



VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid

El sentido de lo religioso en Giuseppe Verdi

El tema de la religión es un elemento muy presente en la creación verdiana, a pesar de que el compositor italiano siempre manifestó su ateísmo y anticlericalismo. En sus óperas aparece un sentido de trascendencia presente en la dimensión trágica de sus personajes. Además en determinados momentos, como en *Don Carlos*, se presenta la cuestión del conflicto Iglesia-Estado, tan de actualidad en su época. En este contexto su *Misa de Réquiem* no constituye una excepción, ni una banalización de lo religioso, sino una buena muestra del sentido de lo religioso tanto de su autor como de su sociedad contemporánea.

Palabras clave: música religiosa, Misa de Réquiem, ópera italiana, Verdi.

Religion is a common topic in Verdi, although he always expressed his atheism and anticlericalism. In his operas there is a sense of transcendence in the tragic aspect of the characters. Sometimes arises the Church-State conflict, usual in his time, like in Don Carlos. In this context, his Requiem Mass is no exception. It's not a trivialization of the religion, but a good example of the religious feelings of himself and 19th Century.

Keywords: sacred music, Requiem Mass, Italian Opera, Verdi.

En las divisiones clásicas de los géneros musicales se ha distinguido siempre entre música profana y religiosa, una separación funcional en relación al uso litúrgico-religioso que se da a las creaciones musicales. Pero en el siglo XIX la sociedad civil va a asumir gran parte del sentido religioso, desbordándose hacia otras manifestaciones más allá de los usos litúrgicos. El sentido de lo religioso en Giuseppe Verdi representa muy bien este aspecto. Aparentemente un músico dedicado al más profano de los géneros: la ópera; y, sin embargo, imbuido de un sentimiento de lo trascendente tan fuerte que está presente de manera obsesiva en toda su obra.

Se ha comentado mucho el carácter ateo del maestro de Busseto. Giuseppina Strepponi, su mujer y compañera, llegó a comentar: “No diría que es un ateo, sino ciertamente poco creyente, y además con una obstinación y una tranquilidad que le saca a una de quicio. Yo no dejo de hablarle de las maravillas del cielo, de la tierra, del mar, etc. etc. ¡Tiempo perdido! Se ríe en mi cara, y me interrumpe mis palabras, diciéndome ¡Estáis locos! Y, desgraciadamente, lo dice de buena fe”¹. Lo cierto es que su pensamiento

¹ Carta de Giuseppina Strepponi a Cesare Vigna, 9-V-1872. *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Gaetano Cesari y Alessandro Luzio (eds.), Milán, S. Ceretti, 1913, p. 501.

liberal estaba unido a un profundo anticlericalismo, acentuado por la posición política del Papado en el proceso de unificación italiana. El punto de mayor tensión fueron los sucesos del 20 de septiembre de 1870, cuando las tropas italianas, comandadas por el rey Víctor Manuel II, entraron en Roma para forzar la anexión de los Estados Pontificios al nuevo Reino de Italia. El rey mantuvo al Papa como gobernante del Vaticano, dejando abierta la denominada Cuestión Romana. Verdi expresó sus sentimientos anticlericales opinando sobre estos hechos con claridad en una larga carta a su amiga la condesa Maffei:

El suceso de Roma es un gran acontecimiento, pero me deja frío: quizás porque siento que podría ser causa de problemas tanto en el extranjero como en lo interno; porque no puedo conciliar Parlamento y Colegio Cardenalicio, libertad de prensa e Inquisición, Código Civil y *Sillabo* y porque me asusta que nuestro gobierno corra un riesgo, y espere... en el tiempo. Que mañana nos viene un Papa diestro, hábil, un verdadero astuto, como en Roma ha habido tantos, y nos arruinará. *Papa y Rey de Italia* no puedo ni verlos juntos ni siquiera en esta carta.²

La carta refleja de una forma muy evidente sus convicciones con respecto al poder terrenal de la Iglesia. La mención del *Sillabo* hace referencia a uno de los debates de la época en torno a la intromisión del poder religioso en el civil; se trata del *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores*, una serie de disposiciones que publicó Pío IX en 1864 en las que condenaba lo que consideraba los errores del mundo contemporáneo como el liberalismo, el ateísmo, el comunismo o el matrimonio civil, intentando combatir la indiferencia de la sociedad civil hacia la religión. El texto fue muy criticado en toda Europa, provocando una fuerte reacción en los círculos liberales que proponían una clara separación entre la Iglesia y el Estado. Y Verdi simpatizó fuertemente con estas ideas.

