# LA ILUSTRACION ARTISTICA

AÑO VI — BARCELONA 28 DE FEBRERO DE 1887 — NUM. 270

REGALO Á LOS SEÑORES SUSCRITORES DE LA BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA


INTÉRPRETES DE LA OPERA DE VERDI «OTELLO»

ROMILDA PANTALEONI (Desdémona)

MINISTERIO DE EDUCACION

## SUMARIO

TEXTO.—*El acontecimiento de Milán.*—*El maestro José Verdi.*—*Arrigo Boito.*—*El libreto.*—*La ópera.*—*Los intérpretes del Otelo.*—*El triunfo de Verdi*, por don Manuel Angelón.

GRABADOS.—*Romilda Pantaleoni* (Desdémona).—*Arrigo Boito* (autor del libreto).—*La hostería de Roncole*, casa natal de Verdi.—*La quinta' Santa Agueda*, residencia habitual de Verdi.—*El maestro José Verdi.*—*Franco Faccio* (maestro concertador y director de orquesta).—*Victor Maurel* (Yago).—*Francisco Tamagno* (Otelo).—*Francisco Navarrini* (Ludovico).—*Ginevra Petrovich* (Emilia).

## EL ACONTECIMIENTO DE MILÁN

ESTRENO DEL OTELO, DE VERDI

El siglo XIX no está tan materializado como algunos creen de buena fe y muchos pregonan solapadamente para fingirse mejores de lo que son en realidad. Tienen los hombres de hoy los mismos defectos que tuvieron los hombres de ayer; pero en cambio las costumbres se suavizan, reinan corrientes de atracción entre los pueblos, y la mente, desligada de las ataduras que contenían su vuelo, se remonta á las alturas de lo sublime, incomprensible para los más antes de ahora. Generalizada la instrucción y dispuesto el ánimo para adoptar las más admirables aplicaciones de las leyes naturales, no hay temor de que la práctica de *la magia* conduzca á la hoguera ni de que un nuevo Galileo tenga que retractar su teoría acerca del movimiento de la tierra, mientras, como dice nuestro inmortal Quintana, la siente rodar bajo su planta.

Las condiciones sociales y aun las materiales de la existencia han sufrido no menos radicales trasformaciones. Ya no tan sólo han desaparecido los esclavos y los siervos, para dar lugar á la cristiana igualdad de los hombres ante el derecho, sino que al ennoblecer á la humanidad, ésta ha demostrado cuán digna era de su ejecutoria. Cual ocurrió al célebre doctor Pinel, que al desencadenar á los infelices alienados, lejos de ser destrozado por ellos, como se tenía por cierto, los vió caer á sus pies á impulsos de su gratitud; así los hombres libertados por el progreso han prorrumpido en un formidable *¡excelsior!* que debe haber resonado agradablemente en la mansión del Señor.

No diremos ciertamente que se ha llegado á la perfección, pero se ha adelantado mucho, muchísimo, en poco tiempo; y si bien es deplorable que las contiendas de príncipe á príncipe ó de pueblo á pueblo se ventilen aún en el terreno de la fuerza, no deja de ser altamente consolador que, mientras la Europa se apresta á una lucha titánica que se dice ser inminente, hijos notables de todos sus pueblos se den cita en una hermosa ciudad de Italia, sin más objeto que el de asistir al estreno de una nueva obra de arte y aclamar al mortal afortunado cuyo ruidoso triunfo no ha costado ni una lágrima ni una gota de sangre. Sí, lo repetimos, es consolador, altamente consolador, y dice mucho en favor de la sociedad moderna, que un Wagner desde Beyrouth, un Verdi desde Milán, publiquen la tregua pacífica en nombre del arte; y que de todos los puntos de Europa, y aun de fuera de ella, se emprenda una peregrinación al santuario de la paz, donde los elementos nacionales más contradictorios, más antagónicos, se confunden en una sola y nobilísima aspiración. Pueblos que unánimes reconocen el poder del arte y se sienten atraídos por la corriente que establece en el mundo todo, son pueblos que reconocen un elemento común de fraternidad y que se tenderán antes de mucho la mano amiga, á despecho de todas las ambiciones y de todas las cábalas.

Compárense, en apoyo de nuestro aserto, las costumbres de otros tiempos con nuestras costumbres, en el orden de los espectáculos. La antigüedad convoca á los ciudadanos para que asistan á las fiestas del Circo. ¿Qué son las fiestas del Circo? Una lucha sangrienta y repugnante ó una hecatombe que clama venganza al cielo, si en el cielo se conociera la venganza. Primero se sueltan en la arena multitud de animales feroces para que mutuamente se devoren; más tarde ya no son fieras, sino hombres, que se dan muerte unos á otros para entretenimiento de emperadores que se titulan *máximos*, de vestales que se dicen púdicas y de una masa de ciudadanos que pretenden imponer al mundo sus leyes y por ende sus costumbres, sus leyes de que hacen mofa los pretorianos; sus costumbres que preparan la gran bacanal del imperio bizantino. Y cuando las fieras ya no producen sensaciones bastante fuertes, y cuando, de puro vistos, ya se encuentran monótonos los combates de los gladiadores, ahí están los infelices discípulos de Cristo que darán lugar á un espectáculo nuevo, el espectáculo de unos venerables ancianos, de unas tímidas doncellas, de unos vigorosos jóvenes, que se dejan despedazar por tigres y leones y elefantes, sin oponer la menor resistencia, confundiéndose los rugidos de los animales carniceros con los himnos dulcísimos que á Dios elevan las resignadas víctimas. Un día Nerón, que se precia de artista, dispone algo verdaderamente nuevo, verdaderamente extraordinario. Multitud de cristianos son atados á un elevado poste; se embrean sus cuerpos, envuélveseles en flexibles ramas de resinosos árboles, y, llegada la noche, se les prende fuego. ¡La *Ciudad eterna* es fantásticamente iluminada por centenares de cuerpos humanos que arden en vida!... Nunca se había proporcionado al *pueblo rey* fiesta tan bella... Lucio Domicio Claudio Nerón paseó en litera las calles de Roma, admirando su obra y saludando á la muchedumbre que le aclamaba por su buen gusto y proponía elevarle á la categoría de un Dios. Tales eran los espectáculos del mundo antiguo; los placeres de aquel pueblo que, más aún que el pueblo hebreo, se titulaba *el escogido* por sus divinidades.

La Edad media no se preocupa gran cosa de espectáculos: la guerra absorbe casi por completo todos los instantes. Sin embargo, de vez en cuando, heraldos y trompeteros anuncian la celebración de algún torneo ó de alguna liza en campo abierto ó cerrado. No es cosa que se renuncie á tan favorable ocasión de alterar la monotonía de la existencia. En la ciudad todo son preparativos; en el castillo todo es movimiento. Disponen las damas sus más ricas vestimentas y, mientras llega el gran día, sus delicadas manos bordan las bandas que han de adornar el pecho de los combatientes. Descuelgan éstos sus armas mejor templadas, adiéstranse en su manejo, hacen prodigios de habilidad en su corcel favorito y de antemano se complacen en la gloria que les aguarda y en la vergüenza de sus adversarios. El plazo termina; llegó la hora. El aspecto del campo en que la liza ha de celebrarse, es deslumbrador. El monarca preside la fiesta, rodeado de cuanto tiene la corte más preclaro. Al pie de los palcos se extienden las galerías, que los hidalgos disputan á los plebeyos y éstos á los judíos y conversos. En el palenque se agitan jueces del campo, hombres de armas, pajes y escuderos; suenan clarines y atabales, y la más plausible alegría brilla en todos los semblantes. Pero el espectáculo, el verdadero espectáculo, el motivo que ha reunido á tantas gentes endomingadas, ¿en qué consiste?... Vamos á verlo; el espectáculo empieza. Dos escuadrones de bizarros jinetes aparecen en la arena, saludan al monarca y al concurso con algo parecido al *¡ave morituri!* del romano, juran no emplear en la contienda hechicerías ni armas de mala ley, toman campo, se arremeten y al poco tiempo corre su sangre... Y no se crea que esos hombres sean mortales enemigos que se han emplazado para satisfacer las exigencias de fundados odios... Son simples actores en la fiesta; el espectáculo semeja una batalla en pequeño y á las batallas se va á matar ó á morir, no á decirse lindezas ó prodigarse flores. Otras veces la lucha tiene lugar entre acusador y acusado ó entre sus campeones: á este duelo á muerte se llama *Juicio de Dios* y á él asisten rectos magistrados y seráficos ministros del Señor... Finalmente, con igual pompa y alegría el escogido concurso asiste á los *Autos de fe*, por medio de los cuales el Santo Oficio depura, gracias á las hogueras encendidas, el cuerpo y el alma de los que viven en voluntario pecado mortal.

