

Don Carlo

Giuseppe Verdi (1813-1901)



DON CARLO

Giuseppe Verdi (1813-1901)

ÓPERA EN CINCO ACTOS. MÚSICA DE GIUSEPPE VERDI (1813-1901). LIBRETO DE JOSEPH MÉRY Y CAMILLE DU LOCLE, BASADO EN LA OBRA DON CARLOS, INFANT VON SPANIEN (1787) DE FRIEDRICH SCHILLER, TRADUCIDA AL ITALIANO POR ACHILLE DE LAUZIÈRES Y ANGELO ZANARDINI. ESTRENADA EN LA OPÉRA DE PARIS EL 11 DE MARZO DE 1867 (VERSIÓN ORIGINAL EN FRANCÉS) Y EL TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN EL 10 DE ENERO DE 1884 (VERSIÓN REDUCIDA EN ITALIANO). ESTRENADA EN EL TEATRO REAL EL 20 DE FEBRERO DE 1912. PRODUCCIÓN DE LA OPER FRANKFURT A PARTIR DE LA VERSIÓN EN CINCO ACTOS EN ITALIANO. ESTRENADA EL 26 DE DICIEMBRE DE 1886 EN EL TEATRO MUNICIPALE DE MÓDENA

Director musical: **Nicola Luisotti** - 18, 19, 21, 22, 24, 27, 28, 30 sep; 2, 3, 5, 6 oct
Diego Rodríguez - 29 sep; 4 oct

Director de escena: **David McVicar**

Escenógrafo: **Robert Jones**

Figurinista: **Brigitte Reiffenstuel**

Iluminador: **Joachim Klein**

Coreógrafo: **Andrew George**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Filippo II: **Dmitry Belosselskiy** - 18, 21, 24, 27, 30 sep; 3, 6 oct
Michele Pertusi - 19, 22, 28 sep; 2, 5 oct
Dmitri Ulyanov - 29 sep; 4 oct

Don Carlo: **Francesco Meli** - 18, 21, 24, 27, 30 sep; 3, 6 oct
Andrea Carè - 19, 22, 28 sep; 2, 5 oct
Alfred Kim - 29 sep; 4 oct

Rodrigo, Marqués de Posa: **Luca Salsi** - 18, 21, 24, 27, 30 sep; 3, 6 oct
Simone Piazzola - 19, 22, 28 sep; 2, 5 oct
Juan Jesús Rodríguez - 29 sep; 4 oct

El gran inquisidor: **Mika Kares** - 18, 21, 24, 27, 29, 30 sep; 3, 6 oct
Rafał Siwek - 19, 22, 28 sep; 2, 4, 5 oct

Un fraile: **Fernando Radó**

Elisabetta de Valois: **Maria Agresta - 18, 21, 24, 27, 30 sep; 3, 6 oct**
Ainhoa Arteta - 19, 22, 28 sep; 2, 5 oct
Roberta Mantegna - 29 sep; 4 oct

La princesa de Éboli: **Ekaterina Semenchuk - 18, 21, 24, 27, 30 sep; 3, 6 oct**
Silvia Tro Santafé - 19, 22, 28 sep; 2, 5 oct
Ketevan Kemoklidze - 29 sep; 4 oct

Tebaldo: **Natalia Labourdette**

El Conde de Lerma: **Moisés Marín**

y un heraldo real
una voz del cielo: **Leonor Bonilla**

seis diputados flamencos: **Mateusz Hoedt, Cristian Díaz, David Sánchez,**
David Oller, David Lagares, Luis López Navarro

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Salida a la venta: 17 de julio de 2019

ARGUMENTO

Don Carlo

Carlos V, tras haberse retirado al monasterio de Yuste, su hijo Felipe II es el rey de una España entonces en guerra con Francia. La prevista boda entre el hijo del monarca, el príncipe Don Carlos e Isabel de Valois, hija de Enrique II y Catalina de Médicis, servirá para sellar definitivamente esa ansiada paz.

La acción de la ópera transcurre hacia 1560.

Acto I

Invierno en el bosque de Fontainebleau en el que sobresale a lo lejos la silueta de un castillo. Durante una caza, Isabel se acerca con su paje Tebaldo distribuyendo entre los aldeanos y leñadores algunas limosnas.

Carlos, que ha viajado a Francia de incógnito para conocer a su futura



esposa, observa a Isabel asombrándose de su belleza. Cuando Tebaldo parte en busca del séquito, Carlos se acerca a Isabel y en amistosa charla con ella, enciende una hoguera para paliar el frío invernal. Entre los dos jóvenes se establece de inmediato una alegre camaradería. Cuando Isabel reconoce en el desconocido a su prometido, estalla en una incontrolable dicha.