La ópera donde mejor se retrata este conflicto es *Don Carlos*, uno de cuyos ejes es el conflicto Iglesia-Estado³. Las relaciones entre los personajes están condicionadas por sus posiciones políticas, trasladando el triángulo afectivo del melodrama romántico a las figuras masculinas: Felipe II encuentra su apoyo en Rodrigo, quien a su vez ha declarado su fidelidad a Don Carlos. Una pieza clave, en este sentido, es el marqués de Posa (Rodrigo), quien invoca a la libertad en su dúo con Don Carlos y se atreve a ofrecer sus planteamientos liberales al mismo monarca en su filosófico enfrentamiento del final del segundo acto. Uno de los momentos culminantes es el encuentro entre el rey Felipe II y el Gran Inquisidor, un intenso

² Carta de Verdi a Clara Maffei, Sant'Agata, 30-IX-1870. *I Copialettere...*, p. 605.

³ José López Calo: "Il conflitto tra Chiesa e Stato nel Don Carlos", *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1971, pp. 80-89.

dúo de bajos, donde éste le reprocha al monarca haber aceptado “ideas innovadoras” (“*Le idee del novator in te son penetrate!*”) y Felipe II se ve forzado a sentenciar al final de la escena que “el trono deberá siempre doblegarse ante el altar” (“*Dunque il trono / piegar dovrà sempre all’altare!*”). En todo este tenso diálogo, la orquesta se apoya de manera obsesiva en un oscuro diseño en el registro grave que parece resaltar la funesta presencia de la Inquisición. Es decir, musicalmente Verdi contrasta la intensa humanidad del monarca –que justo en la escena anterior se nos ha desvelado hermosamente en el monólogo “*Ella giammai m’amò*”– con el rígido dogmatismo del Inquisidor.

El caso de la *Misa de Réquiem*: de Rossini a Manzoni

La composición de una misa de difuntos va más allá de cualquier celebración litúrgica, ya que la preocupación por la muerte es consustancial al ser humano al margen de su confesión religiosa. Esto es evidente en muchos de los Réquiems musicales del XIX, cuando el músico ya no depende del mecenazgo eclesiástico, produciendo planteamientos muy diversos: desde el reflexivo *Réquiem alemán* de Brahms al tranquilizador de Fauré o el dramático de Berlioz, obras que surgen por intereses creativos personales al margen de obligaciones oficiales. La excusa para que Verdi compusiese su *Réquiem* fue el fallecimiento del escritor Alessandro Manzoni, pretexto que le sirvió para desarrollar un proyecto que años antes había intentado dedicar a Rossini. Se unían así en la nueva obra las dos grandes referencias laicas de la cultura italiana, las letras y la ópera, en un país de reciente creación que necesitaba de “glorias nacionales”. No se trataba tanto de reflexionar sobre la muerte buscando un consuelo en lo desconocido, sino de lanzar un grito de rabia y dolor hacia lo insondable desde un compositor tan vital como Verdi. Como muy bien señala Massimo Mila, “si el Réquiem de tipo alemán consiste principalmente en una meditación acerca de la muerte, la *Messa da Requiem* verdiana nos muestra más bien el drama, realista y cruel, de la muerte”⁴.

