

La joroba del Parnaso: Monterone, Rigoletto y la racionalidad del mal

The Hump of the Parnassus: Monterone, Rigoletto and the Rationality of Evil

Daniel Martín Sáez

Universidad de Oviedo

martinsdaniel@uniovi.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6780-5220>

RESUMEN

En las poéticas modernas, ha sido común considerar la ópera como un género irracional, inverosímil. Esto suele achacarse a su componente musical, que se contrapone a menudo a la racionalidad de la palabra y el drama. Sin embargo, hay muchas óperas donde es precisamente la música la que otorga verosimilitud a la trama. Un caso paradigmático es *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, una ópera donde se trata de un modo insólito la idea del mal. En este artículo, intentaremos mostrar que es sobre todo a partir de la música como Verdi aborda esta idea, dando lugar a una verdadera filosofía del mal, que no se entiende como algo puramente negativo, sino como algo racional y más cercano al bien de lo que solemos pensar.

Palabras clave: Rigoletto, filosofía, mal, racionalidad, poética.

ABSTRACT

In modern poetic theories, it is common to consider opera as an irrational, unrealistic genre. This is mainly due to its musical component, which is often opposed to the rationality of word and drama. However, there are many operas in which it is precisely music that gives verisimilitude to the plot. A radical case is Giuseppe Verdi's *Rigoletto*, an opera where the idea of evil is treated in an original way. In this article, we will try to show that it is above all from music that Verdi manages to tackle this idea, giving rise to a true philosophy of evil that is



not understood as something irrational, but as something rational that is not as far from good as we usually think.

Key Words: Rigoletto, philosophy, evil, rationality, poetics.

Martín Sáez, D. (2021). La joroba del Parnaso: Monterone, Rigoletto y la racionalidad del mal. *Cuadernos de Investigación Musical*, (12), pp. 21-51.

*Ab, presso del patibolo
Bisogna ben l'altare!
(Rigoletto, Verdi)*

1. INTRODUCCIÓN: LA RACIONALIDAD OPERÉTICA DE *RIGOLETTO*

Para muchos, uno de los aspectos más desconcertantes de la ópera, *prima facie*, es su capacidad para hacernos cómplices de historias simples, irracionales, exageradas, incluso ridículas, acompañadas por “la chocante inverosimilitud de que las personas hablasen cantando” (Rius, 1840, p. 165), por utilizar una expresión de la época de Verdi que se remonta, sin embargo, al siglo XVII (véase Parker, 2004, p. 24). *Rigoletto* es un ejemplo paradigmático. En ella, una joven ingenua e inexperimentada, recluida en casa desde su nacimiento por mandato de su padre, un deplorable bufón, se enamora de un libertino sin escrúpulos, el duque al que sirve su padre, para después salvarle la vida y morir en su lugar, pese a su infidelidad y tras haber sido raptada por sus propios cortesanos. La trama, basada en *Le roi s’amuse* de Víctor Hugo, fue percibida por Verdi y otros autores como idónea para la ópera¹. A través de la puesta en escena, la orquesta, los cantantes, la escenografía, *Rigoletto* aparece ante nosotros como un ser atormentado cuya condición deforme le ha hecho conocer la mezquindad de los hombres, a los que aborrece al tiempo que alienta con sus macabras chanzas, pasando de la risa al llanto, del amor filial al odio fratricida, de la dulzura a la sed de venganza. *Rigoletto* ha cobrado vida y nos parece un ser convincente.

Achacar a la ópera su irracionalidad no es una novedad de los últimos tiempos (véase Lippman, 1992, pp. 137-202). Lo que hoy se impone desde un realismo comparativamente plano (fotográfico, fílmico, televisivo) o lineal (radiofónico), antaño se impuso desde las poéticas literarias sobre la tragedia, incapaces de comprender la importancia de los rituales, gestos, voces, danzas, orquestas, escenografías, maquinarias, vestuarios, luminotecnias, etc., en la historia del teatro (los ejemplos son interminables; véase, e. g., Luzán, 1789, p. 382). Si *Rigoletto* consigue convencernos es, entre otras cosas, porque la ópera infunde un soplo de

¹ Verdi escribe a Somma el 22 de abril de 1853: “A me pare che il miglior soggetto in quanto ad effetto che io m’abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto sul merito letterario e poetico) sia *Rigoletto*” (Ricciardi, 2003, p. 41). Véase también Waterhouse (1921), para quien el carácter exagerado y ridículo del teatro de Hugo resulta especialmente apto para la ópera (p. 200).

esa realidad poliédrica, tridimensional, que a menudo olvidamos en la era de los altavoces, las pantallas y los superventas: la riqueza de timbres, escenas y vestuarios, con su diversidad de colores, texturas y matices, como los enclaves geográficos, arquitectónicos, y hasta los palcos y butacas, ofrecen más realidad de la que sugiere la trama de los libretos (sobre la complejidad de la interpretación operística véase Ewans, 2016; sobre la interpretación de las óperas de Verdi véase Latham y Parker, 2001).

Esta no ha sido la única razón de negar a la ópera su racionalidad. Si la ópera ha sido considerada como un género irracional entre tantos filósofos, desde Voltaire hasta Peter Kivy, ha sido, sobre todo, por la oposición entre razón y afectos, identificada con la distinción entre palabra y música (véase, e. g., Voltaire, 2018, pp. 10-19; sobre la idea de ópera de Kivy véase Martín Sáez, 2019). Desde Girolamo Mei y Vincenzo Galilei, la poética moderna, influida por las ideas neoaristotélicas sobre la tragedia griega, ha entendido el melodrama como la unión de música y palabra, que en última instancia se ha identificado con la distinción entre artes liberales y serviles, encarnadas respectivamente por la razón y los afectos, separadas de forma artificial acudiendo a las grandes dicotomías occidentales: alma y cuerpo, intelecto y sentidos, entendimiento y sensibilidad, consciente e inconsciente, etc. (véase Galilei, 1581, 2003; Mei, 1977, 1991). En esta ecuación, la música sería el lugar del cuerpo, la imaginación, la pasión, el instinto, lo demoníaco, etc., que habría de supeditarse al momento racional del libreto.

Aquí partiremos de una visión distinta, que el propio Verdi contribuyó a construir tanto por escrito como en sus óperas, y especialmente en *Rigoletto*, donde tales dicotomías quedan negadas por su carácter metafísico (la bibliografía sobre Verdi es interminable; Harwood, 2012, recoge lo esencial y es una excelente introducción a los estudios verdianos). Resulta demoledor, frente a las teorías modernas, que en tantas óperas sea precisamente la música la que hace del vulgar libreto una obra racional, incluso cuando ese libreto trata los asuntos en apariencia más triviales (véase Kerman, 1988; para el caso de Verdi véase De Van, 1998; sobre la partitura de *Rigoletto* véase Conati, 1992; Chusid, 1989; Lawton, 1982). En una carta a Clara Maffei de 1876, Verdi defendía así este particular realismo de la ópera, precisamente frente a la fotografía: “copiar la verdad [*copiare il vero*] puede ser algo bueno, pero inventar la verdad [*inventare il vero*] es mejor, mucho mejor” (Petrobelli, 2013, pp. 230-231). La ópera, para Verdi, no sólo *no* es inverosímil o irracional, sino que nos ofrece una verdad original y superior a lo que se comprende, en términos platónicos, como una mera copia, obligándonos a situarla por encima de otros géneros teatrales. George Bernard Shaw expresó esta misma idea afirmando que “la superior intensidad de la expresión musical hace que la ópera sea mucho más real que el teatro” (Lindenberger, 1985, p. 25).

En este ensayo, veremos hasta qué punto *Rigoletto* es un ejemplo ideal de todo ello, abordando una de las grandes dicotomías de la tradición occidental, vinculada a la distinción entre razón y afectos: la oposición entre el bien y el mal. La ópera de Verdi nos muestra que el mal no es sólo algo irracional, afectivo, demoníaco, etc., sino también racional, ordenado, inteligente, y que sigue sus propias leyes, que también dan lugar a bellas melodías. Frente a la poética arcádica de los primeros operistas, repetida hasta la extenuación en las cortes europeas, donde se nos presenta un orden propio de dioses, héroes, ninfas y pastores, *Rigoletto* nos ofrece la imagen de un Parnaso decrepito, habitado por un bufón que es a la vez víctima

y verdugo. La música juega en ello un papel esencial, dando lugar a su propia verdad, que supone un evidente desafío a las poéticas melodramáticas ilustradas. *Rigoletto* es una prueba de hasta qué punto la música puede ser, en ocasiones, el único lugar donde llevar a cabo una filosofía sobre aspectos de otro modo escurridizos.

Rigoletto, por supuesto, no es la primera ópera en hacerlo. *Poppea* de Monteverdi y *Don Giovanni* de Mozart son dos evidentes precedentes en los siglos XVII y XVIII, pero Verdi aborda el problema del mal con una radicalidad insólita. *Rigoletto* es casi el opuesto perfecto de *Don Giovanni*, una especie de sombrío y jorobado Leporello, siniestro por dentro y por fuera. El *alter ego* de *Don Giovanni*, el Duque, ha perdido el carisma de su antecesor, y hasta su famosa *canzone*, como veremos, nos sumerge en la negrura de la sordidez. Allí donde *il disoluto* de Mozart es divertido e ingenioso, en la trama de Verdi, donde lo poco que resta del *dramma giocoso* suena a moneda falsa, todos parecen hundidos en las tinieblas de la mediocridad. Como si arrebatase el aura al licencioso mozartiano, *Rigoletto* podría ser un proemio a *Don Giovanni*, una versión tétrica y carente de diversión, lo que hace aún más fascinante que Verdi lograra mostrar también aquí alguna racionalidad.

2. LA MALDICIÓN DE MONTERONE: MÁS ALLÁ DE LA CENSURA

La acción de *Rigoletto* se desencadena precisamente con la maldición del viejo Monterone, quizás el único personaje moralmente aceptable de la ópera. Aquel a quien los cortesanos han deshonrado abusando de su hija sólo puede contrarrestar ese mal con otro mal, contenido en la propia voz *maledizione*, que sólo llega a su culmen al final de la ópera, con el suicidio de Gilda: paradójicamente, un acto de bondad. El bien y el mal se entremezclan así durante toda la ópera, como cuando Maddalena decide matar al bufón o al primer huésped que llegue a la taberna para salvar al Duque, o cuando su hermano Sparafucile se niega a romper su código ético de asesino a sueldo.