Sobre ese amor repentino y correspondido cae de inmediato una razón poderosa que va a impedir su realización: Tebaldo regresa saludando a Isabel como reina y anunciando que la boda regia que acabará con el conflicto entre las dos naciones será la boda de Isabel con Felipe II, el padre de Carlos. El pueblo, harto de la hambruna que ha generado la guerra, le pide a la confusa joven que acepte el enlace; finalmente, resignada, con palabras apenas audibles da su consentimiento. Carlos se hunde en la más negra desesperación.

Acto II

En el claustro del convento de Yuste, Carlos en vano intenta consolarse buscando el olvido de su amor ante la tumba de su abuelo Carlos V. Escucha la voz de un misterioso monje en la que cree reconocer, tembloroso, la de su abuelo.

De las dudas le saca la llegada del marqués de Posa su amigo más íntimo. Este, Rodrigo, le informa de la mala

situación en la que se halla Flandes, pero la mirada extraviada de Carlos le preocupa. Carlos acaba confesándole su amor desesperado por su madrastra y Posa le aconseja que se una a él en pro de la liberación del pueblo flamenco. Los dos amigos acaban por jurarse amor y fidelidad eternas. Cuando Isabel y Felipe II acuden a orar ante la tumba real, Carlos logra contenerse a duras penas.

En el cuadro sucesivo, en un ameno lugar en los alrededores del monasterio de Yuste, las damas de honor esperan la aparición de la reina. Entre ellas la princesa de Eboli, para entretenerse, canta con Tebaldo la canción del velo en la que se cuenta cómo el moro Moham-mé le hace la corte a una mujer velada en la que acaba descubriendo que es su propia esposa.

La reina aparece sumida en negros pensamientos; Rodrigo recién llegado de Francia le entrega una carta de su madre al mismo tiempo que subrepticamente le desliza un billete escrito por Carlos. Mientras Rodrigo intenta alejar a la intrigada Eboli, Isabel lee el comunicado de Carlos y accede, pese a sus temores, a tener una entrevista con el muchacho. Eboli, entre tanto, piensa ilusionada que quizás Carlos esté enamorada de ella.

Una vez que Rodrigo consigue alejar a todas las damas, se encuentran a solas Carlos e Isabel. Carlos intercede ante

ella para conseguir que el padre le envíe a Flandes, pero ante la frialdad y distanciamiento de su madrastra, no puede controlar sus sentimientos y, tras sufrir un desmayo, acaba renovándole su pasión. Ella se controla, le recuerda duramente el abismo que hay abierto entre ellos dos, y lo rechaza definitivamente. Carlos huye maldiciéndose.

El rey llega e irritado por ver a Isabel a solas despide a su dama de compañía, la condesa de Aremberg, que ha de regresar castigada de inmediato a Francia. Todos se molestan por lo que parece ser un desprecio del soberano hacia la esposa. Esta consuela con dulces palabras a su dama de compañía.

Todos se retiran, pero Felipe pide a Posa que se quede con él. El soberano quiere noticias y explicaciones acerca de la situación flamenca. Posa, con palabras claras y directas, le explica el terror y la injusticia a las que está sometida esa bella nación, rogándole un cambio de actitud más justa hacia ella. Felipe se queda conmovido por la honestidad demostrada por este noble súbdito y acaba derivando la conversación a un asunto más íntimo que le atormenta: la sospecha de que exista algo impuro entre su hijo y su esposa. Rodrigo defiende la honestidad de Carlos. Felipe despide a Posa aconsejándole enigmáticamente que desconfíe del Gran Inquisidor.

Acto III

Tras un tranquilo prelude orquestal, a la manera de nocturno, donde se describen los pensamientos más recónditos de Carlos, éste espera en los jardines de palacio y al lado de una cantarina fuente. Ha recibido una cita que cree ha sido concertada por la reina. Se equivoca: ha sido Eboli que acude cubierta con una máscara.

Carlos le declara su amor, pero cuando la princesa se da cuenta de que tan apasionadas palabras no están destinadas a ella sino a la reina, monta en una terrible cólera amenazando con vengarse. Oportunamente aparece Rodrigo y ello aleja a la irritada mujer, siempre amenazante, dolida y celosa. Posa le pide a Carlos que le entregue unos documentos que políticamente le comprometen y los dos amigos acaban de nuevo confesándose su inquebrantable amistad.

