

Las Cruzadas, deconstruidas: religión, drama y espectáculo en *I lombardi alla prima crociata* de Verdi

La extraordinaria carrera operística de Verdi se vio rodeada en un principio de unos cuantos enigmas, y las pruebas documentales conservadas apenas resultan suficientes para rastrear con claridad el ascenso a la fama del joven compositor en Milán. Entre otras cosas, no está del todo claro por qué el empresario del Teatro alla Scala, Bartolomeo Merelli, se decidió a encargar una ópera en 1839 a un compositor virtualmente desconocido. Y si tenemos en cuenta que esa primera ópera, *Oberto, conte di San Bonifacio*, disfrutó de un éxito sólo moderado, no resulta fácil explicar por qué Merelli –según testimonios biográficos posteriores y no verificados– contrató a Verdi para que escribiera otras tres óperas para La Scala. La primera de aquellas tres óperas fue *Un giorno di regno* (1840), una *opera buffa* y un notorio fiasco en su momento. Y, sin embargo, Merelli persistió, convenciendo al compositor para que pusiera música a *Nabucco* (1842), un libreto preparado por Temistocle Solera para Otto Nicolai, que lo había rechazado. Es bien conocido que fue esta ópera la que consolidó a Verdi como una voz nueva y dominante en el mundo de la ópera italiana. Todos deberíamos estar agradecidos a Merelli por su visión y su perseverancia, al tiempo que debería cuestionarse la creencia muy extendida de que Verdi se planteó seriamente renunciar por completo a la composición después de la desilusión provocada por la acogida dispensada a *Un giorno di regno*. Sea como fuere, tras el extraordinario éxito de *Nabucco*, lo más lógico es que el compositor creara otra nueva ópera para La Scala, que habría de ser *I lombardi alla prima crociata*, estrenada con gran éxito el 11 de febrero de 1843. Según

otra anécdota, Merelli invitó al compositor a que fuera él quien sugiriera sus propios honorarios por la nueva obra (una historia que resulta tan deliciosa como poco plausible).

Es muy poco lo que sabemos sobre la génesis y el proceso creativo de la nueva ópera. Verdi volvió a colaborar con Solera, que no sólo había escrito el libreto de *Nabucco*, sino que también había contribuido al de *Oberto* y, quizás, a la revisión del de *Un giorno di regno*. Como los dos se encontraban en la misma ciudad, y trabajando presumiblemente codo con codo, no se ha conservado ningún documento de su colaboración. Es muy posible que fuera Solera el encargado de elegir la fuente literaria para *I lombardi alla prima crociata*, un poema histórico a gran escala de Tommaso Grossi, bautizado con idéntico título (1826); Solera ya había adaptado *Ildegonda* de Grossi para su conversión en libreto, poniéndole música él mismo en 1840, y debía de sentir una afinidad por los frescos de grandes dimensiones del poeta, con su aliento épico y su riqueza de situaciones y conflictos llenos de fuerza y dramatismo.

Como los dos se encontraban en la misma ciudad, y trabajando presumiblemente codo con codo, no se ha conservado ningún documento de su colaboración