La idea moral de la ópera latía ya en el título de la primera versión del melodrama, *La maledizione*, de acuerdo con la tesis de Hugo, según la cual “el verdadero sujeto del drama es la maldición” [*le sujet véritable du drame, c’est la malédiction*], admitiendo que en ella se oculta “la fatalidad” pero que “en su trasfondo está la Providencia [*la providence*]” (Hugo, 1835, pp. XIII-XIV). Este título, donde ya se mezcla el bien y el mal, la maldición y la providencia, fue rechazado por la censura austriaca debido a su heterodoxia religiosa, junto a la escena de la maldición, el comportamiento licencioso del rey francés (que después sería el duque italiano), los nombres de los personajes de la obra de Hugo, la escena en que el duque usaría una llave para entrar en casa de la hija de *Rigoletto*, o la escena final del saco, entonces mucho más larga (sobre la censura en *Rigoletto* véase Lavagetto, 1979; Chusid, 1998; Giger, 1999; Girardi, 2000; para el contexto general véase, e. g., Davis, 2006 y Sorba, 2006).

Como es sabido, el tema tampoco parecía propio para el teatro, pues la obra de Hugo sucumbió a la censura tras su estreno en 1832 y no se pudo representar (aunque sí imprimir) hasta pasados cincuenta años. Merece la pena leer el acuerdo entre Verdi, Piave y Brenna, el secretario de la Presidencia del teatro, para entender las reticencias a estrenar una ópera así:

En relación con el encargo recibido con orden del 27 de diciembre de la Presidencia de la Sociedad propietaria del gran Teatro de La Fenice de Venecia, el abajo firmante Secretario de la Presidencia misma invita al Señor Maestro Verdi a concretar los cambios que consiente aplicar al libreto presentado bajo el título *La Maldición*, para ser puesto en música en la corriente estación de Carnaval y Cuaresma de 1850-51 [...] a fin de superar los obstáculos impuestos por la Autoridad de Orden Público para permitir la producción.

Con el concurso por tanto del poeta Francesco Maria Piave, queda convenido lo que sigue:

1° La acción se transportará de la corte de Francia a la de alguno de los ducados independientes de Borgoña, de Normandía, o de alguno de los pequeños príncipes absolutos de los Estados Italianos, y probablemente a la corte de Pier Luigi Francese en la época que se considere mejor para decoro y éxito de la escena.

2° Se conservan los tipos originales de los personajes de Victor Hugo del drama *Le Roi s'amuse*, cambiando los nombres de los personajes según la situación y época elegida.

3° Se evitará en absoluto la escena en que Francisco se declara decidido a aprovechar la llave que poseía para entrar en la habitación de la raptada Blanca. Y esto sustituyéndola por otra escena donde se conserve la necesaria decencia, sin quitar interés al drama.

4° Al *rendez-vous* amoroso en la taberna de Magellona, el Rey o Duque será invitado por un engaño del personaje que sustituirá a Triboletto.

5° A la aparición del saco con el cuerpo de la hija de Triboletto, se reserva al Maestro Verdi el derecho a las modificaciones que sean reputadas necesarias. [...] (Cesari y Luzio, 1913, pp. 489-490)².

² Todas las traducciones son mías. Texto original: “In relazione all’incarico ricevuto con ordine 27 dicembre dalla Presidenza della Società proprietaria del gran Teatro la Fenice di Venezia, il sottoscritto Segretario della Presidenza stessa invita il Sig. Maestro Verdi a concretare i cambiamenti ai quali consente di assoggettare il libretto presentato sotto il titolo *La Maledizione*, per essere musicato per la corrente stagione di Carnevale e Quaresima 1850-51 a norma del contratto 23 aprile p. p., e ciò a fine di rimuovere gli ostacoli opposti dall’Autorità d’Ordine Pubblico a permettere la produzione. / In concorso pertanto del poeta Francesco Maria Piave, resta convenuto quanto segue: / 1.° L’azione si trasporterà dalla Corte di Francia a quella d’uno dei Duchi indipendenti di Borgogna, di Normandia, o di taluno dei piccoli Principi assoluti degli Stati Italiani, e probabilmente alla Corte di Pier Luigi Francese ed all’epoca che converrà meglio di assegnarvi pel decoro e la riuscita della scena. / 2° Si conserveranno i tipi originali dei caratteri di Victor Hugo del dramma *Le Roi s’amuse*, cangiando i nomi dei personaggi a seconda della situazione ed epoca che verrà prescelta. / 3° Si eviterà affatto la scena in cui Francesco si dichiarava risoluto di profittare della chiave di cui era in possesso per introdursi nella stanza della rapita Bianca. E ciò sostituendovi altra scena, che conservi la necessaria decenza, senza togliere l’interesse del drama. / 4° Al *rendez-vous* amoroso nella taverna di Magellona, il Re o Duca andrà invitato da un inganno del personaggio che sostituirà Triboletto. / 5° Alla apparizione del sacco contenente il corpo della figlia di Triboletto, si riserva il Maestro Verdi all’atto pratico quelle modificazioni che saranno reputate necessarie. / 6° Il cangiamenti di cui sopra, esigendo tempo oltre a quello fin ora trascorso, dichiara il Maestro Verdi di non poter andar in scena colla nuova sua opera prima del 28 febbraio o primo marzo p. v. / Dopo di che, venne chiuso il presente colla firma degli intervenuti. / G. Verdi – F. M. Piave / G. Brenna, Segretario / Venezia, 4 gennaio 1851”.

DANIEL MARTÍN SÁEZ

A ello hemos de añadir la autocensura de Verdi y Piave, conscientes de la dificultad de presentar determinadas escenas, como un dueto entre Gilda y el Duque tras el episodio del rapto. Así se expresaba Verdi al año siguiente del estreno de *Rigoletto* en su carta a Carlo Antonio Borsi (8 de septiembre de 1852):

¡¡Sería necesario mostrar a *Gilda* con el *Duque* en su dormitorio!! ¿Me entiendes? En todo caso sería un dueto. ¡¡Magnífico dueto!! Pero los curas, los frailes y los hipócritas gritarían escandalizados. Oh, felices los tiempos en que Diógenes podía decir en la plaza pública, a quien le preguntaba qué hacía: ¡¡Hominem quero!! (Cesari y Luzio, 1913, p. 497)³.

En esta línea contra la censura, la defensa de los derechos del artista incluida por Hugo en el prólogo a *Le roi s’amuse*, donde no sólo se apela a la *libertad* de expresión, sino también a su *propiedad*, tienen su correlato en el contrato de Verdi para *Rigoletto* con Ricordi, en el que continúa con la práctica de reservarse derechos sobre la obra, frente a la práctica de cederlos a cambio de una suma fija (Bala Curioni, 2011, pp. 103-108; véase también Gosset, 2009, p. 129; Ledda, 2020; Rosselli, 1984). La crítica al *absolutismo* proyectada en la ópera puede entenderse como un reclamo de libertad y propiedad por parte del artista, casi empujado a esquivar la *decencia* cuando se cuestiona su labor. Dada la fama de la obra de Hugo, sus coetáneos sabían que Verdi estaba realizando lo que no había podido lograr su colega francés, aunque sus problemas no acabaran ahí. *Rigoletto* se seguiría estrenando en diversos teatros por todo el mundo enfrentándose cada vez a casos nuevos de censura, que por otra parte contribuían a la fama de Verdi y a su toma de conciencia como artista. Al año siguiente del estreno en La Fenice, el compositor se refería de este modo a algunas representaciones de sus óperas en Roma:

Estos empresarios no han entendido todavía que cuando las obras no se pueden hacer en su integridad, tal como han sido ideadas por el autor, es mejor no hacerlas; no saben que el cambio de un fragmento, de una escena, es casi siempre la causa del fracaso de una obra. ¡Imagínate cuando se trata de cambiar los argumentos! ¡Bastante que no haya dicho públicamente que *Stiffelio* y *Rigoletto*, tal como se han hecho en Roma, no eran música mía! (Cesari y Luzio, 1913, p. 496)⁴.

Estos actos de censura ocurrieron durante décadas. En 1894, Bernard Shaw se sorprendía de poder escuchar en el Covent Garden la escena final del saco (ya de por sí breve

³ Texto original: “Bisognerebbe far vedere *Gilda* col *Duca* nella sua stanza da letto!! Mi capisci? In tutti i casi sarebbe un duetto. Magnifico dueto!! Ma i preti, i frati, gli ipocriti griderebbero allo scandalo. Oh, felici i tempi quando Diogene poteva dire in pubblica piazza, a chi lo interrogava su cosa facesse: “Hominem quero!!”.

⁴ Texto original: “Questi impresari non hanno ancora capito che quando le opere non si possono dare nella loro integrità, como sono state ideate dall’autore, è meglio non darle; non sanno che la trasposizione di un pezzo, di una scena è quasi sempre la causa del non successo d’un’opera. Immaginati quando si tratta di cambiare argomenti!! È molto se io non ho fatto pubblica dichiarazione che *Stiffelio* e *Rigoletto*, como sono state date a Roma, non erano musiche mie!”.

debido a la censura aceptada por Verdi, como hemos visto): “hasta donde sé, esto no se había hecho sobre un escenario desde su exclusión tras el estreno de la ópera”, afirmaba Shaw, y podemos encontrar casos parecidos incluso avanzado el siglo XX (Verdi, 2017a, p. 43).

Pero el corazón musical de la obra, esa racionalidad del mal encarnada en la figura de Monterone, difícilmente podía censurarse. La invocación al mal aparece como una apelación a la razón, al orden, a la moral, a la justicia, que alcanza su máximo sentido a través de la música. El motivo de la maldición, presentado en la obertura y repetido a lo largo de la ópera, anticipa el avance imparable del mal antes de su entonación por parte de Monterone. Esta obertura, en perfecta continuidad con el primer acto, no es un resumen o preparación del contexto, sino la recreación de una atmósfera maldita, que resulta tener más fuerza argumental que cualquier verso, al remitirnos tanto al pasado corrupto de los personajes como a la providencia, ese dios veterotestamentario previsto por Hugo que viene a aplicar su más feroz justicia. Más que un homólogo del *leitmotiv* wagneriano⁵, está funcionando aquí una fuerza subterránea que inunda toda la ópera, como ya había ocurrido sin otro precedente en *Don Giovanni* de Mozart, entonces en la figura del Comendador⁶. Sólo que aquí la ilusión teológica ni siquiera requiere un *eidolon*, como pudiera serlo la estatua de piedra, o una aparición final del vengador justiciero, sino que basta con la propia lucha de fuerzas entre los protagonistas, que precipita de manera inevitable la catástrofe.

Fig. 1: Primeros compases de la obertura (Verdi, 1914)⁷.