En la plaza mayor y ante la catedral de Valladolid va a tener realidad un auto de fe y el pueblo se reúne para presenciarlo. Aparecen unos monjes escoltando a los herejes condenados a la hoguera. Saliendo majestuosamente de la iglesia, adornado con todos sus atributos regios, Felipe jura fidelidad a Dios y a la religión. Es interrumpido por Carlos que acude en compañía de varios nobles flamencos para pedir al monarca paz y justicia. Felipe ignora esas peticiones y les exige que se



retiren. Carlos saca su espada y se enfrenta al padre. Este pide a la guardia que el infante sea desarmado; nadie se atreve a ello, salvo Rodrigo que se adelanta y le quita a Carlos el arma. Felipe en agradecimiento le nombra duque. Carlos está confuso y decepcionado. Mientras continua a ceremonia se escucha una voz que parece llegar de las alturas celestiales anunciando el perdón para los condenados a la hoguera.

Acto IV

Está a punto de amanecer y Felipe en vela se encuentra en sus aposentos meditando sobre su solitaria y amargada existencia. Las sospechas sobre la relación que puede existir en entre Carlos e Isabel es una tortura más.

El conde de Lerma anuncia la llegada del Gran Inquisidor, un siniestro monje casi centenario a quien Felipe pide consejo:

¿Podría Dios perdonarle si condena a su hijo? El Inquisidor no duda la respuesta: Si Dios sacrificó a su hijo en la cruz, él puede hacer lo mismo; la paz de un imperio vale más que la vida de cualquier rebelde.

Pero el Inquisidor tiene también una petición que hacer: Posa es un peligro para la estabilidad del Estado y el triunfo de la Iglesia; ha de ser también sacrificado. El rey impulsivamente rechaza esa condena, pero acaba cediendo, dándose cuenta de que el trono ha de doblegarse siempre ante el altar.

Repentinamente aparece desencajada Isabel, pues le han robado el cofre con todas sus joyas y le pide justicia al monarca. Ante su asombro, Felipe le muestra ese cofre obligándola a que lo abra. Ella se niega y es el propio rey quien extrae del mismo un retrato con la efigie de Carlos. Isabel se desvanece cuando Felipe, descontrolado por los celos, la acusa de adúltera. Contestando a la



llamada de ayuda, acuden Posa y Eboli. Los cuatro comentan los hechos y su situación personal.

Se quedan a solas las dos mujeres y Eboli confiesa que ha sido ella la causante de todo. Sus celos la han traicionado, además, arrepentida, confiesa una culpa mayor: ha sido amante de Felipe II. Isabel le pide en castigo que elija el retiro conventual o el exilio. Eboli se maldice a sí misma, su propia belleza que ha sido un castigo para ella. Finalmente, reacciona y antes de tomar una decisión se va a encarregar de salvar la vida de Carlos.

En la prisión donde se halla confinado Carlos recibe la visita de su amigo Posa. Han descubiertos los papeles comprometedores que Carlos le había entregado y la vida de Posa corre peligro. Viene a despedirse del amigo a quien pide que vaya a Flandes y luche por la libertad de ese pueblo. Se oye de pronto un disparo de arcabuz y Posa cae herido: la venganza del rey ya ha tenido lugar. Rodrigo se despide tiernamente del amado compañero antes de morir.

Felipe entra devolviéndole la espada y con ella la libertad a su hijo. Carlos se enfrenta duramente con él acusándole de asesino. Entra la muchedumbre que ha sido organizada por Eboli para conseguir la libertad de Carlos. El Gran Inquisidor con su poderosa autoridad detiene a la plebe; Carlos aprovecha la confusión para huir.

Acto V

Isabel acude a Yuste para orar ante la tumba de Carlos V. Recuerda los momentos vividos con Carlos en Fontainebleau y la juventud dorada que parece ya perdida para siempre. Carlos acude para darle el último adiós antes de partir para Flandes a cumplir la voluntad de Posa. Los dos jóvenes esperan una vida mejor en otro mundo.

De pronto aparecen Felipe II y el Gran Inquisidor, seguidos por la guardia, a tiempo de escuchar la triste y dulce despedida. El rey ordena la detención inmediata de Carlos y que sea entregado a la Inquisición. Entonces, de improviso, se abre la tumba de Carlos V y el monje, con el manto y corona reales, ante el asombro y terror de todos los presentes, libra a su nieto de sus perseguidores introduciéndole en el claustro.

VISIÓN VERDIANA DE LA ESPAÑA NEGRA

Arturo Reverter

Tradición literaria y musical

Verdi había escrito con destino a la Ópera de París *Jerusalem* (arreglo de *I Lombardi*) de 1847 y *Vêspres siciliennes* de 1855, amén de la versión francesa de *Macbeth* de 1865. En 1850 había recibido el encargo de hacer un *Don Carlos* sobre Schiller. Quince años más tarde se le reiteró la oferta. Se le dio a escoger entre ese asunto, *El Rey Lear* y *Antonio y Cleopatra*, ambas de Shakespeare. Verdi de nuevo se

arrugó frente a la primera obra, que a la postre nunca llegaría a ilustrar más que a través de breves esbozos. El nuevo encargo iba destinado a la Exposición Universal, reinando Napoleón III. El músico ya conocía al dramaturgo alemán por cuanto se había basado en tres de sus obras para otras tantas óperas anteriores: *Giovanna d'Arco*, *I masnadieri* y *Luisa Miller*. El espectacular drama de Schiller servía, como dice Mioli, la comida del psicologismo: en el fasto del marco variopinto dibuja el