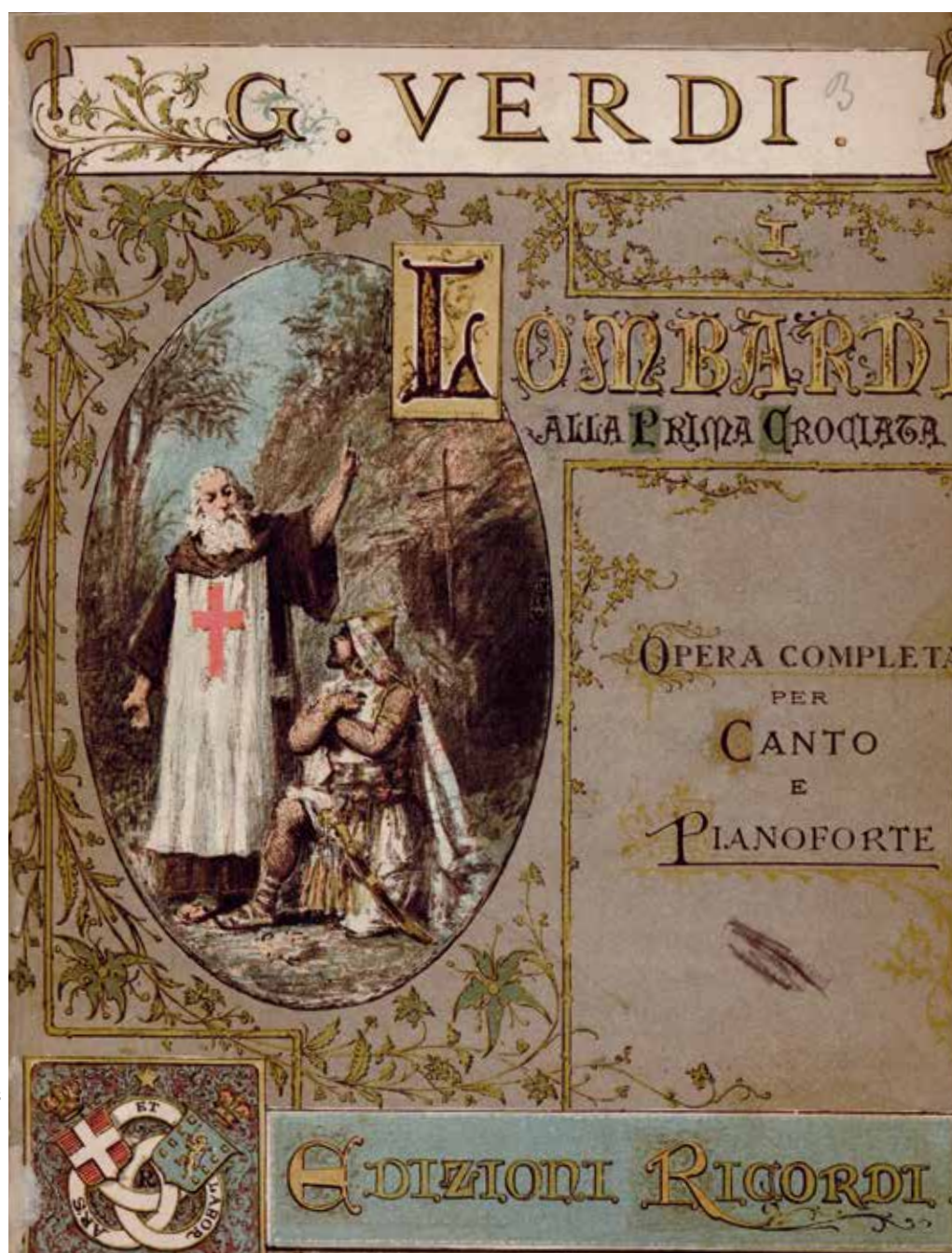
Varios comentaristas han señalado seriamente que son numerosos los puntos en común entre *I lombardi alla prima crociata* y *Nabucco*, y que Verdi y Solera debieron de proponerse

sacar partido del éxito de la ópera anterior reproduciendo algunas de sus características. Esto es verdad hasta un cierto punto; en ambas óperas encontramos una fuerte presencia coral, sin ninguna duda, que culmina en un coro apasionado al unísono y un encendido himno de alabanza al final. La presencia coral se justifica y se potencia por medio

de la descripción, en un tono grandioso, de dos pueblos con creencias religiosas enfrentadas: asirios y hebreos en *Nabucco*, musulmanes y cristianos en *I lombardi*. Y en ambas obras el espíritu religioso se manifiesta no sólo en escenas corales de devoción, sino también en la presencia de un líder hierático: el profeta Zaccaria en *Nabucco* y el eremita Pagano en *I lombardi*.