⁵ Para contrarrestar las comparaciones entre Verdi y Wagner, me limito a citar dos pasajes de dos cartas de Verdi: “Noi non possiamo, dirò anzi, non dovremmo scrivere come i Tedeschi, nè il Tedeschi come noi. Che i Tedeschi si appropriino le nostre qualità come fecero a' loro tempi Haydn, Mozart restando però sempre quartettisti; che Rossini si approprii perfino alcune forme di Mozart restando però sempre melodista, sta bene; ma che si rinunci per moda, per smania di novità, per affettazione di scienza, si rinneghi l'arte nostra, il nostro istinto, quel nostro fare sicuro spontaneo naturale sensibile abbagliante di luce, è assurdo e stupido” (Cesari y Luzio, 1913, pp. 626-627). La segunda carta dice así: “Se i tedeschi partendo da Bach sono arrivati a Wagner, fanno opera di buoni tedeschi, e sta bene. Ma noi discendenti di Palestrina, imitando Wagner, commettiamo un delitto musicale, e facciamo opera inutile, anzi dannosa” (p. 702).

⁶ Otra cosa es la filiación que pueda encontrarse a los “temas recurrentes” de los que habla Kerman, que se remontarían a Donizetti y Meyerbeer, y que en su modalidad más imaginativa empezarían a aparecer en Verdi precisamente con *Rigoletto* (Kerman, 1968, pp. 495-510).

⁷ Utilizo la edición original de Ricordi para las imágenes. Véase edición crítica de Martin Chusid en Verdi (2017b).

La obertura arranca con instrumentos considerados característicos del averno desde Monteverdi. Un sencillo tono de metales (trompeta y trombón) inicia en *andante sostenuto* el motivo anacrúsico de la maldición, que conduce en breve *crescendo* al primer acorde, donde se suman trompas, fagotes, cimbasso y timbales, disminuyendo a continuación su intensidad hasta dar con el primer silencio de la obra; en apenas cuatro compases, algo ha empezado y acabado. Tras un silencio de blanca, en *pianissimo*, aparece la segunda parte del motivo, ahora sin trompas ni timbales, para culminar en otro silencio de dos tiempos, sin haber resuelto la melodía en la tónica. Tras una repetición de ese mismo esquema, trompetas y trombones, esta vez acompañados al principio por contrabajos, violonchelos y violas, y luego por violines, reanudan el tono inicial, ahora en la dominante, en cuatro compases en *crescendo* que llevan a un grandioso acorde donde participa toda la orquesta, *fortissimo*, donde flautas, flautín, oboes y clarinetes aparecen por primera vez. Este segundo acorde recuerda a la obertura de *Don Giovanni*, que tiene un perfil similar, incluidos los silencios y los ritmos anacrúsicos, representando una poderosa fuerza infernal que hace justicia a través de la muerte. Cualquiera que conozca la tradición invocada aquí, desde Monteverdi hasta Mozart, reconocerá que es difícil decir más en quince compases.

La influencia de *Don Giovanni* no se reduce a una inspiración puntual, limitada a una trama, un motivo musical o unos personajes, sino que contribuye a una nueva concepción del drama que transformará las ideas melodramáticas de Verdi. *Rigoletto* es, en palabras de Petrobelli, “la primera obra de madurez artística de Verdi, la ópera en la que realiza completamente por primera vez su concepción musicodramática”, y lo es porque allí logra “organizar toda la estructura dramática sobre un nivel musical correspondiente” (Petrobelli, 1994, p. 34). Los parecidos entre el Comendador y Monterone, entre Don Giovanni y el Duque, e incluso entre Zerlina y Maddalena, o entre las danzas de *Don Giovanni* al final del primer acto y el inicio del mismo acto de *Rigoletto*, son secundarias al lado de esta nueva concepción que vemos aparecer ya desde la obertura. De hecho, los oyentes del siglo XIX eran conscientes de la relación entre ambas óperas, algo que resulta crucial para la teoría de la recepción musical y que no se ha estudiado lo suficiente. En un periódico inglés de 1853, un escritor afirmaba que “el duque de Mantua, personificado por el señor Mario, es un grande de la escuela de Don Giovanni”⁸, y otro periodista sostenía en 1867, refiriéndose al aria “Questa o quella”, que “esta fue su primera aparición como el alegre y carente de escrúpulos duque de Mantua, por quien la justicia poética podría haber convertido al bufón de la corte en un vengador *uomo di sasso* [*hombre de piedra*], como el comandante de ese Don Giovanni cuyos peccadillos emula tan de cerca”⁹. Pero el caso más significativo quizá sea el de Henry Sutherland Edwards, que al referirse al “magnífico cuarteto” de *Rigoletto* –del que hablaremos más adelante– afirma: “sin embargo, el modelo existía hace tiempo en *Don Giovanni*” (Edwards, 1862, p. 48).

⁸ “The Duke of Mantova, personated by Signor Mario, is a grandee of the Don Giovanni school”. *The Pen and Pencil. A Weekly Journal of Literature, Science, Art and News*, vol. 1, n° 14, 11 de junio de 1853, p. 768.

⁹ “This was his first appearance as the gay and unscrupulous Duke of Mantua, for whom poetical justice might as fairly have turned the Court Jester into an avenging *uomo di sasso* as the Commandant for that Don Giovanni whose peccadilloes he so closely emulates”. *The Musical World*, vol. 42, n° 16, 16 de abril de 1864, p. 243.

3. EL AVANCE IMPARABLE DEL MAL

Uno de los logros de Verdi en esta ópera es el equilibrio que muestra entre unos personajes muy bien definidos psicológicamente que, al mismo tiempo, aparecen como tipos ideales o arquetipos, dotando a la tragedia de un carácter fatalista e imparable, como cuando Rigoletto, preguntado en el tercer acto por Sparafucile, y cuando nosotros conocemos mejor su compleja personalidad, afirma ser “Castigo” [*Punizion*] y se refiere al Duque como “Delito” [*Delitto*], o cuando el mismo Sparafucile repite su nombre varias veces en el primer acto, como si el mejor conocedor del asesinato supiese de antemano que Rigoletto, llevado por su particular condición, le necesitará antes o después. El mal tiene su propia necesidad, sus propias fuerzas, y hasta la joroba de Rigoletto parece tener consecuencias fatales.

Si este rasgo nos parece verosímil hoy es porque somos herederos de Verdi. En su día, la inclusión de una deformidad tan visible en el personaje principal supuso la última vuelta de tuerca contra la verosimilitud. Que un semidiós como Apolo cantase en la *favola* de Peri y Rinuccini durante los albores del melodrama, parecía justificado por su carácter divino, el espacio bucólico y el momento festivo al que estaba destinada, pero ¿cómo podía cantar ópera un bufón jorobado? En 1851, un artículo de *L'Italia Musicale* recordaba que “este *Rigoletto* no es otro que *Le Roi s’amuse* de Víctor Hugo, uno de los más grotescos abortos de la literatura dramática francesa, capaz de causar náuseas a los propios franceses”. Pese a ello, el autor comparaba “la joroba del bufón” con “un trozo de la cumbre del monte Parnaso”¹⁰, una metáfora perfecta para entender la novedad de *Rigoletto* y lo que supone para la historia de la ópera, pues la *joroba del bufón* está, como el ataque a la corte, en las antípodas de las primeras óperas, dedicadas precisamente a la gloria de los duques italianos, en cuyo Parnaso –ese del que asegura venir la Música en el prólogo de *Orfeo* de Monteverdi y que glorifican las poéticas posteriores– no podía haber jorobas, allí reservadas, en todo caso, al Inframundo. Resulta una feliz casualidad que Verdi eligiese precisamente a un duque de Mantua, la ciudad donde se representó tres siglos antes *Orfeo*, para llevar la obra de Hugo a escena.

Otra analogía significativa aparece en el *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* de Abramo Basevi, cuando compara la ópera de Verdi con los espectáculos tan de moda en el siglo XIX, consistentes en aplicar descargas eléctricas a cuerpos muertos (como la pata de una rana) que, como consecuencia, parecían moverse como si estuvieran vivos:

Ahora debemos maravillarnos de ver a un hombre deforme como protagonista del melodrama, máxime advirtiéndolo que la música parece desdejar todo lo que [...] no se ciñe a lo bello y lo sublime. Considerando, sin embargo, el actual estado de depravación del gusto, que lleva a las almas a buscar, para recrearse, estímulos repulsivos, como los miembros paralizados requieren para moverse fuertes descargas eléctricas, nuestra maravilla cesará (Basevi, 1859, p. 185)¹¹.

¹⁰ “Questo *Rigoletto* non è altro che *Le Roi s’amuse* di Vittor Hugo, uno de’ più grotteschi aborti della letteratura drammatica francese, e tale da metter nausea ai francesi medesimi [...] la gobba del buffone *Rigoletto* è un pezzo di crosta del monte Parnaso”. *L'Italia Musicale. Giornale dei Teatri, di Letteratura, Belle Arti e Varietà*, 19 de marzo, Año 3, nº 23, 1851.

¹¹ Texto original: “Dovremmo adesso fare le meraviglie nel veder tolto un uomo deforme a protagonista del melodramma, massime avvertendo che alla musica pare si disdica tutto ciò che, per qualche filo almeno, non si

DANIEL MARTÍN SÁEZ

Es inevitable pensar en la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, cuyo protagonista tanto recuerda a Rigoletto, aunque en el caso de la ópera –a ojos de la poética tradicional– la novedad parezca aún más retorcida: si la música se dirige a las pasiones, ¿cómo hacer una ópera sobre lo deforme sin malograr la música, esto es, sin convertir la propia música en algo inaudible? Así lo expresa el propio Basevi más adelante:

Verdi, aprovechando algunas bellas escenas, hizo una serie de cuadros musicales de gran valor. Hizo lo posible, pero en *Rigoletto* también había que hacer lo imposible. Imposible era hacer que lo *deforme* fuera atractivo, y encontrar música adecuada a lo que repugna mayormente a nuestro ánimo. Cuando el ánimo es llevado a percibir un mayor atractivo en las deformidades, y no es capaz de conmoverse por ellas en escenas tan lacerantes como esta última de *Rigoletto*, da señal de que la música tiene muy poco poder sobre él, salvo que fuera la música desafinada y ensordecedora de los chinos, a la que nos acercamos hace poco (Basevi, 1859, p. 200)¹².

Los elogios a la ópera y la inconveniencia del tema aparecen así unidos en multitud de críticas de la época, donde Verdi emerge ya como una figura central dentro y fuera de Italia, considerado el último exponente de una larga tradición de grandes figuras. En España, en 1851, el año del estreno de *Rigoletto*, Nicolás Pardo Pimentel se expresaba así (la comparación con Napoleón no es casual):

Después de la muerte de Napoleón, decía un escritor contemporáneo, existe otro hombre de quien se habla todos los días así en Moskou [*sic*] como en Nápoles, en Londres, en Viena, en París, en Calcuta. Este hombre era Rossini en 1823; hoy el gran Maestro no es el Artista de la época: Donizetti reinaba ayer en la escena lírica, hoy solamente son modernas las óperas de Verdi (Pardo Pimentel, 1851, p. 1).