¿Son estas las costumbres modernas? ¿Son estas nuestras leyes, nuestros tribunales, nuestros espectáculos?... No, por fortuna; antes bien, siempre que una nación, siempre que una localidad, siempre que un hombre extraordinario, dan una cita al mundo, lo primero que hacen es agitar el ramo de olivo y asegurar que sólo emociones gratas preparan para recibir á sus huéspedes dignamente. Londres, París, Viena, Filadelfia, construyen sucesivamente vastos palacios donde albergar con pompa, no al conquistador que vuelve á su patria teñido de sangre y seguido de esclavos, sino á los productos del trabajo universal que empeñarán en su recinto la lucha fructífera de su mayor ó menor perfección. Baviera erige un templo al arte, para que en él se estrenen dignamente las obras de Ricardo Wagner, y todos los días llegan á Beyrouth y de Beyrouth parten todas las noches numerosos trenes de viajeros que de Europa y de América acuden á gustar las primicias musicales de los *Niebelungos* y de *Parsifal*. Y, por último, el día 5 de febrero de 1887, mientras en las nebulosas regiones de la diplomacia se forjaban los rayos que han de abrasar al continente, según los pesimistas, y en las Bolsas se arruinaba impunemente á un sinnúmero de familias, víctimas de más ó menos legales especulaciones; la fama de un artista reunía en Milán á los representantes de los pueblos cultos y por un momento preocupó más que las intrigas de Bismarck el éxito que aguardaba al *Otello* de Verdi.

¡Poder civilizador del genio! ¡Influencia avasalladora del arte! ¡Bien haya el siglo que te siente y á tí se rinde; bien haya el siglo que hace del estreno de una ópera un acontecimiento general! Este siglo está en el buen camino; distingue perfectamente entre los hombres célebres y los hombres útiles; y á este paso es de esperar que los pueblos que unánimes han ceñido laureles á la frente de Verdi y ayer los depositaron en la tumba de Fortuny, se los negarán muy pronto á esos pretendidos héroes que vuelven triunfantes á su patria y no pueden dar cuenta de los hijos que la arrebataron y que duermen el sueño de la muerte en extranjero suelo. ¿Qué debe la humanidad á Alejandro, á César, á Gengis-Kan, á Carlos V, á Napoleón I ó al general Moltke? Sus triunfos todos no valen lo que el de Vicente de Paul en el orden del amor cristiano, ni sus hechos excitarán sentimiento alguno afectivo, como los produjo Rafael con sus lienzos y Meyerbeer con sus pentagramas.

Y pues el arte ha obtenido un nuevo triunfo en Milán, á celebrar este triunfo acude la ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA. Perpetúen otros periódicos las tristes victorias de los modernos procónsules; den cita á sus lectores para los campos de batalla... Nosotros nos atenemos á las fiestas del arte que son las fiestas de la paz, las fiestas propias de la sociedad nueva, las fiestas de que se vuelve con una gota más de bálsamo aplicada á las heridas del alma.

---

Mucho tiempo hacía que los amantes del arte se ocupaban de la última obra del maestro Verdi. El teatro de la *Scala* de Milán, así llamado por haberse construído (1778) en el solar que ocupaba el antiguo templo de Santa María *della Scala*, obtuvo los honores del estreno, y mucho antes de haberse fijado el día en que tuviera lugar *el acontecimiento*, se pagaban sumas relativamente fabulosas por una localidad en aquel coliseo. La preferencia á éste concedida se explica naturalmente: Milán pudiera titularse la ciudad santa del arte lírico. Durante muchos años, mientras privó en Europa la música italiana, Milán expidió los diplomas de honor reconocidos como indiscutibles en todo el mundo. El gran teatro de Nápoles puede únicamente disputar al de la *Scala* la supremacía como coliseo; pero esta disputa podrá referirse tan sólo á la parte arquitectónica y decorativa del edificio; nunca á la tradición artística de la casa.

La *Scala* había expedido á Verdi, al principio de su gloriosa carrera, el título de continuador de Donizetti. A Milán, que había presentido al genio en su juventud, correspondía el honor de estrenar la que posiblemente será su obra postrera. El verdadero compositor de música se alberga en Milán como los hijos en la casa paterna; la *Scala* es el Capitolio de los triunfos líricos de la escuela italiana. Verdi acaba de subir á él, conducido por un público cosmopolita que ha ceñido á sus ya venerables canas el verde laurel que sombrea la tumba de los autores de *Guillermo*, de *Norma* y de *Lucía*.

## EL MAESTRO JOSÉ VERDI

No es cosa extraordinaria que un hombre haya nacido en humilde cuna y se haya creado una envidiable posición á fuerza de inteligencia y de trabajo; pero no son numerosos los casos de aquellos que, subidos á muy alto desde muy bajo, no han pretendido contemplar á la humanidad desde la cumbre de la torre de su orgullo, como el rapazuelo de la fábula. Una de esas raras individualidades, humildes en sus triunfos, modestas en su grandeza, respetuosas con los mismos que las acuerdan un pedestal glorioso, es el ilustre José Verdi, el más popular compositor de música de nuestro siglo. Al arte debe su posición y al arte rinde culto, cuando pudiera descansar holgadamente sobre sus laureles. Enemigo de las exterioridades, leal en su amistad, pero no pródigo de ella, extraño á las múltiples intrigas con que las medianías y aun las nulidades se labran una fama artificial, no acierta á comprender ni siquiera el interés con que el público se preocupa de sus obras, y lo único que se le ha hecho extraño en Milán, cuando el estreno de su *Otello*, es la importancia que se ha dado á un acontecimiento que le parece el más natural de este mundo y de su vida. Que ha escrito una ópera más á los 73 años cumplidos de edad... Que esta ópera revela un genio lozano, una inspiración espontánea, una frescura y hasta una novedad impropias de un anciano... Todo esto para el autor del *Otello* significa poco ó nada. Juzgue el público la composición por lo que ella en sí resulte: el viejo maestro aguarda el fallo con la resignación y hasta con el temor natural del recluta que entra por primera vez en fuego.

A este cariño profundo por el arte, á este círculo estrecho por sus afectos, traspasado únicamente por algunos verdaderos amigos que al arte rinden culto, á esta sociedad especial que se ha creado un hombre que al arte lo debe todo y todo lo sacrifica al arte, se debe que el autor de *Otello* haya alcanzado cierta reputación de excéntrico y huraño. ¡Pobre Verdi! ¡Excéntrico y huraño porque, contra los desengaños del mundo, se refugia en el santuario de su musa predilecta; excéntrico y huraño porque no invita á la muchedumbre á que contemple sus arrobamientos artísticos; excéntrico y huraño porque no solicita un lugar para su nombre en las gacetillas de ciertos periódicos, á razón de tantas liras el trompetazo!...

Vengamos á la biografía del célebre maestro.

José Verdi nació en la aldea de Roncole el día 9 de octubre de 1813, de padres posaderos, con lo cual queda dicho que al pobre muchacho se le limitaba el horizonte á la exigua distancia que separa la cocina de la cuadra. El sentimiento musical brotó en él espontáneamente. Tal vez, de rapaz, mientras ayudaba misa en la iglesia de su pueblo, los sonidos del órgano, tocado por Baistrocchi, hicieron vibrar en su corazón algo ignoto, algo que le estremeció sin sospecharlo y que encaminó su pensamiento hacia un ideal aún no bastante definido, pero que le arrastraba incontrastablemente por el camino de una nueva existencia. El citado Baistrocchi, modesto organista de la no menos modesta iglesia de Roncole, fué el primer maestro de Verdi. Respecto á la importancia del profesor, debió ser escasa si hemos de juzgar por los emolumentos que le producía su destino oficial; pues cuando le reemplazó Verdi en él, á la edad de 12 años, se le asignó la retribución fija de 36 pesetas *anuales*, que al cabo de un año se le aumentó hasta 40, aunque no pagadas con toda puntualidad. Tales fueron los comienzos artísticos del autor de *D. Carlos* y de *Aida*.

