

## **Padre Verdi**

Mujeres verdianas: reflexiones sobre la paternidad y la relación  
padre/hija

### **Father Verdi**

Women in Verdi: a consideration on fatherhood and father/daughter relationship

Aurora Conde Muñoz \*

---

\* Departamento de Filología Italiana en la Universidad Complutense de Madrid, [aconde@filol.ucm.es](mailto:aconde@filol.ucm.es).



Este artículo parte de la función didáctica de la música de Verdi, aborda las figuras femeninas que pueblan su vida y su obra y reflexiona sobre la relación entre padres e hijas en sus óperas más conocidas para subrayar la radical modernidad del compositor.

This article starts from the didactic function of Verdi's music, addressing the female figures that populated his life and work, and considers the relationship between fathers and daughters in his most popular operas for underlining the composer's radical modernity.

**Palabras clave:** Verdi, mujer, figuras femeninas, relación padre/hija, ópera.

**Keywords:** Verdi, women, feminine figures, father and daughter relationship, opera.



No creo que haya ningún aria más tarareada y famosa que “La donna è mobile”, ni que aquellos que por primera vez escuchan la marcha triunfal de *Aida* o el famoso coro de *Nabucco* no se hayan sentido exactamente como los contemporáneos de Verdi: hipnóticamente fascinados por esa música solemne, hermosa y “pegadiza”. Esa música que es “popular” y “fácil”, como tantas veces se ha dicho, comparada con la de otros compositores coetáneos del compositor, dos características que no son casuales y que revelan inmediatamente uno de los signos más claros de su modernidad. Me refiero a la voluntad inquebrantable del compositor de hacer del lenguaje musical, además de algo bello, un instrumento de comunicación universal, con un mensaje sencillo, comprensible, que ayude a sus receptores a entender, más allá de la melodía, un mundo simbólico que habla también del presente. Una música, pues, concebida como privilegiado instrumento de educación, justamente gracias a esa “facilidad” de la que a veces ha sido acusada. Como ha escrito recientemente Emilio Lledó en un artículo sobre el compositor: “Verdi es en muchos sentidos un ejemplo [...] de ese compromiso social [...] de la educación de la sensibilidad. La música [...] no solo amplía y enriquece nuestra capacidad de sentir, sino que nos permite entender mejor, pensar mejor, ser mejor”.<sup>1</sup>

Esta voluntad popularizadora y “didáctica” de Verdi, mil veces notada, por una parte responde a un clima cultural propio de su tiempo, por otra es su aportación más personal e indicio de su genio, presente sin excepción en toda su producción, incluidas sus obras más complejas y difíciles, y sostiene todas sus elecciones. No solo las referidas al ámbito melódico y musical, no solo las tantas veces subrayadas de orden político, sino las que afectan directamente a la cuidadosa atención que el compositor prestó a sus personajes, finamente contruidos en sus textos por sus grandes libretistas.

En un sentido absoluto y general, el tema que más trata Verdi y al que se refieren la inmensa mayoría de sus óperas y libretos es el de la injusticia. Su desdén hacia la opresión ciega de las tiranías, su denuncia de la locura y de la crueldad de la

---

<sup>1</sup> *El País*, “Babelia”, 5 octubre 2013.



que a menudo se nutre la historia, sus permanentes alegatos en favor de la libertad, sostiene la larga serie de los héroes verdianos, personajes que responden casi siempre al patrón de los humillados, de las víctimas, de los inocentes, de los marginales, del vasto universo que componen los vencidos por el poder y sus razones.

Hijo de su tiempo, Verdi es la voz de cierto Romanticismo, el más activo, el más revolucionario, el que removi6 de sus cimientos milenarios todos los mecanismos del poder en b6squeda de una utopía que, como sabemos hoy, no iba a realizarse. Pero Verdi, como hicieron algunos escritores, pintores y solo otros pocos músicos, matiza la gran ret6rica que también contiene el discurso ideol6gico del Romanticismo, con la sutileza de la elecci6n de sus personajes. Sus obras nos presentan toda la gama de los “secundarios de la historia”: desde los esclavos que pueblan sus coros, hasta la m6s famosa cortesana de la m6sica, pasando por seres deformes, patol6gicos, suicidas, que nos abren un mundo también secundario sobre el que se cimienta la dureza del poder dictatorial de todos los tiempos.

No es casual que para dar espesor a estas tipologías el compositor buscara entre las fuentes literarias que ya habían trabajado el valor simb6lico de estos personajes. Tampoco lo es que Verdi insistiera, a veces tercamente, en la fuerza y centralidad que esa psicología del personaje (por usar una terminología algo pasada) debía tener en el conjunto de una 6pera. Todo lo otro depende de esa fuerza, que determina incluso los momentos de mayor tensi6n mel6dica y musical. Verdi quiere a esos héroes y heroínas que tejen la microhistoria, la que de verdad el pueblo (y nosotros) podemos reconocer como cercana y sufrida, cotidiana incluso en sus trágicas excepcionalidades que son las únicas que hacen detonar la actuaci6n del sujeto. Una microhistoria cuya narraci6n en Verdi se opone *per se* a esa otra gran historia, la de los vencedores y poderosos, y que revela c6mo la verdadera moral reside justamente en la reacci6n del sujeto, en no aceptar como justificaci6n a su sufrimiento individual, el principio del “bien absoluto” o de la maquiavélica “raz6n de Estado”. Esta observaci6n bastaría para justificar lo que es el motivo central de esta reflexi6n, es decir el de la



modernidad radical de Verdi, su ser anticipador en muchos y muy sutiles modos, de un sentir intelectual y también moral más propio del siglo XX que del XIX.

