

Il trovatore

Giuseppe Verdi (1813-1901)



IL TROVATORE

Giuseppe Verdi (1813-1901)

DRAMMA EN CUATRO PARTES. MÚSICA DE GIUSEPPE VERDI (1813-1901). LIBRETO DE SALVADORE CAMMARANO, BASADO EN LA OBRA DE TEATRO EL TROVADOR (1836) DE ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ. ESTRENADA EN EL TEATRO APOLLO DE ROMA EL 19 DE ENERO DE 1853. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EL 16 DE FEBRERO DE 1854. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA OPÉRA DE MONTE-CARLO Y LA ROYAL DANISH OPERA DE COPENHAGUE.

Director musical: **Maurizio Benini**

Director de escena: **Francisco Negrín**

Escenógrafo y figurinista: **Louis Desiré**

Iluminador: **Bruno Poet**

Director del coro: **Andrés Máspero**

El Conde de Luna: **Ludovic Tézier (3, 6, 9, 13, 18, 24 de julio)**

Artur Rucinski (4, 8, 19, 23, 25 de julio)

Dimitri Plataniás (12, 16, 21 de julio)

Leonora: **Maria Agresta (3, 6, 9, 13, 18 de julio)**

Hibla Gerzmava (4, 8, 19, 23, 25 de julio)

Lianna Haroutounian (12, 16, 21, 24 de julio)

Azucena: **Ekaterina Semenchuk (3, 6, 9, 13, 18, 21, 24 de julio)**

Marie-Nicole Lemieux (4, 8, 12, 16, 19, 23, 25 de julio)

Manrico: **Francesco Meli (3, 6, 9, 13, 18, 21, 24 de julio)**

Piero Pretti (4, 8, 12, 16, 19, 23, 25 de julio)

Ferrando: **Roberto Tagliavini**

Ines: **Cassandre Berthon**

Ruiz: **Fabián Lara**

Un mensajero: **Moisés Marín**

Coro y Orquesta titulares del Teatro Real

3, 4, 6, 8, 9, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25 de julio

20.00 h

Salida a la venta 25 de marzo de 2019

ARGUMENTO

Il Trovatore

La acción en España, Aragón y la Vasconia, en el siglo XV.

Acto I. El duelo.

De noche en el patio del palacio zaragozano de Aljafería, el viejo oficial Ferrando, para entretener a la soldadesca, narra la historia de García, el hermano del actual conde de Luna. Yaciendo García en su cuna, una zíngara le lanzó

un maleficio. Para contrarrestar este hechizo, el viejo conde envió a la hoguera a la gitana. Pero la hija de ésta, para vengar a su madre, raptó a García y, desde entonces, del niño y de la raptora nunca más se tuvo noticia. Únicamente entre las cenizas de aquella hoguera se descubrieron los huesos de un niño calcinado. El conde de Luna sigue esperanzado de que algún día recobrará a su hermano. El relato acaba en medio de un



clima de supersticioso terror, ya que Ferrando asegura que algunas veces se ha visto deambular por las almenas del castillo el alma en pena de la gitana inmolada.

En los jardines del palacio, Leonora, dama de la corte, y su confidente Ines, están a punto de retirarse a sus aposentos. Pero el ansia que domina a Leonora la obliga a contarle a su compañera que siempre espera la aparición de un misterioso trovador que a menudo le ofrece serenatas al pie de su alcoba. Es el mismo desconocido que en un torneo ella misma había coronado como vencedor. Sin hacer caso de las recomendaciones prudentes de su amiga, Leonora da rienda suelta a su incontrolada pasión.

El conde de Luna, enamorado perdidamente de Leonora, vigila las ventanas iluminadas de su habitación. Se escucha la voz del trovador con su balada acompañada al laúd, despertando los celos del noble.

Al escuchar el canto, Leonora desciende del palacio y, en la oscuridad, toma al conde por el trovador arrojándose ansiosa en sus brazos. Una vez explicado el error, el trovador se descubre como Manrico, enemigo implacable de Luna y ahora además su rival amoroso. Los dos jóvenes se alejan blandiendo sus espadas. Leonora, incapaz de detenerlos cae desvanecida.

