación del lenguaje operístico.

Fue justo después de una reposición del *Requiem* en Milán, en 1879, cuando, durante una cena en la que participaron el editor Giulio Ricordi, el director Franco Faccio y el matrimonio Verdi, el astuto Ricordi, ávido de una nueva ópera del maestro que añadir a su catálogo, sacó a colación el asunto de Boito, Shakespeare y *Othello*. Verdi, cuya admiración por Shakespeare era bien

conocida (ahí estaban *Macbeth* y el abortado proyecto de *King Lear* para atestiguarlo) se mostró enseguida interesado. Pese a las suspicacias que le despertaba el wagneriano Boito, Verdi estaba al tanto de su talento como poeta y dramaturgo, y de las posibilidades que aquello le brindaba para obtener un libreto de calidad sobre una de las grandes tragedias de su autor predilecto. Al día siguiente, Faccio se presentó en Sant’ Agata en compañía de Boito, quien traía bajo el brazo el esbozo de un libreto para *Otello*. Tras echarle una ojeada, Verdi quedó impresionado, aunque no se comprometió: ‘Ahora escriba la poesía’ le dijo, ‘siempre le podrá ser útil a alguien, a usted, a mí o a cualquier otro’.

Pese a las reservas de Verdi, el ‘proyecto chocolate’, como fue denominado por sus protagonistas, había empezado a tomar forma en la mente del compositor. Tardaría más de seis años en materializarse -entre medias, Boito colaboró con Verdi en la revisión de *Simon Boccanegra*- y de hecho Verdi no comenzó en serio la composición de la obra hasta 1884. La fecha es relevante, pues apenas un año antes se había producido un hecho crucial en la historia de la música: el 13 de febrero de 1883 había muerto en Venecia Richard Wagner. Pese a su aversión por el autor alemán (nacido el mismo año, y a quien nunca conoció) y

la influencia que estaba ejerciendo en la vida musical italiana, Verdi acusó la muerte de su colega. ‘Triste, triste, triste...’ escribió a Giulio Ricordi, una gran personalidad ha desaparecido. Un nombre que ha marcado poderosamente la Historia del Arte’. Aunque aquello no le impidió seguir despotricando contra la perniciosa influencia del arte alemán sobre los italianos.

¿Hasta qué punto la muerte de Wagner acabó por vencer las últimas resistencias de Verdi para aceptar el reto -un reto impuesto, probablemente, por él mismo- de medirse con el gigante





desaparecido en su propio terreno, el drama musical, sin caer en la imitación o en la emulación? Es imposible saberlo, pero sin duda el encuentro con el wagneriano Boito fue decisivo; no sin obstáculos y algún que otro conflicto entre ambos artistas, el libreto de Boito, que sumaba un fino instinto dramático, el profundo conocimiento del mecanismo interno de una ópera, y el oído de quien también era compositor de relieve, permitió a Verdi realizar lo que parecía la cuadratura del círculo: un drama musical propiamente italiano, que asumiese los nuevos lenguajes surgidos en gran medida por el impulso de Wagner,

sin renunciar a las señas de identidad de la ópera transalpina. Tenían que darse todos los requisitos para que tal empresa pudiese coronarse con éxito. No fue un mérito menor de Verdi el haber sabido esperar, con tenacidad y obstinación, hasta que esa circunstancia -el encuentro con el libretista perfecto- se produjera.

El libreto de Boito condensa con mano maestra el original de Shakespeare, suprimiendo el primer acto veneciano y centrando toda la acción en Chipre. La trama se ve así comprimida, lo que sin duda favorece la expresión musical de

la violenta pasión que encierra. No obstante, la fidelidad con el original es notable, y los añadidos de Boito, como el homenaje a Desdemona del segundo acto o el Credo de Iago, encajan como un guante con las necesidades formales de Verdi sin adular el tono profundamente shakespeariano de la ópera. Boito resolvió las dudas de Verdi acerca del final del tercer acto, evitando una conclusión bombástica que hubiera perjudicado la resolución final del drama, y suministró una versificación italiana tan poderosa como precisa. No es extraño que, tras la consecución de *Otello*, Verdi no se hiciese demasiado de rogar para acometer su siguiente ópera con Boito, de nuevo

sobre Shakespeare. Y quién sabe lo que hubiera podido surgir de esa colaboración, de haberse producido el encuentro diez años antes.

Por su parte, Verdi da un paso de gigante con respecto a *Aida*, paso que a primera vista reflejaba los grandes cambios que se habían producido en el lenguaje operístico en los quince años anteriores. En ese sentido, *Otello* es estrictamente contemporánea de su época; no hay en ella divisiones en el interior de los actos, y acción y música fluyen en un continuo que ya no avanza, como en la vieja ópera, de situación en situación, sino mediante transiciones que enlazan entre sí las



diferentes escenas, quebrando el viejo modelo que lo supeditaba todo al aria y a los conjuntos. Refleja también la importancia creciente de la música sinfónica en la ópera italiana, de nuevo por influencia del wagnerismo. La orquesta de *Otello* adquiere una relevancia que no había tenido en ninguna ópera anterior de Verdi, ni probablemente en ninguna ópera italiana hasta entonces, no limitándose a acompañar la acción y el canto, sino generando y dibujando tanto canto como acción. La partitura exhibe una impresionante imaginación orquestal, exuberante de recursos y de un expresionismo *sui generis*, en donde unas veces Verdi parece preludear el impresionismo de Debussy y otras apuntar hacia Domenico Scarlatti y la música galante del dieciocho.