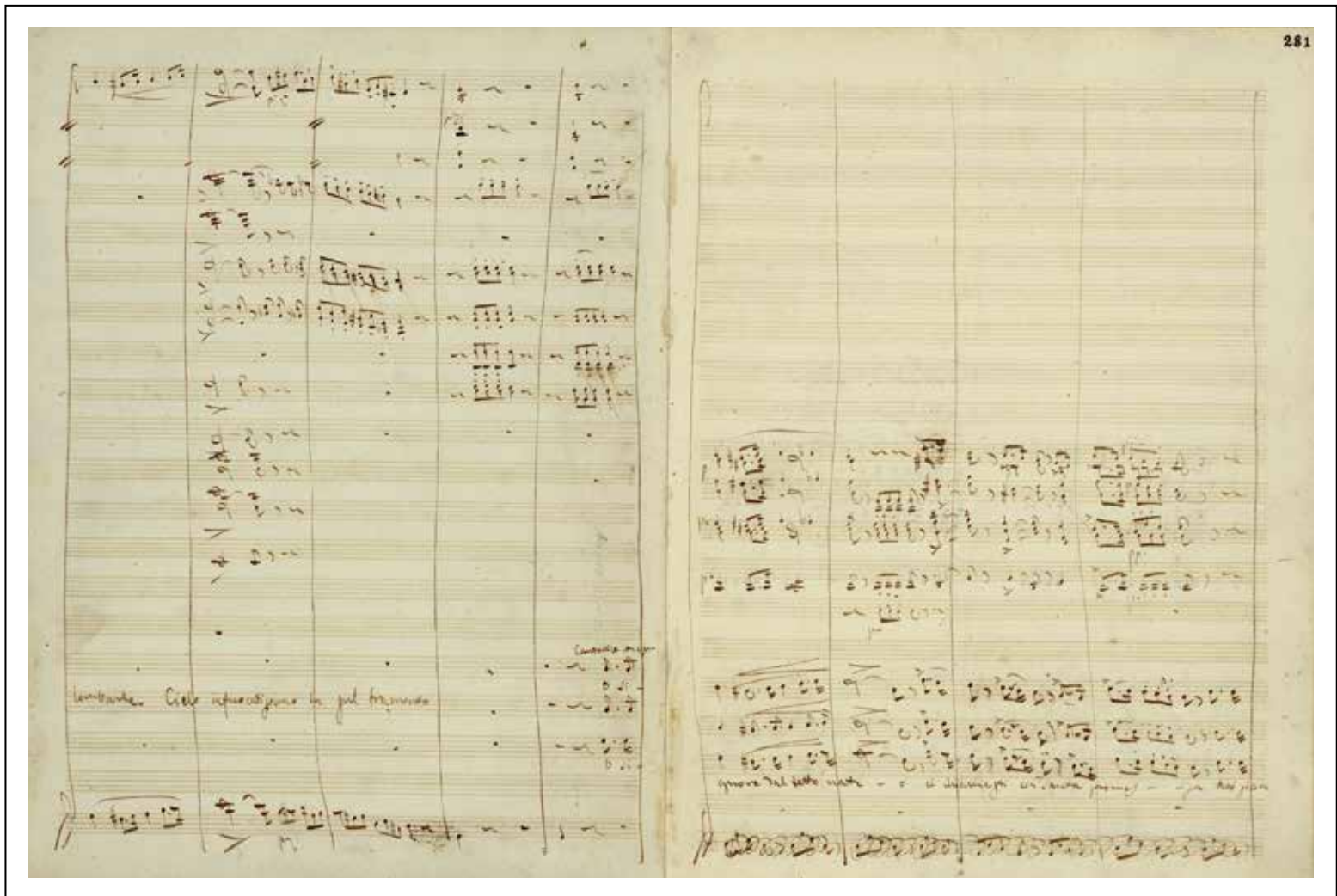
No obstante, la conexión entre las dos óperas debe examinarse en su contexto y no debería sobrevalorarse. La proliferación de temas religiosos fue un fenómeno

muy extendido en la cultura del «largo» siglo XIX. Durante e inmediatamente después de la Revolución Francesa, la religión cristiana organizada (y, de manera especial, la Iglesia católica) estaba normalmente asociada a movimientos políticos antiprogresistas. Y, según fueron avanzando las décadas, pasó a estar cada vez más desligada de instituciones gubernamentales. Al mismo tiempo surgió un acercamiento a la religión más emocional y espiritual. Escritores, poetas, artistas y músicos románticos recurrieron con frecuencia a los elementos religiosos no sólo en contextos bíblicos, litúrgicos o devocionales, sino también con objeto de resaltar el



Portada de Alfredo Edel para la partitura de canto y piano de *I lombardi alla prima crociata*, editada por G. Ricordi & C., Milán. Impresión de septiembre de 1882.

[Archivio Storico Ricordi](#)



|| «O Signore, dal tetto natio», partitura autógrafa de Giuseppe Verdi, fols. 280v-281r. [Archivio Storico Ricordi](#)

colorido local o la intensidad emocional de cuadros, poemas, obras literarias y, por supuesto, óperas. La religiosidad suele ser prominente en las óperas de Gioachino Rossini, especialmente en su *Mosè in Egitto* (1818), que, al igual que *Nabucco* un cuarto de siglo después, o la menos conocida *Il diluvio universale* de Gaetano Donizetti (1830), era una versión romantizada de un relato bíblico, lo que hacía de ella una obra adecuada para ser interpretada durante la temporada de Cuaresma. Y las plegarias pasaron a ser casi omnipresentes en la ópera italiana de las décadas de 1820 y 1830.

En comparación con *Nabucco* y con óperas anteriores con un fuerte componente religioso, sin embargo, *I lombardi alla prima crociata* sobresale por la abundante presencia de temas explícitamente cristianos. El crítico italiano Abramo Basevi, autor de uno de los primeros estudios en profundidad de la música de Verdi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, 1859) se refirió con perspicacia al cristianismo de *I lombardi*, señalando que se trataba de un tema dominante en la cultura italiana de la época:

Giova rammentare, che in quel tempo correva, come di moda, l'idea religiosa, tanto che la filosofia regnante ne era tutta immedesimata. La teologia aveva invaso ogni ordine dello scibile, ed il cristianesimo, difeso come il fondamento della civiltà, aveva acquistato sotto la penna di chiarissimi letterati uno splendore abbagliante.