Cierto comerciante de Busseto, llamado Antonio Barezzi, en cuyos almacenes compraba el padre de Verdi las provisiones de su hostería, tomó al precoz niño bajo su protección y consiguió para él una pequeña pensión en Milán, á fin de que continuara su educación artística en aquel Conservatorio. Pero la desgracia persiguió al joven músico: no sólo no fué admitido en aquel centro de en-



señanza, sino que habiendo hecho (1833) oposiciones para sustituir al difunto Provesi, de quien había tomado lecciones de música, en su plaza de organista de la catedral de Busseto, hubo de sufrir el desaire de ser pospuesto á un tal Juan Ferreri. Los amigos del futuro maestro tomaron la cosa á pecho, hubo disgustos y hasta conflictos locales con este motivo, y el municipio, que se puso de su parte, le confió la plaza de director de la Sociedad filarmónica á la edad de 20 años, plaza que desempeñó hasta 1836, en cuya época contrajo matrimonio con Margarita Barezzi, hija de su antiguo protector el almacenista de Busseto.

Sintiéndose ya con el aliento necesario para dedicarse á la música dramática, se dirigió nuevamente á Milán, donde su amigo Temístocles Solera, más joven aún que el mismo Verdi y que con el tiempo había de ser uno de los primeros *libretistas* de Italia, escribió para aquél *Oberto conde de San Bonifacio*, que tras muchas peripecias fué estrenado en el *Scala* el 17 de noviembre de 1839. Verdi tenía 26 años, y á esta edad un triunfo es el más poderoso aguijón del genio. Ocupado se hallaba en escribir una ópera bufa para el empresario Morelli, que había patrocinado el *Oberto*, cuando el cielo puso á prueba su resignación de una manera harto dura.

Primeramente enfermó de anginas malignas, y como sus recursos eran más que limitados, su digna compañera hubo de vender los pocos dijes de algún valor con que la había obsequiado su amante esposo. Curó éste de su enfermedad; mas al cabo de no largo tiempo murió su hijo; breves días después su hija, y seguidamente su esposa. ¡En dos meses había perdido á toda su familia! Calcúlese cuál sería el estado de su ánimo y en qué disposición se encontraba para escribir música bufa un hombre que lloraba constantemente lágrimas de sangre. La ópera no pudo sostenerse: una parte de culpa la tenía sin duda el compositor; la otra parte bien pudo adjudicarse á la falta de voluntad de sus intérpretes.

Verdi, bajo la presión de su dolor, había hecho propósito de no componer más música, cuando un día, al tiempo de acabar su almuerzo en una hostería de último orden, que más no le permitía su estado económico, el empresario Morelli dióle á conocer el *libretto* de *Nabuco*, cuyos versos y situaciones dramáticas, verdaderamente musicales, dieron al traste con la resolución del maestro. Compuso éste el *spartitto* con vertiginosa inspiración, y el 9 de marzo de 1842 tuvo lugar el estreno, que fué un grandioso triunfo para Verdi. En el propio año se le representó *I lombardi*, en 1844 *Ernani*, y en los dos años siguientes quince teatros de Italia pusiéronle sucesivamente en escena *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *Masnadieri* y el *Corsaro*. En todas ellas siguió el gusto de la escuela italiana; pero el público encontraba, con razón, algo valiente, algo innovador, algo revolucionario del arte, que cuajaba perfectamente con el estado de ánimo de los italianos. El pueblo que aspiraba á emanciparse en política, se sentía identificado con un compositor que á su vez aspiraba á romper no pocas de las tradiciones del arte. Verdi fué declarado patriota, y cuando en 1848 estalló el movimiento de Italia, se trasladó de París á Milán, donde compuso el *Corsaro*, estrenado en Trieste en octubre del mismo año. Esta ópera es una de las menos conocidas de Verdi, y en ella estuvo poco más feliz que en su ópera bufa. La causa de esta analogía es muy sencilla: cuando escribió la ópera bufa lloraba las desgracias de su familia; cuando escribió el *Corsaro* lloraba las desdichas de la patria.

El 27 de enero de 1849 estrenóse en Roma la *Batalla de Leñano*, ópera de argumento patriótico, cuya primera representación no pudo tener lugar en Milán á causa de la presión que la política tedesca ejercía hasta en las artes. Desde dicho año al de 1859 compuso Verdi *Las vísperas sicilianas*, la *Traviata* y *Ballo in maschera*; mas las mismas razones políticas precisaron el cambio de título de las dos primeras, que se estrenaron con los nombres respectivamente de *Juana de Guzmán* y de *Violeta*; exigiendo respecto de la tercera que en lugar de asesinarse, según su argumento, á cierto rey de Svezia, lo fuese un gobernador inglés de Boston; variación á que el maestro se opuso enérgicamente. Gracias á esas miserias de los gobiernos, gracias también al patriotismo del popular compositor, y gracias, finalmente, á la combinación que favorecía su nombre, vino un día en que éste fué utilizado como manifestación de las aspiraciones italianas. Así, durante el invierno de 1859, en las fachadas de todos los edificios se leía esta sencilla y al parecer inofensiva inscripción: VIVA V. E. R. D. I.; la cual, poniendo en acróstico el nombre del maestro, decía ni más ni menos por sus iniciales:

VIVA
V ittorio
E manuele
R e
D
I talia

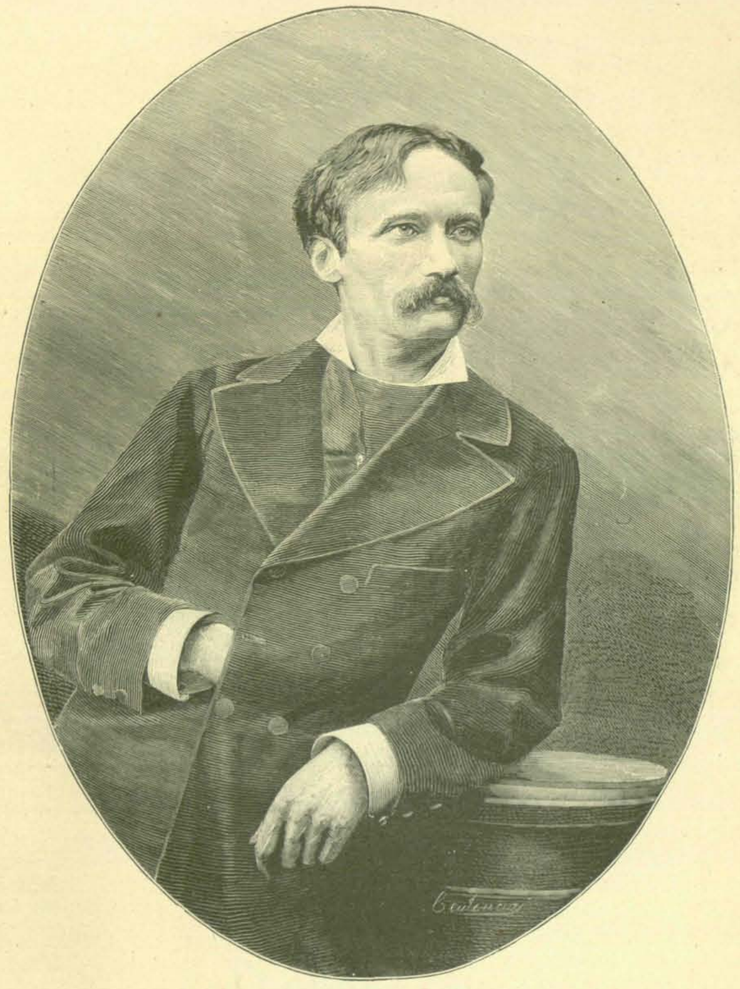
No es de extrañar, por lo tanto, habida consideración al mérito y popularidad de Verdi, que cuando empezó á cambiar el destino político de su patria, fuese elegido diputado y más tarde miembro de la comisión que pasó á ofrecer una nueva corona al rey del Piamonte. Por aquel tiempo había ya compuesto el *Trovador*, á cuyo propósito dijo el conde de Cavour que quien tal ópera había escrito, bien merecía un sitio en el Parlamento. La opinión del insigne estadista italiano fué confirmada, en 1874, por el nuevo rey de Italia, que elevó á Verdi á la dignidad senatorial. La existencia del antiguo organista de Roncole había cambiado por completo. Hijo de sus obras, á ellas ha debido su fama, sus honores y su fortuna; pero, hijo agradecido, jamás, ni aun hoy que ha llegado á la ancianidad, renuncia á cultivar el arte que ha sido siempre el elemento de su vida. Transcurre ésta apaciblemente en su famosa y bella quinta de Santa Agueda, donde rodeado de pocos y buenos amigos, encuentra todavía elementos de inspiración que reverdecen y aumentan sus laureles con éxitos tan grandiosos como le ha valido el estreno de *Otello*.