Acto II. La Gitana.

Al pie de las montañas en su campamento, los gitanos trabajan cantando y glorificando la libertad en que viven. Cerca del fuego con la

mirada errante, Azucena evoca una ejecución en la hoguera. Cuando todos se dispersan, se quedan solos la gitana y su hijo, que no es otro que el trovador Manrico. A sus preguntas, Azucena acaba contando una historia similar a la que anteriormente había narrado Ferrando. En el curso del alucinado relato, Azucena acaba confesando que ella misma arrojó el niño a las llamas para vengarse del antiguo conde. Sin embargo, en su ofuscado delirio se equivocó de niño y fue su propio hijo el entregado a las llamas. Manrico se queda anonadado. Pero de inmediato Azucena corrige sus palabras: él es su hijo, y como madre siempre se portó solícita y entregada como tal. Manrico, expresa su preocupación, contando a su madre que tras haber derrotado en el duelo al conde de Luna, cuando iba a asestarle el golpe definitivo, escuchó una voz que venía de lo alto impidiéndole hacerlo.

Otras cuestiones preocupan ahora a Manrico. Un mensajero acude con la noticia de que Leonora, creyendo a Manrico muerto, está decidida a tomar los hábitos. Pese a los ruegos de Azucena, el muchacho parte dispuesto a impedir la entrada de su amada en un convento.

A las proximidades de ese convento ha acudido también Luna con su fiel Ferrando, asimismo empeñado en impedir que Leonora entre en religión. A la luz de la Luna, esperando su llegada, da cuenta de sus sentimientos hacia la noble muchacha.

Cuando Leonora va a franquear las puertas del recinto, el conde de Luna le impide la



entrada al claustro, pero una nueva aparición se interpone entre ellos: Manrico, ante la sorpresa y la satisfecha reacción de Leonora, se muestra vivo y dispuesto a llevarse de allí a la amada. Los partidarios de Manrico desarmaron a los de Luna y la pareja amorosa acaba abandonando el lugar.

Acto III. El hijo de la Gitana.

En el campamento del conde de Luna, que ha sitiado el castillo de Castellor donde se han refugiado Leonora y Manrico, los soldados se divierten antes de entrar en la batalla. Ferrando ha capturado a una gitana que ha descubierto