En ese sentido, podría decirse que la automática y tradicional asociación del nombre y de las obras del compositor con la historia italiana, y con la corriente *risorgimentale*, le han hecho, en realidad, un flaco favor desde la perspectiva de la comprensión integral, más atenta a la complejidad de sus textos y al valor de los mensajes que contiene su obra. Su callado, tolerante y bondadoso *lasciarsi fare* como emblema de la lucha independentista de los italianos ha acabado por ocultar aspectos mucho más perdurables y realmente visionarios de la personalidad del compositor. Basta escuchar y leer con atención la distancia respecto de los avatares de la historia que el Verdi ya mayor subraya en su *Falstaff*, o examinar las muchas cartas que escribió a los políticos de su época para convencerse de su verdadera actitud frente a los ejecutores reales, o a los reales resultados, de la ansiada unidad y del *Risorgimento*.<sup>2</sup>

Con el paso del tiempo, la personalidad y la excepcionalidad intelectual de Verdi parecen estar, afortunadamente, saliendo a flote por encima de sus actitudes políticas o de su apoyo a la causa unitaria italiana. Y eso es algo positivo, dado que el compositor, colocado en una perspectiva más amplia, sobresale como una figura de relieve universal mucho más allá del contexto italiano, como es fácil comprobar en su imprescindible epistolario, así como en algunas de las innumerables biografías escritas sobre él.<sup>3</sup> En las mejores y más objetivas, Verdi aparece como un trabajador incansable, preocupado por encima de todo por la música y lo directamente

---

<sup>2</sup> Consciente de que la insistencia con la que esos políticos en activo intentaban, tras la unidad del país, seguir utilizando su prestigio y su generosidad para *dar lustro* a la recién estrenada institución parlamentaria, el compositor aceptó resignadamente el cargo de diputado. Pero nunca participó en la gestión política; es más, en una carta redactada en 1865 le confiesa a Piave: “Più volte volli dare le mie dimissioni, ma ora perché non era bene promuovere nuove elezioni, ora per una cosa, ora per l'altra io sono ancora deputato contro ogni mio desiderio ed ogni mio gusto”.

<sup>3</sup> Los textos citados, por mí traducidos cuando aparecen en el *corpus* del artículo, están extraídos de: *Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lettere, a cura di Aldo Oberdorfer. Nuova edizione a cura di Marcello Conati*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1981; se ha consultado también: *Verdi intimo, carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene, 1861-1886, raccolto e annotato da Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio*. A. Mondadori, Milano, 1931. Respecto a las biografías, se han consultado para este artículo, entre otras: FRANK Walker. *L'uomo Verdi*, Mursia, Milano, 1964; POUGIN, Arthur. *Vita aneddotica di Verdi*. Firenze, Passigli, 1989.



relacionado con ella. Un hombre de pensamiento innovador, moderno y progresista en el sentido más profundo del término, escrupuloso y exigente; culto, lúcido, observador y analista de los comportamientos humanos; irónico anotador de la irracional realización de todo ideal político, crítico con la sociedad de su tiempo y de algunas de sus más flagrantes contradicciones, inadmisibles para él y que juzgará con contundencia en su obra. Entre ellas el trato a la mujer y, vinculado con éste, la concepción de la familia, las relaciones paternofiliales y muy en concreto las que unen a padres e hijas.

Ante todo, hay que volver al Verdi atentísimo y crítico con los libretos de sus óperas, especialmente las más famosas y también algunas de las más queridas por él mismo, a cargo de Francesco Maria Piave (el amigo cercano, leal, colaborador y gran libretista) y de Salvatore Cammarano, exponentes de esa generación de geniales creadores y adaptadores de textos que fueron los libretistas, sobre todo los italianos del siglo XIX.

Verdi no escribía sus textos, sin embargo conocía las obras literarias en las que se inspiraron y estudiaba a fondo los autores a los que decidía poner en música: Schiller, Shakespeare, Dumas... por citar a los más conocidos, de los que extraía y captaba una idea/fuerza que no siempre coincidía con la del texto original. Era también un escrupuloso acotador de los libretos, legendariamente exigente hasta con los más ínfimos matices y detalles, que cuidaba con una atención casi obsesiva (incluso contra la opinión de sus amigos libretistas) hasta hacerlos coincidir con su propia interpretación.

Hay innumerables cartas que muestran esta actitud: acaloradas discusiones entre él y sus colaboradores, infinitas muestras de que el compositor tenía claro el resultado final que quería obtener, cuya finalidad era a menudo esa de orden educativo, casi didáctico, a la que me refería al comienzo: hacerse entender, hacer llegar un mensaje global y claro a un público no necesariamente culto, embellecer o también afean si es necesario<sup>4</sup> para obtener un efecto en el que música y texto se

---

<sup>4</sup> Cuentan que eso exactamente quiso de la soprano para Machbeth, elegida por Verdi por la dureza y



funden en una unidad de significado coherente que llega de forma inequívoca e inmediata al receptor. Parece la síntesis de un curso de publicidad, pero lo es de las obras verdianas: claras, contundentes en sus contenidos, simplificadas en el desarrollo de sus tramas y en las relaciones entre personajes, fáciles de entender, de recordar. Esa era su intención, que no siempre alcanzó el objetivo principal, dado que algunos de los mensajes verdianos se pierden aplastados por la lectura “política” que ha dominado su recepción.