En la previsión de este triunfo, el Ministerio de la casa del Rey le había remitido poco antes la siguiente comunicación:

«S. M. el Rey os remite las insignias de caballero Gran Cruz de la Orden de los Santos Maurício y Lázaro. Al conferir de *motu proprio* á Vuestra Señoría tan alta distinción, nuestro Augusto Soberano ha querido atestiguar solemnemente su vivísima admiración hacia el genio que honra al arte y á Italia.

»S. M. el Rey se felicita, asimismo, de que Vuestra Señoría haya dado á la patria tan grande ejemplo de infatigable laboriosidad y hace los mas fervientes votos para que Vuestra Señoría goce por muchos años de la gloria que ha conquistado para sí y para la patria.»

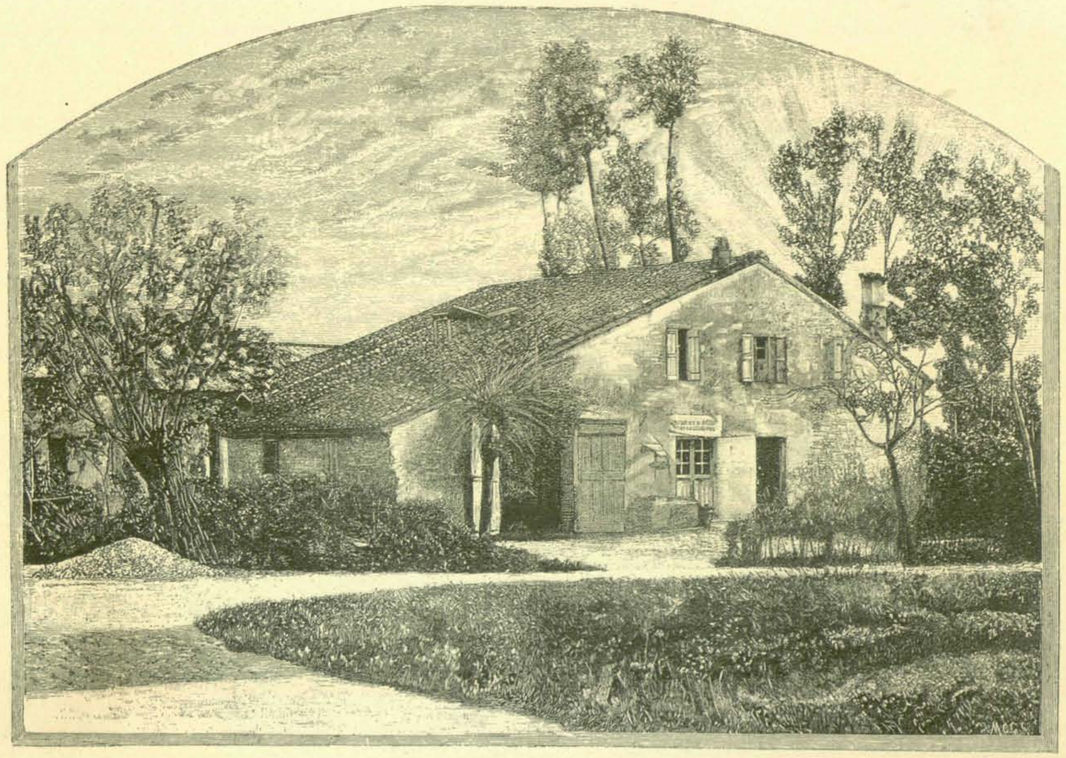
Verdi es, sin disputa, el compositor más fecundo y puede decirse que el más laborioso de nuestros tiempos. Nada puede comprobarlo como la siguiente lista de sus óperas, sin contar otras muchas obras musicales de importancia y reconocido mérito artístico, entre ellas la célebre *Misa*, que por sí sola basta para dar fama y renombre á un compositor.



*Estreno de Otello.*—ARRIGO BOITO (autor del libreto)

| TÍTULOS | TEATRO QUE LA ESTRENÓ | FECHA | |
|---|---|---|---|
| *Oberto di S. Bonifacio* | Scala de Milán | 17 nov. | 1839 |
| *Un giorno di regno* | » | 5 set. | 1840 |
| *Nabucodonosor* | » | 9 marzo | 1842 |
| *I lombardi alla prima crociata* | » | 11 febrero | 1843 |
| *Ernani* | Fenice de Venecia | 9 marzo | 1844 |
| *I due Foscari* | Argentina de Roma | 3 nov. | 1844 |
| *Giovanna d'Arco* | Scala de Milán | 15 febrero | 1845 |
| *Alzira* | San Carlos de Nápoles | 12 agosto | 1845 |
| *Macbeth* | Pérgola de Florencia | 14 marzo | 1847 |
| *I masnadieri* | Teatro de S. M. de Londres | 22 julio | 1847 |
| *Jerusalem* (variante de I lombardi) | Gran Opera de París | 26 nov. | 1847 |
| *Il corsaro* | Comunal de Trieste | 25 octubre | 1848 |
| *La battaglia di Legnano* | Argentina de Roma | 27 enero | 1849 |
| *Luisa Miller* | San Carlos de Nápoles | 8 diciem. | 1849 |
| *Stiffelio* | Comunal de Trieste | 16 nov. | 1850 |
| *Rigoletto* | Fenice de Venecia | 11 marzo | 1851 |
| *Trovatore* | Apolo de Roma | 19 enero | 1853 |
| *Traviata* | Fenice de Venecia | 6 marzo | 1853 |
| *Vespri siciliani* | Gran Opera de París | 13 junio | 1855 |
| *Simón Bocanegra* | Fenice de Venecia | 12 marzo | 1857 |
| *Aroldo* (variante de Stiffelio) | Nuevo de Rimini | 16 agosto | 1857 |
| *Un ballo in maschera* | Apolo de Roma | 17 febrero | 1859 |
| *La forza del destino* | Imperial de S. Petersburgo | 10 nov. | 1862 |
| *Macbeth* (corregido y aumentado) | Lírico de París | 21 abril | 1865 |
| *Don Carlos* | Gran Opera de París | 11 marzo | 1867 |
| *Aida* | Kedive del Cairo | 24 diciem. | 1871 |
| *Otello* | Scala de Milán | 5 febrero | 1887 |

Tal es la que pudiéramos llamar *Hoja de servicios* de José Verdi. Pocos generales podrían ostentarla tan gloriosa. El puede decir como ninguno: – Tantas batallas reñidas, tantas victorias alcanzadas.



LA HOSTERÍA DE RONCOLE, casa natal de Verdi

LA QUINTA SANTA ÁGUEDA, residencia habitual de Verdi



EL MAESTRO JOSÉ VERDI, dibujo de A. Cairoly, grabado por Mancastropa

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

## ARRIGO BOITO.—EL LIBRETO DE OTELO

Cuando se oye pronunciar el nombre de Arrigo Boito se recuerda instantáneamente al autor de *Mefistófeles*. ¿Quién no conoce la ópera que, después de fracasada cuando se estrenó en Milán, quizás por efecto de su originalísima forma, ha dado la vuelta al mundo artístico y en todos sus escenarios ha sido aplaudida con igual entusiasmo? ¿Quién no conoce á Boito el compositor?