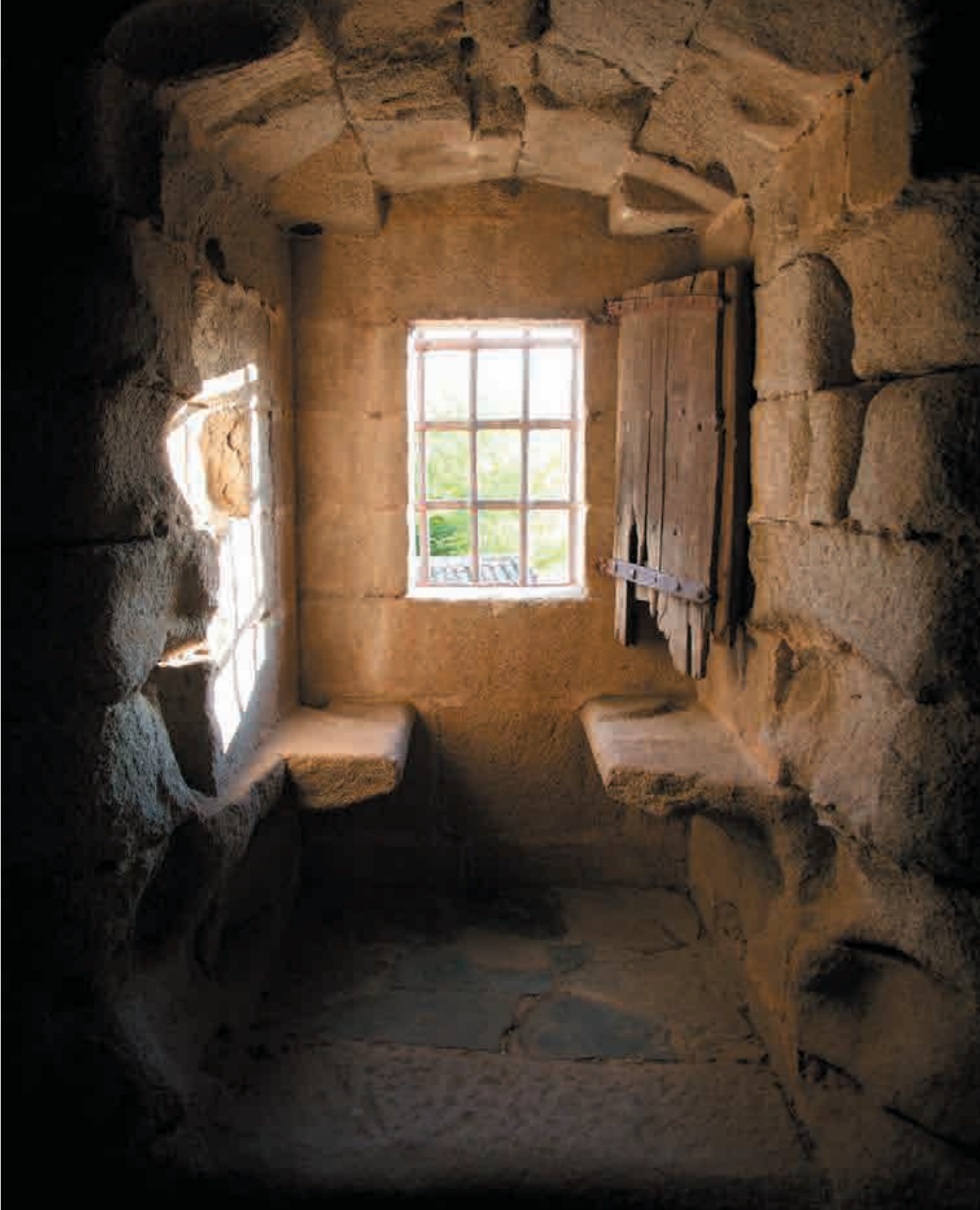
merodeando por los alrededores. Al interrogatorio del conde, la sospechosa detenida responde evasivamente, pero Ferrando acaba reconociendo en ella a Azucena, la gitana que han estado tanto tiempo buscando. Cuando la gitana descubre su relación con Manrico, Luna se da cuenta de que tomándola prisionera también podrá atraer y vengarse de su rival.

En Castellor, Manrico y Leonora van a contraer matrimonio, antes de que se produzca el próximo enfrentamiento con los partidarios de Luna. Pero la ceremonia se detiene al llegar Ruiz

con la noticia de que Azucena va a ser condenada a la hoguera. Manrico sale disparado en socorro de su madre dejando a Leonora desolada.

Acto IV. El suplicio.

Leonora, acompañada de Ruiz, se acerca a una de las torres de la Aljafería donde Manrico se encuentra encarcelado. La joven medita sobre su amor y sobre el destino de su amado. Un tético coro de monjes entona un miserere, sobre el cual se eleva la voz de Manrico evocando el recuerdo de su amada.





Leonora está dispuesta a salvar la vida de Manrico al precio que sea. Se presenta ante el conde de Luna y como son vanas sus fervientes súplicas, es capaz de entregarse a él a cambio de la vida del trovador. Luna accede al trato; Leonora bebe un veneno, pues en su amor incondicional por su trovador, solo puede entregarse al conde como un cuerpo frío y exánime.

En el interior de la torre en lóbrega mazmorra se encuentra Azucena, medio sumida en sus delirios. Manrico, evocando las lejanas montañas nativas, cariñosamente logra calmar las inquietudes maternas.