El impulso inicial del *Réquiem* fue un frustrado proyecto a la memoria de Rossini. El insigne compositor, considerado a pesar de su largo retiro creativo la mayor figura de la historia de la ópera italiana, había fallecido en Francia en noviembre de 1868. Verdi, desde su finca en Sant’Agata, expresaba su dolor en una carta a Clara Maffei: “¡Un gran hombre ha desaparecido de este mundo! Su reputación era la más extendida y popular de nuestros tiempos, ¡y la gloria de Italia! Cuando el otro [Manzoni], que sigue

⁴ Massimo Mila: *El arte de Verdi*, Madrid, Alianza Música, 1992, pp. 246-247.

vivo, ya no se cuente entre nosotros, ¿qué nos quedará?”⁵ Tan sólo cuatro días después proponía al editor Ricordi una misa de Réquiem en su memoria, en la que colaborarían los mejores músicos italianos. Entre los elegidos figuraban fundamentalmente compositores operísticos –de cierto éxito en su época, aunque hoy en día prácticamente desconocidos– como Federico Ricci, Gaetano Gaspari, Lauro Rossi, Carlo Pedrotti y Antonio Bazzini, entre otros; Verdi se encargaría del *Liberame Domine*, la parte final de la misa. La obra sólo debería interpretarse una vez, en el primer aniversario del óbito de Rossini, en la Iglesia de San Petronio de Bolonia siendo después sellada y entregada al Liceo Musical de esa ciudad. La idea era que ningún agente o empresario se beneficiase de la composición; como el propio Verdi señalaba: “Esta misa no debe ser objeto de curiosidad ni especulación”.

Pero pronto surgieron las dudas y las críticas. En la revista milanesa *Il trovatore* se publicó que la misa era “un batiburrillo” y que debería haber sido el propio Verdi el que se encargase de toda la música. El director elegido fue Angelo Mariani, quien por entonces estaba inmerso en la polémica por el estreno de la primera ópera de Wagner en Italia, toda una ruptura –cultural y económica– con la fuerza de la tradición italiana. Finalmente, Verdi desconfió de Mariani y le mandó una larga carta en la que le reprochaba su desinterés por el proyecto y el no comprender que la obra era lo de menos, que lo fundamental era el homenaje: “¿Qué diferencia hay si la composición carece de unidad, o si la pieza de este artista es más bella que la del otro? Aquí no estamos hablando de individuos”⁶. Por si fuera poco, no se encontró una formación coral adecuada, y el empresario manifestó sus dificultades económicas y artísticas para realizar el homenaje a Rossini. Al conocerse estos problemas estalló un duro cruce de acusaciones en la prensa, proponiéndose que el estreno se trasladase a Milán. Las rivalidades regionales provocaron que el aniversario pasase sin el estreno. Verdi propuso que se devolviesen las partes a cada compositor y se negó en años sucesivos a que se interpretase dicho *Réquiem*. No obstante, el fragmento de Verdi significó el germen de su posterior *Messa da Requiem*, que –aunque dedicada a Manzoni– en el fondo también iba dirigida a Rossini. Dos figuras que unían, en las letras y la ópera, los pilares de la cultura italiana.

Cinco años más tarde surgió una nueva oportunidad tras el fallecimiento de Alessandro Manzoni, el autor de la novela *Los novios (I promessi sposi)*, considerado el padre de la literatura moderna italiana. Verdi siempre le había admirado, aunque el distanciamiento geográfico y la amplia diferencia de

⁵ Carta de Verdi a Clara Maffei, Sant’Agata, 20-XI-1868. Alessandro Luzio: “Il carteggio di Giuseppe Verdi con la contessa Maffei”, *Profili biografici bozzetti storici*, Milán, F. Cogliati, vol. 2, p. 526.

⁶ Carta de Verdi a Mariani, Génova, 19-VIII-1869. *I Copialettere...*, p. 213.

edad (veintiocho años que les sitúan en generaciones y trayectorias vitales muy separadas) impidieron una relación más cercana. Tan solo se habían conocido durante un breve encuentro en 1868 organizado por la condesa Maffei; el propio Verdi lo describe con emoción: “¿Qué puedo decirle sobre Manzoni? ¿Cómo podría expresar esa sensación indefinible de extremada dulzura que me invadió cuando estuve en presencia de ese Santo, tal como usted le llama? Me hubiera postrado de rodillas ante él, si fuese lícito adorar a un hombre”⁷. Palabras que muestran la profunda admiración, aunque también reflejan indirectamente la distancia entre ambos. Verdi y Manzoni eran símbolos del *Risorgimento* y del orgullo cultural de la nueva Italia unificada, y como tal, ambos fueron nombrados simbólicamente senadores en el primer parlamento italiano en 1861.