Falta, empero, que muchos conozcan á Boito el poeta y dejen de sorprenderse cuando se enteren de que el famoso maestro es autor del *libretto* últimamente puesto en música por Verdi. Sin embargo, nada menos nuevo en él, pues ya en el año 1862 escribió la letra del *Himno de las naciones*, cuya música compuso el propio Verdi con destino á la Exposición Universal de Londres. Quizás sepan igualmente muy pocos que, aparte el citado *Mefistófeles* y el *Nerón*, cuyos poemas son suyos como lo es la música, Boito es autor del *libretto* de *Gioconda*, que escribió para Ponchielli, de *Hero y Leandro* para Bottesini, de *Hamlet* para su amigo Faccio, y de otros dramas líricos que, juntamente con otros trabajos poéticos, le han valido ser considerado como distinguido literato italiano.

Si algo le hubiera faltado para completar su reputación en este concepto, el *libretto* de *Otelo* se lo hubiera dado con toda justicia. No puede reducirse á las formas de una ópera el inmortal drama de Shakespeare con más perfección y buen gusto que los demostrados por Boito en este trabajo, tanto más difícil de llevar á cabo felizmente en cuanto el maestro Verdi, por razones de delicadeza fáciles de comprender, le había encargado separarse cuanto le fuera dable del otro *libretto* que acerca del mismo asunto había puesto en música el insigne Rossini.

Boito ha tenido el tacto de dar una completa idea del drama inglés, no permitiéndose otras alteraciones esenciales que anticipar de un siglo la época (la supone en el XV en vez del XVI) y presentar en escena á Otelo y Desdémona ya unidos en matrimonio, con lo cual gana la acción en unidad de tiempo, como ha ganado también en unidad de lugar haciendo que toda ella transcurra en la isla de Chipre, por más que la idea de Otelo parezca inseparable de la idea de Venecia. A Chipre, pues, deben seguirnos los que quieran enterarse del *libretto* últimamente escrito por Arrigo Boito.

Representa la decoración del acto primero el exterior de un castillo, en cuyos muros vienen á estrellarse las olas del mar. Desátase furiosa tempestad que pone en peligro á la escuadra veneciana que se halla á la vista. La pericia de Otelo, jefe de esta escuadra, triunfa de los elementos, como su valor ha triunfado de los musulmanes. Yago está celoso de los triunfos de Otelo y ha jurado perderle. Sabedor de que Rodrigo está perdidamente enamorado de la esposa del vencedor, le ofrece hacerla suya con tal de que siga sus instrucciones. Seguidamente promueve un lance entre Montano y Casio: éste ha de ser el instrumento inconsciente de la venganza de Yago. Resulta herido Montano; Otelo se indigna contra Casio, á quien exonera de sus grados, y termina el acto con un *duo* de amor entre Desdémona y su esposo, que se retiran al castillo en el colmo de la felicidad.

Tiene lugar el segundo acto en un salón de la planta baja de ese castillo. Yago aconseja á Casio que interponga la influencia de Desdémona para que Otelo le devuelva su confianza; y Casio, siguiendo este pérfido consejo, va al encuentro de Desdémona, que pasea por el jardín contiguo. Entra Otelo en escena y el traidor amigo llama su atención hacia la intimidad con que departen su esposa y Casio, consiguiendo que el fogoso africano se sienta herido por el puñal de los celos. Desdémona se interesa realmente por Casio; Otelo ve en la intercesión de su esposa una prueba de infidelidad; rechaza sus caricias, el sudor de la cólera empapa su frente; Desdémona, amante, quiere enjugárselo con su pañuelo; el moro, cegado por los celos, le arrebata aquella prenda que arroja al suelo con desprecio; recógela Emilia y la entrega á Yago, cediendo á sus instancias. Quedan solos en escena el amigo traidor y el arrebatado africano, y aquél, para confirmar más y más las horribles sospechas de éste, le asegura haber visto en poder de Casio el pañuelo de Desdémona, precisamente el primer recuerdo de amor que recibiera de su esposo. Otelo, en el colmo de la desesperación, jura vengarse de la indigna esposa y del infame amante.

La acción del tercer acto tiene lugar en el gran salón de honor del castillo. Otelo se entera del arribo de una galera que conduce á los embajadores de Venecia. Entra Desdémona en escena y su esposo la reclama el pañuelo que se encuentra en poder de Yago: la inocente esposa, sin dar importancia á este detalle, contesta que lo buscará; pero comprendiendo que Otelo sospecha indignamente de ella, protesta de su inocencia y reclama de su marido que la haga justicia; pero el desdicado esposo está loco de celos y sin compasión rechaza é insulta á la calumniada Desdémona. Retírase ésta, y Yago, que hace llamar á Casio, obtiene fácilmente de éste la confesión de que ama á una mujer y la exhibición de un pañuelo que dice haber encontrado en su estancia. El pañuelo es el de Desdémona: no se necesitaba tanto para que estallase el volcán en el pecho de Otelo. Apenas Casio se retira, el moro manifiesta que se propone envenenar á su esposa; mas el cruel Yago le aconseja ahogarla entre sus manos. A todo esto penetra en el salón Ludovico, embajador de Venecia, y haciendo presente cuánto le extraña la ausencia de Casio, responde Desdémona que también á ella le sorprende é inquieta, pues se trata de un joven de mérito por quien se interesa vivamente. Al oir estas palabras, Otelo, fuera de sí, levanta la mano contra su esposa; contiénele Ludovico, pero el africano alcanza á su esposa y la arroja al suelo con violencia. El embajador anuncia que la República llama á su general, confiando á Casio el mando de las galeras; Yago aconseja á Otelo que apresure su venganza; éste, ebrio de furor, así se lo ofrece; sucumbe luego bajo el peso de su pena y de su enojo; todo es desorden y sorpresa en los circunstantes, y únicamente el rostro del maléfico amigo brilla con la expresión del más horrible triunfo.

En el cuarto y último acto se realiza la prevista catástrofe. Apenas Desdémona ha despedido á Emilia y á sus doncellas, buscando en el lecho el olvido transitorio de su dolor, se introduce Otelo en la estancia, resuelto á consumar su venganza. Increpa á la inocente esposa su amor criminal, y las negativas de la infeliz calumniada excitan más y más su furor salvaje. Desdémona muere ahogada por Otelo, á tiempo que Emilia, forzando la puerta, penetra en la sala y da cuenta de que Casio ha muerto en duelo á Rodrigo, cuyo hecho confirman Ludovico, Casio y Yago. Montano, que ha recogido el último suspiro de Rodrigo, añade que éste ha proclamado la virtud de Desdémona y descubierto las malas artes de Yago, el traidor amigo. Huye éste precipitadamente la cólera natural de Otelo, el cual, abrumado por el dolor y el remordimiento, vuelve contra sí mismo y hunde en su pecho el puñal que no ha podido clavar en el corazón del infame.

Así termina el *libretto* de *Otelo*, cuyas situaciones dramáticas, y por lo mismo esencialmente musicales, se suceden con admirable actividad, á pesar de lo sobrio que se ha mostrado el poeta en los detalles del drama inglés. El maestro y *libretista* Boito ha ido rectamente al objeto; pero á fuer de experimentado en ambas artes, ha producido una obra en que Verdi ha encontrado toda suerte de facilidades, como, dentro de su género, las encontró Bellini en los admirables poemas líricos de Romani. Al ver cómo la acción entra en calor y el *crescendo* de la calumnia de Yago va en aumento hasta la catástrofe final, cualquiera recuerda la incomparable aria de D. Basilio en el *Barbero de Sevilla*, que Boito habrá tenido presente más de una vez durante su trabajo.

## LA MÚSICA DEL OTELO

Cuando Verdi empezó á cultivar el arte, la escuela musical italiana privaba casi por completo en Europa. Rossini era el ídolo de los *dilettanti;* hacia su estrella esplendente volvían los ojos cuantos se sentían impulsados por la fuerza del genio, y la opinión y el gusto del rey de los compositores de la época eran dogmas para cuantos confiaban al pentágrama el fruto de su más ó menos feliz inspiración. Donizetti y Bellini, quizás menos *maestros* que el *cisne de Pésaro*, pero quizás, también, dotados de más exquisita sensibilidad, nada se permitían modificar en el arte, separábanse apenas de las reglas rosinianas, y aun cuando *Lucía* y los *Puritanos* arrancaron al público espontáneas lágrimas que nunca provocó la musa, más sabia si se quiere, de Rossini, jamás osaron mirar á éste frente á frente, como si temieran ser deslumbrados por el sol de su gloria incuestionada.

