

200 años después, Verdi

Posted on 28 de junio de 2015 by Francesco Izzo

Preludio

Estamos en 2015. Después de haberlo esperado tanto, el bicentenario de Verdi llegó y ya ha pasado. Las celebraciones en el año 2013, como sucedió con las de Richard Wagner, nacido también en 1813, fueron numerosas y giraron no sólo en torno a los principales teatros de ópera del mundo –como cabría esperar–, sino también en torno al ámbito académico. Varios congresos, incluido uno de gran envergadura organizado por la Universidad de Nueva York con motivo del doble centenario, han conmemorado el aniversario; y, de forma más tangible, los anaqueles de las bibliotecas físicas y virtuales de todo el mundo se han llenado de nuevas monografías, colecciones de ensayos y traducciones, dirigidas a lectores muy diversos y destinadas a ajustarse a diferentes tipos de presupuesto. En este momento concreto dentro de la historia de la disciplina y del mercado del libro, el hecho de que muchas de las publicaciones recientes estén en inglés no constituye ninguna sorpresa, mientras que los editores de otros mercados se han mostrado más cautelosos al decidir incorporar nuevos títulos, limitándose a veces a reeditar materiales ya disponibles previamente. Un ejemplo es la voluminosa colección de cartas y libretos editada por Michele Porzio y publicada en Italia por Mondadori, que no contiene virtualmente ninguna información nueva ni ningún tipo de aparato crítico, pero que proporciona a los lectores italianos un fácil acceso a materiales

importantes y muy atractivos.

Lo cierto es que Verdi ha cumplido doscientos años, y la cosa no ha parado ahí. Sus óperas, sobre el problemático telón de fondo de la crisis actual de las instituciones operísticas, parecen mostrar la misma vitalidad de siempre y siguen ocupando un porcentaje considerable del repertorio; aunque sus obras se interpretaron profusamente (quizás en mayor medida de lo habitual) en 2013, han estado enormemente presentes en 2014 y aparecen de forma destacada en los programas de las temporadas de los teatros de ópera de todo el mundo en este 2015 y así seguirá sucediendo –esperemos– en años venideros. Nuestra manera de pensar en esas óperas (y también en su producción no operística, por supuesto) no para de cambiar, ya que autores y lectores no dejan de plantear nuevas cuestiones y descubrir nuevas zonas de sombra, a la vez que se dan nuevas respuestas a preguntas que vienen de antiguo. Lo mismo podría predicarse de las raíces de su arte, la recepción de sus obras y, por supuesto, su vida.

Encontrar el camino

La lista de libros que figura al comienzo de estas líneas, todas las cuales serán comentadas en diversos grados de detalle a lo largo de este ensayo, da simplemente una idea de la cantidad y variedad de publicaciones que han aparecido en torno al bicentenario. Decidir qué leer está convirtiéndose en algo cada vez más difícil, y si nos decidiéramos a examinar la inabarcable cantidad de artículos académicos aparecidos en revistas, el panorama se volvería aún más complejo, hasta el punto de resultar abrumador. Quizá merezca la pena comenzar añadiendo a nuestra estantería (virtual o físicamente) dos publicaciones que facilitan el acceso a información actualizada desde dos perspectivas diferentes. La segunda edición de *Giuseppe Verdi. A Research and Information Guide*, de Gregory Harwood, es una versión exhaustivamente revisada de un libro publicado en su origen en 1998, que contiene una bibliografía anotada que da cuenta de lo más relevante de las investigaciones publicadas sobre Verdi. Constituye un maravilloso punto de partida para identificar qué es lo que se ha publicado (esto es, qué es lo que se había publicado hasta hace tres años) en un enorme variedad de recursos e idiomas. Entre las secciones de la obra de Harwood figuran correspondencia, biografías, estudios de personas concretas asociadas con Verdi y, por supuesto, estudios generales de su música o aquellos dedicados a obras individuales. Más recientemente, la publicación de la *Cambridge Verdi Encyclopedia*, editada por Roberta M. Marvin, ofrece justamente lo que promete su título: un grueso tomo individual con entradas dispuestas en orden alfabético, que permiten el fácil acceso a información sobre libretistas, editores, empresarios, cantantes, directores de orquesta, amigos y otros agentes que desempeñaron algún papel en la vida de Verdi, en su carrera y en el estreno y la interpretación de sus óperas. También hay artículos detallados sobre cada una de sus

composiciones, sobre lugares con los que tuvo alguna relación, así como entradas que abordan temas y conceptos fundamentales asociados con Verdi y su producción: desde la censura hasta el proceso compositivo, desde los directores de orquesta a las técnicas de canto, desde la *parola scenica* hasta la *tinta*. Setenta y seis autores, además de la editora y del consejo asesor, han contribuido a crear un volumen que constituye en la actualidad uno de los mejores puntos de partida para obtener información que sea actual, fiable y asequible. Tres apéndices contienen listas de las obras de Verdi, repartos y personajes de sus óperas, y una cronología de la vida del compositor. Una bibliografía incluye las publicaciones citadas en forma abreviada al final de cada entrada, así como obras de referencia. Tomadas conjuntamente, la guía bibliográfica de Harwoood y la *Cambridge Verdi Encyclopedia* resultan enormemente valiosas para amantes de la ópera, estudiantes de música, intérpretes y, por supuesto, investigadores, cuyos futuros empeños se beneficiarán sin duda del fácil acceso a estas dos herramientas de referencia.

Vida de Verdi

El ejercicio intelectual de la investigación biográfica, así como los estudios relacionados con ella que indagan en el contexto histórico, se han revestido de una creciente complejidad en los últimos años no sólo a la luz de la teorización crítica cada vez mayor, sino también debido a esa sensación de distancia respecto del pasado al que perteneció Verdi. Esto debería ser suficientemente obvio, aunque algunos autores han sentido la necesidad de afirmarlo en términos grandilocuentes: por ejemplo, al compararse con una autora de finales del siglo XIX, Susan Rutherford se ha referido a su propia y «diferente perspectiva temporal», comentando en concreto cómo el libro de 1887 de Blanche Roosevelt «proclama a gritos la conmoción de la vida contemporánea; el mío hace un gran esfuerzo por atrapar sordas reverberaciones que suenan a lo lejos tras atravesar el silencio de más de un siglo» (*Verdi, Opera, Women*, pp. 1-2). En estas palabras cabe leer lo que cada uno quiera; pero la sensación de distancia cronológica incrementada es un hilo importante en torno a la mayoría de los «grandes» aniversarios y parece haber informado una gran parte de la literatura examinada en este ensayo.