De repente aparece Leonora instigando a Manrico a que huya, pues le ha conseguido su libertad. El joven intuye el precio por el cual ha pagado Leonora esa liberación y, ciego de ira, la insulta. Solo cuando comprende el enorme sacrificio de la amada se da cuenta de su error. Leonora muere ante el despechado conde de Luna, que asiste en la sombra a estos acontecimientos. Ciego de ira, ordena que Manrico sea ejecutado. En esto, Azucena despierta de su sopor y le grita: “¡Era tu hermano!”. Luna no puede soportar su desesperación mientras Azucena, ahíta de triunfo, vocifera “¡Estás ya vengada, madre!”.

DRAMA Y MÚSICA EN *IL TROVATORE* DE VERDI

Enrique Martínez Miura

Más de siglo y medio después de su estreno, *Il trovatore* de Verdi se mantiene entre las obras de su autor más apreciadas y una de las favoritas de todo el repertorio. Como nuestra época es la de las estadísticas, nada mejor que recurrir a los números; de acuerdo con Operabase, en 2017 se representó 207 veces en 59 producciones distribuidas por 47 ciudades. Desde luego, este melodrama medieval cede ante las abrumadoras

cifras de *La traviata*: 736 funciones en 212 montajes de 139 ciudades. Cabe asumir que la popularidad de *Il trovatore* ha disminuido un poco desde el éxito fulminante de su estreno mismo, en el Teatro Apollo de Roma, el 19 de enero de 1853, porque no mucho más tarde el compositor refería en su correspondencia privada que sus arias podían oírse desde la India a los confines de África.



Segunda de las óperas de la conocida como trilogía romántica del compositor –la anterior había sido *Rigoletto* (1851) y casi simultáneamente nacía *La traviata* (1853)-, con ella daba Verdi un nuevo giro a los temas tenidos como apropiados para ser llevados a la escena lírica. Sobre un trasfondo vagamente histórico, la trama desarrolla en realidad una compleja red de pasiones, amores y odios entrelazados e inmersos en una idea fija superior, la venganza. Otras lecturas, acordes a su tiempo de escritura y composición, son igualmente posibles, porque, según la ideología liberal romántica imperante, la obra defiende la naturaleza ficticia de los títulos nobiliarios; la única nobleza admisible era ya la de la libertad.

Ciertamente, si hoy *Il trovatore* es cuestionado por parte de la crítica lo es, sin duda alguna, por el libreto. Este armazón dramático lo elevó Salvatore Cammarano, que ya había colaborado anteriormente con el compositor de Roncole –además de Donizetti, Pacini y Mercadante- en *Alzira* (1845), sobre Voltaire, *La battaglia di Legnano* (1849), a partir de Méry, y *Luisa Miller* (1849), procedente de Schiller. No puede ocultarse que el texto de la nueva ópera incurre en situaciones tremendistas o inverosímiles y, lo que es peor, en algo de confusiónismo. Pero todos estos defectos –si como tal los tomamos- proceden sin paliativos de la obra de teatro original. La adaptación, de evidente eficacia, se hizo sobre el drama *El trovador* del escritor español Antonio García Gutiérrez, una de las piezas escénicas fundacionales del romanticismo hispano.

El trovador data de 1836 y hoy se considera de una influencia superior a *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel Saavedra, duque de Rivas, conocida en 1835, en el marco de la aurora de la por lo demás tardía rebelión romántica del país, que abriría nuevas puertas para la dramaturgia española. Por cierto que Verdi también pondría música a la obra de Rivas, con libreto de Piave, en *La forza del destino*, estrenada en San Petersburgo en 1862, lo que prueba que el compositor estaba al tanto de las principales aportaciones dramáticas de la generación precedente y de la pujanza del teatro español de la época.