Verdi, por lo tanto, debió educarse en la forma italiana y creer, como muchos creen todavía, que la melodía del canto es lo que constituye esencialmente la música, opinión seductora que prohijarán cuantos la sienten resonar en el alma antes que en la cabeza. A este temperamento obedecen las primeras manifestaciones artísticas de Verdi, cuya forma en nada se separa de aquella especie de *reglamento* establecido para uso de los cantantes que entonces imponían la ley á los compositores y que exigían en las partituras la más perfecta igualdad de medios para lucirse individualmente en la escena. El joven maestro de Roncole carecía aún de aquella autoridad que únicamente concede el éxito repetido; pero esencialmente innovador por temperamento, ya que no podía, ni menos quería, alterar las formas, alteró las *tesituras* y la manera de emitir los pensamientos musicales, exigiendo al pulmón notas desacostumbradas y dejando en paz á la garganta, que tan gran papel desempeñaba en la ejecución de las antiguas óperas italianas. Rossini, que era de sobra perspicaz y que ni aun en la cumbre del favor público dejó de sentir la ruin pasión de los celos, adivinó á Verdi, y mientras, por una parte, llamaba ruido vulgar á su música, de otra parte le denunciaba como á un futuro revolucionario del arte, como si el arte fuese un estado político, ó como si él mismo no hubiera hecho una verdadera revolución en la música del siglo XVIII, cuyos recursos y efectos aumentó con tanta audacia como talento.

El autor de *Guillermo* no podía equivocarse tratándose de música. El nuevo maestro no se dormía sobre sus laureles; estudiaba simultáneamente las obras antiguas y las contemporáneas; apreciaba de la manera debida las modificaciones que en el gusto del público introducían algunos eminentes compositores alemanes, á cuyo genio innovador daba Rossini escasa ó ninguna importancia, y sin renunciar á ser esencialmente italiano, no quiso petrificarse en la senda del progreso artístico, ni se resignó al pasivismo ordenancista del soldado, cuya opinión para nada es tenida en cuenta antes de librar la batalla.

Este conato de emancipación se inició, aunque débilmente, en *Luisa Miller*, cuyos ritmos se hallan ya más en armonía con las pasiones contenidas en el drama que se representa; y se fué acentuando sucesivamente hasta romper del todo aquel anti-natural sistema, á cuyo tenor con el mismo acento se decía – yo te amo – ó – yo te odio – y los mismos gorgoritos se empleaban para morirse que para casarse; siendo condición indispensable que, desde el *duo* al *septimino*, cada una de las partes repitiera nota por nota el canto de su predecesor, hasta el unísono al cabo de un cuarto de hora, cuando el público se sabía de memoria el motivo.

Es indudable que en la nueva manera de componer de Verdi influyó notablemente Meyerbeer y con posterioridad el mismo Wagner: sus etapas pueden apreciarse desde *Luisa Miller* al *Rigoletto*, de ésta á *Le Vespri siciliani*, de ésta á la *Forza del destino* y el *Don Carlos*, y, finalmente, de esta última á *Aida* y *Otello*, donde la nueva forma se halla ya más desembarazadamente adoptada. Pero, lo repetimos, ni aun en su bien entendida evolución ha olvidado Verdi su origen musical italiano; siempre la melodía descuella en sus trabajos, y dialogando en escena cuanto es dable dialogar cantando, nunca ha llevado su respeto al autor de los *Nibelungos* al extremo de invertir la respectiva significación del canto y del acompañamiento orquestal, convirtiendo la *ópera* en una simple melopea, más ó menos hábilmente organizada.

Teniendo en cuenta estos antecedentes no era difícil presentir lo que había de ser, y ha sido realmente, la *partitura* del *Otello*, melódica como obra de un gran maestro de la escuela italiana; profunda como trabajo estudiado por quien admira y conoce la filosofía y los recursos de los más insignes maestros alemanes. Tres tipos se destacan en el drama; Otelo, el amor arrebatado, la pasión indómita, el africano que no puede sojuzgar los impulsos de su sangre; Desdémona, el amor puro, la virtud sencilla, lo que hubiera sido Ofelia casada con Hamlet; Yago, el hombre ruin, el hipócrita vengativo, Mefistófeles que se ha propuesto perder un alma. A estudiar estos tres caracteres, á profundizar las situaciones hijas de su conjunción, á dar forma musical comprensible á las expansiones naturales de esos sentimientos heterogéneos, debía atender Verdi; y á ello atendió realmente con cariño, con sus personajes se identificó su indisputable talento; los comprendió, los sintió; y lo que es más, los hizo comprender y sentir. El carácter de Otelo está trazado desde el momento que aparece en escena, desde el momento, puede decirse, en que la ópera comienza. Con efecto, apenas se levanta el telón, sin precedente de sinfonía ni de preludio, la orquesta simula una tempestad: esta tempestad es la que se desencadenará en el drama. El maestro ha estado en lo justo; si la sinfonía es la síntesis de una ópera, la tempestad con que se inicia naturalmente la acción es la verdadera sinfonía del *Otello*.

Siendo la naturaleza de este drama de carácter que podríamos llamar íntimo, su música refleja perfectamente este carácter, que no la impide llegar á lo sublime; sin que el compositor, que hartas pruebas tiene dadas de saber combinar las masas vocales ó instrumentales, haya dejado de aprovechar este recurso, de grande efecto cuando al general no le estorba el número de los soldados, en el final del tercer acto, digno del autor del segundo de *Aida*. Lo más admirable en este caso y lo que constituía el verdadero problema, es si el maestro Verdi, á los 74 años de edad y después de 15 de inacción, volvería á encontrar aquellas melodías espontáneas, aquellos cantos frescos, inspirados, que al parecer son patrimonio exclusivo de la juventud, porque la juventud es irreemplazable para sentir los efectos de las pasiones. Pues bien, el autor de *Otello* ha demostrado que la nieve de las canas no trasciende á la sangre, que las arrugas de la frente no son arrugas en el corazón, que hay una juventud más duradera que la resultante de una fe de bautismo, y es la juventud del genio. Cuando, en el *duo* del primer acto, Otelo y Desdémona, esposos felices, se dan cuenta de sus afectos, Verdi ha encontrado frases tan amantes como las que Ernani dirigía á Elvira cuarenta y tres años antes; cuando *el moro* echa en cara á su esposa supuestas liviandades que sublevan su ánimo, el compositor vuelve á encontrar los terribles efectos de Manrique maldiciendo á Leonor ó de Armando insultando á Violeta; y lo que es superior á todo esto, crea un nuevo tipo para Yago, al cual no falta el más pequeño toque para que resalte por completo su fealdad. En el momento de la catástrofe, final de la *ópera*, Verdi da lugar á una escena realista por excelencia, capaz de helar el entusiasmo del público más arrebatado; y sin embargo, el arrebato continúa, la ilusión subsiste, el horror del cuadro no impide que los espectadores tengan ojos y oídos pendientes de las figuras y notas de los artistas... Es el poder del genio que se impone á todos y á todo; es que el talento del maestro avasalla al auditorio y le hace olvidar por un momento las debilidades de su naturaleza y las frivolidades del mundo en que vive fuera del teatro.

¡Gloria al genio! ¡Gloria á Verdi!... Cuando éste salió del teatro, una parte del público desenganchó los caballos del carruaje que le conducía, y tiró de él en el paroxismo del entusiasmo... Ante el maestro que acababa de escalar el Capitolio, ¡cuán pequeños debían ser esos *admiradores* que, descartando lo sublime de un triunfo, lo empequeñecen hasta hacer la caricatura de la humanidad!...

## LOS INTÉRPRETES DE OTELO

Es natural que Verdi haya querido confiar la interpretación de su nueva obra á artistas de gran mérito, escogiéndolos entre los mejores que pisan las escenas de nuestros teatros. En cuanto á director de orquesta, no ha tenido necesidad de buscarlo, pues Franco Faccio, director y concertador de orquesta de la Scala desde 1872, tiempo há que goza de la completa confianza de Verdi.