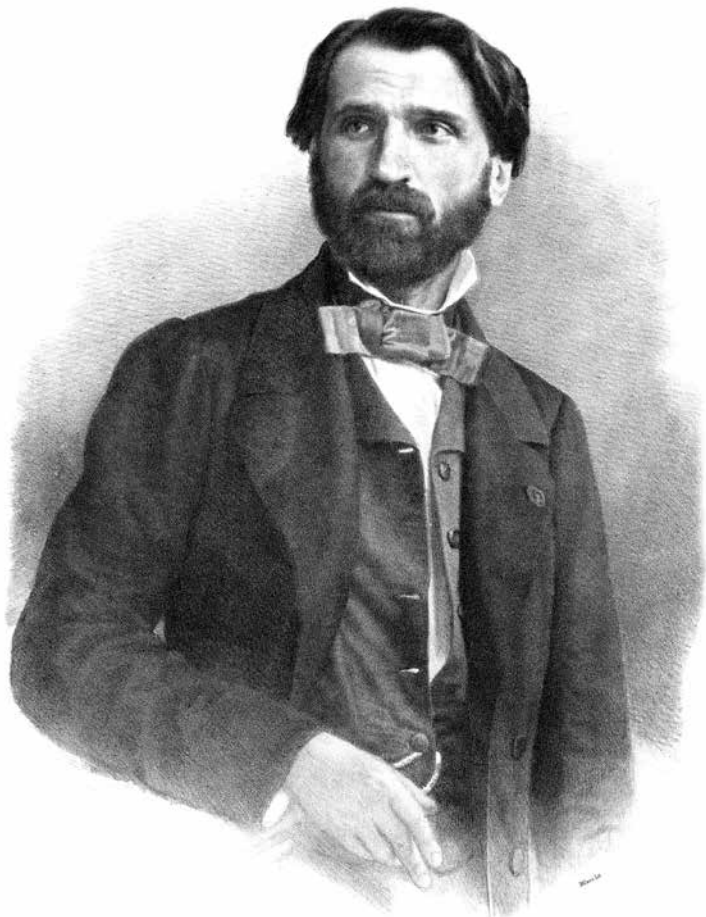
Ayuda recordar que en aquel tiempo estaba como de moda la idea religiosa, hasta tal punto que la filosofía reinante se identificaba plenamente con ella. La teología había invadido todos los órdenes del conocimiento y el cristianismo, defendido como el fundamento de la civilización, había adquirido un esplendor deslumbrante bajo la pluma de ilustrísimos literatos.

¿A qué estaba refiriéndose Basevi? Seguramente debía de tener en mente no sólo el poema de Grossi, sino, por encima de todo, el logro sobresaliente de Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (*Los novios*, 1827), una novela histórica ambientada en el siglo xvii en la que el hilo religioso se encuentra entretejido a lo largo de toda la tela

de la historia que se nos cuenta, con varios personajes que son miembros del clero y numerosas situaciones que incluyen votos, conversiones y un gran número de oraciones. Un ejemplo justamente famoso es la plegaria que la protagonista, Lucia, dirige a la Virgen María cuando se halla prisionera del Innominado:

Si levò in ginocchio, e tenendo giunte al petto le mani, donde pendeva la corona, alzò la faccia e le pupille al cielo, e disse: «O Vergine santissima! Voi, a cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'avete consolata! voi che avete patito tanti dolori, e siete ora tanto gloriosa, e avete fatti tanti miracoli per i poveri tribolati; aiutatemi! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, Madre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine, rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra.»

Se levantó y se puso de rodillas, y, juntando las manos sobre el pecho, de donde colgaba la corona, elevó el rostro y los ojos al cielo, y dijo: «¡Oh, Virgen santísima! ¡Tú, a quien me he encomendado tantas veces, y que tantas veces me has consolado! Tú, que has padecido tantos dolores, y eres ahora tan gloriosa, y has hecho tantos milagros por los pobres afligidos, ¡ayúdame! Déjame salir de este peligro, déjame volver a salvo con mi madre, Madre del Señor; y te hago voto de permanecer virgen, renuncio para siempre a mi pobrecillo para no ser nunca más que tuya.»



Encontramos con frecuencia pasajes de este tipo en la literatura italiana del siglo XIX: en un repertorio de ficción dirigido cada vez más a un gran número de lectores, reflejan la importancia creciente de la devoción mariana en la cultura italiana de la época, que se hallaba permanentemente presente en la existencia cotidiana de la gente de a pie.