El trovador se sitúa en un ambiente histórico lejano –inserto en el tópico romántico del gusto por la Edad Media-, primeros años del siglo XV, a contraluz del cuadro de la guerra de Fernando de Antequera con el conde de Urgel por la corona de Aragón, a la muerte sin sucesión del rey Martín el Humano. Pero el asunto no debe clasificarse sin más como una acción escapista y por completo ajena a los problemas de los espectadores españoles de los años treinta del siglo XIX, pues la lucha fratricida plasmada era un trasunto por lo demás explícito de la primera guerra carlista, que no acabaría hasta 1839. Dicho componente histórico contiene una posible interpretación en clave de la política y la realidad social españolas decimonónicas, incluida una muy superficial alusión a la lucha de clases. Asimismo, *El trovador* de García Gutiérrez apunta con claridad en la dirección de uno de los poderes fundamentales de la España de su tiempo, la omnipresencia de la religión, algo ejemplificado elocuentemente por los dos polos opuestos de





los personajes del irrespetuoso don Nuño y el creyente Manrique. Un problema de más compleja solución se encuentra en la actitud del dramaturgo frente a la superstición, en la medida que se da carta de naturaleza a la hechicería, hasta el punto de que se trata en realidad de uno de los motores de la acción. No es sencillo elucidar si el escritor denuncia la ignorancia como fuente de conflictos sociales –y volvería a darse en ello un paralelismo con el oscurantismo de

los partidarios de las “cadenas” del pretendiente don Carlos- o si admite la realidad de la brujería como una de las fuerzas malignas operantes en los tiempos oscuros.

García Gutiérrez corrigió la versión original de la obra, que alternaba prosa –para los personajes de baja condición social- y verso, para los nobles, realizando una completamente en forma rimada, pero tal adaptación ha caído por com-

pleto en el olvido, pues el propio autor incluyó el primer estado del drama en la edición preparada de sus obras escogidas. Basándose en la versión únicamente en verso, no han faltado historiadores de la literatura que piensen que el escritor ya anticipó la conversión en ópera de su drama.

El éxito y la influencia de este drama romántico están fuera de toda duda, pues fue recibido con entusiasmo, consagró a su hasta entonces desconocido autor y se convirtió en el

símbolo de la insurrección romántica en España. Otro indicio de la fama alcanzada lo aporta uno de los más claros en tal sentido, la existencia de parodias, incluida una del propio García Gutiérrez, el sainete *Los hijos del tío Tronera* (1850).

Era poco menos que inevitable que la obra de teatro sufriera casi de inmediato una transformación en ópera, puesto que la potencialidad del recurso a la música se encontraba de hecho ya ínsita en la musicalidad del propio texto del





drama. Se ha defendido que García Gutiérrez escribió su obra desde un primer momento con miras a esa posibilidad y que incluso varios pasos de la pieza teatral demandan música, como el miserere, las trovas de Manrique o la canción de Azucena. Ya antes de Verdi, un compositor español, Francisco Porcell puso efectivamente música al drama de García Gutiérrez, estrenándose la ópera en el Teatro Nuevo de Pamplona en septiembre de 1842. Por desgracia, no se conserva la partitura, aunque sí el libreto, y parece casi seguro que Verdi no conoció este antecedente que se representó únicamente dentro del circuito

español, pues en realidad la obra del compositor italiano y la del músico español eran muestras representativas de dos formas radicalmente distintas de producción de la ópera, de su encaje en la sociedad y encarnaban dos alternativas para la figura misma del compositor romántico. *El trovador* de Porcell nació como una manifestación característica de las compañías de ópera españolas de ámbito provincial de la primera mitad del siglo XIX abocadas a la itinerancia, en tanto que *Il trovatore* aspiraba a una difusión mundial, como en efecto así ha sido.



Es obligado aceptar que la puesta en música de Verdi respondía a las expectativas de los gustos de la burguesía consumidora del teatro y la ópera de mediados del siglo XIX. Este hecho se comprueba aun en España, donde el impacto causado por la difusión de *Il trovatore*—que se conoció muy pronto, estrenándose en el Teatro Real de Madrid, el 16 de febrero de 1854— solo puede ser parangonable a la del propio drama original.