Nacido en Verona, en 1841, estudió FACCIO hasta los 12 en el Gimnasio, pero sintiendo luego gran vocación por la música, fué discípulo de Bernasconi hasta el año 1855. En aquella época pasó á Milán siendo admitido en el Conservatorio, en donde tuvo á Mateviti por maestro de composición. Condiscípulo de Arrigo Boito, ligóse con él en estrecha amistad y juntos escribieron, para el concurso final, el misterio *Le sorelle d'Italia;* juntos obtuvieron el premió de 2,000 liras para perfeccionar fuera de Italia sus estudios musicales; juntos también hicieron la campaña de 1865 como voluntarios de Garibaldi.

En 1863 había hecho representar en la Scala su primera ópera *I profughi fiamminghi* y en 1865, en el teatro Carlo Felice de Génova, su *Hamlet*, cuyo libreto había escrito Arrigo Boito.

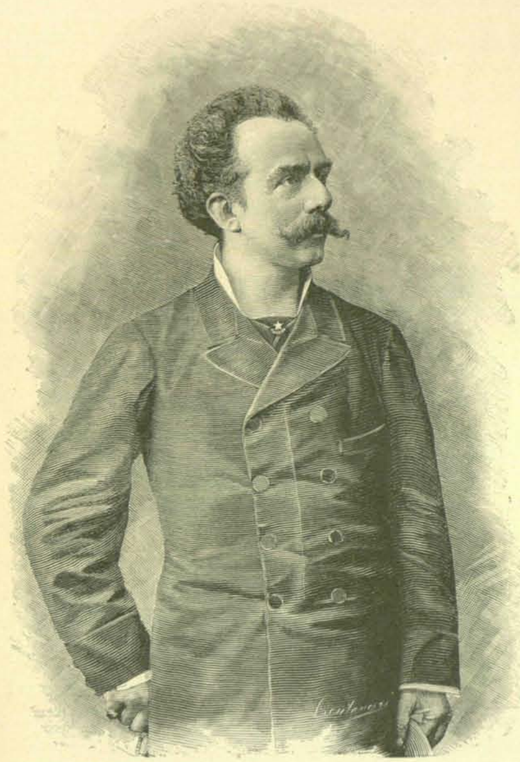
Desde 1866 á 1868 hizo una excursión artística por Escandinavia como director de conciertos. De regreso á Milán, fué nombrado, en 1868, profesor del Conservatorio ocupando el puesto que dejara vacante Croff, y en 1872 sucedió á Terziani en el cargo de director y concertador de orquesta de la Scala. Viena, Madrid, Barcelona y Berlín le han aplaudido como director de primera fuerza: en 1878 obtuvo en París un gran triunfo al frente de la Sociedad orquestal milanesa, que desde hace muchos años viene dirigiendo.

De entre sus obras merecen ser mencionadas el himno compuesto para la apertura de la Exposición nacional de Turín (1884) y los intermedios sinfónicos de la *María Antonietta*, de Giacometti, dos de los cuales son verdaderas obras maestras.

Muerto Mariani, nadie ha podido disputar á Faccio la primacía como director de orquesta entre todos los maestros italianos: Milán tiene á altísima honra poderlo contar en el número de sus ciudadanos.

Ayudante y suplente del maestro Faccio, en la Scala, es el maestro *Cayetano Coronaro*, natural de Vicenzio y alumno también del Conservatorio milanés, del cual salió en 1873, conquistándose un premio de emulación fundado por el editor Francisco Lucca.

Por espacio de un año viajó y estudió en Alemania, escribiendo después *Il Tramonto*, idilio musical con letra de Arrigo Boito, y *La Creola*, ópera seria en tres actos, representada con aplauso en varios teatros. Recientemente ha terminado una nueva ópera: *La signora di Challant*. Es también autor de muchos fragmentos de música instrumental y de salón. Desde el año 1876 es profesor del Conservatorio y maestro concertador adjunto de la Scala.



*Estreno de Otello.* – FRANCO FACCIO (maestro concertador y director de orquesta)

La señora ROMILDA PANTALEONI, natural de Udini, pertenece á una familia de artistas: hermanos suyos son el maestro Alceo Pantaleoni, director de orquesta en los bailes de la Scala y actualmente del Eden Théatre, y el bajo cantante Pantaleoni, que ha sido aplaudido en la Scala cantando la parte de Amonasro. Debutó la Pantaleoni como soprano de gracia y fué, por ejemplo, una de las primeras cantatrices italianas que interpretó el difícil papel de protagonista de *Mignon*, que le valió hace algunos años grandes aplausos en el teatro de Apolo, en Roma. Como en éste, ha sido siempre muy aplaudida en teatros italianos y extranjeros. No hace, sin embargo, más que siete ú ocho años que se ha revelado por completo su talento como cantante dramática. El público milanés, que la había oído ya en *La Selvaggia*, del maestro Schira, predíjole un gran porvenir cuando cantó, en el Dal Verme, *La forza del Destino*, y ha tenido la satisfacción de ver confirmadas sus predicciones volviendo á oir durante estos últimos años á la Pantaleoni en *Gli Ugonotti*, *Gioconda* y *Marión Delorme*. En esta ópera de Ponchielli, creó la parte de protagonista, mereciendo grandes elogios como artista y como cantante. La señora Pantaleoni está dotada de una sensibilidad artística exquisita y de una verdadera pasión por la música y por el teatro. El maestro Verdi la ha preferido á todas para confiarle el papel de Desdémona de su *Otello*, que requiere tanta habilidad en el canto como fuerza de expresión dramática.

La señora GINEVRA COLOMBO DE PETROVICH nació en 1858 en Milán, en cuyo Conservatorio ha seguido sus estudios artísticos. Después de haber cantado en varios de los principales teatros de Italia, cantó en España y en Grecia; en el teatro Dal Verme, de Milán, fué aplaudida en *Due Foscari*. Poco después de haberse casado con el tenor Petrovich, los deberes de madre la obligaron á abandonar la escena por espacio de dos años, pasados los cuales estuvo en la India, en China y en Rumanía y obtuvo muy simpática acogida en el principal teatro de Bucharest. Escriturada por el empresario Ducci para la América del Sur, embarcóse en el *Italia*, que naufragó en las costas de Chile. En setiembre, la empresa de la Scala la escogió, con aprobación del maestro Verdi, para la parte de *Emilia* del *Otello*, parte de no mucha importancia bajo el punto de vista de la acción dramática y de escaso efecto, pero difícil y cansada por ser de una tessitura que abarca desde

*Estreno de Otello.*—VICTOR MAUREL (Yago)

*Estreno de Otello.* – FRANCISCO TAMAGNO (Otello)

*Estreno de Otello.* – FRANCISCO NAVARRINI (Ludovico)

*Estreno de Otello.* – GINEVRA PETROVICH (Emilia)

notas casi de contralto hasta los agudos de soprano absoluta.

El caballero Francisco TAMAGNO nació en Turín en 1851. Dióse á conocer en el teatro Bellini, de Palermo, cantando el *Ballo in maschera* y maravillando al auditorio por la extensión y potencia de su voz. Cantó luego en el Fenice de Venecia y en otros principales teatros de Italia, y el público de la Scala le confirmó la fama de tenor «de primo cartello» que ya se había conquistado, cuando, en 1880, cantó el *Ernani* con la D'Angeri y con Maurel, y cuando terminó la temporada con el *Boccanegra*. En ese mismo gran teatro, que siempre le demostró gran simpatía, fué continuamente aplaudido durante otras temporadas, cantando *Don Carlos*, *Aida*, *Profeta* y creando la parte de primer tenor en el *Figlio Prodigo* y últimamente en *Marión Delorme*. Escriturado por cuatro años por el empresario Ferrari, ha hecho furor en Montevideo, en Buenos Aires y en Río Janeiro. En 1880-1881 cantó en Lisboa y en 1885-1886 en Madrid. No hay ya ningún tenor italiano que pueda disputarle la primacía, estándole reservada la suerte de acabar su carrera artística creando el papel de protagonista del *Otelo* de Verdi; y decimos esto, porque Tamagno ha manifestado á sus amigos que tiene la intención de retirarse del teatro después de terminada la presente temporada de la Scala y la de primavera del teatro Constanzi, de Roma, en donde ha de cantar el *Otelo*. Tamagno es rico y posee una magnífica quinta cerca de Varese; acaricia la idea de retirarse, aunque joven, de la escena para gozar tranquilamente, como propietario pacífico, del patrimonio acumulado durante quince años de carrera afortunada. Pero es lícito esperar que no abandonará completamente el teatro y que á lo menos, ya que no le seduzcan los largos viajes y los triunfos de allende los mares, consentirá en dejar oir de cuando en cuando su hermosa voz en aquel país en donde florece el naranjo, pero no florecen, desgraciadamente, los tenores.