Fue la propia Clara Maffei quien le informó de la muerte de Manzoni, en un telegrama fechado el 22 de mayo de 1873. Verdi reaccionó escribiendo que “con él desaparece la más pura, santa y elevada de nuestras glorias”⁸. Como era habitual en él, no asistió a las ceremonias públicas, aunque días más tarde acudió de incógnito al cementerio de Milán junto a Giulio Ricordi y Clara Maffei, permaneciendo en silencio ante la tumba. Ese mismo día escribió al editor Ricordi informándole de sus deseos de componer una misa de Réquiem en memoria del insigne escritor italiano. La garantía del estreno y comercialización de la partitura daban una seguridad que impediría los problemas del frustrado proyecto en memoria de Rossini.

La decisión podía resultar un tanto sorprendente, dada la fama de agnóstico de Verdi. Giuseppina Strepponi, en una carta de esta época, comparaba la virtuosa religiosidad de Manzoni con el desinterés de Verdi, concluyendo que el músico era una de esas personas igualmente virtuosas que “son felices sin creer en nada”⁹. La fuerte personalidad de Verdi produjo el efecto contrario y su mujer –sumida en una depresión generada por la infidelidad de su esposo con la famosa soprano Teresa Stolz– sufrió una pérdida de fe que le llevó a escribir, sincerándose, a Clara Maffei: “Han desaparecido mis convicciones religiosas, ¡y apenas creo en Dios cuando contemplo las maravillas de la creación!”¹⁰

En medio de estos turbulentos sentimientos, Verdi pudo encontrar la paz en la composición de su *Réquiem*, tarea a la que se dedicó en los siguientes meses, entre París, Génova y su villa de Sant’Agata. En marzo de 1874 escribía: “No he hecho otra cosa que escribir nota tras nota, para mayor gloria de Dios... Ahora la partitura está acabada y me alegro de

⁷ Carta de Verdi a Clara Maffei, Sant’Agata, 7-VII-1868. A. Luzio: “Il carteggio...”, p. 525.

⁸ *Ibidem*, 29-V-1873, p. 534.

⁹ Carta de Giuseppina Strepponi a Clara Maffei, 7-IX-1872. Mary Jane Phillips-Matz: *Verdi. Una biografía*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 708.

¹⁰ *Ibidem*, 5-III-1874, p. 713.

haberla escrito”¹¹. Para el estreno, Verdi y Ricordi tuvieron que solventar aún algunas dificultades, como la polémica en el Ayuntamiento de Milán por el gran gasto del evento o la oposición eclesiástica a que cantasen mujeres en la iglesia. Finalmente, el *Réquiem* se escuchó el 22 de mayo de 1874 en una misa en memoria de Manzoni en la Iglesia de San Marcos de Milán, contando con la participación de la soprano Stolz, la mezzo Waldmann, el tenor Giuseppe Capponi y el bajo Maini, la orquesta y el coro de La Scala bajo la dirección del propio Verdi, en una celebración a la que sólo asistieron invitados y dignatarios.

Sin embargo, el destino del *Réquiem* iba a ser mucho más teatral que litúrgico. Según lo acordado con Ricordi, tan sólo tres días más tarde se representó en La Scala, escuchándose poco tiempo después en todo el mundo. En España, el Teatro Real de Madrid lo programó en un concierto sacro durante la cuaresma de 1875. Lógicamente, la referencia a Manzoni estaba ya olvidada. No había sido más que una buena excusa para que Verdi compusiese una nueva obra en la que lucía la habitual fuerza dramática y musical de sus óperas. Algo sorprendidos ante las innumerables peticiones de la obra, Ricordi comentó a Verdi que “parece que se trata de verdadero éxito”; éxito de taquilla y de público. En los Estados Unidos, según le informaba su discípulo Muzio, se interpretaba en las iglesias cada domingo “cobrando un dólar por butaca”¹².