Lo cierto es que para la vida de Verdi podemos acceder a cantidades masivas de información y de fuentes. En este aspecto hay que hacer mención de un gran número de agentes y proyectos de publicación. Los relatos biográficos impresos empezaron a aparecer ya en una fecha tan temprana como 1846, continuando con el libro, citado con frecuencia, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica con note e aggiunte di Folchetto* (Milano, Ricordi, 1881), de Arthur Pougin, publicado pronto en francés (*Histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres*, París, Calman Lévy, 1886) y en otros idiomas, y que sigue resultando útil en la actualidad, y pasando por los trabajos de Franco Abbiati (*Giuseppe Verdi*, Milán, Ricordi, 1959), Frank

Walker (*The Man Verdi*, Londres, J. M. Dent, 1963), Mary Jane Phillips Matz (*Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993) y John Rosselli (*Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Vida de Verdi*, trad. de Ana Bustelo, Madrid, Cambridge University Press, 2001). Proyectos similares –enormemente diversos en punto a magnitud, alcance y fiabilidad– son infrecuentes en la actualidad, en parte porque tienen tendencia a resultar repetitivos y en parte porque, de nuevo, las sofisticadas discusiones teóricas de los métodos y los objetivos de la biografía como una tarea académica han modificado de manera significativa nuestra manera de pensar y escribir sobre la *vida* de alguien (en el supuesto de que nos decidamos, de entrada, por hacer algo así).

Un intento significativo de brindar una narración biográfica tradicional, para provecho de los lectores generales francófonos, es *Verdi*, de Albert Bensoussan (París, Gallimard, 2013). El relato, tal como lo cuenta Bensoussan, resulta interesante en todo momento, como cabría esperar de un escritor y un biógrafo tan experimentado (Bensoussan es también el autor de compactas biografías de Federico García Lorca y Edith Piaf), si bien se halla animado no tanto por nueva información (a este respecto, el libro se apoya en gran medida en materiales fácilmente accesibles) como por las observaciones personales sobre las experiencias que ha vivido el propio autor con las obras de Verdi. Resulta muy atractivo que el libro comience con una referencia al teatro de ópera de Argel, al que Bensoussan acudía regularmente en su juventud.

Cuando te ocupas de alguien que vivió en el siglo XIX, por supuesto, el acceso a la información biográfica depende en gran medida de la disponibilidad de las fuentes consultables, de las que la correspondencia constituye una parte esencial. El interés por la correspondencia de Verdi se puso de manifiesto en 1913, con motivo del centenario de su nacimiento, cuando Gaetano Cesari y Alessandro Luzio publicaron en Milán *I copialettere di Giuseppe Verdi*, que contenía cerca de cuatrocientos borradores de cartas introducidos por el compositor en su *copialettere* (cuadernos de correspondencia) desde 1844 hasta 1901, así como un extenso apéndice. Y ese interés no ha decrecido un ápice hasta hoy. Una gran parte de la correspondencia publicada de Verdi aparece en colecciones muy valiosas que incluyen los intercambios con corresponsales concretos (o con grupos de personas) en los dos sentidos: este enfoque fue inaugurado por Alberti en 1931 y, a partir de 1978, el Istituto Nazionale di Studi Verdiani ha publicado excelentes ediciones críticas de los intercambios epistolares entre Verdi y sus editores, libretistas y amigos. La incorporación más reciente a la serie es el *Carteggio Verdi-Morosini, 1842-1901*, editado por Pietro Montorfani. Como deja claro el editor, este volumen se distingue de las colecciones anteriores en al menos dos aspectos importantes: en primer lugar, es el primero que se concentra fundamentalmente en la correspondencia mantenida con mujeres (en la actualidad está preparándose el volumen

que contendrá la correspondencia de Verdi con Clarina Maffei); en segundo, arroja luz sobre el lado más privado de la vida de Verdi. Las relaciones de Verdi con la condesa Emilia Morosini (1804-1875) y con miembros de su familia comenzó de resultas del éxito de *Nabucco* en La Scala en marzo de 1842, lo que le valió ser admitido en el salón milanés de Morosini. Verdi forjó un estrecho vínculo con tres hijas solteras de la condesa, especialmente con Giuseppina Morosini (1824-1909). Su amistad se prolongó durante toda la vida de Verdi, ya que Giuseppina sobrevivió en varios años al compositor. Como es habitual en esta serie, el volumen editado por Montorfani destaca por su exhaustividad. Todas las cartas se han editado tomando como base el autógrafo, confrontándolas con las entradas contenidas en el *Copialettere*, y van acompañadas de notas al pie cuidadosamente redactadas que proporcionan información sobre nombres, títulos y otros detalles. Sustanciosos apéndices ocupan alrededor de un tercio del volumen e incluyen parte de la correspondencia entre las Morosini y Arrigo Boito, así como un gran número de artículos de revistas y otros textos citados en la correspondencia, teniendo en cuenta asimismo las convenientes referencias cruzadas. Es mucho lo que puede aprenderse de este volumen: asoman algunos detalles biográficos, pero son fundamentalmente los detalles que permiten adentrarnos en la personalidad de Verdi los que hacen que merezca la pena leer el libro también para el no especialista; hay, por ejemplo, un empleo de la ironía y una modestia humorística que raramente se hallan en su correspondencia profesional con editores o libretistas. Aunque muchas de las cartas de Verdi se encuentran también en publicaciones anteriores, la otra cara de la correspondencia no es bien conocida y arroja nueva luz sobre algunos de los más asiduos interlocutores de Verdi.