Todavía un año después de la muerte del compositor, en su biografía de Verdi, Gino Monaldi contaba (en un tono casi *frankensteiniiano*) que, cuando encargó la obra a Piave, “el pobre poeta, al dar a luz a ese raquíptico hijo, no habría esperado nunca encontrar en Verdi un médico tan hábil que enderezase tan felizmente sus piernas para hacerle alcanzar una de las mayores alturas del arte”. Para Monaldi *Rigoletto* es “el melodrama más inspirado de Verdi”, aquel en que “por primera vez, condensa el drama en la música y se acerca al

attenga al bello, ed al sublime. Considerando però lo stato presente di depravazione del gusto, che porta gli animi a ricercare, per ricrearsi, gli stimoli del ributtante, come le membra paralitiche per iscuotersi vogliono le forti scariche elettriche, la nostra meraviglia cesserà di leggieri”.

¹² Texto original: “Il *Verdi*, giovandosi di alcune belle scene, fece una serie di quadri musicali di molto pregio. Egli operò il possibile; ma nel *Rigoletto* eravi da fare anche l'impossibile. Impossibile era di rendere avvenente il *deforme*, e trovare musica acconcia a quello che l'animo nostro magiormente repugna. Quando l'animo è portato a scorgere maggiori attrattive nelle deformità, e non sa commuoversi che a scene così laceranti come quest'ultima del *Rigoletto*, dà segno che la musica ben poco potere abbia su di lui, se non fosse già la musica stonata ed assordante dei Chinesi, alla quale non poco ci eravamo avvicinati”.

verdadero drama musical” (Monaldi, 1899, p. 113)¹³. Pocas décadas después de las pinturas de Goya y dos años antes de la *Estética de lo feo* (1853) de Rosenkranz¹⁴, *Rigoletto* ha consagrado en La Fenice la conciliación de belleza y fealdad, vinculada al interés por la complejidad de la *psique*, en conformidad con la inclinación romántica hacia las patologías y el inconsciente (puestos en el centro de la filosofía por Schopenhauer en la misma época en que Goya realiza sus pinturas negras), pero también con esa especie de renacimiento absorto ante una soñada Edad Media, donde lo “grotesco” y la “melancolía”, como escribe Hugo en su prólogo a *Cromwell*, nos muestran que “lo bello no tiene más que un tipo” mientras “lo feo tiene mil” (Hugo, 2005, p. 11). Algo así se respira en el título de la obra de Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1857). También Mime, el nibelungo de *Sigfrido*, tiene algo de Rigoletto, aunque sólo sea por su condición de jorobado (“höck’rig” en Wagner, 2008, p. 254). A la censura, por su parte, le debió parecer que la joroba era una imagen incasable con el decoro de los reyes, aunque fuese en una ciudad como Venecia, donde no mucho después de las fábulas florentinas había aparecido *L’incoronazione di Poppea*, en un momento tan propicio como el Carnaval, a través de los teatros públicos que resultarían después, precisamente, en La Fenice.

El corcovado protagonista no es tenor ni héroe, sino un barítono, hasta entonces un personaje antagonista (con la notable excepción una vez más de *Don Giovanni*), y el tenor –el rey que en la obra de Hugo aparece como aprendiz del bufón– es tan superficial que casi resulta intrascendente, como lo será después Pinkerton en la *tragedia giapponese* de Puccini. El papel del bufón fue ideado para Felice Varesi, reconocido barítono de la confianza de Verdi que ya había cantado en *Ernani* y *I due Foscari*¹⁵, y que tenía una larga trayectoria como intérprete de Donizetti. Los pasajes más críticos contra la monarquía (también los más ricos musicalmente, los más tristes y melancólicos), están reservados al bufón, empezando por el “Pari siamo!”, donde se lamenta de su condición física y social: “Oh rabbia!... esser difforme!... esser buffone! Non dover, non poter altro che ridere!”, hasta confesar que odia a los cortesanos: “Odio a voi, cortigiani schernitori!”. Uno casi puede imaginar al propio Verdi, o a la multitud de las revoluciones, gritando con Rigoletto. Pero el pasaje más importante lo encontramos en el iracundo “Cortigiani, vil razza”, donde las cuerdas expresan en *obstinato* la ira de Rigoletto, tras reconocer ante ellos que Gilda es su hija, acusando a los cortesanos de *asesinos*. Es difícil imaginar un escenario distinto de la ópera donde fueran posibles afirmaciones así. La transformación o el paso de este primer *obstinato* a otro más tranquilo y melodioso, donde aparece el corno inglés acompañando la voz del barítono, muestra su profundidad psicológica y su racionalidad, que va de un afecto a otro –del odio a la súplica, en este caso– casi sin solución de continuidad.

¹³ Texto original: “il povero poeta, nel dare alla luce quel rachitico figlio, non avrebbe mai sperato di trovare nel Verdi un medico tanto abile che ne raddrizzasse così felicemente le gambe da fargli raggiungere, libero e spedito, una delle maggiori altezze dell’arte [...] [Rigoletto è] il melodramma più ispirato del Verdi [...] per la prima volta, condensa il dramma nella musica e si accosta al dramma musicale vero”.

¹⁴ Estas palabras podrían haberse escrito para defender *Rigoletto*: “A nadie le extraña que en Biología se trate de la enfermedad, en Ética del concepto de mal, en Derecho de la injusticia y en Ciencias de la Religión del pecado” (Rosenkranz, 2015, p. 28).

¹⁵ Sobre el valor que tenía Varesi para Verdi, véase la carta dirigida a Alessandro Lanari, el 19 de agosto de 1846 (Cesari y Luzio, 1851, pp. 25-26).

DANIEL MARTÍN SÁEZ

Andante mosso agitato $\text{♩} = 80$
Rigoletto

Cor - ti - gia - ni, vil raz - za dan -

Viol. I
Viol. II
V. le
Vc.
Cb.

Andante mosso agitato $\text{♩} = 80$

Fig. 2: “Cortigiani, vil razza” (Verdi, 1914).

Solo

Cor. ingl.
R.
Viol. I
Viol. II
V. le
Vc.
Cb.

- gno - ri, per - do - no, pie - ta -

Una Solo; gli altri col Cb.

Fig. 3: Rigoletto acompañado por el corno inglés (Verdi, 1914).

Poco después, en un pasaje que podría compararse con la expulsión de los mercaderes, el bufón expulsa a los cortesanos con una sobriedad musical que nos recuerda a Monterone y al comendador mozartiano. La disonancia entre maderas y cuerdas en el momento en que se refiere *con imperioso modo* a todos los cortesanos, en notas largas, refleja la determinación de Rigoletto para enfrentarse a la corte, incluso al Duque. Pocos compases más adelante, la expulsión termina con un “yo estoy aquí” que reafirma su seguridad, con un simple acorde apoyado por las cuerdas.

Fig. 4: Rigoletto expulsa a los cortesanos (Verdi, 1914).

La inversión de los códigos operísticos tradicionales representa aquí una estocada a la ópera seria y al *bel canto*, como si culminase el giro iniciado por Mozart, con todo lo que podía representar para la idea del absolutismo. Apenas queda rastro del melodrama como ópera de números, con su habitual pausa para los aplausos (aunque el público los introduzca igualmente donde puede)¹⁶. *Rigoletto* está escrita “sin arias, sin finales, con una cadena interminable de duetos” [*senz’arie, senza finali, con una filza interminabile di Duetti*], como afirmó el propio Verdi (Cesari y Luzio, 1913, p. 496), algo que muy pronto sería criticado, pese al éxito de la ópera, dando inicio a las comparaciones –casi siempre simplistas– con la música francesa y, sobre todo, alemana. El mismo año del estreno, la *Revue et Gazette Musicale* de París dedica a *Rigoletto* las siguientes palabras:

La nueva ópera de Verdi, *Rigoletto*, está escrita sobre el tema de *Roi s’amuse*. Si fuera cierto que la buena música sólo puede ser compuesta sobre un mal libreto, el de M. E. Piave sería para el músico una verdadera California. Verdi se salió con la suya lo mejor que pudo. Su partitura es pobre en melodía y carece por completo de *pezzi concertati*. Podemos ver que trató de hacer menos ruidosa su instrumentación: la de *Rigoletto* se caracteriza por un carácter general de calma y tranquilidad. Buscando modelar su armonía en los grandes maestros de la escuela alemana, los críticos italianos encuentran

¹⁶ En un semanal inglés de 1853 se nos cuenta cómo se aplaudía a los cantantes de *Rigoletto* –ópera cuya música considera el autor “not remarkable, with this exception, that for Verdi it is without the usual preponderating noise of wind instruments”– al final de cada acto: “Rinconi’s acting of the father remained us of the elder Kean in his prime. He with Mario, and Mdles. Bosio and Didiee appeared after each act, to receive the loud applause of a fashionable and crowded audience” (*The Pen and Pencil. A Weekly Journal of Literature, Science, Art and News*, vol. 1, n° 14, 11 de junio de 1853, p. 768).

que no estaría de más volver a empapar sus ideas melódicas en la fuente de Rossini y Bellini (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, año 18^o, n^o 13, 30 de marzo de 1851, p. 104)¹⁷.

Dos años después, el londinense *The Athenaeum* sigue esa misma línea:

La escena del baile de apertura, acompañada de orquestas en el escenario, el *finale* del secuestro, la escena entre *Rigoletto* y los cortesanos, y la tormenta del último acto, son igualmente miserables en su escasa variación y falta de significado. Es un mérito que, cumpliendo una promesa hecha en uno de sus prefacios, el Señor Verdi sea menos violento en la instrumentación de ‘*Rigoletto*’ que en sus óperas anteriores; pero no ha llegado aquí a la música del intelecto y la expresión –que es francesa o alemana– en comparación con la música de melodías, que es italiana (*The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*, 21 de mayo de 1853, n^o 1334, p. 625)¹⁸.