A mediados del siglo XIX se desarrolló también rápidamente en las artes visuales un interés renovado por los temas religiosos, en parte como una reacción al uso tan extendido de representaciones naturalistas de temas religiosos y como un intento de regresar al retrato sencillo y directo de los sentimientos religiosos tal como habían sido plasmados por los artistas del primer Renacimiento. (El fenómeno, por supuesto, no quedó circunscrito a Italia: basta pensar, por ejemplo, en los prerrafaelitas en Inglaterra.) La Virgen María y otros temas cristianos figuraron de manera destacada en la obra de Tommaso Minardi, por ejemplo, cuyos cuadros revelan la influencia de modelos del Renacimiento italiano; Minardi creó una famosa *Madonna del Rosario*, que hoy puede verse en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma y que se halla claramente endeudada con Perugino y con algunos cuadros juveniles de Rafael.

A pesar de que los temas religiosos que encontramos en *I lombardi alla prima crociata* estaban «de moda» (por utilizar la expresión de Basevi) y resultaban aceptables como literatura, su adaptación operística había de afrontar una dura prueba cuando llegaba el momento de hacer entrega del libreto a los censores milaneses. En el teatro, la representación de

«La teología había invadido todos los órdenes del conocimiento y el cristianismo, defendido como el fundamento de la civilización, había adquirido un esplendor deslumbrante bajo la pluma de ilustrísimos literatos»

Roberto Focosi, retrato de Giuseppe Verdi, litografía de Fratelli Vassalli (Milán), década de 1840.

[Archivio Storico Ricordi](#)

Libreto impreso de *I lombardi alla prima crociata* con motivo de su estreno en el Teatro alla Scala de Milán el 11 de febrero de 1843.

textos e imágenes religiosas había sido objeto de un intenso escrutinio desde hacía mucho tiempo y, en la práctica, estaba considerada como un tabú, no sólo en los Estados Pontificios, sino por toda Italia. Tal y como lo expresó Arthur Pougin, uno de los primeros biógrafos de Verdi, el cardenal austríaco Karl Kajetan von Gaisruck, arzobispo de Milán, cuando examinó el libreto antes del estreno de la ópera, quedó escandalizado con la representación de «procesiones, iglesias, el valle de Josafat, una conversión [y] un bautismo», y escribió al director general de la policía, el conde Carlo Giusto Torresani Lanzfeld, famoso por su estrecha implicación y supervisión de las actividades operísticas, exigiendo que se prohibiera la ópera. Pero Torresani, según el mismo biógrafo, se puso de parte del joven y brillante compositor, permitiendo que *I lombardi* se representara tal y como había sido concebida originalmente, requiriendo como único requisito que la invocación «Ave Maria» al comienzo de la oración de Giselda en el primer acto se cambiara por la menos litúrgica «Salve Maria» («una pueril concesión a los escrúpulos del arzobispo», comentó Pougin). El propio Verdi refrendó esta versión al final de su vida. La oración de Giselda permaneció sustancialmente inalterada y sobresale como la primera paráfrasis de la salutación angélica que puede encontrarse en esta obra es, en realidad, el «Ave» inicial, que se cambió por «Salve» en la partitura autógrafa. Tal como está, la poesía de Solera nos sorprende por su audaz cercanía con respecto a los conceptos fundamentales de la salutación angélica, con los dos primeros versos reflejando la parte «Ave» de la oración, los versos tercero y cuarto la parte «Benedicta» y los cuatro últimos la correspondiente a «Sancta».

El «Ave Maria» de Giselda constituye un excelente punto de partida para adentrarse en la música de Verdi para *I lombardi alla prima crociata*. Se halla cerca del comienzo de la ópera y pone inmediatamente en entredicho cualquier banal suposición en el sentido de que el joven Verdi no es otra cosa que coros enardecedores, ritmos enérgicos y una robusta (y poco refinada) orquestación. La instrumentación es sofisticada, con cuatro pares de violines, dos violas, bajos, flauta y clarinete; el acompañamiento translúcido, de carácter camerístico, junto con las progresiones armónicas sutilmente graduadas, contribuye a crear una atmósfera nocturna llena de premoniciones, mientras que los trémolos que acompañan la segunda sección de la pieza constituyen un claro indicador de fervor religioso. En esta pieza

La oración de Giselda permaneció sustancialmente inalterada y sobresale como la primera paráfrasis de la salutación angélica que puede encontrarse en la ópera italiana



podemos encontrar más que un indicio de que Verdi, con más de cuatro décadas de antelación, estaba ya explorando el camino hacia su mucho más conocida oración mariana, la que reza Desdemona en el último acto de *Otello* (1887).