Es probable que Verdi tuviera ocasión de ver alguna función de la obra de García Gutiérrez en París, pero lo que es seguro es que un volumen con la temprana traducción francesa figuraba en su biblioteca. Pronto se obsesionó con el tema, en el que trabajaría unos dos años, aunque desgraciadamente abandonando un proyecto fascinante, la idea de realizar una ópera sobre la tragedia *King Lear* de Shakespeare. Una etapa en que sus intereses y su estilo, por lo que podemos ver, estaban consagrados a las emociones fuertes y los conflictos extremos. Si musicalmente, con la evolución ya muy avanzada en sus dos óperas anteriores del belcanto heredado de Rossini y Donizetti, su lenguaje se había situado en lo que habría que denominar sin forzar los hechos la vanguardia de la época, los parámetros homologables del drama no eran otros que las desmesuras románticas, que no debemos juzgar anacrónicamente desde los presupuestos de nuestro presente. Ha de tenerse en consideración que desde el escandaloso estreno de *Hernani*—puesta también en música por Verdi— de Victor Hugo en 1830 este tipo de excesos formaban parte del manifiesto estético del nuevo

movimiento en todo contrario a la ponderación neoclásica. Lo inverosímil de la acción teatral del autor español quedaría elevado a un rango de patetismo arquetípico por medio de la música verdiana. En un primer momento, el compositor le solicitó a Cammarano—como atestigua la correspondencia del músico— que eludiera en su libreto el corsé de la manida sucesión de las formas cerradas, arias, dúos, tríos, cavatinas, coros, etc., un paso, sin embargo, que el escritor no se decidió a dar por completo.

Se hace imperativo acercarse desprejuiciadamente a la labor de Cammarano, hoy tan denostada, porque si deseamos no incurrir en miradas desenfocadas debemos considerar cuál era la función que Verdi (y los empresarios teatrales) podían esperar que cumpliera. No, desde luego, limar los tremendismos de García Gutiérrez o suprimir las situaciones que bordean el absurdo—señaladamente, la confusión de los niños—, pero que son imprescindibles para la puesta en marcha de la maquinaria dramática y que no eran sustituibles sin traicionar la entraña del drama mismo. Cammarano, de hecho, clarificó la trama, mejoró la forma y equilibró las diversas escenas, enriqueciendo la acción por medio de simetrías y paralelismos. Debe aceptarse, en cambio, que no incidió en la pintura psicológica de los personajes, que apenas experimentan cambio alguno en el desarrollo de la obra, pero tal cosa no figuraba en su plan e incluso este estatismo caracterológico contribuye a una mayor acumulación de tensiones que acabarán por hacer explosión en la catastrófica conclusión. Desafortunadamente, Cammarano falleció, el



17 de julio de 1852, antes de dar su trabajo por concluido; hubo de ocuparse de parte del acto tercero y todo el cuarto Leone Emanuele Bardare, un segundón hoy apenas recordado. Este poeta aún estuvo ligado a otro enredo verdiano, la escritura apresurada de un libreto nuevo para *Rigoletto*, bajo el título *Clara di Perth*, de modo que la obra pasara la inflexible censura napolitana (Teatro Nuovo, octubre de 1853).

Prueba del auténtico interés de Verdi por el drama de García Gutiérrez es el hecho comprobado de su intervención en el libreto. La mayor parte de su participación se centró en la supresión tanto de escenas como de personajes secundarios, siempre con vistas a concentrar la acción y que ésta no viera rebajada su temperatura dramática, aunque también añadió una nueva escena y con pleno acierto, la célebre del yunque. Como se sabe, el compositor se interesó especialmente en el personaje de Azucena; de hecho, la ópera se iba a titular inicialmente *La zingara*. Desde luego, esta mujer marginal, en la que se concentran fuerzas oscuras, y que permite una de las lecturas en clave de conflicto social de la ópera, es axial para el surgimiento y desenvolvimiento dramáticos de la trama. En realidad, solo figura en tres escenas pero esté o no sobre las tablas, su referencia es continua. Verdi pinta a la gitana por medio de tonalidades en modo menor, músicas con hábitos siniestros, a lo que hay que añadir la elección de un timbre vocal por completo desusado, el de mezzosoprano, no empleado antes por el músico. Pero, posiblemente consciente de que un énfasis excesivo en este papel desequilibraría la ópera, Verdi acabó