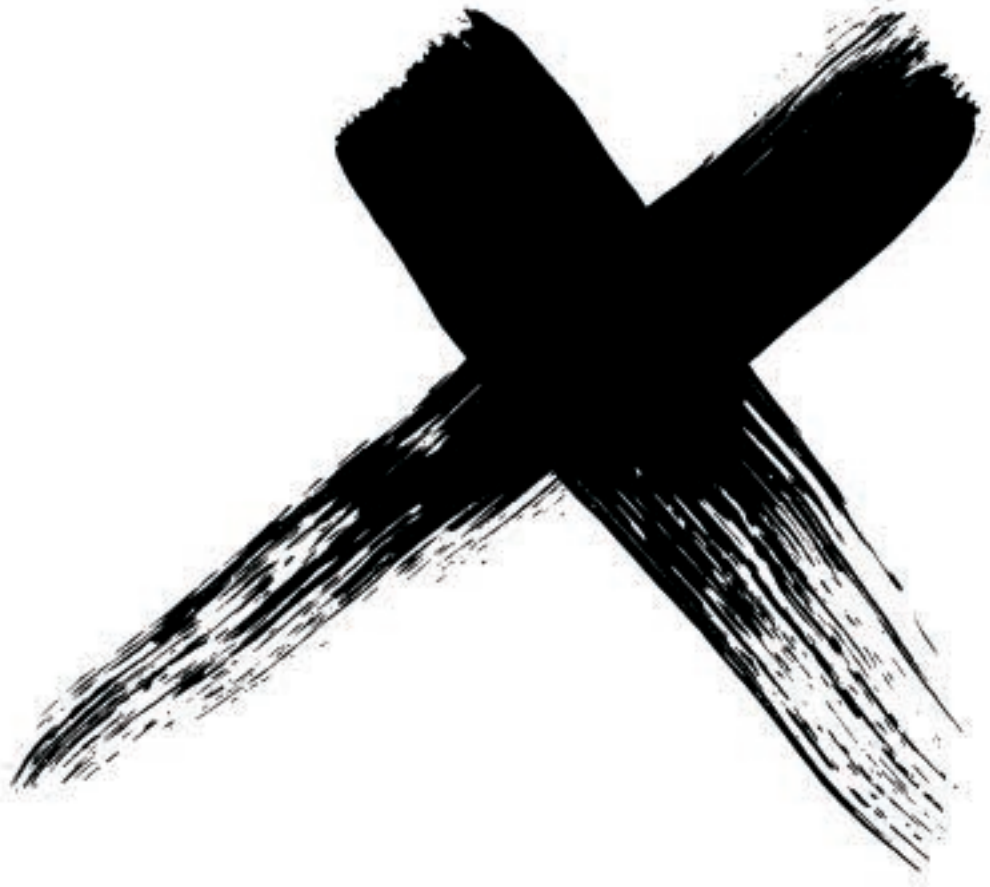
contraste entre padre e hijo, la mediación del amigo (Posa), las intrigas amorosas, las de los ministros laicos y religiosos. Es un drama no sólo privado, pero privado antes que público.

Ya sabía Verdi muy ampliamente, por tanto, quién era Schiller y cuáles eran los valores sobre los que habría de fundamentarse la futura ópera sobre un asunto de tan prieto interés que había ya, sobre la misma base, nacido para el mundo lírico en anteriores ocasiones. Desde luego, era un tema no poco trillado, que había sido tratado por activa y por pasiva también en la literatura. Recordemos algunas de las obras sobre el mismo tema o que tratan alguno de sus personajes: *San Diego de Alcalá* de Lope de Vega (sobre don Carlos); un manuscrito parisino de 1584 acerca de los amores de Felipe II y Éboli; *La historia de sus tiempos* (1583) de Giambattista Adiani (sobre el Infante); *El Príncipe Carlos*, comedia de Diego Jiménez de Enciso, sobre la relación padre e hijo; *Don Carlos* (1672), novela histórica del francés César Vischard de Saint-Réal, sobre todos los tejemanejes e intrigas; *Don Carlos, Prince of Spain*, del inglés Thomas Otway. Ya en el siglo XVIII, *Andronico*, de Jean-Galbert de Campistron; *Don Carlos, Carlo e Isabella o sia la gelosia snaturata* (1784), de Alesandro Pepoli. *Filippo* (1775-1789) de Vittorio Alfieri. *Don Carlos Infant von Spanien* (1787) de Schiller. Ya en el ochocientos, El auto de fe de Eugenio Ochoa,

El haz de leña (1872) de Gaspar Núñez de Arce.

