

De Hernani a Ernani: Literatura y música en son de libertad

Claudia Teresa Pelossi¹

Giuseppe Verdi no solamente fue uno de los maestros de la ópera mundial, sino también, en otro terreno, una figura clave del *Risorgimento* italiano.² Para Piere Milza (2006) muchos encontraron en su música un medio para expresar su deseo de vivir libres y unidos. Los historiadores aún debaten si verdaderamente Verdi anticipó o no las reacciones políticas de su público. Lo cierto es que asumió sus efectos y que encarnó durante décadas el anhelo colectivo de libertad y unidad nacional.

En la relación entre este músico y la historia de su país existe algo que lo acerca al escritor francés Víctor Hugo, de quien Verdi tomó los argumentos de dos de sus óperas: *Ernani* (1844), y *Rigoletto* (1851), cuyo hipotexto es *El rey se divierte*. Según Dauvin, Hugo detestaba la música y, en particular, la ópera; pero los compositores líricos se sintieron atraídos por los dramas hugolianos, ya que portaban rasgos compatibles con la ópera: acciones de fuerte intensidad, violencia de sentimientos, costumbrismo y, sobre todo,

¹ Universidad del Salvador - CEN. claudia.pelossi@gmail.com

² Nella leggenda verdiana si vuole che Nabucco e I Lombardi siano state rappresentazioni fondamentali per il risveglio della coscienza risorgimentale italiana, ma non è vero, non tanto perché sono opere dedicate a due sovrane, Adelaide d'Austria e Maria Luigia di Parma, quanto piuttosto perché negli anni in cui vennero composte il sentimento patriótico era un fuoco tutt'altro che divampante. Il patriotismo che faceva fremere i cuori italiani e vergare alle mani il famoso "W Verdi" che campeggiava sui muri, nacque più tardi, alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza. Nonostante nel 1859 fossero passati dodici anni dal Nabucco, i patrioti attribuivano a Verdi una sorte di precoce ispirazione profetica che lo aveva guidato soprattutto nella composizione di "Va pensiero" (Belenghi, 2007, p. 26).

una organización casi musical: alternancia de monólogos (I,5; V,2), de tiradas declamadas ante *partenaires* reducidos a silencio (I,3), de dúos (I,2, IV, 2), de grandes escenas asimilables a coros (IV, 3) (2004). En la transposición de *Hernani*, Verdi junto al libretista Piave, debió realizar modificaciones sustanciales, debidas a la migración de género. En primer término, el autor italiano opera una síntesis o reducción de contenidos necesaria para la adaptación al canto, cuya consecuencia más próxima es una más rápida progresión de la acción. Así, de cinco actos pasamos a cuatro. Entre otros artilugios de condensación –expresa Dauvin– evita todo lo que tiende a retardar la acción, como las largas tiradas de Don Ruy (I, 3; III, 6). Se podría vaticinar que los personajes verdianos, privados de la verborragia hugoliana, adolecieran de profundidad psicológica; pero Verdi logra subsanar esta carencia con una interiorización de los caracteres confiada al poder de la música. Por otra parte, se esfuerza también en hallar una mayor unidad de tono: suprime, por ejemplo, los escasos elementos cómicos que Hugo había introducido en virtud de la hibridación de géneros (el personaje de la dueña, I, 1; Don Carlos que sale del placard, I, 2, los cortesanos ridículos, V, 19) (2004).

Es comprensible que el drama original de Víctor Hugo y el escándalo que había causado entre la gente conservadora la batalla parisina de *Hernani*, no podían dejar de preocupar a los censores austríacos de *Ernani*. La exaltación del bandolerismo, la representación en escena de una conspiración de poder, la ridiculización del personaje del soberano, a quien el texto trataba de “viejo estúpido”, y que el público podía fácilmente asimilar con el emperador de Austria, amenazaban propagar los ideales patrióticos y atentar contra el orden público. De manera que Verdi tuvo que reprimir su ira y dotar a su héroe de una actitud respetuosa hacia el soberano. Con todo, luchó enérgicamente para limitar las mutilaciones que le reclamaban y se mantuvo firme en el mantenimiento del título de la ópera, que se llamaría *Ernani*, y no, como lo exigían las autoridades, *L’Onore Castigliano* (El honor castellano).

En este trabajo nos focalizaremos en uno de los aspectos de la transposición, que resumiríamos en un interrogante-hipótesis: ¿en qué medida Verdi logra tomar las banderas de libertad política pregonadas por Hugo, adaptando ese mensaje a una Italia en pleno proceso resurgimental?