Educación

Uno de los grandes interrogantes que suscita la vida y la carrera de Verdi es, por supuesto, sus orígenes humildes. Las raíces de Verdi se sumergen profundamente en el paisaje rural entre Parma y Piacenza. Bensoussan no puede evitar titular el primer capítulo de su libro «L'enfant de Busseto», situando al lector en dirección no sólo de una ubicación geográfica específica, sino también del contexto social y cultural en que surgió Verdi: una localidad del valle del Po situada entre aquellas dos grandes ciudades de la Emilia-Romaña. (Verdi nació, en realidad, en 1813 en Le Roncole, un pequeño pueblo situado a unos cinco kilómetros de Busseto.) Lo cierto es que el tramo inicial de la vida de Verdi se presta como pocos al mito del genio romántico, que triunfa y se eleva a una altura artística estratosférica tras lograr sobreponerse a todas las circunstancias, por así decirlo: una familia con medios (relativamente) modestos, una espineta en su casa familiar en Roncole, un órgano en la iglesia que había justo enfrente, Pietro Baistrocchi –un anciano organista aficionado– como su primer profesor. A partir de ahí, el joven Verdi se benefició de las enseñanzas de Ferdinando

Provesi en Busseto, primero de manera formal, en la escuela de música de Provesi, y luego de manera privada hasta 1832. Finalmente, se trasladó a Milán, donde se le denegó el ingreso en el Conservatorio, por lo que acabó estudiando privadamente con Vincenzo Lavigna, logrando un muy merecido debut en La Scala en 1839.

Verdi combinó la formación musical con un contacto asiduo con las humanidades y la retórica de alto nivel

Este tipo de narración es realmente fascinante, pero puede y debe deconstruirse. La pregunta de cómo se convirtió Verdi en el gran compositor que conocemos y amamos puede explorarse centrándonos en su educación musical y, en términos más amplios, en el papel que tuvo la educación musical en su vida y en su carrera. Esto es lo que ha hecho Roberta Montemorra Marvin en su fascinante monografía, *Verdi The Student – Verdi the Teacher*, un estudio que presenta los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por Marvin y que le han granjeado el Premio Internazionale Rotary Club Parma «Giuseppe Verdi». En su primer capítulo, «Foundations of Verdi's musical education» («Fundamentos de la educación musical de Verdi»), Marvin examina la dificultad de tamizar las pruebas parciales y a menudo anecdóticas, deslindando entre hechos y ficción. Ya elijamos o tomemos esta o aquella prueba al pie de la letra, o las cuestionemos, la imagen que sale a la luz es clara: Verdi se convirtió en Verdi después de haber recorrido un camino que combinó la formación musical con un contacto asiduo con las humanidades y con la retórica de alto nivel, además de intensas lecturas en el ámbito de la literatura, la historia y la filosofía en la biblioteca de Busseto. En Milán, las enseñanzas de Lavigna incluyeron también la asistencia –y su posterior discusión– a representaciones operísticas en los teatros de ópera de la ciudad (en primer lugar, y de forma muy destacada, en La Scala), así como oportunidades para tocar con la Accademia dei Filodrammatici (es bien sabido que participó como *maestro al cembalo* en interpretaciones de *La Creación* de Haydn en 1834 y *La Cenerentola* de Rossini en 1835). Aunque, como señala la propia Marvin, ninguna de las informaciones contenidas en su capítulo inicial son novedosas, se presentan de forma exhaustiva, concisa, lúcida y con una abundancia de referencias, lo que brinda a los lectores la posibilidad de comprender (o de servirles de recordatorio) cómo la educación resultó esencial para un hombre que en estadios posteriores de su vida se enorgulleció enormemente de describirse como «un campesino de Roncole». Por este motivo, el estudio tiene una relevancia sociológica que va más allá de la considerable valía musicológica y biográfica de este libro. Como cabría esperar en un libro que se basa en importantes fuentes documentales, los capítulos posteriores dibujan con gran detalle primero la enseñanza musical con la que estuvo en contacto Verdi (concentrándose especialmente en los escritos de Bonifazio Asioli) y, más tarde, en las enseñanzas del propio Verdi sobre cómo componer una ópera y en su implicación en la reforma de los

conservatorios tras la unificación italiana. Aunque, como es bien sabido, Verdi sólo tuvo un único estudiante, Emanuele Muzio, la relación ricamente documentada entre ambos arroja importante información y numerosos datos para reflexionar sobre cómo enseñaba Verdi, qué pensaba de la enseñanza y qué es lo que hizo también él como estudiante. Es, de hecho, por medio de los ojos de Muzio como Marvin reconstruye de forma convincente un «currículo» de lo que Verdi estudió con Lavigna en la década de 1830 (pp. 31-36). Pero lo que sobresale en última instancia es la percepción de Verdi no como un artesano, sino como un hombre de teatro y un hombre de cultura, un verdadero humanista que no podía separar el significado musical de su obra de los temas literarios que elegía para ponerles música.

Italia

Está claro que la popularidad de Verdi tiene mucho que ver con su supuesto papel como «Bardo del Risorgimento»: el artista que, más que ningún otro, prestó voz a una lucha para lograr la independencia y la unificación italianas. La implicación de Verdi en el Risorgimento constituye, de hecho, uno de los pilares de la biografía y la recepción crítica de Verdi. Durante mucho tiempo, los coros patrióticos de muchas de sus óperas juveniles y las historias de sometimiento y liberación que cuentan esas mismas óperas se interpretaron de manera acrítica como metáforas directas del ambiente y las aspiraciones políticas que caracterizaron a la Italia de mediados del siglo XIX. Sustanciosos y estimulantes estudios revisionistas aparecidos a finales de la década de 1990 empezaron a cuestionar la pretendida recepción política de los coros de Verdi, lo que dio lugar a un intenso debate en torno a los vínculos de Verdi con el Risorgimento y la recepción y los significados políticos de sus obras (especialmente las óperas juveniles). Ahora sabemos que no hay que dar por sentada la interpretación política de los argumentos y los coros de sus primeras óperas, y que su recepción no fue tan abiertamente patriótica como se suponía anteriormente. Sin embargo, seguimos pensando de maneras estimulantes en el nacionalismo y en la participación política de Verdi. Una útil visión de conjunto de los estudios más recientes sobre este tema, así como un examen detallado de las motivaciones políticas y el grado de participación del compositor (más que la relevancia o la recepción política de sus obras) se encuentra en el extenso prólogo escrito por Philip Gossett (pp. 7-49) para la *Storia musicale del Risorgimento*, de Giovanni Gavazzeni, Armando Torno y Carlo Vitali, un libro que explora la política y el patriotismo también más allá de Verdi, con estudios sobre Rossini, Bellini y Donizetti (Gavazzeni), así como sobre la relación entre ópera y Estado (Vitali) y un conciso repaso de una figura fascinante, aunque menos conocida, del Risorgimento, Pietro Maroncelli (Torno). Aunque, una vez más, se trata de un libro que trasciende los temas de Verdi y la ópera, la lectura no carece de recompensas en términos contextuales.