Giselda, un personaje encarnado en el estreno mundial por la famosa soprano Erminia Frezzoloni, es un modelo de rectitud y de fe cristiana; pero hace muchas más cosas que rezar. Los versos con mayor fuerza de todo el libreto son confiados a ella, cerca del final del segundo acto, cuando los cruzados comandados por Arvino irrumpen en el palacio del tirano en Antioquía y liberan a Giselda. Temerosa de que corra peligro la vida de su amado Oronte,

Giselda se revuelve contra su propio pueblo, culpándolo por un derramamiento de sangre que no es deseado por Dios, sino que ha venido causado por su codicia de las riquezas de los musulmanes. Las palabras «No, Dio nol vuole!» son



Cartel de una representación de *I lombardi alla prima crociata* en el Teatro La Fenice de Venecia el 28 de diciembre de 1843, pocos meses después del estreno en Milán.

En esta ópera hay otros magistrales ensayos de caracterización. En concreto, para Pagano, el malvado parricida convertido en eremita, Verdi se inspiró por segunda vez en los talentos de Prosper Mérimée, el famoso bajo francés que había estrenado anteriormente el papel de Zaccaria en *Nabucco*. De nuevo parece que el compositor está dando aquí un paso más adelante, desde el retrato de una figura carismática pero, en última instancia, estática hasta el perspicaz retrato de un personaje que empieza urdiendo la venganza y el asesinato y acaba metamorfoseándose en un eremita arrepentido y en un hombre de fe. «Sciagurata! Hai tu creduto» («Desgraciada, ¿has creído?»), que canta Pagano, está llena de energía y de una rabia apenas controlada (que resulta audible en la agitación de las figuras del acompañamiento), y la posterior cabaletta «O speranza di vendetta» («Oh, esperanza de venganza») recurre a una estrategia que Verdi estaba convirtiendo en una de sus señas de identidad, cuando el coro masculino se une al solista no sólo, como cabría esperar, en los pasajes transicionales y conclusivos, sino en el propio tema de la cabaletta (en *Nabucco*, las cabalettas para Zaccaria en el primer acto y para Nabucco en el cuarto se valen exactamente del mismo procedimiento). Cuando reaparece en Tierra Santa en el segundo acto, sin embargo, Pagano se ha convertido en una figura profundamente espiritual: el vigoroso virtuosismo ha desaparecido; sus líneas son ahora, por el contrario, nobles y austeras, sugiriendo con ello no sólo arrepentimiento y regeneración, sino también maduración psicológica y, quizás, el comienzo de un declive físico.

el reverso del famoso grito de batalla del papa Urbano II, «Deus vult», y Verdi las subrayó marcadamente en su partitura autógrafa, presionando con fuerza su pluma sobre el papel. Toda la cabaletta de Giselda es enérgica y extraordinariamente virtuosística, y sirve para lucir los talentos de Frezzolini a la vez que retrata la extrema vehemencia de Giselda, que casi (pero no del todo) linda en la locura. En este momento de la ópera, lo que resulta notable, Solera y Verdi se abstienen de ponerse de parte de uno u otro grupo religioso, expresando así un doloroso recordatorio de que en una guerra no hay vencedores, y que un rápido cambio de los acontecimientos da lugar a que cualquiera pueda llegar a convertirse en una víctima, o, por la misma lógica, en un agresor. El inevitable éxito de los lombardos al final se consigue no como un reflejo de que la suya sea una posición religiosa superior, sino como un ejemplo de regeneración por medio del sufrimiento. En este sentido, *I lombardi* es una ópera de miras mucho más amplias que *Nabucco*, cuyo argumento deja poco margen a la interpretación; y Giselda sobresale como la primera de muchas figuras femeninas excepcionalmente complejas en la obra de Verdi.

Oronte, en comparación con Giselda o Pagano, podría dar la impresión de ser un personaje menos sofisticado. Pero también él tiene confiado un notable recorrido a lo largo de la ópera. Es el hijo del tirano de Antioquía, donde Giselda ha sido hecha prisionera. Los dos están enamorados, aunque pertenecen a bandos enfrentados y abrazan credos religiosos diferentes. La expresión lírica de su amor comienza con la extraordinaria cavatina que canta Oronte cuando aparece por primera vez en escena (la famosa «La mia letizia infondere» («Querría infundir mi regocijo»), seguida de la cabaletta lenta «Come poteva un angelo» («Cómo pudo el cielo»), en la que puede oírse más de un dejo de influencia donizettiana). El dúo que cantan los dos cuando la serendipia los reúne en el tercer acto constituye un espléndido esfuerzo por reconciliar la estructura convencional en cuatro movimientos que Verdi heredó de los compositores de la generación anterior con las necesidades de credibilidad dramática. Así, mientras que la nostálgica contemplación de sus países natales se traduce en un extenso y desgarradoramente efusivo movimiento lento



La vendetta, La Piazza di Sant'Ambrogio, Primer Acto, boceto de Carlo Ferrario para la representación de *I lombardi alla prima crociata* en el Teatro alla Scala del 11 de febrero de 1864, que forma parte de una serie de modelos escénicos realizados con fotografías.