Para lograrlo, tomaremos como eje el tratamiento del personaje de Don Carlos. Ambas obras se remontan al siglo XVI (1519), es decir, al momento

en que Carlos I rey de España es electo Emperador y devendrá Carlos V. Para la construcción de este actante, Hugo escogió una imagen muy poco difundida por la tradición. Durante la tarde de la primera representación de *Hernani*, la siguiente nota fue distribuida en mano a los espectadores. El autor aclararía que fue tomada de una crónica española:

Il est peut-être à propos de mettre sous les yeux du public ce que dit la chronique espagnole de Alaya “qui ne doit pas être confondu avec Ayalá l’annaliste de Pierre-le-Cruel” touchant la jeunesse de Charles-Quint, lequel figure comme on sait dans *Hernani*: -‘Don Carlos, tant qu’il ne fu qu’archiduc d’Autriche et roi d’Espagne, fu un jeune prince amoureux de son plaisir, grand coureur d’aventures, sérénades et estocades, sous les balcons de Saragosse, ravissant volontiers les belles aux galants et les femmes aux maris, voluptueux et cruel au besoin. Mais du jour où il fut empereur, une révolution se fit en lui et le débauché Don Carlos devint ce monarque habile, sage, clément, hautain, glorieux, hardi avec prudence que l’Europe a admiré sous le nom de Charles-Quint “Grandezas de España, descanso 24”’ (Matzke, 1891, p.37).

Se observan en este fragmento dos aspectos clave. Por un lado, queda plasmada la construcción de un personaje dinámico –aspecto que también recogerá Verdi-, en el sentido de que experimenta una notoria evolución –inverosímil por lo abrupta en las dos obras- que va de un rey donjuanesco y aventurero a un emperador maduro, sabio y justo. En términos de Gil Calvo (2006), el héroe crudo, al punto de devenir monstruo o villano, de pronto asume la identidad de patriarca, sin mediación de proceso psicológico alguno. Hugo agrega a esa primera etapa, rasgos de tiranía y crueldad con sus súbditos. El drama romántico, por lo general, debía *frapper les sens*, razón por la cual se privilegiaba lo pintoresco. Hugo recurre, entonces, al color local histórico y geográfico; por ende, esta visión del monarca que nos brinda la Crónica española de Alaya, le sentaba perfecto. Sabemos que si bien la historia constituye el telón de fondo del drama romántico, este debe extender un profundo lazo entre las situaciones históricas que le sirven de trama y el presente político y social del espectador. El drama toma entonces una “mission nationale, un mission sociale, une mission humaine” (Hugo, 1856, p. 6). Es por ello que, los objetivos que se fija Carlos V, luego de su transformación,

no reflejan en realidad las preocupaciones de un emperador del siglo XVI. Preferir la clemencia a la violencia, esforzarse por lograr un mundo más armonioso, trabajar por el progreso de la humanidad (v. 1488) y la unificación de Europa, prestar gran atención al pueblo, fuerza viva de una nación que es necesario proteger (v. 1529), todas estas aspiraciones llevan más bien las huellas de las ideas de Hugo, futuro hombre político que, por otra parte, fueron muy bien recibidas por los hernanistas de la primera representación y anunciaron los compromisos sociales y políticos de los románticos posteriores a 1830. En resumidas cuentas, no podemos considerar a Carlos V como un personaje referencial en el sentido que le atribuye Pilippe Hamon³.

Es necesario detenernos en la escena clave en la que se plasma la transformación sustancial del monarca, que constituye una verdadera catábasis. En ambas obras, Don Carlos, en el momento en que se halla próximo a ser elegido emperador, se dirige a la cripta de Carlomagno con el fin de desbaratar una conjuración en su contra, cuyo artífice es, obviamente, Hernani. El rey hugoliano pronuncia ante la tumba un conmovedor discurso, joya del arte retórica, en el que reflexiona sobre la magnificencia del poder y el sentido del Imperio, a través del uso de tópicos medievales. En primer término, sus palabras nos remiten a la teoría propuesta por Dante Alighieri (1992) en su tratado *Monarquía* (1310-1312), donde el florentino analiza las delicadas relaciones entre el Papado y el Imperio, cuestión que resuelve con la teoría “de los dos soles”. Para Dante, el papa y el emperador reciben su poder directamente de Dios, sin subordinación de la autoridad terrena a la espiritual: deben ser como dos soles que iluminan contemporáneamente el mundo⁴. El emperador debe guiar a la humanidad en su fin natural en la Tierra: la felicidad en este mundo,

³ Una categoría de *personajes-referenciales*: personajes históricos (Napoleón III en los *Rougon-Macquart*, Richelieu en A. Dumas...), mitológicos (Venus, Zeus...), alegóricos (el amor, el odio...) o sociales (el obrero, el caballero, el pícaro...). Todos remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura (deben ser *aprendidos* y *reconocidos*). Integrados en un enunciado, servirán esencialmente de “anclaje” referencial remitiendo al gran Texto de la ideología, de los clichés, o de la cultura; asegurarán entonces lo que Barthes llama en otra parte un “efecto de real” y, con frecuencia, participarán en la designación automática del héroe (haga lo que haga, el héroe será caballero en Chrétien de Troyes) (Hamon, 1977, p.4).