Víctor MAUREL, nacido en Marsella en 1847, es hijo de un ilustre arquitecto autor de muchos edificios grandiosos, entre los cuales merece mencionarse el casino de Monte Carlo. También él estudió arquitectura en la Escuela de Artes y Oficios de Aix y comenzó á ejercer su profesión con su padre; pero á la edad de 17 años, sintiendo una verdadera pasión por la música, obtuvo de su padre permiso para abandonar la arquitectura y dedicarse al arte del canto, que le enseñó Julio Benedict, profesor del Conservatorio de Marsella. A los 20 años dióse á conocer en el *Guglielmo Tell*, sustituyendo improvisadamente al barítono Merly que se encontraba enfermo y sacando de un verdadero apuro al maestro Halanzier. De Marsella pasó al Conservatorio de París para completar sus estudios musicales, y un año después, habiendo merecido el primer premio de canto y declamación, fué escriturado para la Opera, en donde debutó con el *Trovatore*. Al célebre Faure le gustaba poco la competencia de un artista joven y de mérito, así es que en 1869 Maurel decidió pasar á Italia, siendo escriturado en la Scala, en donde creó el papel de cacique en el *Guarany*; en el propio teatro cantó el *Don Carlos*, y luego el *Ruy Blas* y la *Favorita* en Vicenza; después recorrió los principales teatros de Venecia, Roma, Trieste, Florencia, Inglaterra, América del Norte y Rusia, volviéndose á presentar en la Scala con el *Ernani* y el *Simón Boccanegra*, que entonces había modificado Verdi. Estuvo luego en la Opera de París, en donde cantó el *Amleto* de Thomas, en Barcelona, en Madrid y nuevamente en la Scala, cantando en éste la *Stella del Nord*. En 1883 intentó, en unión de los hermanos Corti, dar nueva vida al teatro Italiano de París, pero la tentativa no dió buen resultado, por cuya razón hubo de volver á su carrera artística, cantando en España y en la Opera Cómica de París, en ésta la *Stella del Nord*, *Zampa*, de Herold, y el *Sogno d'una notte d'estate* de Thomas. Elegido por Verdi para cantar una parte en su *Otello*, reapareció por sexta vez en el teatro en que debutó como cantante italiano. El papel que en esa ópera se le confió es importantísimo no sólo por lo que se refiere al canto, sí que también por lo que toca á la acción dramática. El talento de Maurel es tan grande que ha sabido interpretar la intención del maestro y la del poeta.

Francisco NAVARRINI nació en Cittadella (Padua) en 1858, estudió el arte del canto en Milán con el maestro Bazzoni; debutó en 1878 en Treviso, cantando luego en el San Carlo de Nápoles, en el Reggio de Turín, en el Bellini de Palermo, en el Comunale de Bolonia, en el Comunale de Trieste y en otros principales teatros de Italia, y en el San Carlos de Lisboa, en el Real de Madrid, en Sevilla, en Oporto, en Buenos Aires y en Río Janeiro. En el teatro de la Scala ha sido escriturado para varias temporadas consecutivas y el público ha apreciado siempre como se merecen su hermosa voz de bajo y su buen estilo de canto. En el *Otello* se ha encargado del papel de Ludovico.

## EL TRIUNFO DE VERDI

El día 5 de febrero de 1887 formará época en los anales del arte.

Milán albergaba representantes de todas las aristocracias; la cuna, el talento y el capital se habían dado cita, ¡raro ejemplo de unanimidad de pareceres! á un solo efecto, y este efecto era oir una ópera. Los periódicos más reputados de Europa habían enviado sus redactores; los más eminentes compositores de música quisieron asistir al espectáculo; opulentos banqueros pagaron tres mil pesetas por un palco y doscientas cincuenta por una butaca; la nobleza de sangre estaba representada por esclarecidos títulos é ilustres príncipes; los más insignes hombres de estado asistían á la fiesta, y hasta el rey de Italia manifestaba el sentimiento que le cabía por impedirle una crisis ministerial concurrir á la manifestación pública que se estaba preparando en obsequio de un simple artista. ¡Qué tal sería éste!

A las ocho y media debía empezar el espectáculo: al mediodía quedaba formada la inmensa cola del público, que á las siete de la tarde había invadido y más que colmado los sitios libres del vasto coliseo. Más de cuatro mil espectadores se aprestaban á oir y juzgar por sí mismos; fuera del teatro, un pueblo entero aguardaba conocer el éxito de cada una de las piezas que iban á ejecutarse. El fallo no se hizo esperar mucho tiempo. Apenas terminada la escena primera, aria coreada del tenor, precedida de una pieza orquestal descriptiva, el público exige su repetición, aclama entusiasmado á Verdi y le llama á la escena. El ilustre maestro se retrae de presentarse: las piezas sucesivas pueden modificar el concepto de los espectadores, no quiere un triunfo por sorpresa. Mas á cada nuevo trozo de música el entusiasmo general aumenta; la escena de la embriaguez de Casio es calificada de tan nueva en su forma como profunda en el fondo; y terminado el duo de Otelo y Desdémona, que pone fin al acto primero, no puede el compositor resistirse más tiempo al deseo del concurso, y empieza la ovación, que ya no se interrumpe sino para oir las piezas que restan aún de la ópera. Aparece en escena el maestro, y el público desahoga su emoción con bravos, palmadas y repetidas exclamaciones de: ¡Viva Verdi!

Estas manifestaciones se repiten á cada escena hasta el fin de la obra, que conmueve de una manera visible á los espectadores, en particular á las damas, que contribuyen directamente al triunfo del anciano maestro. El efecto que la ópera causa al público de la *Scala* trasciende al pueblo que rodea el teatro; de tal suerte, que cuando el compositor sube en su carruaje, la multitud desengancha sus caballos y los sustituye con la fuerza de sus brazos, que el entusiasmo decuplica. Verdi se conmueve: enhorabuena que haya acrecentado el número de sus admiradores, pero nunca se le ocurrió uncir esclavos á su carro triunfal.

Una súbita indisposición del tenor Tamagno retardó la segunda representación de la ópera, que no tuvo lugar hasta el domingo 13 de los corrientes. El público no era el mismo del estreno; el efecto fué acaso mayor, la ovación revistió la solemnidad de una apoteosis. Uno de los más populares periódicos de Milán afirma que el triunfo alcanzado por Verdi en los días 5, 13 y 15 de febrero (tercera representación) es comparable únicamente, en los anales de la escena, al obtenido por Voltaire en el teatro de la Comedia francesa (París) el día 30 de marzo de 1778. Pero, añade oportunamente aquel periódico, la comparación entre una y otra apoteosis resulta por completo en ventaja de la obtenida por Verdi. El entusiasmo por Voltaire era, más que todo, una forma adoptada por la oposición al gobierno, una manifestación de un partido filosófico y religioso. La apoteosis tributada á Verdi no es fruto de ninguna previa inteligencia, no contiene segundas miras, es en todo y por todo dedicada al gran maestro. Además, en el triunfo de Voltaire hubo mucho de amanerado, de ridículo, digámoslo de una vez, de falso. El señor de la Villette, que paseaba á Voltaire por entre el público para darle carta de grande hombre, resultaba un ente cómico, como el mismo filósofo, con su peluca á estilo de medio siglo antes, que él mismo peinaba cuidadosamente todos los días. Al paso que Verdi, en medio de su triunfo, no ha perdido su serena calma, y sin disimular la singular predilección que le merecen los niños, cuando otros se hubieran desvanecido de orgullo ante la ovación que le tributaban tantas grandezas reunidas, levanta en brazos y besa en la frente á una hermosísima criatura que le entrega una corona de plata, ofrenda de Tamagno.

De todo corazón unimos nuestros aplausos á los del público milanés, á los de Europa entera, unánime en juzgar una de sus glorias más legítimas al insigne autor del nuevo *Otello*.

Quedan reservados los derechos de propiedad artística y literaria

IMP. DE MONTANER Y SIMÓN