Las conexiones de Verdi con Italia siguen siendo un buen reclamo comercial para vender libros, y podría ser por ello por lo que la concisa monografía del famoso director de orquesta Riccardo Muti, dirigida claramente a los lectores italianos (o italianófilos), se ha publicado con el título *Verdi, l'italiano: ovvero, in musica, le nostre radici* (*Verdi, el italiano; esto es, nuestras raíces en la música*). El libro, editado por Armando Torno, carece de ambiciones académicas; tiene márgenes generosos (es decir, es más corto de lo que podría sugerir su número de páginas), eminentemente manejable y uno de los libros sobre Verdi más asequibles de cuantos se han publicado recientemente. Muti aborda la italianidad de Verdi desde una perspectiva autobiográfica, rememorando cómo entró en contacto con las óperas del compositor cuando era un niño en Apulia y asistía a representaciones en el Teatro Petruzzelli de Bari y, quizá de modo más atractivo, escuchando arreglos para banda interpretados en las plazas de pequeñas localidades de Apulia. Sin embargo, es de agradecer que Muti adopte un cierto tono crítico respecto a cualquier intento de leer la italianidad de Verdi y su posición dentro de las «raíces» de la cultura italiana, lanzando una advertencia contra la entronización de las obras de Verdi como una tradición fija e inmutable. En vísperas del bicentenario, el compositor no llamaba a interpretar de nuevo sus óperas, sino que reclamaba «profundizar en su estudio» (p. 27). Viniendo de un destacado intérprete, que ha sido también un defensor de la edición crítica de las obras de Verdi (más detalles sobre este tema un poco más adelante), un gesto de este tipo resulta especialmente encomiable, y está claro que no debería ignorarse. El resto del libro, de lectura disfrutable e informativa en todo momento, puede verse como un desarrollo de esta apelación inicial, mostrando cómo el viaje de Muti como intérprete no ha sido únicamente de celebración, sino también de descubrimiento, y cómo las suposiciones derivadas de los lugares comunes y las tradiciones interpretativas inveteradas se han visto continuamente cuestionadas y renovadas. A la luz de esto, de sus logros como director verdiano y de la pasión y frescura que irradia a lo largo de su libro, bien podemos pasar por alto su título. No se trata, quizá, de una lectura para especialistas, sino de una atractiva introducción a la música de Verdi, a cómo escucharla y a cómo la ha abordado un destacado intérprete de nuestro tiempo.

Verdi y el mundo, Verdi en el mundo

No hay duda de que Verdi quería ser visto como un italiano. Pero la pregunta, adecuadamente formulada por Emilio Sala al comienzo de su monografía, *The Sounds of Paris in Verdi's 'La traviata'*, publicada originalmente en 2008 pero recientemente accesible para los lectores anglófonos en una traducción de Delia Casadei, es: «¿Deberíamos ver realmente a Verdi como un "campesino de Le Roncole" (como le encantaba llamarse a sí mismo)?» (p. 2). Sala comienza su estudio haciendo referencia a varios autores que han contribuido a difundir el mito de un compositor cuyo arte se halla enraizado en su país de

origen, un «teatro alimentado de grano» con un «saludable olor a cebolla». Uno de los objetivos de Sala es deconstruir este cliché situando a Verdi, y en concreto una de sus óperas más populares, *La traviata*, en el paisaje sonoro de París, sus teatros y sus ritmos de danza. El libro es conciso, avanza con rapidez y es denso, conduciendo al lector a un viaje cuyo atractivo trasciende tanto a Verdi como a *La traviata*. El primer capítulo examina el paisaje sonoro de los teatros de los bulevares en torno a la época de la primera visita del compositor a París en 1847. El segundo capitulo examina el papel de los valses y las polcas no sólo en la ópera de Verdi, sino en la narración de la dama de las camelias. Y el tercer y último capítulo se concentra en la música escénica para *La Dame aux camélias* de Alexandre Dumas *fils*, la obra que conoció su estreno en el Théâtre de Vaudeville a comienzos de 1852, convirtiéndose, como es bien sabido, en la base para la ópera de Verdi. Aunque no contamos con pruebas concluyentes de que Verdi, que estaba en París por entonces, asistiera a una representación de *La Dame aux camélias*, es muy probable que sí lo hiciera. Pero esa no es la tesis que defiende Sala (ni se trata tampoco de una tesis, en mi opinión, que necesite verse reforzada). Su libro encaja más bien en última instancia en una tendencia en rápido desarrollo que explora la significación histórica y cultural del sonido, y defiende convincentemente situar *La traviata* no en el valle del Po, sino en la cultura sonora de París. Para Sala, *La traviata* es francesa y parisiense no sólo en virtud de su fuente literaria, el marco en que se desarrolla la acción o la nacionalidad de Alphonsine Plessis, la Violetta de «la vida real», sino también, y más importante, debido a que su música rezuma los «sonidos de París».

La monografía de Emilio Sala se encuadra en un ámbito más amplio dentro de las publicaciones recientes, en el que, de diversos modos, en vez de perpetuar de manera simplista y acrítica el mito de las raíces italianas de Verdi, explora la conexión de Verdi con otras zonas geográficas y contextos culturales. En cierto modo, llevamos mucho tiempo ocupándonos de cómo el contacto con la literatura y el teatro europeos han moldeado el gusto de Verdi y, más específicamente, de cómo abordaba la elección de temas para sus óperas. La mayoría de sus obras, debemos recordar, se basan en fuentes no italianas, de Shakespeare a Byron, de Schiller a Victor Hugo, de Alexandre Dumas *fils* a García Gutiérrez. Y, normalmente, cada vez que estudiamos una de sus óperas, una tarea esencial (y no siempre sencilla) es rastrear el interés de Verdi por un tema dramático concreto, el modo en que pasó a familiarizarse con una fuente literaria y el modo en que la adaptó al escenario operístico. No podríamos entender de ninguna manera el *Macbeth* de Verdi si no supiéramos cómo se enfrentaron el compositor y su libretista, Francesco Maria Piave, al texto de Shakespeare; no podríamos hacer justicia a la ópera o a la obra de teatro que le sirvió de fuente si no siguiéramos la pista del viaje de esta última hasta Italia y cómo pasó a resultar accesible e importante para el compositor. Lo cierto es que cada vez que se prepara un

nuevo volumen de la edición crítica de las *Obras de Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi), el editor se embarca en el meticuloso proceso de rastrear la fuente (o fuentes) para una ópera y su mutación en libreto, examinando los diversos agentes (tanto individuales como sociales y culturales) que dieron forma a esta mutación. Así, el primer lugar para saber cómo *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller se convirtió en el libreto de Temistocle Solera para *Giovanna d'Arco* es la introducción de Alberto Rizzuti a la edición de la ópera; y la magistral introducción de Helen Greenwald a su reciente edición de *Attila* nos ofrece el estudio más actualizado, detallado y convincente escrito hasta ahora sobre el complejo proceso que condujo desde *Attila, König der Hunnen*, de Zacharias Werner, al libreto (también de Solera, aunque con intervenciones posteriores de Francesco Maria Piave) para la ópera de Verdi.