Verdi trabajaba incansablemente para pulir y perfeccionar sus obras, no solo en lo referente a lo melódico e interpretativo. Es por el peso de sus infinitas muestras de atención y reflexión sobre los textos por lo que hay que sospechar que nada es dejado al azar y que los insistentes rasgos de esa modernidad radical a la que me estoy refiriendo no son casuales. Dependen en realidad de una consciente y tenaz voluntad del propio compositor de revelar la injusticia y, al mismo tiempo, enfocar las víctimas más silenciadas a través de determinadas modalidades. Basta pensar en el rol de sus personajes femeninos, central en la mayoría de sus obras, en el que el papel de la mujer, casi siempre positivo, se yergue no solo como emblema de los que sufren directamente la injusticia. Puede verse fácilmente que las figuras femeninas son usadas por el compositor para poner sutilmente de manifiesto que esa injusticia depende demasiado a menudo de sus ejecutores concretos y puntuales, es decir de la dejación de responsabilidad moral de quienes aplican y hacen propias unas normas impuestas.

En algunos casos, como el de *La traviata*, este discurso tiene una importancia de “innovación didáctica” de enorme y singular valor. No deja de ser indicativo que ni siquiera en su primera representación el público se parara a reflexionar sobre los contenidos y no, como hizo, sobre la interpretación de esta ópera extraordinaria.<sup>5</sup>

---

“fealdad” de su voz.

<sup>5</sup> Como es sabido, *La traviata* se estrenó en el teatro La Fenice de Venecia el 6 de marzo de 1853. Fue un *fiasco* total. El público acogió la obra a carcajadas: se rieron de la soprano que interpretaba a Violetta, demasiado fea y demasiado vieja para hacer creíble al personaje, y se mofaron de los flojos intérpretes que daban voz a Alfredo y Germont. Verdi había previsto todo esto, y tardó más de un año en encontrar un reparto adecuado. Realizó algunos pequeños cambios y reestrenó, de nuevo en Venecia, en el Teatro San Benedetto.



Aunque ambientada de manera plenamente consciente en el presente más reconocible, el superficial y destructor mundo que desencadena la tragedia de Violetta no fue visto como lo que en definitiva era: un espejo acusador de los dobles raseros y exigencias pseudomorales de cierta clase de la provinciana y anticuada Italia, y tal vez de Europa. La modernidad del tema se entendió mucho más tarde, aunque aún hoy hay quien interpreta ese texto en clave de *moralina* intrascendente, sin ver la denuncia, tan actual, del sacrificio que muchas mujeres hacen por un bien que juzgan superior a sí mismas, como consecuencia de su baja autoestima, social o individualmente inducida, que Violetta, modélicamente, sintetiza. Mensajes perdidos, o más bien ocultos, de un Verdi que se perfila a través de ellos, más grande que el célebre y canónico inspirador de la unidad de la patria italiana o que el popular y genial hacedor de melodías corales.

El segundo paso que hay que dar para su comprensión remite a la biografía de Verdi. Es sabido que Verdi, aún muy joven y casi desconocido, se casó en 1836 y tuvo dos hijos, un niño y una niña. Es también sabido que tanto su primera mujer, Margherita Barezzi, como sus hijos murieron en un lapso increíblemente breve de tiempo. A pesar de ello, el compositor mantuvo una afectuosa y cercanísima relación, que se prolongó a lo largo de toda su vida, con su suegro Antonio Barezzi, que fue también su mentor y que le brindó una ayuda desinteresada, financiando los difíciles comienzos del compositor.

La pérdida de sus seres más queridos, que coincidió con el periodo inmediatamente anterior al de la fama, arroja la imagen de un Verdi desolado, que atraviesa problemas económicos y de creatividad (sus primeros trabajos no lograban destacar), que experimenta la terrible sensación de soledad existencial que luego se va a percibir en algunos de sus personajes. En una conocida carta dirigida a Giulio Ricordi, Verdi recuerda ese periodo indicando que el impacto de las pérdidas, unido a la dificultad y primeras decepciones frente a su compromiso con la música le llevaron a pensar en el abandono de la profesión:



[...] Vivía en ese entonces en un modesto y pequeño barrio en los alrededores de la Porta Ticinese, y conmigo mi familia, mi joven esposa Margherita Barezzi y dos hijitos. En cuanto me puse a trabajar sufrí un grave ataque de anginas que me dejó largos días en cama. [...] Entonces comenzaron grandes desgracias: mi hijo enferma a principios de abril: los médicos no alcanzan a comprender cuál es su enfermedad, y el pobrecito, languideciendo, se apaga en los brazos de la madre desesperadísima. No basta: pocos días más tarde, ¡la chiquita cae también enferma!... ¡y su enfermedad tiene también un final letal!... y todavía no basta: en los primeros días de junio mi joven compañera es sacudida por una violenta encefalitis, y el 19 de junio de 1840 ¡un tercer ataúd sale de mi casa!... ¡Estaba solo!... ¡Solo!... En el transcurso de casi dos meses tres personas queridas habían desaparecido para siempre: ¡mi familia estaba destruida!... En medio de estas angustias terribles, para no faltar al compromiso asumido, ¡debía escribir y llevar a escena una ópera cómica! *Un giorno di regno* no gustó: tuvo, es cierto, parte de culpa la música, pero una parte también fue de la ejecución. Con el ánimo atormentado por las desgracias domésticas, exasperado por el fracaso de mi trabajo, me convencí de que había esperado en vano consolaciones del arte, y decidí ¡jamás volver a componer!

Intervienen en este punto crucial de la vida de Verdi muchas personas y hechos casuales (es muy conocida la anécdota de cómo el compositor accede a lo que será la base del *Nabucco*), aparentemente vinculados con el destino pero que responden a actuaciones voluntarias y generosas, en muchos casos dirigidas a rescatar al compositor de su parálisis creativa y de su depresión vital. Algunas de las personas que aparecen en ese periodo en la vida de Verdi constituirían en poco tiempo su círculo más íntimo. El compositor lo protegió tenazmente de toda publicidad, siendo célebre su aversión a dejar que se hablara de su vida privada. Entre estas personas, por encima de las demás, destacan dos: la primera, su ya mencionado suegro, que siguió cumpliendo la función de padre y de generoso mecenas del compositor, la segunda la de Giuseppina Strepponi, la soprano que será su compañera de vida y su segunda esposa.