Entre las óperas previas sobre el mismo asunto, citamos: *Don Carlos* (Londres, 1844) de Michele Costa, libreto de Tarantini; *Don Carlos* (Milán, 1847) de Pasquale Bona, libreto de Giorgio Ciachetti; *Elisabetta di Valois* (Venecia, 1849) de Antonio Buzzolla, libreto de Piave. Son las tres principales, basadas en Schiller, pero hay otras, basadas o no en el alemán, firmadas por Barthe, Deshayes, Duplessis, De Ferrari, Moscuza, Nordal y un largo etcétera. Ninguna ha sobrevivido. Todas trataban ese asunto tan vidrioso que acabó denominándose la leyenda negra española, en el que se comentaba, desde diferentes ángulos, la relación de Felipe II de España con su hijo el infante don Carlos y, en algún caso, los impuros amores de éste con su madrastra.

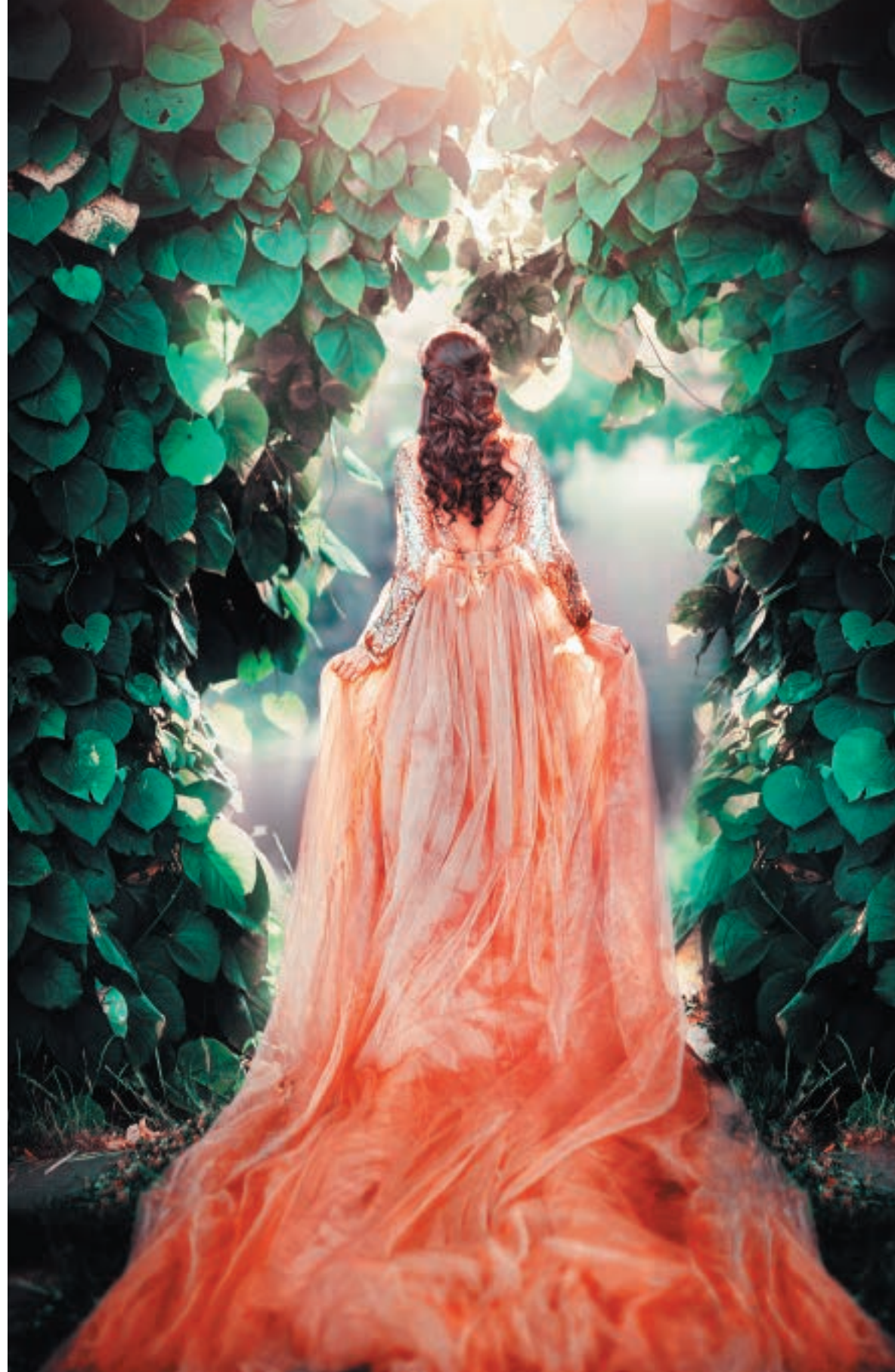
Una leyenda que basa el curso del drama schilieriano en el que se inspiró Verdi. Es evidente la significación e importancia de la obra de teatro. En último término, la tragedia se da porque el héroe –don Carlo– se entrega a un ideal absoluto de libertad, “que tanto para el teatro cuanto para la vida, el mismo Schiller reconoce enseguida como peligroso a fuerza de abstracto”, según consideraciones de José María Valverde en su introducción a la obra teatral (Planeta, 1990). Para llevar a buen puerto el proyecto Verdi hubo de practicar una drástica y lógica poda de