Si lo que queremos –como debería ser el caso– es situar a Verdi en un amplio contexto histórico y cultural, trascendiendo sus vínculos con Le Roncole y las zonas circundantes, hay mucho más que hacer, por supuesto, que concentrarnos en su conocimiento de la literatura no italiana y su elección de temas operísticos. Además del convincente ejemplo de Sala para el estudio de París y su paisaje sonoro en relación con *La traviata*, tres libros recientes contienen análisis de tres contextos culturales diferentes y de las vinculaciones que mantuvo Verdi con ellos. Uno es el imponente volumen de George W. Martin, *Verdi in America. 'Oberto' through 'Rigoletto'*. Martin, un prolífico escritor que había producido tres libros relacionados con Verdi enormemente estimulantes, dedica esta monografía a la recepción de las primeras obras de Verdi en Estados Unidos, deteniéndose emblemáticamente justo antes de *Il trovatore*. Resultaba especialmente importante y significativo, desde el punto de vista del autor, documentar la recepción de las obras de Verdi antes de la extraordinaria proeza lograda por *Il trovatore* en Norteamérica, que Martin ve como una línea divisoria entre un éxito poco entusiasta y una popularidad abrumadora y duradera. Y Martin era la persona adecuada para acometer esta tarea, puesto que ya había escrito profusamente sobre Verdi y la vida operística en Estados Unidos, fundamentalmente en su libro *Verdi at the Golden Gate* (Oakland, University of California Press, 1993). *Verdi in America* examina diecisiete óperas agrupadas en tres secciones, cada una de las cuales se concentra en una fase diferente de la cultura operística en Estados Unidos, explorando diversas modalidades de difusión y recepción crítica. Así, en el estudio de *Nabucco*, *I lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila* y *Macbeth* se centra fundamentalmente en la actividad de la compañía Havana en Estados Unidos (1847-1850); el examen de *I masnadieri*, *Jérusalem*, *Luisa Miller* y *Rigoletto* pone el énfasis en tres compañías diferentes que estuvieron en activo durante la década de 1850; y la recepción de otros siete títulos (*Oberto Conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano* y *Stiffelio*) brinda una oportunidad

para explorar el impacto y la conformación de lo que se conoce como el Renacimiento de Verdi en el siglo XX. Cada una de estas partes se divide en capítulos, y cada capítulo se dedica a su vez a una ópera concreta, con varios capítulos introductorios o que sirven para conectar unos y otros que se ocupan de temas o asuntos más amplios. Varios capítulos al final del volumen recopilan datos importantes relacionados con la actividad de compañías concretas y con la circulación de cada una de las óperas. La lectura del libro resulta a veces un poco episódica, y algunos podrían lamentar la ausencia de la teoría de la recepción en la aproximación de Martin a un tema enormemente complejo. Pero la cantidad de información fáctica que ha recopilado Martin, la abundancia de reflexiones no sólo sobre Verdi en Estados Unidos, sino sobre la cultura y la práctica teatrales norteamericanas, así como el encanto de la prosa de Martin, y el agrado con que se lee, proporcionan para los lectores de todos los niveles de experiencia muchas cosas con las que disfrutar y muchas pistas de las que partir.

Regresamos al Viejo Continente para referirnos a la reciente publicación de Víctor Sánchez, *Verdi y España*, que ha proporcionado a los lectores del mundo hispanohablante, así como a los lectores internacionales interesados en las intersecciones y las transferencias culturales, una extensa consideración de los diversos aspectos y etapas de la relación de España con Verdi y, a la inversa, de la fascinación que sintió el propio Verdi por la historia y el teatro españoles. El libro, que conecta con habilidad materiales muy diversos, algunos (la correspondencia de Verdi, por ejemplo) ya conocidos para la comunidad académica, otros extraídos de la prensa periódica y otras publicaciones españolas, constituye una bienvenida puerta de entrada en el mundo de la ópera en la España decimonónica, así como en las importantes fuentes literarias, temas dramáticos y elementos de *couleur locale* españoles que se encuentran en muchas de las óperas de Verdi. *Verdi y España* combina, en cierto modo, el estudio orientado hacia la recepción de Martin con el enfoque cultural más amplio del estudio de Sala sobre *La traviata*.

Las óperas de Verdi han circulado durante una larga parte de su historia en versiones que no siempre reflejan la
intención de su autor

Tal y como nos recuerda Sánchez al comienzo de su introducción (p. 7), Verdi visitó España sólo en una ocasión: dos meses a comienzos de 1863 para los preparativos de estreno español de *La forza del destino* en el Teatro Real de Madrid. Su llegada física al país, sin embargo, parece coronar una conexión que se había desplegado durante un período de dos décadas. En los dos primeros capítulos Sánchez bucea en la historia interpretativa de sus obras juveniles en Barcelona, Madrid y otras ciudades durante la década de 1840, que dieron lugar a reacciones enormemente diferentes. El libro aspira a que la narración resulte accesible para el no especialista y ya en estos capítulos iniciales proporciona la información