La relación Verdi/Strepponi es sin duda compleja. Los biógrafos del compositor dedican centenares de páginas al análisis de sus inicios; de su boda tardía y casi secreta, del rechazo que los largos años de convivencia causaron en la vida del compositor. Es necesario mencionar que esa relación comienza casi contemporáneamente a otro hecho importante en la vida del compositor: el definitivo



alejamiento y la ruptura con sus propios padres.<sup>6</sup> Parece ser que Verdi se sintió de alguna forma estafado por su propio padre, cuya mala gestión económica de una parte de los bienes y fortuna del compositor amenazaron su ruina. Pero sea cual fuere el motivo real de esta ruptura, la realidad es que el compositor puso, aún joven, una insalvable distancia entre él y sus padres. Ello indicaría una relación compleja desde el punto de vista psicológico y personal de Verdi con la paternidad en términos absolutos: mala su relación con su propio progenitor, nula y trágica la suya como padre.<sup>7</sup> Un Verdi que podría definirse, en cualquier caso, como un “padre-huérfano”, marcado por una experiencia de la paternidad dominada por el dolor y la ausencia, unos sentimientos que están tal vez en la raíz del “padre Verdi”: el creador atento de algunos de los personajes paternos más legendarios de la historia de la ópera. Su sentimiento de ausencia y su evidente vacío biográfico, pueden explicar su permanente interés por este rol; pero en sus óperas aparece también, muy entre líneas, no solo una explicación en clave psicológica de su propia experiencia, sino además una depurada, analizada y racional visión de lo que un padre es y de lo que debería ser, de las posibilidades que el espesor de esta figura brinda a un artista que quiera indagar sobre el amplio juego de las relaciones de poder entre personas. Es decir, en sus óperas, tanto la sublimación del “buen padre”, con toda probabilidad derivada de su sentimiento de orfandad, como la integración de figuras paternas según una tipología tópica y socialmente aceptada (mayor, autoritario, frío), derivada de su

---

<sup>6</sup> De las muchas biografías escritas sobre él, una de las más célebres y también polémicas es la de PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi. A Biography*. Oxford, Oxford University Press, 1993, a la que su autora dedicó 30 años de su vida y que sin duda ofrece uno de los textos más completos sobre la vida y contextos verdianos. Como he dicho, el texto es polémico y lo es sobre todo por dos cuestiones: la primera es justamente la reconstrucción de la mala relación que Verdi tuvo con su padre biológico, de la escasa que mantuvo con su madre, y de la gélida ruptura que el compositor impuso a ambos, a los que garantizó una vejez digna pero del todo falta de contacto y de afecto

<sup>7</sup> Phillips-Matz apunta también la existencia de una serie de hijos naturales que tanto la Strepponi, con anterioridad a su convivencia con Verdi, como el propio compositor, habrían llegado a tener y que, según la biógrafa, fueron dados en adopción. Hecho cierto y probado en el caso de la soprano, es en cambio puesto en duda por lo que respecta a Verdi por otros importantes biógrafos. No se ha probado nunca, de hecho, la verdad de esta segunda e incluso tercera paternidad de Verdi; en cualquier caso, la existencia de otro hijo, no reconocido, si por una parte ahondaría en la problemática personal del compositor en relación al hecho filial, por otra hace bastante inexplicable la adopción por parte de la pareja de la pequeña María, sobrina segunda del compositor, que fue tratada por ambos como una auténtica hija y que permaneció junto al anciano Verdi hasta su muerte, heredando por voluntad expresa de este la totalidad de sus bienes.



frustración como hijo, son expuestas como dos extremos negativos de un mal ejercicio de la paternidad. Pero en esas mismas óperas aparece también la racionalidad del Verdi intelectual y la pasión del Verdi educador, que va a subrayar “didácticamente” que los extremos de ambas actitudes y el abuso que en el fondo suponen, causando imprevisibles e injustas consecuencias, se resquebrajarían bajo la acción de la consciencia y voluntad libres del sujeto. Si los padres que retrata fueran hombres libres y conscientes, sus no menos retratados y célebres arrepentimientos tendrían un sentido que Verdi, en realidad, les niega, poniendo en movimiento toda la maquinaria de la escenificación y la fuerza de libretos y melodías para hacer llegar este mensaje, tan radicalmente nuevo, no solo para sus tiempos.

En sus óperas son nítidamente reconocibles las dos tipologías de padre:<sup>8</sup> la primera, el autoritario y duro, generalmente instrumento de esa voluntad falsa, ciega y e injusta de un supuesto bien mayor que coincide con intereses de orden sobre todo ideológico y político (es el caso de Amonasro, padre de Aida, por poner un conocido ejemplo) y la segunda: el padre abnegado y protector, que hace de la vida de sus hijos y concretamente de sus hijas, de su bienestar y felicidad, el motivo central de la suya propia. Estos últimos representan una variable íntima y emocionalmente más comprensible y amable para el espectador, aunque sustancialmente (y creo que este es uno de los motivos más originales y modernos de los textos de Verdi) no contradicen la devastadora función del padre autoritario. Son figuras paternas que, de hecho y pese a tener unas conductas dominadas por el amor y unas motivaciones moralmente irreprochables, actúan de manera egoísta, ejerciendo formas de sobreprotección que anteponen su visión del mundo y de la vida a la verdadera voluntad de sus hijos e hijas. Y por ello terminan causando voluntaria o involuntariamente, como en el caso de los primeros, su destrucción. Ejemplos claros son en este sentido *Rigoletto* y la *La traviata*.