[Archivio Storico Ricordi](#)

Cuando reaparece en Tierra Santa en el segundo acto, Pagano se ha convertido en una figura profundamente espiritual: el vigoroso virtuosismo ha desaparecido

(«Oh belle, a questa misera» [«Oh, tiendas lombardas, hermosas»]), la cabaletta («Ah! vieni, sol morte» [«¡Ah, ven! Que sólo la muerte!»]) se ve adecuadamente truncada cuando los dos amantes intentan huir de las tropas lombardas que están acercándose.

La conclusión del tercer acto, un trío para los tres personajes principales, es posiblemente la secuencia dramática más destacable de toda la ópera, y uno de sus números musicales más originales. Mortalmente herido por los cruzados, Oronte, animado por Pagano, se convierte al cristianismo. Todo el episodio está introducido por un extenso solo de violín, con el que Verdi brindó al concertino de La Scala, Eugenio Cavallini, una oportunidad única para lucir sus talentos. Posteriormente, el compositor volvería a escribir importante material musical para instrumentistas de fuste, como el solo de violonchelo en el preludio inicial de *I masnadieri* (1847), para Alfredo Piatti, y la introducción para clarinete al comienzo del tercer acto de *La forza del destino*, para Ernesto Cavallini (hermano de Eugenio); pero una pieza de esta magnitud –casi un concierto en tres movimientos a pequeña escala– no tiene ningún parangón en la ópera italiana de la época. Y el violín sigue teniendo un papel destacado en el acompañamiento de la escena de la conversión posterior, en la que Pagano ofrece a Oronte agua santa y promete a los dos amantes una vida después de la muerte llena de dicha, y Oronte muere en brazos de Giselda al bajar el telón. Por si acaso cupieran dudas de que

a Oronte vaya a concedérsele la entrada al cielo cristiano, su voz vuelve a oírse al comienzo del último acto, donde se aparece a Giselda en un sueño, revelándole que gracias a ella ha quedado salvado y bendecido; ella, a modo de respuesta, prorrumpe en uno de los pocos auténticos estallidos de alegría de toda la ópera («Non fu sogno!... In fondo all'alma» [¡No era un sueño! En el fondo del alma!]).

Aunque, en mayor medida que *Nabucco*, *I lombardi* ofrece grandes dosis de intimidad, introspección y drama individual, el coro tiene confiada a menudo una posición de privilegio. En línea con las convenciones de la época, el primer acto se abre con una escena coral en la que los lombardos celebran la aparente reconciliación de Arvino y Pagano y se preparan para emprender la cruzada; aunque los pasajes festivos iniciales se ajustan en gran medida a fórmulas convencionales, la participación coral en el Andante «T'assale un tremito!» («¡Te asalta un estremecimiento!») es asombrosa: mientras que los distintos personajes contribuyen al *concertato* con una línea característica (Giselda expresa alegría y esperanza, Arvino ansiedad y Pagano, ansia de venganza), el coro interviene con su propia y memorable melodía al unísono, que va ascendiendo hasta un doble clímax. Es evidente que Verdi tenía un profundo conocimiento de concertantes análogos en las óperas de sus predecesores (Donizetti, por ejemplo), pero el peculiar empleo del coro define este concertante como una pieza reveladora de su personalidad como operista.

En otros momentos de la ópera, Verdi encuentra maneras eficaces de caracterizar diferentes grupos corales. El coro de asesinos en el *tempo di mezzo* del aria de Pagano –rápido, con un aire de secretismo y, sin embargo, bullicioso– es un buen ejemplo y constituye un importante precedente de famosos pasajes en óperas posteriores («Zitti, zitti, corriamo a vendetta» en *Rigoletto*, por ejemplo). Y, en el segundo acto, un coro de mujeres en el harén («La bella straniera» [«La hermosa extranjera»]) introduce un dejo de color local, lo cual sugiere que Verdi estaba muy al corriente de las tendencias actuales en el gusto francés y que estaba, en realidad, preparándose para un eventual debut en la Ópera de París.

El pasaje coral más icónico de *I lombardi* se encuentra en un famoso momento del cuarto acto; el coro de peregrinos, «O Signore, dal tetto natio» («Oh, Señor, desde el suelo nativo»), con su característico ritmo anacrúsico, una encumbrada melodía al unísono con acompañamiento en tresillos, se inspira claramente en el modelo de «Va pensiero» de *Nabucco*, y supone una importante contribución de cara a la consolidación de una fórmula, si se la puede llamar así, para componer coros patrióticos y que Verdi seguiría explotando en otras óperas de la década de 1840. Esa fórmula implicaba el empleo de los versos decasílabos, que se habían convertido en el tipo métrico predilecto de la poesía del Risorgimento, y