necesaria para comprender cómo surgieron los argumentos de cada una de las óperas y cómo pudieron resultar relevantes, o problemáticos, para los públicos españoles. El estudio de *Ernani* (pp. 26-33) constituye un buen ejemplo: la ópera, que disfrutó de un notable éxito en Madrid en 1845 (setenta representaciones entre el Teatro del Circo y el Teatro de la Cruz), es la primera de las obras de Verdi con una ambientación española (basada, por supuesto, en la famosa obra de Victor Hugo, *Hérnani*, que posee una enorme carga política). Su sensacional recepción –argumenta Sánchez–, con producciones en numerosas ciudades durante los meses posteriores al estreno en Madrid, allanaron el terreno para el viaje de la ópera al Nuevo Mundo hispánico. Para el lector bien informado, los mejores capítulos de *Verdi y España* son los centrales: el tercero contiene un relato apasionante de la estancia española de Temistocle Solera, que comenzó (y, en algunos sentidos, desencadenó su discusión con Verdi) en la época en que los dos se encontraban trabajando en los estadios finales de *Attila*. El cuarto capítulo incorpora una nueva capa al estudio de Sala del paisaje sonoro en *La traviata*, situando los temas de influencia española de la escena de la fiesta del acto segundo dentro de ese paisaje sonoro. Y los capítulos quinto y sexto tratan del encuentro de Verdi con el teatro hablado español, lo cual dio lugar a la creación de tres obras maestras en el lapso de una década: *Il trovatore* (1853), *Simon Boccanegra* (1857) y *La forza del destino* (1862). Mientras que el capítulo que se ocupa de las dos primeras óperas se concentra fundamentalmente en el tratamiento de las fuentes literarias, el que versa sobre *La forza del destino* contiene una parte significativa que aporta un contexto u ofrece información relevante para el estreno madrileño de la ópera, incluidas un gran número de citas procedentes de las críticas publicadas entonces. El séptimo capítulo, que examina el viaje de Verdi a España, se basa asimismo fundamentalmente en materiales ya publicados (incluida, por supuesto, la correspondencia del propio Verdi), muchos de las cuales ya resultan conocidos para la comunidad académica, pero que se recopilan y se estudian con sagacidad, además de prestar atención al contexto desde una perspectiva española. El libro se cierra con una consideración de los temas españoles en las *grands opéras* francesas, *Les Vêpres siciliennes* y *Don Carlos*, así como en la recepción de *Falstaff*, esta última un «desconcertante epílogo» (p. 263) recibido con incomprensión y hostilidad cuando se presentó en Madrid en febrero de 1894. Como escribió un reseñista: «el Verdi de *Falstaff* no era el Verdi de *Rigoletto*, ni de *Aida*, ni aun siquiera el de *Otello* […] era un camino enteramente nuevo, al que está muy poco acostumbrado el público de Madrid" (p. 165).

Por último, *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*, de Gundula Kreuzer, se publicó hace ya varios años, pero sigue conservando su vigencia dentro del contexto de los estudios de la recepción, y merece a buen seguro una breve mención en nuestro recorrido. La investigación de Kreuzer sobre la recepción de Verdi en el mundo germanófono no sólo se encuadra en el campo de los estudios verdianos que estamos aquí explorando,

sino que en diversos sentidos lo resume, al tiempo que amplía sus fronteras desde dentro. Aparte de la diferencia evidente en cuanto a su centro geográfico, su obra se distingue esencialmente de las de Martin y Sánchez por su enfoque y por los métodos utilizados, concentrándose como lo hace no tanto en límites geográficos como en las personas: «los alemanes», en el sentido de personas que habitan áreas diversas y complejas y expresan tendencias cambiantes en la percepción de la identidad cultural. Como señala la autora (y al contrario de lo que sucede con el de Martin), su libro «*no* trata de las obras de Verdi» (p. xiii). Una ojeada al índice de su contenido revela que los seis capítulos del libro conducen desde una excelente introducción (capítulo 1) que aborda acertadamente «la ópera italiana y la historiografía alemana», hasta el análisis de cinco ejemplos concretos ordenados cronológicamente, que arrancan con la presencia del *Requiem* de Verdi en el período posterior a la unificación. Entre los temas tratados figuran la consagración de Verdi como un «maestro» aceptado como tal al lado de los compositores alemanes, el «renacimiento verdiano» alemán de la década de 1920, Verdi en el Tercer Reich (con observaciones especialmente atractivas sobre el eje germano-italiano a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, cuando las representaciones de Verdi en Alemania se amoldaron a una agenda política y militar). Se cierra con un epílogo sobre Verdi en la Alemania posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Entre las diversas publicaciones que se han ocupado recientemente del lugar de Verdi en el mundo, y de temas concretos de «recepción», el libro de Kreuzer sobresale por su enfoque amplio, imaginativo y multidisciplinar, conformando un modelo que, espero, seguirá resultando relevante mientras continuemos estudiando los complejos y mutables significados de la presencia de Verdi y la ópera italiana en distintos contextos culturales: su sorprendente y apasionante contribución sobre la formación de la identidad nacional también fuera de Italia. Con un nuevo estudio sobre Verdi y los victorianos actualmente en curso (de Roberta M. Marvin), y seguramente varios más en el futuro, este es un ámbito del que hay mucho que esperar con ilusión en el futuro.

Las partituras de Verdi (y cómo suenan)

Como ya se ha mencionado más arriba, el libro de Kreuzer sobre Verdi y los alemanes «*no* trata de las obras de Verdi»; Martin se ocupa de su recepción y Sánchez de su recepción y, además, de sus fuentes literarias; y Sala complica la noción de autoría al adentrarse en el contexto sonoro parisiense para *La traviata*. Pero, ¿qué sucede si volvemos a examinar, con esa mayor percepción de la relevancia cultural de Verdi que se deriva de la lectura de los libros recién mencionados, «la música misma»? El concepto de «la música misma» resulta actualmente mucho más problemático y cargado de significados añadidos de lo que solía ser el caso; incluso los estudios que se dedicaban en otro tiempo a analizar la ópera (esto es, sus

partituras musicales) están ahora resaltando con frecuencia, y no les faltan buenos motivos para ello, que una partitura no debería oscurecer o incluso tener prioridad sobre lo que sucede en una verdadera interpretación. Un caso muy interesante es el de la musicóloga estadounidense Carolyn Abbate y el especialista británico en Verdi, Roger Parker, que coeditaron en 1990 un volumen, *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, cuyo énfasis se ponía precisamente en el análisis musical, y que en 2012 volvieron a unir fuerzas para coescribir *A History of Opera* (Nueva York, W. W. Norton), un libro en el que parecen rechazar el mismo tipo de análisis que habían abanderado dos décadas antes.