---

<sup>8</sup> Como anota ROSSELLI, John. *Vida de Verdi*. Akal, Madrid, 2003: “[...] Hay que resaltar la importancia en el desarrollo de la obra verdiana [...] de las figuras paternas que oscilan entre un sentido del honor y el amor filial, evolucionando en un difícil equilibrio. [...] La figura del padre en las óperas de Verdi representa el honor familiar, el deber, la obligación, el decoro moral, la autoridad e incluso la propia patria. Pero también, el amor hasta el límite, la fe y los valores”.



Mucho se ha escrito sobre las sombras biográficas que planean sobre *La traviata*, incluido el hecho, que personalmente no comparto, de que la figura de la Strepponi pudo de alguna forma inspirar el personaje de Violetta. Pero Strepponi no era Violetta; era una mujer culta e independiente (tan independiente que mantuvo con su trabajo a los hijos que tuvo de relaciones anteriores). Una mujer que convivió muchos años con un viudo famoso, causando un cierto e innegable escándalo, y que no se autocensuró nunca a la hora de intervenir intelectual o afectivamente en las decisiones vivenciales y sobre todo estéticas que este viudo tomó. De nuevo las cartas arrojan mucha luz sobre su personalidad: una Strepponi que participa activamente en sugerir ideas y matizaciones a los libretos y melodías,<sup>9</sup> que aconseja, opina y razona; una interlocutora a la par que, no solo Verdi sino su entorno más cercano de amigos y colaboradores, tiene indudablemente en cuenta. La Violetta *traviata* acepta la sugerencia del padre Germont y, en un proceso de auto culpa, se quita de en medio, demostrando que ella es la primera en percibir su vida y su personalidad como algo inaceptable y equivocado frente a las normas sociales y morales. Strepponi no lo hizo nunca: ni Verdi titubeó al negarse a admitir cualquier tipo de juicio que pusiera en duda el valor de su compañera frente a los posibles y previsibles comentarios, juicios, censuras derivados del escándalo de su convivencia extramatrimonial.<sup>10</sup>

No cabe duda de que la fuerte personalidad intelectual de la Strepponi está en la base de la larga, apasionada y activísima relación que ambos tuvieron. Es al mismo tiempo sabido que Strepponi fue la mujer más importante en la vida de Verdi pero no la única, ya que al menos otras dos grandes figuras, también poseedoras de personalidades fuertes y marcadas, ejercieron una notable influencia sobre el

---

<sup>9</sup> Las pruebas caligráficas han conseguido aislar y atribuirle de forma inapelable, a partir de su primera intervención en el texto inicial del *Nabucco*, las muchas aportaciones que la soprano hizo a los trabajos de Verdi.

<sup>10</sup> Sigue siendo impresionante la carta que envía, en este sentido, a su suegro Antonio Barizzi: “En mi casa vive una señora libre e independiente, amante como yo de la vida solitaria, con una fortuna que la pone al abrigo de todas las necesidades. Ni ella ni yo tenemos que rendirle cuentas a nadie de nuestras acciones [...]. Yo diré que a ella, en mi casa, se le debe el mismo respeto, o, mejor dicho, más respeto que a mí, y a nadie le permitiré que se lo falte, por ningún motivo. Porque ella se merece todo el respeto, por su conducta y por su espíritu y por la consideración especial que siempre manifiesta hacia los demás”. Hay que decir, en honor a la verdad, que Barizzi aceptó esta relación, y que mantuvo con la Strepponi una actitud de respeto y afecto.



compositor. Una fue la condesa Clara Maffei, su amiga y valedora, que le abrió los círculos mundanos y sociales al mismo tiempo que le protegía de ellos; y la otra, su íntima y cercana amiga, la soprano Teresa Stolz, cuya relación hizo saltar los celos y la alarma de la Strepponi, y cuya vida merecería por sí sola un congreso.

El denominador común de las tres es sin duda su independencia (económica entre otras), su valor intelectual (en su epistolario, Verdi demuestra tener muy en cuenta los consejos que le brindan, sus advertencias, observaciones, a menudo agudas, su criterio) y, por encima de casi todo el resto, su capacidad para ver en el compositor a un hombre con defectos y límites, frente a los que sobresale, también desde la perspectiva íntima, una grandeza incluso superior a la del mito que representaba.<sup>11</sup>

Destaca también en estas tres mujeres el inconformismo frente a las normas y reglas sociales del mundo en el que viven, su libertad de pensamiento y acción, su diferencia y su coherencia, (sentimientos finamente anotados por otra carta de la Strepponi, ya mayor, al Maestro):

[...] Nuestra juventud ha pasado pero nosotros seguimos siendo el mundo y observamos con gran compasión a todos los fantoches humanos que se excitan, corren, trepan, se arrastran, se lastiman, se esconden y reaparecen. Todo para intentar colocarse, enmascarados, en el escalón más alto de la mascarada social. En este estado de perpetua agitación llegan al final y se sorprenden porque no tienen nada que sea de verdad sincero y desinteresado que les de consuelo al final, cuando llega la última hora y aspiran, demasiado tarde ya, a la paz que es, a mi entender, el bien mayor que hay sobre la tierra, que ellos han despreciado hasta ese momento, sustituido por las quimeras de la vanidad.

Vale la pena percibir que este tipo de cartas, numerosas, implican a un Verdi/receptor respetuoso y seguramente incluso de acuerdo con la dureza de los juicios sociales que éstas contienen. El respeto igualitario del que Verdi hizo gala hacia las opiniones de su esposa, de sus compañeras, amigas o amantes, pero en cualquier caso mujeres, se traslada de su vida al contenido de sus óperas.