por dar más importancia a los otros personajes, en especial el de Leonora, soprano, que ha sido elegantemente definida como la más mozartiana de las heroínas verdianas, lo que unido a las partes del propio trovador, Manrico, papel encarnado por un tenor, y el conde de Luna, barítono, conforman el característico mapa tímbrico de los protagonistas. La escritura vocal es extraordinariamente exigente, no en vano *Il trovatore*, sea o no cierta la tradición que le atribuye la frase a Enrico Caruso, se ha convertido en el vía crucis de los teatros de ópera, al necesitar “los cuatro mejores cantantes del mundo”.

Al comienzo de la obra, Verdi se sirve de un procedimiento poco habitual en la intervención de Ferrando (bajo), un oficial del conde de Luna, que en su aria “Di due figli vivea” (acto I, escena 1) pone al espectador al corriente de los hechos del pasado que van a determinar la acción. Aria narrativa que ha sido criticada en ocasiones, considerando que tal condición le resta fuerza, pero que debe entenderse como un recurso de los varios utilizados por el compositor para acortar la obra. Leonora entra en escena con el aria “Tacea la notte placida”, de melodía tan sencilla como de innegable plasticidad vocal. La inmediata cabaletta “Di tale amor” (I, 2) responde a las esperables demandas virtuosísticas del belcanto aún presente en la ópera. Su deslumbrante coloratura no es aquí un vacío ejercicio, sino que transmite elocuentemente la emoción de una mujer enamorada. También Manrico cuenta con un aria expansiva, la archifamosa “Di quella pira” (III, 2), convertida en prototípica o poco menos de la exhibición



de las capacidades de un tenor. De la fama que llegaría a alcanzar puede dar una idea que Federico Chueca la parodiase citándola en *El chaleco blanco*. La psicología de Azucena queda descrita eficazmente en “Stride la vampa” (II, 1). Hasta el rabioso personaje del conde de Luna deja ver su lado humano en la apasionada aria amorosa “Il balen del suo sorriso” (II, 2). Una de las escenas cumbres de *Il trovatore* se produce en la

intensa y delicada aria de Leonora “D’amor sull’ ali rosee” (IV, 1), sobre un sencillo acompañamiento. El efecto dramático está asegurado, al enlazarse con el *Miserere* entonado por los monjes y la romanza de Manrico fuera de escena. No es un detalle menor que para el *Miserere* Verdi tuviera que evitar las frases litúrgicas exactas, algo que la censura no hubiera permitido sobre las tablas de un teatro.

Ahora bien, si el canto es lo que más seduce a los públicos de cualquier rincón del planeta, por debajo de esa piel se encuentra una estructura musical que Verdi trabajó muy a fondo. Uno de los ejes fundamentales se asienta en el plan tonal de la ópera. Ya en *Rigoletto* y *La traviata*, el músico había desarrollado proyectos a gran escala de este tipo, pero la concepción tonal es incluso de mayores proporciones en *Il trovatore*. Si, como indicábamos más atrás, el personaje de Azucena aparece asociado a tonalidades que la tradición occidental ha venido considerando como lúgubres o amenazadoras, ello no quiere decir en absoluto que Verdi haga un empleo convencional de la arquitectura tonal de la obra.

Todo lo contrario, mediante una explotación a fondo de las relaciones entre cada tono y las situaciones dramáticas sobre la escena crea una compleja red en la que las emociones –amor, odio, venganza, muerte- y conflictos se ven ligados a una tonalidad precisa.

Como su conocido deseo de innovar hubo de moderarse ante la forma a base de números cerrados del libreto, aunque eludiéndose algunos, como cavatinas, dúos y finales, Verdi no descuidó que las conexiones entre estas partes guardaran una cuidada proporción que otorga sentido al conjunto. Es la música la que, más allá de los desatinos del libreto, imprime un sello fatalista al discurrir de la trama.