personajes y de escenas -el drama de Schiller es especialmente largo-, algo que los libretistas hicieron muy inteligentemente, aunque alteraron el curso de algunos acontecimientos y dieron más cabida a la relación amorosa entre Elisabetta y Carlo. En busca de mayor espectacularidad, incluyeron el Auto de fe y, a instancias del compositor, el dúo entre Felipe y el Gran Inquisidor. Y se añadió, lo que es muy importante a efectos narrativos, el primer acto, el de Fontainebleau. También es

diferente el final, que en Schiller narra la entrega de Don Carlo a la Inquisición y en Verdi muestra la fantasmal aparición de Carlos V, muerto oficialmente hacía ya varios años. El propio Verdi reconocía la inverosimilitud, pero partía de que en la obra original casi todo era falso a su vez. En carta a Giulio Ricordi de 1883, con ocasión de la reposición en La Scala, así se expresaba el músico:

“¡Carlos V aparece vestido de emperador! No es verosímil. El emperador



estaba ya muerto hacía años. Pero en este drama, espléndido por la forma y por la generosidad de concepto, todo es falso. Don Carlos, el verdadero Don Carlos, era un necio furioso, antipático. Elisabetta no se enamoró nunca de él. Posa es un ser imaginario que no habría podido nunca existir en ese reinado. Filippo, por lo demás, dice: *Garde-toi de mon inquisiteur! Qui me rendra ce mort!* Filippo no era así de tierno. En fin, en este drama no hay nada de histórico, ni existe la verdad y profundidad shakespeariana de los caracteres... entonces una falsedad de más o de menos poco importa; y a mí no me desagrada esta aparición del viejo emperador. ¿Qué te parece a ti?”

Importancia artística

El resultado final fue una *grand opéra* pero al estilo de Verdi, que adopta la forma y la rehace. Y, tratándose de una ópera que se estrena en París, porta los elementos habituales que la tradición venía contemplando. En tal sentido, la obra atiende a un pasado muy determinante: el Auto de fe es, por ejemplo, totalmente meyerberiano y evoca escenas de *Le prophète*. Hay quien ha hablado, por otro lado, de influencia de Wagner. Verdi en su nuevo estilo, implantado según él ya en *La forza del destino*, y culminado en *Aida* -como paso lógico hacia los logros más cerrados de *Otello* y *Falstaff*-, busca las formas más abiertas; una mayor



fluidez musical a partir de un arioso-dramático continuo, conversacional, en la antigua línea de *Traviata*. La melodía, por supuesto, está presente, pero es menos definida, directa y sencilla.

Por otra parte, la orquestación es sombría -excepto en el acto de Fontainebleau-, como corresponde a una ópera en la que la muerte está tan presente en todo instante y donde hay más de una escena fantasmagórica. Así queda plasmada también la *malinconia* de los Habsburgo. Hay una suma de elementos del melodrama romántico, herederos de una tradición, pero, dada la época y los modos, virados hacia el decadentismo -no decadencia-, es decir, una disposición general del alma, una atención hacia ciertos valores de preciosa y torturada sutileza que en el salubre panorama del arte verdiano constituyen una sorprendente excepción (Mila). En el fondo el así llamado decadentismo de *Don Carlo* estriba en la dificultad de distinguir el mal del bien, en el mezclarse las posiciones, que no resultan tan puras y sinceras como en los esquemas de los libretos convencionales.

A lo largo de partitura tan frondosa abundan los temas musicales y las ideas base o motriz, que se desplazan, se repiten, se varían. Hay una fundamental, que toma cuerpo en el tema de las trompas del comienzo del acto II: blanca-corchea punteada-semicorchea-blanca-blanca-negra... Evoca el claustro de Yuste, pero es

también una fórmula que recorre toda la partitura (así lo ha demostrado Várnai); se escucha intacta o alterada al final del primer acto; en el dúo de Felipe con Posa (*Quest'è la pace che voi date al mondo?*); en el canto de Elisabetta durante su segundo dúo con Carlo (*Il dover, come un raggio al guardo mio brillò*); en la escena del Auto de fe (*Spuntato ecco il dí, bajo A Dio voi foste infidi y en Or ben di voi chi l'oserà*). En la orquesta y en las voces.