El sentido de trascendencia en las óperas de Verdi

Muchas fueron las críticas en las que se reprochaba a Verdi el haber creado una nueva ópera bajo la apariencia de una obra religiosa. La acusación de teatralidad ha sido un tópico al hablar del *Réquiem* de Verdi, aunque esta visión implica un concepto de lo escénico como falso y superficial, que poco o nada tiene que ver con el arte verdiano. El compositor italiano se presenta como un hombre moderno, laico y agnóstico, que no busca una religiosidad formalizada en los dogmas eclesiásticos sino un sentido de la trascendencia en el mundo civil que le rodea. Así, los teatros se convierten en los nuevos templos de la sociedad, lugares no sólo de frivolidad y apariencia, sino también de arte y trascendencia.

En este sentido, la muerte es un tema fundamental en las óperas verdianas, un compositor que apenas abordó lo cómico en su creación. La mayoría de sus personajes son llevados hasta este extremo fatídico, como si la

¹¹ Carta de Verdi a Piroli, 7-III-1874. *Carteggi verdiani*, Alessandro Luzio (ed.), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947, vol. 3, pp. 100-101.

¹² M. J. Phillips-Matz: *Verdi...*, p. 717.

única manera de resolver sus conflictos fuera rompiendo de manera radical con el mundo. Es preferible la huída al sinsentido de la vida, como hacen Aida y Radamés, cuya única salida a su amor es la inmolación, una redención en el más allá que encuentran sepultándose juntos en el final de la ópera; de hecho, el propio Verdi describió esta escena del final de *Aida* como “un Réquiem y un *De profundis* egipcio”¹³.

Verdi había incluido escenas religiosas en sus óperas. Algunas resultaban excesivamente tópicas, como el famoso *Miserere* de *El trovador* que acompaña de fondo el lamento de la protagonista, cuyo dolor se ve intensificado por la escucha de un canto religioso que más que consuelo refleja la proximidad de la muerte de su amado. Sin embargo, en sus óperas posteriores el sentimiento religioso se vio incrementado y potenciado no como un mero recurso de efecto teatral. En *La forza del destino*, los dos protagonistas (Leonora y Don Álvaro) se refugian en el mundo religioso como única manera de expiar sus errores en el mundo. La plegaria de Leonora a la Virgen ante el convento sirve no sólo para reflejar las tensiones psicológicas del personaje, sino también para mostrarnos la idea verdiana de la religión como consuelo; se trata de uno de los primeros ejemplos en que los frailes rezan pacíficamente y la religión no es amenazadora. Por un camino menos directo, percibimos este mismo sentido en las nobles reflexiones del rey Felipe II en *Don Carlos*, quien aislado del mundo reflexiona sobre su próxima muerte (“*quando la mia giornata è giunta a sera*”), un personaje que pierde su heroísmo y acepta el fatídico destino humano.

Todos estos ejemplos reflejan el sentido de lo religioso en la obra de Verdi, especialmente sensible al tema de la muerte, por lo que no debe sorprendernos la composición de un *Réquiem*, donde vierte todos sus recursos musicales para realzar una lectura laica sobre el texto de la liturgia de la misa de difuntos. El dramatismo del *Dies Irae*, el carácter reflexivo del inicio, la consolación del *Lacrymosa* o la fuerza desesperada de la petición de clemencia del *Libera Domine* no son meros elementos de teatralidad, sino una profunda y sentida reflexión sobre la condición de la vida humana. El resultado no es el mero consuelo, ni la ingenua esperanza en el más allá, sino una sensación de tensión humana provocada por la irracionalidad de su existencia, que constituye tanto la visión personal de Verdi como la de su mundo contemporáneo.

¹³ Carta de Verdi a Giulio Ricordi, Busseto, 14-XI-1870. Franco Abbiati: *Verdi*. Milán, Ricordi, 1959, vol. 3, p. 409.