La totalidad aparece en la ópera privilegiada frente al individuo, sugiriendo que la corrupción no es algo meramente individual, sino más bien social, ligado a determinados regímenes políticos y formas de comportamiento. El conjunto de *dramatis personae* –donde ya no hay *prime donne* ni *primi uomini*– conforma ahora un entramado social indesligable. A la sucesión sin cortes, donde el recitativo *secco* tiene tan poca presencia como las arias de coloratura, se une una orquestación más cuidada que, sin caer en lo puramente sinfónico, cumple también una función dramática. El papel del coro como colectivo –reservado a los cortesanos en los dos primeros actos– es ahora más importante que nunca, mostrando a un conjunto de individuos uniformes cuya música simplona delata su vileza. (Basta comparar este pasaje con los coros de *Nabucco*, que el público italiano haría suyos años después como símbolo del *Risorgimento* y la unidad de Italia frente a la dominación extranjera.) Frente a la disputa inicial entre Don Giovanni y Donna Anna en *Don Giovanni*, donde el disoluto donjuán aparece como causante individual de todos los males, la ópera de Verdi comienza con una fiesta (algo que comparte con *La Traviata*) con un claro mensaje: lo que va a suceder en la ópera es culpa de todos.

Sin llegar aún a la articulación sin fisuras de *Falstaff* y *Otello*, con libreto de Arrigo Boito, *Rigoletto* posee una ligazón dramática insólita, donde incluso la canción del duque –la archiconocida “*La donna è mobile*”–, la más frívola y ligera de la ópera, cumple un papel

¹⁷ Texto original: “L’opéra nouveau de Verdi, *Rigoletto*, est écrit sur le sujet du *Roi s’amuse*. S’il é ait vrai qu’on ne pût composer de bonne musique que sur un mauvais libretto, celui de M. E. Piave serait pour le musicien une véritable Californie. Verdi s’en est tiré comme il a pu. Sa partition est pauvre de mélodies et manque entièrement de *pezzì concertati*. On voit qu’il a cherché à rendre son instrumentation moins bruyante: celle de *Rigoletto* se distingue par un caractère général de calme et de tranquillité. En cherchant à modeler son harmonie sur les grands maitres de l’école allemande, la critique italienne trouve qu’il ne ferait pas mal de retremper ses idées mélodiques à la source de Rossini et de Bellini”.

¹⁸ “The opening ball scene, accompanied throughout by orchestras on the stage, the abduction *finale*, the scene betwixt *Rigoletto* and the courtiers, and the storm in the last act, are alike miserable in their meagre patchiness and want of meaning. It is a merit that, in performance of a promise made in one of his prefates, Signor Verdi is less violent in his instrumentation in ‘*Rigoletto*’ than he was in his earlier operas; but he has not here arrived at the music of intellect and expression –which is French or German– as distinguished from the music of melody, which is Italian”.

LA JOROBA DEL PARNASO: MONTERONE, RIGOLETTO Y LA RACIONALIDAD DEL MAL

primordial. Es famosa la anécdota según la cual Verdi, consciente del carácter pegadizo de la melodía, impidió al tenor cantarla, e incluso silbarla, antes del estreno, con la intención de conservar la sorpresa al público veneciano (Pougin, 1886, p. 136). La canción está inspirada en el texto de Víctor Hugo, “Las mujeres a menudo cambian / Muy loco está quien de ellas se fía” [*Souvent femme varie / Bien fol est qui s’y fie*], atribuido por la tradición, para mayor escarnio, a Francisco I. El carácter pegadizo de la melodía es una imagen de la banalidad del mal y la ligereza con que se extiende. No deja de ser una curiosa ironía que la mayoría de los oyentes sean capaces de tararear esta canción, con toda su misoginia, al tiempo que desconocen el resto de la ópera, donde Gilda parece ser la única persona valerosa, aunque su sacrificio resulte agrídulce por lo que debe a la ingenuidad. La canción se extendió por todo el mundo en ediciones de arias para piano, como artículos de entretenimiento para la emergente burguesía. La edición inglesa de *Musical Bouquet* de 1853 para “La donna è mobile”, presenta la canción como una inofensiva *barcarola*, casi como una canción de amor que acompaña en una plácida noche, a la luz de la luna, a dos enamorados que navegan por Venecia, acompañados por un servicial gondolero. ¿Puede haber algo más contrario al sentido de la ópera, en la que el cuerpo convaleciente de Gilda viaja en una barca para ser arrojado al río?

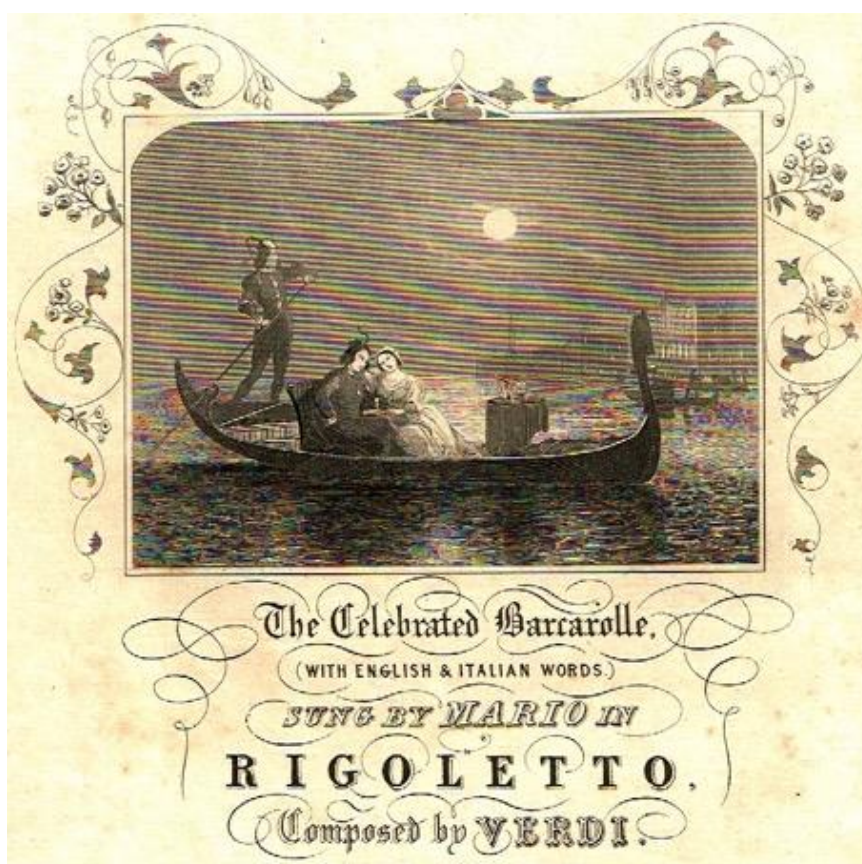


Fig. 5: Detalle la litografía (Verdi, 1853).

La *canzone* del Duque, que emerge en un clima tormentoso, está lejos de ser inofensiva. Cuando Rigoletto la escucha por segunda vez, la orquesta se reduce a las cuerdas para mostrar el temblor del bufón, que anticipa la muerte de su hija, mientras rasga el saco donde se encuentra su cuerpo y se pregunta: “Chi è mai, chi è in sua vece?”.

Moderato $\text{♩} = 100$
 Rigoletto (taglia il sacco)
 Chi è mai, chi è quin sua ve - ce?.. Io tre - mo... E u - ma - no
 Viol. p
 V-le p
 Vo. p
 Cb. p
 Moderato $\text{♩} = 100$

Fig. 6: Rigoletto tiembla al escuchar al Duque cantar “La donna è mobile” (Verdi, 1914).

Es común conectar *Rigoletto*, *Il Trovatore* y la *Traviata*, no sólo como una *trilogía popular*, sino también como un ciclo de óperas que se complementan y donde Verdi alcanza su madurez. Sin embargo, estas óperas no se pueden entender sin las obras shakespearianas de Verdi, desde *Macbeth*, estrenada cuatro años antes, hasta *Otello* y *Falstaff*, compuestas en su vejez. En una carta al poeta Antonio Somma, el 22 de abril de 1853, Verdi afirma preferir a Ariosto frente a Tasso, y a Shakespeare frente a cualquier otro dramaturgo (incluidos los antiguos griegos) por la variedad que otorga a la trama. La inclusión de elementos cómicos en la tragedia de Shakespeare, tan criticada por otros, le parece a Verdi uno de sus mayores logros y, entre sus óperas, cita *Rigoletto* como la mejor¹⁹. En otra carta a Piave, el 8 de mayo de 1850, ya había dejado escrito que Triboulet (el Rigoletto francés de Hugo) era una creación digna de Shakespeare.

Como subrayó Piero Weiss, *Macbeth* es la primera ópera italiana moldeada de forma directa sobre Shakespeare (1982, p. 142). Verdi pensó incluso en componer una ópera sobre *El Rey Lear*, hecho que influyó en la concepción de *Rigoletto* (Barry, 2012), aunque la tendencia de la ópera de su tiempo a “adaptarse a la forma del teatro” tiene en Verdi más protagonistas, entre ellos al propio Hugo, a Schelling y a Byron (Kerman, 1988). Si antes hemos conectado *Rigoletto* con los orígenes del melodrama, sobre la inclusión de elementos cómicos en la tragedia se puede realizar una genealogía hasta *Wozzeck*, como propone Weiss, que podemos iniciar de nuevo con *Don Giovanni*. Baste pensar en pasajes como “Ch’io gli parli”, inmediatamente seguido de la maldición; el momento en que los cortesanos se encuentran

¹⁹ “E per spiegarme meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l’istessa ragione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i greci. A me pare che il miglior soggetto in quanto ad effetto che io m’abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto sul merito letterario e poetico) sia Rigoletto” (Ricciardi, 2003, p. 41).

con Rigoletto, de noche, cuando van a raptar a su hija, y deciden que es mejor dejarle vivir que matarlo, para poder reírse de él más adelante; el coro “Zitti, zitti”, antes de la toma de conciencia de Rigoletto de haber colaborado en el secuestro de su propia hija; la jocosa narración del secuestro al duque por parte de los cortesanos, que supone la desdicha de Rigoletto y la alegría del Duque; o el famoso “La rà, la rà”, donde la comedia *in extremis* resulta ser un análogo perfecto de la tragedia (Weiss, pp. 153-156). Tras el rapto de Gilda y su reencuentro, Rigoletto pregunta a los cortesanos si ha sido todo una broma, sacando así a relucir la visión cotidiana de la corte como un lugar donde el esparcimiento de unos supone la tragedia de otros.



Fig. 7: Rigoletto disimula mientras los cortesanos ríen. Parte vocal (Verdi, 1914).