Pero más allá de agendas ideológicas y objetivos y prioridades cambiantes (que son, no hace falta decirlo, absolutamente legítimos), las partituras de Verdi siguen despertando la atracción de los investigadores. Una importante y reciente adquisición es la magistral edición que ha preparado Stefano Castelvecchi del *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, de Abramo Basevi, publicado originalmente en 1859. Durante muchos años, Basevi y su *Studio* han sido una fuente habitual en los estudios verdianos, y sus observaciones generales, terminología y expresiones analíticas (muy especialmente «la solita forma») han servido como los cimientos para unos métodos analíticos enormemente influyentes. Su estudio en su conjunto representa un extraordinario testimonio de una nueva e importante manera de escribir crítica musical analítica en la Italia de mediados del siglo XIX. Y, sin embargo, no se había puesto nunca a disposición del público una traducción de este texto, Con su trabajo, que ha supuesto revisar una traducción preexistente, además de editar el texto de Basevi, Castelvecchi ha hecho justamente eso. Y además de revisar y anotar la traducción de Edward Schneider, ha editado el texto de Basevi de una forma exhaustiva y estimulante. Su introducción es pragmática, lúcida, está bien organizada y resulta enormemente informativa, ya que ofrece al lector el telón de fondo cultural y musical adecuado sobre el que debería leerse el *Studio* de Basevi. Y un excelente glosario, realizado como un acto de amor, proporciona claras y completas definiciones y comentarios sobre la terminología que es en ocasiones específica de Basevi y que resulta con frecuencia difícil de descifrar incluso para aquellos que utilizan con fluidez el italiano. La traducción está profusamente anotada con información sobre las personas y las obras recogidas en la obra de Basevi, además de ofrecer comentarios interpretativos que arrojan luz sobre la prosa arcaica y a veces críptica de Basevi. Nuestra comprensión de Verdi y del tipo de crítica musical que podía estimular su música a mediados del siglo XIX se ve aumentada en gran medida por la disponibilidad de la edición de Castelvecchi; una vez más, incluso aquellos que sean perfectamente capaces de leer en italiano se beneficiarán grandemente de sus comentarios y aclaraciones (al menos esto es lo que parece sugerir mi propia experiencia).

Pero, ¿qué es lo que miramos cuando decidimos observar atentamente la música (anotada) de Verdi, como hizo Basevi hace un siglo y medio y como tantos de nosotros hemos estado haciendo desde entonces? La pregunta puede hacerse completamente en serio. La edición crítica de las Obras de Giuseppe Verdi, que lleva realizándose desde hace tres décadas y que prosigue su curso, sólo ha completado la mitad de su recorrido y ha dejado claro a la comunidad académica que las óperas de Verdi han circulado durante una larga parte de su historia en versiones que no siempre reflejan la intención de su autor: el texto literario hubo de modificarse con frecuencia para satisfacer los requerimientos de la censura, las partes y partituras enteras se copiaban a menudo a toda prisa, lo que se traducía en errores y modificaciones intencionadas de las indicaciones de *tempo*, la articulación, la dinámica, las indicaciones expresivas y otros elementos; las líneas vocales y determinados detalles de la orquestación se alteraban de forma involuntaria o arbitraria. Gracias a la utilización de los manuscritos autógrafos de Verdi como fuentes principales, y a la comparación crítica de éstos con un amplio abanico de fuentes, como copias manuscritas, partes, partituras impresas para voz y piano y libretos, los volúmenes ya aparecidos de esta serie han puesto a nuestra disposición partituras fiables desde las que interpretar las obras de Verdi, tomando en consideración las variantes conocidas, las revisiones y el material en forma de borradores que puede ser conectado con Verdi. Al hacerlo así, la edición crítica también ha sacado a la luz un caudal de información sobre las circunstancias y las convenciones de la producción operística en la Italia del siglo XIX (con mucho que descubrir, sin ninguna duda, cuando las obras francesas se publiquen en la edición crítica), así como sobre el proceso creativo y las fuerzas sociales y culturales que contribuyeron a moldear las óperas de Verdi (y parte de su música no operística, como el *Requiem*). El último volumen que se ha publicado dentro de la serie es *Attila*, la novena ópera de Verdi y una de las obras de mayor éxito de las escritas en la primera década de su carrera, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia en 1846. Gracias a la meticulosa investigación textual llevada a cabo por Helen M. Greenwald, que es también la editora del reciente y monumental *Oxford Handbook of Opera*), al estudio del manuscrito autógrafo de Verdi (preservado en la British Library de Londres), así como de un número ingente de fuentes secundarias, contamos finalmente con un texto autorizado de las intenciones de Verdi, cuya partitura, antes de su publicación, recibió su bautismo con motivo del debut de Riccardo Muti en 2010 en la Metropolitan Opera de Nueva York.

La propia edición presenta un nivel de detalle asombroso, con un extenso comentario crítico (impreso, como es habitual en esta serie, en un volumen aparte) que detalla variantes, revisiones, problemas compositivos y los modos en que Greenwald ha afrontado y solucionado estos problemas. Y hay una brillante introducción histórica al comienzo del volumen, un formidable trabajo de investigación que ofrece una explicación definitiva de cómo nació la ópera, su proceso creativo, cómo acabó cristalizando y los problemas

interpretativos que presenta. Las contribuciones que ha hecho Greenwald a nuestro conocimiento de esta ópera son demasiado numerosos como para poder ser descritos aquí en detalle; una especialmente atractiva tiene que ver con la participación de Francesco Maria Piave en los últimos estadios de la composición; después de que Solera viajara a España y dejara de responder a las cartas de Verdi, Piave satisfizo la solicitud del compositor de preparar un nuevo *finale* que se concentrara en el drama individual de los protagonistas, que sustituyó probablemente a una escena coral del tipo de las que encontramos en los anteriores libretos de Solera para Verdi (*Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata* y *Giovanna d'Arco*). El propio Solera acabó editando él mismo a regañadientes la poesía, aunque desaprobó por completo la decisión de Verdi de modificar el *finale*. Los dos ya no volvieron a colaborar más y Solera siguió trabajando en España, tal y como se estudia en el libro de Víctor Sánchez. Los volúmenes contenidos en las Obras de Giuseppe Verdi pueden parecer intimidantes para la mayoría de los amantes de la ópera, e incluso para los más sofisticados expertos; son de grandes dimensiones, pesados, están encuadernados en tela roja con la firma de Verdi grabada en oro en la cubierta; y también son, ¡ay!, muy caros. Las reducciones para voz y piano de la misma edición, que contienen una versión reducida de la introducción y del aparato crítico, son más manejables física y económicamente (aunque son muchos, lamentablemente, quienes prefieren acudir a las ediciones convencionales que siguen estando disponibles por una pequeña parte de su precio). En lo que hay que reparar es en que, además de la partitura misma, y del aparato crítico que hará las delicias fundamentalmente de filólogos inflexibles, estos volúmenes también ofrecen materiales históricos que resultan perfectamente accesibles y que son disfrutables por parte del lector general. La introducción de Greenwald constituye ciertamente un buen ejemplo.