---

<sup>11</sup> Lo demuestra, por ejemplo, una conocida carta que Strepponi le escribe fechada el 5 de diciembre de 1860: "Te lo giuro, e a te non ti costerà crederlo, io spesso mi sorprendo del fatto che tu sappia la musica! Anche se quest'arte è divina e anche se il tuo genio sia degno dell'arte che professi, la formula che mi affascina e che adoro in te è il tuo carattere, il tuo onore, la tua indulgenza verso gli errori degli altri, nonostante tu sia molto esigente con te stesso. La tua carità piena di pudore e mistero, la tua orgogliosa indipendenza e la tua semplicità da bambino, qualità di questa tua naturalezza che ha saputo conservare la selvaggia verginità delle idee e dei sentimenti nel mezzo della cloaca umana".



Las figuras femeninas de Verdi (naturalmente con la excepción, perfectamente justificada por su valor y función simbólicos, de Lady Macbeth) suelen concentrar una serie de virtudes que las ponen a la par de los héroes masculinos, y a menudo moralmente por encima de ellos. Me refiero a la capacidad que tienen las mujeres verdianas de percibir no solo las consecuencias de sus propios actos, sino las de los movimientos de los amplios entramados socio-familiares que las rodean. A su capacidad de adquirir un punto de vista y una perspectiva que engloba la totalidad de la acción narrada, toda la microhistoria que viven y tan a menudo sufren. Como consecuencia de ello, su aceptación de los hechos, frecuente aunque casi nunca callada, no implica tanto resignación o un lamentoso victimismo como una profunda piedad. Una *pietas* clásica, un sentimiento de comprensión emotiva y fraternal que transforma sus errores y aparentes sacrificios, en una solución global, de la que todos, salvo ellas mismas, se benefician. Es esa misma *pietas* que no parecen poseer los personajes de los padres verdianos, pese a la voluntariosa y bondadosa actitud de sus sentimientos.

Quisiera retomar ahora la imagen del padre amoroso, depositario de unos valores ancestrales, generoso y tutelar a la que me he referido con anterioridad como una de las dos tipologías verdianas. Parece evidente que Verdi proyecta en esos personajes su propia idealización de la figura paterna, vivida en parte *in absentia*. Estos vacíos fueron parcialmente compensados en la vida del compositor por la figura de su suegro, personalidad sin duda clave en la biografía y psicología del compositor. Antonio Barizzi es quien apoya, defiende, anima, subvenciona, consuela y entiende a Verdi antes que nadie y, tal vez, junto a la Strepponi, del modo más constante y leal. Verdi nunca negó su gratitud y afecto a Barezzi, y sus más sinceros sentimientos hacia él se desprenden de las numerosas cartas y también, de forma emblemática, de la conocida dedicatoria con la que el compositor le ofrece una de sus obras más importantes: *Falstaff*.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Fechada en Milán el 25 de marzo de 1847: “Da molto tempo era nei miei pensieri d’intitolare un’opera a Lei che m’è stato e padre, e benefattore, ed amico [...] Ora eccole questo Macbeth che io amo a preferenza delle altre mie opere e che quindi stimo più degno d’essere presentato a Lei. Il cuore l’offre: l’accetti il cuore, e le sia testimonianza della memoria eterna, della gratitudine, e dell’affetto che le porta



La idea de amistad (de igualdad en la relación), y de ayuda desinteresada (benefactor), aparece en los muchos escritos de Verdi referidos a su suegro.<sup>13</sup> A raíz de la lectura de este tipo de documentos, se desprende con claridad lo que para Verdi era un padre “ideal”, es decir, alguien que sabe generar confianza, que da un apoyo desinteresado y permanente, pero sobre todo que muestra la distancia y el respeto necesarios frente a la vocación y la voluntad independiente del hijo, al que ve como a otra persona, y no como a una posesión, mostrando tal vez el rasgo más moderno y definitivo de Verdi (“has nacido para algo mejor...” leemos en la carta reproducida en la nota).

Este rasgo se encuentra reconocible en una de las más interesantes figuras paternas de toda la producción verdiana, es decir, en la del padre de *Luisa Miller*, cuya actitud se sintetiza en una de las arias de la obra: *Non son tiranno, padre son io, / non si comanda de' figli al cor. / In terra un padre somiglia Iddio per la bontade, non pel rigor*. Hay que recordar que *Luisa Miller* es la ópera que antecede la famosa trilogía popular y que en ella el compositor comienza a reforzar la exploración psicológica de los personajes que culminaría en las posteriores, abandonando en parte los temas grandilocuentes de la historia y de sus agentes corales. A lo largo de todo el libreto la centralidad de la figura paterna y el amor ciego y trágico del anciano Miller hacia su hija encierran ya de manera embrional el mensaje que poco tiempo después, tanto en *Rigoletto* como en *La traviata*, es decir ya en las obras clave de la trilogía, el compositor retomó de forma mucho más trabajada y estructurada.<sup>14</sup>

---

il suo aff. G. Verdi.