La fusión de elementos cómicos y trágicos sirve así para mostrar la sutil trabazón del bien y el mal, la virtud y el vicio, la razón y la barbarie, la diversión y la muerte, siempre desde la perspectiva de la maldición. Tras la caricatura de Monterone por parte del bufón en “Ch’io gli parli”, y el símil de las risas y los puñales, a través del parecido entre Rigoletto y el *demonio* Sparafucile (“Pari siamo!”), en la ópera hay dos momentos que delatan esa misma atmósfera de ambigüedad y confusión, y que darán lugar a dos importantes anagnórisis: el primero sucede al final del Acto I, cuando el bufón accede a participar en el secuestro de la esposa de Ceprano, resultando que secuestra a su propia hija; el segundo, al final del acto III, cuando cree arrastrar en el saco el cadáver del Duque, ocultando en realidad a su propia hija. La situación en la trama de ambas situaciones muestra su centralidad. Como ya ocurría con la simpleza del motivo de los vientos (flauta, oboe y clarinete, apoyados por los violines) que responde a los versos del “Ch’io gli parli”, el motivo en *staccato* que escuchamos tras el suicidio de Gilda (al unísono en flauta, oboe y clarinete, repetido después por los violines), recuerda esa inclusión de lo cómico *precisamente* en los momentos más trágicos de la ópera. Sólo una película como *Joker* (2019) de Todd Phillips ha podido recrear esta conexión en la historia del cine. Que *Rigoletto* resulta especialmente cinematográfica, por cierto, lo demuestra la versión de Jean-Pierre Ponnelle de 1982, donde espacios como el Castello di San Giorgio y el Palazzo Te en Mantua, pero también el Teatro Farnese, nos recuerdan de un modo

DANIEL MARTÍN SÁEZ

explícito la importancia de los espacios arquitectónicos en la historia de la ópera, a menudo latente o meramente sugerida en las escenografías teatrales.



Fig. 8: Motivo cómico que acompaña al “Ch’io gli parli”, correspondiente a flauta, oboe y clarinete, respectivamente, acompañado por violines (Verdi, 1914).



Fig. 9: Motivo de los vientos tras el suicidio (Verdi, 1914).

4. LA SEDUCCIÓN DE GILDA

Pero hay otro mal en la ópera que casi pasa inadvertido: el de la propia Gilda. Para algunos estudiosos, sería una transgresión de las convenciones sexuales. La destrucción de las mujeres en la ópera, como relató Catherine Clément (1988) –basándose, como subrayó Kerman, no tanto en la ópera como género, sino en las óperas canónicas del repertorio de la Ópera de París, que son las que conocía– parece estar inextricablemente unida a motivos sexuales. Baste pensar en Norma, Lucía de Lammermoor, Carmen, Salome, Cio-Cio San o Lulu. Algunas óperas de Verdi podrían interpretarse así. Lida, Luisa, Lina, Leonora o Violetta, no son tan distintas de Gilda, cuyo sacrificio resulta una consecuencia necesaria de su debilidad y un castigo por haberse dejado seducir.

Elizabeth Hudson (1992) ha analizado el segundo acto de *Rigoletto* y ha argumentado que la aparentemente ilógica triple narración del secuestro es una forma de hablar de la seducción, que hubo de omitirse por censura y autocensura. La famosa escena de la llave en la obra de Hugo –Verdi sugiere una relación entre *chiave* (llave) y *chiavare* (clavar), en una carta

a Piave el 25 de noviembre de 1850²⁰—, queda sustituida por las arias del Duque y, después, por la confesión de Gilda en “Tutte le feste al tempio”, donde se evita hablar de la seducción consumada fuera de escena. Sin embargo, afirma Hudson, “su música excede sus palabras”, y su nueva forma de cantar refleja un cambio radical, que no tendría por qué ser una violación o una seducción engañosa, sino quizás una buscada pérdida de castidad. Que Verdi buscaba este efecto parece sugerirlo la carta citada anteriormente, donde el compositor muestra su interés por incluir un dueto entre Gilda y el Duque en su dormitorio. La confesión queda omitida en el texto, como queda limitada a unas pocas líneas en la obra de Hugo, pero la música habría ido más lejos: “aunque las *palabras* de Gilda se eliminan, no se hace lo mismo con su *música*”, gracias a la cual “descubrimos no a una chica aterrorizada o estremecida, sino más bien a una joven mujer abrazando la pasión y encontrando los primeros destellos de su identidad” (Hudson, 1992, pp. 229-251). Los pasajes de oboe al inicio del adagio, antes de que Gilda exprese su primera palabra, y su posterior aparición, a modo de *ritornello*, presentan a una mujer renovada. El carácter íntimo del *andantino*, con un sobrio acompañamiento, más propio de la música de cámara que de un aria, contrasta fuertemente con las apariciones previas de Gilda.



Fig. 10: Preludio del oboe al *cantabile* de Gilda (Verdi, 1914).

En contraste, la simplicidad del “Caro nome” supone un contrapunto perfecto a la *canzone* del Duque. Ambos son musicalmente simples, superficiales, pero el segundo está plagado de poder, y el primero, de impotencia. Mientras la canción del Duque produce la seducción o la liberación, e incluso la muerte, haciendo temblar a Rigoletto, Gilda no sólo ha sido interrumpida todo el tiempo, sino que su presentación se ha realizado a través de su padre y su amante, en ambos casos en escenas a dúo y con un *tempo d'attacco* donde o bien hablaba Rigoletto de sí mismo, como la primera vez, o bien Gilda hablaba del Duque y era interrumpida por él, como la segunda. Ahora, una vez más, ni siquiera culmina esta aria con

²⁰ “Bisognerebbe trovare qualche cosa di più pudico e togliere queste *folisterio* troppo evidente. Levare la *chiave* che suggerisce l’idea *chianare*, et. et... Oh Dio! Son cose semplici, naturali ma il patriarca non può gustare quest’idea!!” (Baker, 1986-7, p. 157).

la previsible *cabaletta*. De nuevo, resaltamos la ironía de que ésta sea –como la *canzone* del Duque– una de las arias más conocidas de la ópera. La muerte final de Gilda no sería tanto el resultado de su pasión o simpleza, que comparte con el Duque, como de su anulación perpetua por parte de éste y su propio padre, en cuya encrucijada sólo puede afirmarse por medio de la muerte. Tampoco hemos de olvidar que, para hacerlo, se ha de disfrazar de hombre, como la Leonora de Beethoven.

Kerman (2006) ofrece una hipótesis para comprender este y otros sacrificios femeninos en las óperas de Verdi apelando a la relación amorosa del compositor con la soprano Giuseppina Strepponi –quien, por cierto, ayudó a Verdi a leer a Shakespeare en su idioma original (Wills, 2011)–, sin olvidar la muerte de su primera mujer, Margherita, a la que siguió la muerte de sus hijos una década antes de componer *Rigoletto*. Su vida con Strepponi recuerda a la trama de *La Traviata*: tanto Violetta como Strepponi son mujeres virtuosas y enamoradas, pero culpadas por una burguesía hipócrita por su licencioso pasado. Gilda muere en parte por la misma razón, ante la imposibilidad de amar con libertad, aunque tanto a Verdi como a Hugo y Kerman les resulte difícil disculpar su decisión final (Kerman, 2006, pp. 21-31). Otra cosa podría decirse de *Il Trovatore*, donde las mujeres son las verdaderas protagonistas, empezando con Leonor, heroína de pasado intacto capaz de sacrificarse por amor (como la Leonora beethoveniana), y terminando con Azucena, uno de los mejores personajes de Verdi, que comparte tanto con Rigoletto, desde su condición socialmente marginal y la muerte de su hijo, hasta su recuerdo constante de una invocación que la persigue y su registro como mezzosoprano, asumiendo el papel más oscuro, complejo y profundo de la ópera.

Es difícil encontrar ideas operísticas como las definidas hasta aquí antes de Verdi, aunque tanto en estos como en muchos otros pasajes, su revolución teatral nunca esté en grandes cambios formales, sino en cómo da respuesta a cada problema dramático utilizando recursos previos, otorgando a la música un nuevo papel. Por eso es mucho más útil ver cómo utiliza las convenciones dramáticas y no tanto si las cambia o no. Como argumentó Powers en su estudio sobre la *solita forma*, Verdi no cambió “las convenciones del teatro musical italiano”, sino que “las utilizó” (Powers, 1987, p. 90), y esto vale especialmente para *Rigoletto*, pues aunque “los críticos intentan identificar algo completamente nuevo en *Rigoletto*”, como afirma Cormac Newark, “la ópera se resiste a tales intentos” (Newark, 2004, p. 205).

El famoso cuarteto del tercer acto, “Bella figlia dell’amore”, es quizá la mejor prueba de ello. Rigoletto, Gilda, Maddalena y el Duque, cantan a la vez en uno de los momentos cruciales de la ópera, expresando cuatro formas de ser y ver el mundo. El Duque habla como un seductor cuyo amor es tan fugaz como los motivos en *staccato* de las maderas, pese a sus nobles palabras y cándida melodía; Maddalena, como la prostituta que ríe porque conoce los juegos de la seducción, en tempo veloz y acento jocosos; Gilda, como una mujer inocente que, a pesar de observar a su amado con una prostituta, no puede dejar de estar enamorada, descendiendo en un triste lamento; Rigoletto, como un padre que intenta hacer entrar en razón a su hija, en estilo recitado y notas largas. La polifonía, considerada propia de otro género de música desde la poética florentina seicentista, aparece aquí –y en esto la conexión con *Don Giovanni* vuelve a ser evidente– como un recurso perfectamente aplicable a la ópera. Como si toda la trama se hubiese condensado en cuatro voces, a las que acompaña la orquesta

en casi cada detalle, la música es capaz de expresar a la vez, de manera simultánea, aquello que en el libreto sólo podríamos comprender de manera sucesiva: la risa de Maddalena junto al llanto de Gilda, la frivolidad del Duque junto a la severidad de Rigoletto. El propio Víctor Hugo, cuando escuchó la ópera en 1857, expresó su admiración por este recurso ajeno al teatro (Sanders, 2014, p. 87).

Quizá por eso, para muchos ya no existe *Triboulet*, sino sólo *Rigoletto*. El eclipse de la obra de Hugo por parte de la ópera de Verdi cuenta con un episodio ilustrativo. En 1874, una traducción y adaptación italiana de la obra de Hugo por Salvatore de Angelis lleva como título precisamente *Rigoletto*, aun respetando al resto de personajes originales (Francesco I en lugar del Duque, Bianca en lugar de Gilda, etc.), situación que aclara el autor con esta nota: “Triboulet es el nombre histórico que se encuentra en el original, pero en una traducción italiana no podía alejarme del nombre consagrado en la célebre música de *Verdi*” [*Triboulet è il nome storico, e che trovasi nell'originale. Ma in una traduzione italiana non potevo dipartirmi dal nome consacrato gli nella celebre musica del Verdi*] (Hugo, 1874).

Fig. 11: Un momento del cuarteto (Verdi, 1914).