que aparece con frecuencia en los libretos de Solera y otros autores. El año siguiente, cuando el joven Francesco Maria Piave escribió su primer libreto para Verdi, *Ernani*, comprendió claramente el potencial de un conmovedor pasaje decasilábico y dio forma al poema para el coro de conspiradores del tercer acto («Si ridesti il leon di Castiglia»). Cuando envió el texto al compositor, escribió: «Spero che il maestro del *Nabucco* e dei *Lombardi* troverà in questi versi una qualche *ispirazione*» («Espero que el maestro de *Nabucco* y de *Lombardi* encuentre en estos versos algún tipo de *inspiración*»). La semejanza entre «O Signore, dal tetto natio» y «Va pensiero» va más allá de la métrica poética y del carácter musical: en ambos casos, un pueblo exhausto y postrado encamina sus recuerdos hacia una patria lejana y aparentemente perdida, contemplando sus bellezas naturales. Los cruzados, que parecen dominar a lo largo del segundo y el tercer acto, nos muestran de repente su lado más vulnerable, no por el hecho de estar sojuzgados por otro pueblo, sino debido a la sed y al agotamiento. Es precisamente esta vulnerabilidad la que hace posible, incluso hoy, ponerse emocionalmente de su parte.

Tras haber encontrado las aguas del Siloé y saciado su sed, la actitud de los cruzados cambia de repente cuando lanzan su asalto de Jerusalén con un fiero grito de batalla («Guerra, guerra! S'impugni la spada» [¡Guerra, guerra! Empúñese la espada!]), otro pasaje decasilabo, y un poderoso indicador de que Solera y Verdi conocían bien la *Norma* de Bellini. Tras la conquista de la ciudad, la ópera concluye con un encendido himno de alabanza, «Te lodiamo, gran Dio di vittoria» («Te alabamos, gran Dios de la victoria»), cantado mientras los cruzados –incluido el moribundo Pagano, perdonado por Arvino y reconciliado con su familia– contemplan a lo lejos la vista de Jerusalén.

En conjunto, el libreto y la partitura de *I lombardi alla prima crociata* podrían parecer desconcertantes para quienes estén familiarizados con las óperas de la época media de Verdi, como las que conforman la conocida como su «trilogía popular» (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*), que sobresalen por su integridad dramática y por la coherencia de la *tinta*, un término utilizado por el propio Verdi para referirse al tono o el colorido específicos asociados con un argumento, con las situaciones dramáticas o con un grupo de personajes determinados. A esta ópera, por el contrario, le sienta de maravilla su dimensión épica y sus tremendos contrastes. Requiere hasta once cambios de decorado, desde Milán, pasando por Antioquía y el Valle de Josafat, hasta llegar finalmente a Jerusalén, llevando al espectador por un viaje de guerra y amor, crimen y expiación, fe y política. Verdi articula los contrastes y la diversidad del drama con golpes audaces, ofreciendo no una gran narración unificada de la cruzada, sino más bien fragmentos de la misma desde puntos de vista enormemente diversos. En última instancia, *I lombardi alla prima crociata* deconstruye el fenómeno histórico (explicado por Carlos de Ayala en otro artículo de este libro)

y nos brinda interminables oportunidades para examinar su inmensa complejidad y los múltiples problemas que plantea.

Tras la tanda inicial de representaciones en La Scala, la ópera pudo verse en el curso de un año en diversas ciudades italianas; en una ocasión, en Senigallia, Verdi estuvo a cargo de supervisar la representación y preparó una cabaletta alternativa para Oronte, así como una versión revisada del final del acto segundo. La ópera empezó asimismo muy pronto a circular internacionalmente; en 1847 se convirtió en la primera de las obras de Verdi que se interpretó en Estados Unidos, y en el mismo año Verdi la reelaboró con un nuevo libreto francés, representándose en la Ópera de París con el título de *Jérusalem*. (La próxima temporada, el público de Bilbao tendrá el raro privilegio de escuchar esta fascinante reelaboración a modo de secuela de la presente producción de *I lombardi*.) Mientras que *Nabucco*, gracias en gran medida al icónico coro «Va pensiero», ha prevalecido a los ojos de la posteridad como la ópera que encarna el espíritu y las maneras del primer Verdi, *I lombardi alla prima crociata* no disfrutó de un menor éxito en su propio tiempo. Hoy, representarla puede suponer un notable desafío, pero es un reto que lleva aparejada una gran recompensa.

Aunque *I lombardi* ofrece grandes dosis de intimidad, introspección y drama individual, el coro tiene confiada a menudo una posición de privilegio



FRANCESCO IZZO

Francesco Izzo es catedrático de Música en la Universidad de Southampton. Es el Editor General de la edición crítica de *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi) y dirige el Comité Científico del Festival Verdi de Parma. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).