<sup>13</sup> Especialmente significativa es la carta que escribe a Clara Maffei, fechada en Sant'Agata el 30 de junio de 1867, en ocasión de la muerte de este (y cabe recordar que Verdi y la Strepponi estuvieron con Barizzi acompañándole en los últimos momentos de su vida): “[...] Oh questa perdita mi sarà estremamente dolorosa! [...] Povero vecchio che m’ha voluto tanto bene!! E povero me che per poco ancora e poi nol vedrò più! Voi sapete che a Lui devo tutto, tutto, tutto. E a lui solo, non ad altri come l’han voluto far credere. Mi par di vederlo ancora (e son ben molti anni) quando io finiti i miei studi nel ginnasio di Busseto mio padre mi dichiarò che non avrebbe potuto mantenermi nell’Università di Parma e mi decidessi di ritornare nel mio villaggio natio. Questo buon vecchio saputo questo, mi disse: tu sei nato a qualche cosa di meglio, e non sei fatto per vendere il sale e lavorare la terra. Domanda a codesto Monte di Pietà una magra pensione di 25 franchi al mese per quattro anni, ed io farò il resto; andrai al Conservatorio di Milano e, quando lo potrai mi restituirai il denaro speso per te. Così fu! Vedete quanta generosità, quanto cuore, e quanta virtù. Io ne ho ben conosciuto degli uomini ma giammai uno migliore! Egli mi ha amato quanto i suoi figli, ed io l’ho amato quanto mio padre”.

<sup>14</sup> Esta afirmación no quiere decir que *Luisa Miller* sea una obra menor; al contrario, se trata de una pieza



Quisiera detenerme brevemente sobre *Rigoletto*, dado que su ser padre es un rasgo que sobresale sobre los otros que construyen a este extraordinario personaje, y que seguramente se corresponde más que otros con el permanente interés de Verdi por las posibilidades implícitas en el análisis de la función paterna.<sup>15</sup> En *Rigoletto* aflora de manera muy evidente su “didáctica” en un asunto que le toca tan profunda e íntimamente. A través de la trágica historia del bufón, rol que le coloca *per se* como enemigo de la estructura social (y política) en la que vive, Verdi está filtrando entre líneas un mensaje inquietante pero inequívoco que afecta también a las relaciones interpersonales más allá de su denuncia de las formas de sujeción y tiranía que siempre se destacan en la obra. En concreto, Verdi acusa una actitud: la que determina que las personas tomen decisiones, ejerzan individualmente y sin interpelar al otro formas de presión o protección que alteran y determinan la vida de esos otros, incluidos los hijos y sobre todo las hijas, se sirvan de la “mentira piadosa” o auto protectora para ocultar la verdad. En *Rigoletto*, el compositor pone en evidencia la vana creencia en este tipo de actuaciones, dictada por una teórica pulsión de bien pero que no tiene en cuenta los contextos existenciales y la voluntad individual de los otros, no tiene el final feliz que sus ejecutores anhelan, sino que acaba irremediabilmente en tragedia. Esta es creo la esencia de esta ópera que afecta de un modo u otro a todos sus personajes y se coloca como tema transversal respecto de otros de evidente y enorme importancia (la *vendetta*, la *maledizione*, el destino, la mofa cruel de los

---

madura y compleja sobre todo desde la perspectiva de las relaciones paternofiliales. A la de Miller y Luisa debe sumarse la terrible que une Rodolfo con su padre Walter. De hecho, es la relación de ambos la que genera el punto de tensión trágica más alto, cuando Rodolfo acusa abiertamente al padre de ser causante de una horrible tragedia con la célebre frase: “La pena tua mira” (“este es tu castigo”), que no deja resquicio de duda sobre el juicio devastador del hijo respecto de la conducta paterna. El texto del libreto, de Cammarano, es de una gran sutileza, adaptando la tragedia de Schiller y modernizando profundamente el valor simbólico de los personajes. La relación Miller/Luisa aporta una variación importante respecto de lo que se anotará en este artículo, dado que el anciano Miller cuenta la verdad de los hechos a su hija, y la destrucción de esta es, en buena medida, causada no tanto por la negligencia o inconciencia paternas, cuanto por el interés del poder de enmascarar sus propias culpas.

<sup>15</sup> Aunque este artículo no va a ahondar en ello, sorprende la reiterada ausencia de la figura materna en esta y en tantas otras óperas. Las madres, idealizadas hasta extremos angelicales, son una ausencia real: muertas o inexistentes, dejan que el peso íntegro del cuidado y educación de las hijas recaiga sobre el padre. Sería fácil (y peligroso seguramente) lanzarse a una interpretación psicoanalítica de los motivos por los que Verdi se sintió cómodo con estos textos (ausencia de su propia madre, por ejemplo). Creemos sin embargo que este hecho es un reflejo simbólico más de la realidad educativa en los tiempos de Verdi, en los que el padre ejercía un poder absoluto en la estructura familiar. Y que la sorprendente falta de madres en sus óperas es la sutil denuncia que de ello hace el compositor.



poderosos frente a los indefensos...). Es innegable que la actitud del padre/protector que da sentido a su propia vida a través de la de su hija, que miente, oculta y amenaza, ejecutando un “bien” del que, en realidad, es el único beneficiario, adquiere un relieve muy notable analizándolo desde la perspectiva de la responsabilidad individual frente a la vida de los demás.

Rigoletto conoce el mundo, sabe de la inmoralidad superficial y arrogante del poder (el Duca de Mantua), se sabe y reconoce como un ser marginal, como una “víctima” de ese mundo, al que desprecia y odia y que cree controlar; pero protege a su hija no solo como al ser que ama por encima de todo, sino como al “objeto” que le libera de su horrible realidad, que rescata su triste existencia y le otorga futuro y sentido. La protege de todo, salvo –como es evidente en la ópera– de sí mismo, y de su ciega y egoísta actuación que, incapaz de comprender que su hija tiene también una voluntad y una libertad de acción propias, terminará en la culminación de la tragedia. Gilda confiesa, a punto de morir, que ha actuado contra los consejos y la voluntad de su padre, poniendo de manifiesto que en ello reside su libertad, por la que paga en definitiva un alto precio.