Muy pronto, el cuarteto se hizo casi tan famoso como la propia ópera, hasta el punto de que muchas referencias a *Rigoletto* casi se limitan a él²¹. Dos textos publicados en España, donde Verdi fue muy bien acogido (Sánchez, 2014), servirán para ilustrarlo. En su biografía del compositor, publicada en 1867, donde Verdi ya aparece como “gloria de Europa y de nuestro siglo”, Hercules Cavalli cuenta la siguiente anécdota:

Representábase el *Rigoletto* en el teatro la Pérgola de Florencia, y a la ejecución asistía el célebre Rossini. Al llegar al final del cuarteto, el gran maestro se levantó para marcharse; pero el público pidió la repetición de aquel; entonces Rossini, que ya se hallaba en la escalera, volvió a entrar y dijo: “Vuelvo con gusto para oírlo otra vez, porque lo bueno nunca cansa” (Cavalli, 1867, p. 35)²².

²¹ E. g., Edwards (1862): “The finest situation in *Rigoletto* (to take an example from one of the best known operas of the day) is that in which the quartet occurs” (p. 47).

²² La anécdota de Gino Monaldi liga también el éxito de Verdi al reconocimiento de Rossini: “Lo stesso Rossini, certo non sospetto di adulazione e di partigianeria, specialmente verso i suoi contemporanei, assistendo per la

Apenas diez años después encontramos estas palabras en Peña y Goñi:

Rigoletto, estrenado en Venecia (1851), fue sin duda alguna la ópera que elevó a Verdi al apogeo de su reputación, y el magnífico cuarteto del último acto creó el más brillante florón de la corona artística del maestro (Peña y Goñi, 1875, p. 16).

Pero no se trata de un mero recurso musical, sino ante todo de un cuidado efecto melodramático, donde las cualidades musicales, literarias y escenográficas se coordinan a la perfección, como se refleja en la portada elegida por Ricordi para la edición vocal de la ópera (véase Fig. 12).



Fig. 12: Litografía de Roberto Focosi (Verdi, 1852).

No es el único ejemplo de esta especial coordinación. En una carta a Piave el 31 de enero de 1851, Verdi se preguntaba: “Lode al Cielo! Rigoletto andrà!?” , asegurándole a Piave que para ello sería esencial que tanto él como el maquinista de La Fenice no se desviarán de sus directrices, rigurosamente concebidas de acuerdo con la partitura:

prima volta, ad una rappresentazione del *Rigoletto*, dovette far morire sulle labbra l'abituale cinico sorriso ed esclamare commosso: ‘Finalmente in questa musica riconosco il genio di Verdi!’” (p. 120).

LA JORROBA DEL PARNASO: MONTERONE, RIGOLETTO Y LA RACIONALIDAD DEL MAL

Será necesario cambiar algunas indicaciones de escena, sobre todo en la tormenta del tercer acto, porque yo puse truenos, rayos, relámpagos, etc., etc., todos a tempo y no siempre pude seguir tus indicaciones. Será necesario que el *amigo de las hamadriades* [el maquinista] secunde mis ideas y haga que los truenos y relámpagos no sean aleatorios (según lo habitual) sino a tempo: querría que brillaran desde el fondo de la escena, *zigzagueando* a través del lienzo y... y... y muchas, muchas otras cosas. Será necesario secundarme en todo porque he hecho la música con muchas intenciones. Te tirarás un poco de los pelos (como de costumbre) pero la noche de la obra dirás: *Él tenía razón* (Baker, 1986-7 pp. 158-159)²³.

La familiaridad de Verdi con Piave, junto al cual había compuesto ya cinco óperas antes de *Rigoletto*, y con quien aún compondrá otras cuatro, facilitó las cosas, aunque lo esencial fue el giro que estaba dando Verdi a la relación entre compositor y libretista, y el nuevo estatus que ganaba el primero en esta nueva relación. El nombre reconocido cuando uno iba a la ópera era Verdi, identificado como el verdadero dramaturgo. Arthur Pougin afirmaba que Piave “tenía cierta habilidad como libretista, y tenía, desde el punto de vista de Verdi, la cualidad sobresaliente de ceder completamente, de dejar de lado todo tipo de vanidad personal y seguir enteramente las indicaciones y deseos del compositor, quitando esto y recortando aquello, acortando o expandiendo a voluntad del último, abandonándose, en definitiva, a todas sus exigencias, cualquiera que fueran. ‘El maestro vol cussi e basta’ [‘El maestro lo quiere así, y basta’], decía en el dialecto milanés” (Pougin, 1886, p. 85, 1n). Con *Nabucco*, segunda colaboración con Temistocle Solera, Verdi había empezado a cosechar las semillas que le convertirían después en un símbolo nacional. Desde *Rigoletto*, Verdi elige y guía a sus propios libretistas, marcándoles directrices tan precisas como estas que le envía a Piave.

Hay pocas fuentes tan significativas para entender la revolución de Verdi en el ámbito escénico, aunque basta seguir la propia partitura para percatarse de ello. En el insólito momento de la tempestad, central por su simbolismo respecto al avance del mal, las cuerdas, las flautas y el coro cumplen la función escenográfica de representar la tormenta, junto a luces y artefactos. Primero, las flautas acompañan la luz de un relámpago; después, el coro *a bocca chiusa* (“con la boca cerrada”) responde a violas, violonchelos y contrabajos, simulando el sonido del viento.

²³ Texto completo: “Bisognerà cambiare alcune indicazioni di scena soprattutto nella tempesta del terz’atto perché io ho messo tuoni, saette, lampi et... et... tutti a tempo e non ho potuto seguire sempre le tue indicazioni. Bisognerà che l’*amico delle amadriadi* [el maquinista] secondi le mie idee e facci i tuoni ed i lampi non a caso (secondo il solito) ma a tempo: desidererei che i lampi trasparissero dal fondo della scena facendo dei *zigzag* nella tela et... et... e tante e tante altre cose. Bisognerà secondarmi in tutto perché io ho fatto della musica con molte intenzioni. Tu prenderai dei capelli (secondo il solito) ma alla sera della recita tu dirai: *Egli aveva ragione*”.

DANIEL MARTÍN SÁEZ

Fl. *pp*

Ott. *pp*

Clar. in La
(entro le scene si vedrà un lampo)
+ Sparafucile

Viol.

Fig. 13: Las flautas sugieren relámpagos (Verdi, 1914).

Ott. Tuono

G. C. (interna) *pp*

M. Tuo-na!

D. Sparafucile (entrando in casa)

Coro
Ten.
(Entro le scene vocalizzando a bocca chiusa)
Bassi

Viol.

V-le *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

Fig. 14: Entrada del coro (Verdi, 1914).

LA JOROBA DEL PARNASO: MONTERONE, RIGOLETTO Y LA RACIONALIDAD DEL MAL

Todavía en 1884, Verdi contaba a Giuseppe Giacosa la resistencia de un viejo cantante a imitar el sonido del viento sin abrir la boca (Conati, 1984, p. 160). Para mayor efecto, en este sombrío momento se escucha al clarinete interpretar con dulzura el motivo de la canción cantada por el duque a Maddalena. Una vez más, la más sencilla y aparentemente inocente canción sirve para precipitar cambios dramáticos, ligados a la muerte de Gilda. En este caso, la canción representa el deseo de Maddalena de salvar la vida al duque, matando al bufón o al primer huésped que aparezca esa noche. La música lo adelanta antes incluso de que hable la hermana del asesino, que parece recordar la canción en su interior.

The image shows a musical score for the scene in Rigoletto, Act II, Scene 1. The score is for the Clarinet I part (Clar. I. in La) and the vocal parts for Maddalena and Duca. The Clarinet I part is marked 'dolce' and plays a melodic line. The vocal parts for Maddalena and Duca are also shown. Maddalena's part is marked '(sfuggendogli)' and Duca's part is marked '(per prenderla)'. The violin part (Viol.) is marked 'ppp' and 'I. Tempo'. The tempo is marked 'I. Tempo' at the top and bottom of the score.

Fig. 15: Parte del motivo de clarinete (Verdi, 1914).

A continuación, Maddalena canta “Povero giovin!, grazioso tanto! Dio, qual notte è questa” acompañado por los efectos de la tempestad representados aún en cuerdas y coro, seguido poco después por la *canzone* del Duque, “La donna è mobile”, justo antes de quedarse dormido y estar, sin saberlo, en una posición vulnerable a la espada de Sparafucile. La ópera está llena de momentos como este, en los que Verdi consiguió como nunca antes mostrar la necesidad imparables con que avanza el mal, sus múltiples facetas, su complejidad y distintos niveles de acción, como algo que no es indesligable del bien, sino más bien otra de sus caras. El mal y el bien avanzan juntos en *Rigoletto* como pocas veces se ha visto en una obra de teatro, gracias a nueva concepción del drama donde las voces, la orquesta, el libreto y la escenografía caminan unidos.

5. CONCLUSIONES

Rigoletto es un ejemplo único para mostrar la verosimilitud de la ópera, su realismo, su capacidad para abordar problemas filosóficos y acercarnos a la verdad. Su cuestionamiento de ciertos prejuicios metafísicos, como la distinción entre razón y afectos, bien y mal, etc., que han descansado durante siglos en la distinción entre palabra y música, resulta especialmente iluminadora. *Rigoletto* nos ayuda a comprender que no existe una oposición esencial entre las ideas de bien y mal, sino más bien una oposición dialéctica. En términos abstractos, el mal es la pura negación, un sinsentido; si tiene sentido es como otra forma de llamar al bien cuando estamos ante bienes de distinta índole, o como una idea límite que resulta del vaciamiento de contenido de bienes previos. Igual que, en términos físicos, el vacío es siempre el vacío de algo, y no el vacío absoluto, el mal es siempre el mal de algo, y supone un bien previamente establecido, como pueda ser la amante fallecida de *Rigoletto* o el amor que profesa a su hija. El mal por antonomasia, de hecho, es la maldición de Monterone, que supone precisamente un acto de justicia.