Encontramos igualmente esta suerte de motivo conductor en el aria de Eboli, en la frase "ti maledico"; en el preludio del acto cuarto y en el aria de Posa a punto de morir, en la expresión "regnare tu dovevi". Hay otro tema importante y distintivo, aunque no aparece en tantas ocasiones. Es el que define, de manera muy melódica y lírica, la amistad entre Carlo y Rodrigo. Se escucha, mezclado con el anterior, en la misma despedida de Rodrigo, pero antes, por primera vez, en el dúo del primer acto entre ambos amigos, como colofón triunfal de esa escena. Es la famosa frase "Dio, che nell'alma infondere". Esa música reaparece al final de la primera escena del tercer acto, de nuevo entre Carlo y Rodrigo.

Está claro que Verdi mejora, proyecta hacia el futuro y pone en práctica las más audaces elipsis, las más osadas sustituciones de las tradicionales funciones armónicas, las más sorprendentes inserciones de elementos tonalmente heterogéneos,



las más avanzadas alteraciones cromáticas hasta llegar a auténticas suspensiones o enmascaramientos de la tonalidad “que nos hacen retener la respiración” (Vlad). Y todo ello empleando una estructura de números cerrados, pero muy elástica. Don Carlo disminuye la bipartición siempre presente de Gluck al primer Verdi en favor del monotematismo. Muchas veces una

sola melodía caracteriza las romanzas (del tenor, del barítono, de la soprano -acto segundo-, de la mezzo -canción acto II-). Hay números tripartitos (ABC): primer dúo tenor-soprano; tripartitos irregulares (AB CDEF): dúo bajo-barítono; cuatripartitos (ABCD): aria mezzo, dúo bajos; hasta heptapartitos (ABCDEFG): dúo tenor-soprano acto segundo. El aria de



soprano del último acto emplea el mismo tema en cuatro secciones recitativo-arioso. Todo hecho con una gran libertad, que en algunos casos es hija de la aplicación de rasgos de Mercadante.

Nacimiento

Don Carlos se estrenó en la Ópera de París el 11 de marzo de 1867 en presencia de un senado variopinto, en el que se incluía todo tipo de relevantes personajes, con la familia imperial al frente. Fueron sus primeros intérpretes el bajo Louis-Henri Obin como rey, un cantante ya en el declive de su carrera; el joven y muy pronto célebre barítono Jean-Baptista Faure (Rodrigue); la

soprano, aún más joven, Marie-Constance Sass (Isabelle); el tenor Jean Morère (don Carlos); el bajo M. David (Gran Inquisidor), y la mezzosoprano Pauline Guéymard (Eboli). Director de orquesta, François-Georges Hainl. Y tres nombres luego famosos: el belga Adolphe Sax, que inventaría más adelante el saxofón, maestro interno; Léo Delibes, pronto importante compositor de ballets y de la ópera *Lakmé*, que fue maestro del coro, y Lucien Petipa, como autor de la coreografía y que enseguida se convertiría en figura de la danza.

Sabidas son las zozobras del compositor ante los dictados y costumbres de la Ópera parisina. Hubo de incluir el consabido ballet y al tiempo detraer de la partitura original muchos compases a fin de ajustar la duración a los horarios habituales. En el coliseo francés una representación no se podía extender más allá de la medianoche. Por un motivo bastante curioso: si acababa demasiado tarde el público de los suburbios y arrabales no llegaría a tiempo para coger los últimos trenes suburbanos. Andrew Porter recogió de la biblioteca de la Ópera un total de 19 minutos de música amputada por el autor. Existe una amplia literatura en torno a las vicisitudes de la obra y a sus distintas versiones. Al respecto, digamos únicamente que las tres básicas son la de París, en francés y en cinco actos, de 1867, la de 1884, según adaptación italiana de Zanardini (prevista en principio para Viena), en la que se suprimía el primer

acto y se hacían algunos retoques, y la de 1886, en la que, sin modificar la lengua, se sumaba el primer acto.

Personajes y voces

Pese a las novedades comentadas, no sufre deterioro la vena melódica de Verdi, siempre cálida y fácil. Son los personajes más extrovertidos, como Posa y Eboli, los que cantan las frases más melodiosas y recordables. Las más sutiles y tortuosas son para los más sufrientes, inquietos y complejos, como Carlo y su padre. Don Carlo es un ser débil, cuya personalidad histórica parece tener poco que ver con la pintura de Schiller y aun de Verdi.