Al mismo tiempo, *Otello* era una ópera difícil de encasillar. Escrita en un momento en que la *grandopéra* estaba todavía en boga -aunque jóvenes compositores, como Puccini o Catalani, intentaban zafarse a toda costa de ella -la partitura hace uso de todos los recursos de aquellos grandes espectáculos (Verdi llegó incluso a escribir un ballet para París, que apenas se ha interpretado). Sin embargo, nada hay en *Otello* de la rutinaria grandiosidad, ni de las procesiones y los esplendores que todavía salpican algunos fragmentos de *Aida* y *Don Carlos*. Desde el salvaje acorde inicial de terceras apiladas con que se abre la ópera -introduciéndonos de golpe en la tormenta marina que preludia la tormenta psicológica que vendrá todo en *Otello* parece estar concebido para servir única y exclusivamente al drama. La música, por su parte, guarda poca relación con lo que se estaba escribiendo en aquel tiempo; no hay indicios

del verismo que ya empezaba a cocinarse en las creaciones de los jóvenes compositores; tampoco, y esto es sorprendente, se encuentran apenas ecos wagnerianos (excepto en el *dueto* de amor, que quizá puede recordar a *Lohengrin*), ni mucho menos motivos conductores. ¿Cuál era entonces el secreto del ‘nuevo estilo’ de Verdi?

Como certeramente ha señalado Massimo Mila, el estilo final de Verdi, el de *Otello* y *Falstaff*, no se basaba, tal y como sostenían tanto los defensores de la vieja forma como los partisanos de la continuidad dramática, en la abolición del aria y, en general, de los números cerrados sobre los que, hasta entonces, se había sostenido la estructura de la ópera, sino más bien en la supresión del recitativo, que tradicionalmente servía de separación entre formas cerradas. Verdi no se proponía acabar con estas formas cerradas, ni mucho menos finiquitar una tradición que él representaba como ningún otro músico vivo; por el contrario, defendió hasta el final la necesidad del aria, de la *cabaletta* y, en general, de las constantes establecidas por la llamada *solita forma*. La diferencia era que, en su nuevo estilo, ‘la música debía servir en todo y para todo a la palabra y a la acción’; Verdi alcanza esta síntesis de música y palabra recurriendo a todo el abanico de las formas del canto, del melódico al declamado y el *parlato*, elaborando un registro de modos de expresión vocal sobre el que juega, transitando continuamente de uno a otro, con una inspiración suprema. Encontramos en *Otello* un abanico de al menos cinco registros, que descienden desde la forma cerrada propiamente dicha (aria, dueto y concertato) al *parlato*, a través de grados intermedios; *cantabile*,



declamado y recitativo tradicional (este último reducido ya a su mínima expresión)

Entre las formas más o menos cerradas, *Otello* ofrece momentos gloriosos, como la Canción del sauce, el dueto de amor del primer acto o toda la escena coral del homenaje a Desdemona del segundo. Pero son, sin duda, los fragmentos *cantabiles* y declamados los que sostienen el armazón dramático de la obra; ese declamado

melódico, típicamente verdiano, siempre listo para dilatarse en un *arioso* o descender a un *parlato*, es vehículo del drama y el punto central de la madura concepción de Verdi. Como ya se ha señalado, no hay motivos ni temas que se repitan en la partitura; es el flujo constante de pequeñas células melódicas y armónicas, cada una representando un tipo particular de canto, lo que sirve de combustible creativo y estructural del drama, generando sin cesar el sentido dramático sin

necesidad de referencias externas o abstractas. En este sentido, al prescindir de las imágenes musicales wagnerianas, Verdi consigue otorgar a la música un carácter, si se quiere, más genuinamente dramático, pues en todo momento la música se expresa a sí misma. Por su parte, y precisamente porque los usa con la máxima moderación, Verdi es capaz de extraer toda la dulzura de los pasajes más puramente románticos sin resultar nunca empalagoso ni caer en la sensiblería.

Los personajes están perfilados como en ninguna otra ópera de Verdi. Es sabido que Verdi (animado por Ricordi, quien intentaba evitar la comparación con Rossini) había llamado a la ópera *Iago* durante una fase amplia de su gestación, tal era la importancia que concedía al maligno alférez. Y así, su personalidad en la ópera es proteica, adaptando su carácter -y su música- a aquel a quien se dirige; burlón con Roderigo, respetuoso e insinuante con Otello, franco y cordial con Cassio, brutal con Emilia. Su momento más destacado es, cómo no, su Credo de maldad, único soliloquio del personaje, que adquiere la forma de un declamado melódico. Construido sobre dos temas instrumentales -el primero un salvaje unísono de la orquesta entera, el segundo una especie de danza, con reminiscencias del *Mephisto* de Liszt- la página constituye en sí misma una de las más poderosas expresiones de emoción negativa de la historia de la música.

Por su parte, la música que Verdi otorga al celoso Otello refleja al hombre maduro, que ha rebasado el cénit de su juventud; sus *duetos* de amor se desarrollan en un resplandor de tranquilidad recogimiento. La parte representa uno de los

mayores desafíos del repertorio para tenor, y no son solamente sus potentes estallidos, como el inicial '*Esultate*', los que producen un impacto mayor. Pero, quizá, el mayor logro de Verdi radica en haber sabido mantener el interés por la pasiva Desdemona, derramando sobre ella un torrente incesante de aliento lírico, que llega a su culminación en el acto final, en donde la frágil y desdichada mujer adquiere todo su trágico protagonismo.

El estreno de *Otello* tuvo lugar en la Scala de Milán el 5 de febrero de 1887, con un reparto encabezado por Victor Maurel (Iago) Francesco Tamagno (Otello) y Romilda Pantaleone (Desdemona); el éxito fue fabuloso, aunque no faltaron detractores de esta manera final de Verdi, que, a juicio de los más puristas, traicionaba las esencias de la ópera patria. Es difícil contentar a todo el mundo.