Entre los defensores y los responsables de la edición crítica figuran, por supuesto, algunos de los más destacados especialistas verdianos del mundo. El primero de ellos fue Martin Chusid, cuya edición crítica de *Rigoletto* inauguró la serie en 1983. En 2012 Chusid publicó una concisa monografía dedicada a *Il trovatore*, que acabaría por convertirse en su última publicación verdiana (Chusid falleció en diciembre de 2013, a los ochenta y ocho años). Es el tipo de estudio que, desgraciadamente, ya ha dejado de ser muy frecuente en estos tiempos (al menos no en el mundo anglófono), y que ofrece al lector general una introducción a la ópera apasionante y accesible, sus fuentes literarias, su génesis, su historia interpretativa, así como una lectura en profundidad de la partitura, con especial atención al proceso compositivo y el análisis tonal (ambas fueron importantes áreas de interés para Chusid). En conjunto, una lectura deliciosa, que proporciona una síntesis de los estudios académicos actuales sobre la ópera y nuevas y fascinantes perspectivas, que oímos por medio de la voz de uno de los padres fundadores de la moderna investigación verdiana.

Trasladándonos al frente italiano, Fabrizio Della Seta, el editor de *La traviata* (1996), ha sido desde hace mucho tiempo uno de los más autorizados expertos verdianos. Sus publicaciones están fundamentalmente en italiano (aunque no debería olvidarse su extraordinaria entrada sobre Verdi en la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*), y en 2012 The University of Chicago Press publicó una de sus colecciones de ensayos, *'Non senza pazzia'. Prospettive sul teatro musicale* (2008), en una excelente traducción inglesa de Mark Weir con el título de *Not Without Madness. Perspectives on Opera*. Aunque no se trata de un libro exclusivamente sobre Verdi, no constituye ninguna sorpresa que predominen los análisis de óperas de Verdi, con seis de los doce capítulos dedicados íntegramente al compositor y a sus obras. Della Seta afronta el tema del significado en la ópera de un modo apasionante, explorando el proceso compositivo y el contexto cultural, además de ofrecer detalladas lecturas analíticas de la música de Verdi. En este libro denso, exigente, pero enormemente gratificante, Della Seta se nos aparece como un auténtico humanista, que responde a los estímulos procedentes de la literatura y la filosofía. Entre las perlas del libro que satisfarán de los aficionados verdianos más exigentes figura un virtuosístico estudio del proceso creativo del aria de Leonora en el cuarto acto de *Il trovatore* (Della Seta es una destacada autoridad en el análisis de los borradores de Verdi) y un examen de la música del rey Duncan en el primer acto de *Macbeth*, este último un ensayo muy virtuosístico y, en algunos sentidos, emocionante sobre la contextualización histórica como un modo de localizar significado dentro de la música dramática.

Lo cierto es que el aluvión de publicaciones aquí examinadas ofrece únicamente una sección transversal –parcial pero, sin embargo, representativa– del sinfín de enfoques, métodos y objetivos en el marco de la investigación verdiana actual. En cada una de estas áreas queda aún una labor sustancial por hacer y es mucho lo que podemos aguardar con ilusión entre ahora y la siguiente gran efeméride verdiana, que, cabe esperar razonablemente, no llegará hasta 2051 (el sesquicentenario de su muerte). Entre este año y entonces surgirán, por supuesto, nuevas preguntas y es posible que temas que en este momento se revisten de una gran trascendencia pierdan parte de su ímpetu actual. A mediados de siglo, ¿seguiremos aún apasionados por las ramificaciones políticas de la obra de Verdi, o por su recepción? No seremos nosotros quienes lo veamos. Un elemento consoladoramente predecible en tiempos de gran incertidumbre para la ópera y para la cultura en general es que la música de Verdi seguirá apasionándonos, conmoviéndonos y, lo que es más importante, planteándonos preguntas. Haremos todo cuanto esté en nuestra mano para responderlas. Entretanto, confiemos en que no tengamos que esperar hasta 2051 para ver completados algunos proyectos a gran escala (por ejemplo, la publicación de la correspondencia de Verdi y de la edición crítica de sus obras). De momento, los bastidores de papel del bicentenario, desde la gran envergadura de las partituras de orquesta hasta las ágiles páginas de las obras de

referencia, las concisas monografías y las publicaciones de bolsillo, prometen sostener el vuelo de los estudios verdianos y encaminarlos hacia un brillante futuro.

Post scriptum. El autor ha sido nombrado recientemente Editor General de la edición crítica de las Obras de Giuseppe Verdi, que se han sido examinadas en este ensayo. El comentario en cuestión ha sido escrito antes de su nombramiento, y el autor es ajeno por completo a los méritos de las ediciones concretas aquí analizadas.

Francesco Izzo es catedrático de Musicología en la Universidad de Southampton, codirector del American Institute for Verdi Studies de la Universidad de Nueva York y editor general de *The Works of Giuseppe Verdi*, para la que ha preparado la edición crítica de *Un giorno di regno.* Es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).

Traducción de Luis Gago
Este artículo ha sido escrito por Francesco Izzo
especialmente para *Revista de Libros*

Autor: Víctor Sánchez
Autor-2: Emilio Sala
Autor-3: Susan Rutherford
Autor-4: Riccardo Muti
Autor-5: Michele Porzio (ed.)
Edicion: Madrid, Akal, 2014
Edicion-2: Cambridge, Cambridge University Press, 2013
Edicion-3: Cambridge, Cambridge University Press, 2013
Edicion-4: Milán, Rizzoli, 2012
Edicion-5: Milán, Mondadori, 2013
Paginas: 276 pp. 25 €
Paginas-2: 206 pp. £59.99
Paginas-3: 293 pp. £65
Paginas-4: 218 pp. 10 €
Paginas-5: 1.056 pp. 13 €

Titulo: Verdi y España
Titulo-2: The Sounds of Paris in Verdi’s ‘La traviata’
Titulo-3: Verdi, Opera, Women
Titulo-4: Verdi l’italiano
Titulo-5: Giuseppe Verdi. Libretti – Lettere