Tenemos la descripción que del Infante daba un embajador austriaco en

Madrid en 1559: “Tiene los cabellos oscuros y lacios, la cabeza de gran tamaño, la frente estrecha, el mentón un poco sobresaliente, la tez blanquísima. Nada recuerda en él la sangre de los Habsburgo. El príncipe es delgado, pálido, bastante pequeño, tiene un hombro más alto que otro, el pecho hundido, la espalda curvada con una pequeña joroba a la altura del estómago. La pierna izquierda es más larga que la derecha; los muslos son fuertes, pero desproporcionados; las piernas son finas y débiles. La voz es ora débil ora resonante. Es torpe cuando quiera hablar y no encuentra las palabras. Pronuncia mal la erre y la elle.” La pintura se las trae. Por no mencionar otros calificativos, como vago, crápula, caprichoso, disoluto, sádico, vanidoso, egoísta, vulgar y enemigo



de la cultura. Esta es la imagen que muchos tenían de don Carlos y que en parte coincide con la que describen los historiadores más sesudos. Nada que ver, naturalmente, con la que Schiller, Méry, De Loche y Verdi le adjudicaron. Un personaje como el que pinta Verdi exige en lo vocal un tenor que roza lo que hoy llamamos *spinto*. Es decir, un heredero directo, con más estuche, del antiguo tenor donizettiano, que sea capaz de pasar del susurro a la exclamación dramática. El compositor pide cantar muy piano a veces; por ejemplo, en el dúo final con Elisabetta: 5 *p*. Un lírico con cuerpo, que es lo que se estila hoy día, puede da también buena imagen.

Felipe II cuenta en la ópera unos 60 años, pero por la época histórica no debería tener más de 40. Es personaje atribulado, cambiante, amargado, reflexivo. No hay duda de su categoría vocal: bajo-cantante, capaz de descender con suficiencia al fa 1 y de ascender con amplitud al fa 3. Desde que aparece en el acto primero tiene alguna de las páginas más logradas de la obra, dos de ellas magistrales y consecutivas. Una la gran aria *Ella giammai m'amò*, quizá la mejor pieza de carácter de toda la literatura verdiana, una auténtica exploración del alma de un personaje, con compases de una eminente altura expresiva, que comienzan ya con una impresionante introducción orquestal. El gran bajo italiano Tancredi Pasero (1893-1983) fue uno de los más importantes servidores de esta parte, que requiere una muy

difícil combinación de ternura, autoridad, ira, reflexión y nostalgia.

Elisabetta es una soprano de ancho lirismo, rozando lo *spinto*. Va de la plegaria delicada al canto amigable, de la invocación al lirismo más fino. Ha de ser dulce y enérgica. Verdi escribe 3 *p* en más de una ocasión. Todo lo que canta es bellissimo. Incluida por supuesto la impresionante aria final *Tu che la vanità*. Su radio de acción oscila entre el si bemol 2 y el si 4. Su oponente, la temperamental Princesa de Éboli, es evidentemente una mezzosoprano dramática; o una soprano dramática o falcon (un cierto tipo de esta categoría). Verdi veía sin problemas que, efectivamente, este papel lo abordara una soprano, siempre que





tuviera el temple y la fuerza, el metal y la *fierezza* de una mezzo consistente y rotunda, que vaya hacia el si bemol o incluso el si natural agudos sin pestañear. Por abajo descende al si bemol 2. Es decir, que posee una extensión más amplia que Elisabetta.

Posa es el personaje que recibe un tratamiento más tradicional. Ha de ser un barítono de medio carácter. Es psicológicamente activo y rectilíneo, sin las ansias e histerias que agitan a los otros. Canta siempre muy bellamente, con el estilo propio de un *Kavalierbariton*. Su línea es melodiosa, airosa, elegante. Requiere, en suma, un belcantista, que sea hábil, por ejemplo, para la voluta suave y delicada, incluso para el dibujo fino y el trino.

Aunque ha de prestar la fuerza y la dignidad necesarias a sus exclamaciones y a sus enfrentamientos dialécticos con el soberano. Su arco interválico se localiza entre si 1 y sol 3. Un bajo profundo ha de incorporar sin duda al Gran Inquisidor, que tiene un recorrido impresionante: de mi 1 a fa 3. Sólo canta en el dúo con Filippo y, si no se hace el habitual corte, después de la muerte del Infante, pero es suficiente para que la voz que lo represente sea de envergadura. Su presencia en escena viene anunciada por Verdi con un tema pesado y reptante, que sugiere el deslizarse lenta y gravemente, un poco a tientas, de un ciego autoritario y reaccionario; una frase que viene de la prehistoria.