La negación ontológica de algo, en definitiva, implica una ontología previa, a veces incluso precisamente aquella que se pretende negar, como muestra *Rigoletto* con todo tipo de matices. La más radical de las negaciones, la Nada, aparece aquí como una idea absurda por sí misma. Hablar de la Nada supone *eo ipso* hablar del Ser, como la *res nata* que sólo *a posteriori* podemos postular como *nonata*. La ópera de Verdi parece seguir el mandato spinozista: la muerte es un análogo de la vida, de igual modo que el mal es un análogo del bien, aunque precisamente por eso pueda ser un mal superior, más peligroso y difícil de combatir que el mal metafísico. Lo esencial del mal no es la carencia de bien, sino justamente su presencia, el conflicto dialéctico entre dos bienes, la discontinuidad dentro del propio bien.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbiati, F. (1959). *Giuseppe Verdi* (4 vols). Milán: Ricordi.
- Baker, E. (1986-1987). Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865. *Studi Verdiani*, 4, pp. 136-166.
- Bala Curioni, S. (2011). *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*. Milán: Il Saggiatore.
- Balthazar, S. L. (Ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barry, B. (2012). 'Where's my Fool?': *Lear* Motifs in *Rigoletto*. *Comparative Drama*, 46(1), pp. 57-96.
- Basevi, A. (1859). *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Florencia: Tofani.
- Budden, J. (1973). *The Operas of Verdi, I. From Oberto to Rigoletto*. Londres: Casell & Company.

LA JOROBA DEL PARNASO: MONTERONE, RIGOLETTO Y LA RACIONALIDAD DEL MAL

- Cavalli, H. (1867). *Biografías artísticas contemporáneas de los célebres José Verdi, maestro de música, y Antonio Canova, escultor*. Madrid: J. M. Ducazcal.
- Cesari, G. & Luzio, A. (Eds.) (1913). *Il copialettere di Giuseppe Verdi*. Milán: Forni.
- Chusid, M. (1982). Rigoletto and Monterone. A Study in Musical Dramaturgy. *Verdi: Bollettino dell'Istituto di studi verdiani*, 3(9), pp. 1544-1558.
- Chusid, M. (1989). The Tonality of Rigoletto. En C. Abbate & R. Parker (Eds.) *Analyzing Opera. Verdi and Wagner* (pp. 241-261). Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Chusid, M. (Ed.) (1996). *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Chusid, M. (1998). On Censored Performances of *Les Vêpres siciliennes* and *Rigoletto*: Evidence from the Verdi Archive at New York University, *Verdi Forum*, 25, pp. 3-19.
- Clement, C. (1988). *Opera, Or, The Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Conati, M. (1984). *Encounters with Verdi*. Ithaca: Cornell University.
- Conati, M. (1992): *Rigoletto: un'analisi drammatico-musicale*. Venecia: Marsilio.
- Davis, J. A. (2006). Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815-1860. *The Journal of Interdisciplinary History*, 36(4), pp. 569-594.
- De Van, G. (1998). *Verdi's theater. Creating Drama Throug Music*. Trad. Gilda Roberts. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Edwards, H. S. (1862). *History of the Opera*, I. Londres: WM. H. Allen & Co.
- Ewans, M. (2016). *Performing Opera. A Practical Guide for Singers and Directors*. Londres: Bloomsbury.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Florencia: Giorgio Marescotti.
- Galilei, V. (2003). *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Ed. de Claude V. Palisca. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Giger, A. (1999). Social control and the censorship of Giuseppe Verdi's operas in Rome (1844-1859). *Cambridge Opera Journal*, 11(3), pp. 233-265.

- Girardi, M. (2000). Due facce di Rigoletto. En S. Döhring y W. Osthoff (Eds). *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60.Geburstag* (pp. 153-177). München: Ricordi.
- Gossett, P. (1974). Verdi, Ghislanzoni, and *Aida*: The Uses of Convention. *Critical Inquiry*, 1(2), pp. 291-334.
- Gossett, P. (2009). *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*. Trad. Livio Aragona. Milán: Il Saggiatore.
- Harwood, G. W. (2012). Giuseppe Verdi. A Research and Information Guide. Nueva York: Routledge.
- Hudson, E. (1992). Gilda Seduced: A Tale Untold. *Cambridge Opera Journal*, 4(3), pp. 229-251.
- Hugo, V. (1835). *Le roi s'amuse*. Bruselas: J. P. Meline.
- Hugo, V. (1874). *Rigoletto (Le Roi s'amuse)*. *Drama storico in versi in cinque atti*. [Trad. Salvatore de Angelis, Vincenzo y Salvatore de Angelis]. Nápoles: s. e.
- Kerman, J. (2006). Verdi and the Undoing of Women. *Cambridge Opera Journal*, 18(1), pp. 21-31.
- Kerman, J. (1968). Verdi's Use of Recurring Themes. En Harold Powers (Ed.). *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk* (pp. 495-510). Connecticut: Greenwood Press.
- Kerman, J. (1988). *Opera as Drama. New and Revised Edition*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- Latham, A. y Parker, R. (2001). *Verdi in Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Lavagetto, M. (1979). *Un caso di censura. Il Rigoletto*. Milán: Il Formichiere.
- Lawton, D. (1982). Tonal Structure and Dramatic Action in Rigoletto. *Verdi: Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani*, 3/9, pp. 1559-1581.
- Ledda, P. (s.f.). Verdi e l'editore Ricordi. *Treccanti. Enciclopedia On Line*. Recuperado de <http://www.treccani.it/enciclopedia/verdi-e-l-editore-ricordi/>
- Lippman, E. A. (1992). Operatic Aesthetics. En *A History of Western Musical Aesthetics* (pp. 137-202). Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- L'Italia Musicale. Giornale dei Teatri, di Letteratura, Belle Arti e Varietà*, 19 de marzo, Año 3, nº 23, 1851.
- Luzán, I. (1789). *La poética*. I. Madrid: Antonio de Sancha.

- Marello, M. (1856). *Rigoletto*, parole di Piave, musica di Verdi, al teatro Carignano. *Rivista Contemporanea*, 8(4), pp. 128-136.
- Martín Sáez, D. (2019). La idea de ópera de Peter Kivy. El caballo de Troya del formalismo. En J. A. Baeta Zille (Ed). *Diálogos com o Som*, V (pp. 221-246). Minas Gerais: Escola de Música de la Universidade Estadual de Minas Gerais.
- Mei, G. (1977). *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi: a Study with Annotated Texts* [Ed. de Claude V. Palisca]. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology.
- Mei, G. (1991). *De modis musicis antiquorum* [c. 1573]. Ed. de Tsugami Eisuke. Tokyo: Keiso Shobo.
- Mila, M. (1992). *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza.
- Monaldi, G. (1899). *Verdi (1839-1898)*. Turín: Fratelli Bocca.
- Newark, C. 'Ch'hai di nuovo buffon?' Or What's new with *Rigoletto*. En S. L. Balthazar (Ed.). *The Cambridge Companion to Verdi* (pp. 197-208). Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Osborne, C. (1979). *Rigoletto: A Guide to the Opera*. Londres: Barrie & Jenkins.
- Osborne, C. (1988). *The Complete Operas of Verdi. A Critical Guide*. Londres: Victor Gollancz.
- Osthoff, W. (1973). The Musical Characterization of Gilda. *Verdi. Bolletino dell'Istituto di studi verdiani*, 3/8, pp. 275-314.
- Pardo Pimentel, N. (1851). *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado.
- Parker, R., ed. (2004). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Peña y Goñi, A. (1875). *La obra maestra de Verdi. Aida. Ensayo crítico musical*. Madrid: F. Iglesias y P. García.
- Petrobelli, P. L. (1994). Verdi and *Don Giovanni*: On the Opening Scene of *Rigoletto*. En *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers* (pp. 34-47). Princeton: Princeton University Press.
- Petrobelli, P. L. (Ed.) (2013). *Verdi, de puño y letra*. Bilbao: ABAO-OLBE.
- Phillips-Matz, M. J. (2001). *Verdi: Una biografía*. Madrid: Paidós.

- Pougin, A. (1886). *Verdi. Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres*. París: Calmann Levy.
 [(1881). *Giuseppe Verdi: vita aneddótica, con note ed aggiunte di Folchetto* (pseudónimo de Jacopo Caponi). Milán: Ricordi; (1887). *Verdi: An Anecdotic History of His Life and Works*. Trad. James E. Matthew. Londres: H. Grevel.]
- Powers, H. S. (1987). 'La solita forma' and 'The Uses of Convention'. *Acta Musicologica*, 59(1), pp. 65-90.
- Revue et Gazette Musicale de Paris*, año 18º, (13), 30 de marzo de 1851.
- Ricciardi, S. (Ed.) (2003). *Carteggio Verdi-Somma*. Parma: Instituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Rius, J. (1840). *Ópera española*. Barcelona: Joaquín Verdaguer.
- Roncaglia, G. (1943). Il 'Tema-cardine' nell' opera di Giuseppe Verdi. *Rivista Musicale Italiana*, 67, pp. 220-229.
- Roncaglia, G. (1951). *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*. Florencia: Sansoni.
- Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. Trad. M. Salmerón, Athenaica.
- Rosselli, J. (1984). *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosselli, J. (2001). *Vida de Verdi*. Trad. de A. Bustelo. Madrid: Cambridge University Press.
- Sánchez, V. (2014). *Verdi y España*. Madrid: Akal.
- Sanders, D. (2014). *Experiencing Verdi. A Listener's Companion*. New York: The Scarecrow Press.
- Sorba, C. (2006). To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy. *The Journal of Interdisciplinary History*, 36(4), pp. 595-614.
- The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*, Londres, 21 de mayo de 1853, (1334).
- The Pen and Pencil. A Weekly Journal of Literature, Science, Art and News*, 1(14), 11 de junio de 1853.
- Verdi, G. (1853). *The Celebrated Barcarolle*. Londres: Musical Bouquet.
- Verdi, G. (1852). *Rigoletto*. Milán: Ricordi.
- Verdi, G. (1914). *Rigoletto*. Milán: Ricordi.

- Verdi, G. (2017a). *Rigoletto*. Richmond: Overture Opera Guides.
- Verdi, G. (2017b). *Rigoletto*. Ed. de Martin Chusid [1987]. Milan: Ricordi, University of Chicago Press.
- Voltaire (2018). *Disertación sobre la tragedia antigua y moderna* [1749] [Trad. de A. Ratto, P. Pavese y J. M. Melone]. Buenos Aires: Excursus.
- Wagner, R. (2008). *El anillo del Nibelungo*. Ed. bilingüe de A. F. M. Antoñazas. Madrid: Turner.
- Waterhouse, F. A. (1921). Victor Hugo's Operas. *The Sewanee Review*, 29, 2, pp. 198-210.
- Weaver, W. & Chusid, M. (Eds.) (1979). *The Verdi Companion*. Londres: Norton.
- Weiss, P. (1982). Verdi and the Fusion of Genres. *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1, pp. 138-156.
- Werfel, F. & Stefan, P. (2013). *Verdi. L'uomo nelle sue lettere*. Roma: Castelvecchi.
- Wills, G. (2011). *Verdi's Shakespeare: Men of Theater*. Nueva York: Penguin.

Fecha de recepción: 17/06/2020

Fecha de aceptación: 23/09/2020