Muy semejante es la actitud que se percibe en otro de los más célebres padres verdianos, Germont, cuya intervención en *La traviata* es el núcleo desencadenante del drama. Todos recordamos que cuando Germont decide ir a hablar con Violetta para alejarla de su hijo, construye la motivación de esta solicitud para proteger a su propia hija. Es la célebre aria “Pura siccome un angelo...” en la que, además, se asiste a una concentración de la doble figura paterna: Germont es padre amoroso y, a la vez, frío ejecutor. Es el padre preocupado y dolido que explica que si Violetta no se aparta de Alfredo y de su familia, será la felicidad y futuro de todos lo que se verá arruinado irremediablemente, aportando motivaciones de decoro, moral y sentido común, al pedir el sacrificio que, sin embargo, va a afectar de lleno a la vida de su propio hijo y a su otra “hija” (la propia Violetta, como el final de la ópera intencionadamente subraya: *La promessa adempio / A stringervi qual figlia vengo al seno*). Indicio este último de una sutil conciencia de la socialmente aceptada diferencia en el trato de género, que Verdi tampoco deja escapar al barrido de su lupa.



Es obvio que Verdi (y Piave) concentran en esa actitud de Germont la acusación a la hipocresía bien pensante de una determinada clase y de una determinada sociedad; pero no lo es menos que el padre, de nuevo sin tener en cuenta ni los sentimientos, ni las actuaciones y libertad de sus hijos, interviene en un intento hiperprotector que, una vez más, desencadena el final trágico.

Germont es el personaje que con mayor claridad adquiere conciencia de ello. Al final de la ópera su actitud, sus palabras, el famoso abrazo que “como un padre” brinda a Violetta, representan un remordimiento real: la pregunta es si frente a su actuación como padre, o a su juicio final sobre Violetta, se opone realmente una conciencia del mal que implica la voluntad de gestión de las vidas ajenas.

La pregunta es si Germont, más allá del arrepentimiento por una acción que juzga a posteriori errónea, fue consciente en el momento en el que actuaba de haber sido, en su rol de padre, el ejecutor de una moral equivocada, de unas normas educativas y afectivas impuestas por cierta sociedad, basadas sobre la ignorancia y sumisión de la persona; si se reconocía ejecutora a la postre del poder y de la gran razón ajena a los intereses y pulsiones del sujeto, que se perpetra a través de caminos e instrumentos tentaculares. La respuesta, como siempre, está en el texto.<sup>16</sup>

Así, para concluir, puede decirse que Verdi y sus libretistas insisten en subrayar, entre los muchos temas que integran en los textos, la independencia de la vida, voluntad y acción de padres e hijos. Pese a ser secundaria, hay que admitir que la inclusión de este tema es de una modernidad innegable si se tienen en cuenta las fechas y el público al que este mensaje iba dirigido. Es también una explicación de la concepción que el intelectual culto, experimentado y bondadoso que Verdi fue, respecto de su propia actitud como padre e hijo, pero sobre todo representa su legado y su “lección” acerca de esa complicada relación que une a los seres humanos.

---

<sup>16</sup> La recogen las palabras de Germont en la última escena (negrita y subrayado son míos): “Di più non lacerarmi/Troppo rimorso l'alma mi divora/Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto/Oh, malcauto vegliardo!/Ah, tutto il mal ch'io feci **ora sol** vedo!”.



La intervención directa sobre la voluntad de los hijos (y en ese sentido quisiera de nuevo llamar la atención sobre la función muy significativa que las hijas tienen), equivale siempre a un poder ejercido. Como decíamos al principio, Verdi denunció todas las formas del poder ciego e injustificado. Y sumó a estas las de los amores paternos que aniquilan y merman o ignoran la voluntad de los hijos, y cuyo tardío arrepentimiento es estéril e inútil. En una sociedad en la que la suerte de estos hijos, y sobre todo de las hijas, venía determinada por cuestiones sociales y a menudo de interés, y en la que la figura del padre intervenía directamente en la ejecución de todo ello (Germont), Verdi denuncia la tragedia que supone a nivel individual (Luisa, Gilda, Violetta), pero más aún el error que implica a nivel social.

Releídas y sobre todo re-escuchadas también desde esta perspectiva, sin duda menor respecto de las grandes temáticas, las obras de madurez del compositor se reafirman como uno de los testimonios del avance intelectual que los epígonos del romanticismo trajeron.

La modernidad de Verdi, su resignada y generosa comprensión de la debilidad e irracionalidad humanas, emergen también, y en esto se encierra el sentido de este artículo, en su postura anticipadora y radical respecto de la mujer y del rol paterno. Tendría que pasar más de un siglo hasta que el psicoanálisis y la pedagogía contemporánea incidieran y demostraran el tremendo impacto que el mal ejercicio de ese rol tiene sobre la persona, y muy señaladamente sobre la mujer. Verdi parece intuir la importancia y el poder de esta relación, y el engaño que encierra una forma inconsciente de manipulación y posesión ilícitas, como expresión del abuso de poder más dañino de todos, es decir, el que el ser humano ejerce sobre otro ser humano.

Concluyo por ello con las reveladoras palabras que el padre Miller pronuncia ante el cuerpo sin vida de su hija y lo hago llamando la atención sobre su dolorosa consciencia de haber nutrido un sueño, un “fantasma psíquico”, necesario y útil para sí mismo, cuya falacia espectral le ha hecho incapaz de ver y por lo tanto de poder realmente ayudar, a la persona que ha llamado hija: “O figlia, o vita del cor paterno! [...] /Di mia vecchiezza promesso incanto,/ sogno tu fosti, sogno crudel!”.



Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico [redaccion@sineris.es](mailto:redaccion@sineris.es).