⁴ Se contraponen a la teoría del papa Gregorio Magno, según la cual el emperador está subordinado al papa, como la Luna al Sol.

garantizada por la paz y la justicia; y el papa debe conducir a los hombres hacia su fin supranatural, la felicidad ultraterrena. Solo de la libre acción de las dos máximas autoridades, separadas, pero concordes, puede nacer un mundo nuevo y regenerado. He aquí las palabras de Hugo, en las que el papa y el emperador quedan plasmados como dos figuras armónicas pero independientes:

Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur!
(...)
Le pape et l'empereur! Ce n'était plus deux hommes.
Pierre et César! en eux accouplant les deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre humain,
Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle
Et tous deux remettant au moule de leur: main
Le bronze qui restait du vieux monde romain!
(Hugo, 1858, pp. 98-99).

En su discurso aparecen también dos tópicos típicamente medievales: el de *vanitas vanitatum*⁵ y el *contemptu mundi* (desprecio del mundo)⁶:

Oh! quel destin! Pourtant cette tombe est là sienne!
Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne?
Quoi donc! avoir été prince, empereur et roi!
Avoir été l'épée, avoir été la loi!
Vivant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne!

⁵ Expresión proveniente del Eclesiastés, que pretende transmitir la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte.

⁶ Expresión tomada del poema del monje benedictino del siglo XII, Bernardo de Cluny, *De contemptu mundi*, una sátira encarnizada contra los desórdenes morales de la época monástica del poeta y que gira alrededor de dos puntos principales: el carácter transitorio de todos los placeres materiales y la permanencia de las alegrías espirituales.

Quoi! pour titre César et pour nom Charlemagne!
Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
Aussi grand que le monde! — Et que tout tienne là!
Ah! briguez donc l'empire! et voyez la poussière
Que fait un empereur! Couvrez la terre entière
(Hugo, 1858, p. 159)

Ante la tumba de su homónimo, Carlos comienza a tomar conciencia de la magnitud de su próxima misión y pide a Carlomagno la fuerza necesaria para gobernar al mundo:

Ah! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face a face,
Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime, de beau!
Oh! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose!
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher. Apprends-moi ton secret de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner!
(Hugo, 1858, p. 160)

El cambio sustancial se ha operado y este nuevo Emperador, moldeado a la manera de su antiguo predecesor, da un giro abrupto en su cosmovisión.

Ahora bien, si tomamos la misma escena en el libreto de la ópera, veremos alteraciones sustanciales. El discurso, mucho más breve que en el texto francés, no sólo no es pronunciado frente al sepulcro, sino que la figura del gran emperador medieval se desdibuja por completo. Este Carlos expresa:

CARLO: Gran Dio! costor sui sepolcrali marmi
Affilano il pugnai per trucidarmi!...
Scettri!... dovizie!... onori!...
Bellezza!... gioventù!... che siete voi?
Cimbe natanti sopra il mar degli anni,
Cui l'onda batte d'incessanti affanni,
Finché giunte allo scoglio della tomba

Con voi nel nulla il nome vostro piomba!
Oh de' verd'anni miei
Sogni e bugiarde larve,
Se troppo vi credei,
L'incanto ora disparve.
S'ora chiamato sono
Al più sublime trono,
Della virtù com'aquila
Sui vanni m'alzerò;
E vincitor dei secoli
Il nome mio farò⁷.
(Verdi, 2012, p. 309)

El libretista ha operado una reducción del pasaje hugoliano y ha tomado exclusivamente la reflexión sobre la vanidad del mundo y el ocaso del poder, y la posterior necesidad de un cambio moral que lo ubicase a la altura de las circunstancias. Verdi trató, por todos los medios, de mantenerse fiel a la trama argumental, pero sin ensalzar demasiado la figura imperial. Lo logra desplazando el acento heroico, del rey, a los conjurados, a través de un discurso, cuyo eje es la liberación de la tiranía, que no aparece en el hipotexto francés:

CORO: Si ridesti il Leon di Castiglia,
E d'Iberia ogni monte, ogni lito
Eco formici tremendo ruggito,
Come un di contro i Mori oppressor.
Siamo tutti una sola famiglia,
Pugnerem colle braccia, co' petti;
Schiavi inulti più a lungo e negletti

⁷ ¡Gran Dios! / Ellos, sobre estos mármoles sepulcrales, / afilan la daga para darme muerte. / ¡Cetros! ¡Riquezas! ¡Honores! / ¡Bellezas! / ¡Juventud! ¿Que sois? / Barcas navegando sobre / el mar de los años / a quienes las olas / golpean con penas incesantes, / hasta que, al alcanzar el/ arrecife de la tumba, / tu nombre se hunde contigo en la nada. / ¡Oh!, sueños y embustes / de mis años juveniles, / si he creído en vosotros, / vuestro conjuro se ha desvanecido. / Si ahora soy llamado / al trono más sublime, / me elevaré como un águila / sobre las alas de la virtud, ¡ah! / y convertiré mi nombre / en el conquistador de los siglos.

Non sarei finché vita abbia il cor.
Sia che morte ne aspetti, o vittoria,
Pugneremo, ed il sangue de' spenti
Nuovo ardire ai figliuoli viventi,
Forze nuove al pugnare darà.
Sorga alfine radiante di gloria,
Sorga un giorno a brillare su noi...
Sarà Iberia feconda d'eroi,
Dal servaggio redenta sarà...⁸
(Verdi, 2012, p. 311)

Evidentemente, no es casual la diferencia de actitud en los autores. A las monarquías hereditarias, Hugo opone la soberanía de un emperador electo. De corte liberal, el autor francés sostiene el principio de la elección como un elemento positivo, aunque todavía no profese ideas netamente republicanas. Recordemos que tres meses después del estreno de Hernani, se produjo la Revolución de 1830, que arrojó del poder a Carlos X, figura conservadora y absolutista. Es por ello que esta obra fue considerada no solamente transgresora en el aspecto artístico, sino sobre todo, peligrosa en el plano político. Era imposible despegar la imagen de Carlos X del retrato de ese primer Don Carlos. Por otra parte, Hugo, artista romántico, aunque parezca contradictorio, fue seducido por la concepción carolingia del poder imperial (v. 1641, 1487), autoridad sagrada, mística, confiada por Dios, quien guía a los electores hacia el candidato más digno, situación imposible en la monarquía hereditaria. Éste era ya uno de los temas de la propaganda napoleónica: el conductor de hombres es investido por una misión de origen divino. Tengamos en cuenta, además, que la generación de Hugo creció en la fascinación de las empresas

⁸ TODOS ¡Un pacto! ¡Un juramento! / Que despierte de nuevo / el León de Castilla, / y que en cada montaña, / en cada región de Iberia, / resuene el eco de su / tremendo rugido, / como ocurriera antaño / contra el moro opresor. / Formamos todos una sola familia / y pelearemos con nuestros brazos / y pechos. / No seremos / esclavos irredentos y en abandono / mientras haya vida / en nuestros corazones. / Ya la muerte nos atrape, / o nos sonría la victoria, / combatiremos, / y la sangre de los muertos / dará nuevo valor / a los hijos vivientes, / dará resurgente fuerza a la lucha. / Que se haga el día, por fin, / radiante de gloria, / que se haga el día y brille / sobre nosotros / Iberia será fértil en héroes, / será librada de la servidumbre.

napoleónicas y su legado político y cultural, por lo que Carlomagno, en definitiva, no es más que una transposición del militar corso.

Inversamente, en la obra italiana, la figura de Carlomagno y la del nuevo emperador, adquieren ribetes diametralmente opuestos, pues se vinculan claramente con el poder tiránico del Imperio Austrohúngaro. Si bien su argumento –a diferencia de *Nabucco* e *I Lombardi*– no estimulaba de modo directo el fervor patriótico, el pueblo captó en esta obra los aires de libertad. Y es así como podemos interpretar en clave italiana independentista, el discurso de liberación, cantado por el coro y citado anteriormente. La frase “*Si ridesti il leon di Castiglia*” (“Que despierte de nuevo el león de Castilla”) se transformó popularmente en “*Si ridesti il leon di Venezia*”. Así, si reemplazamos los términos “*Iberia*” por “*Italia*” y “*moros*” por “*austríacos*”, el paralelismo es perfecto. También la célebre aria inicial de Elvira “*Ernani! Ernani, invola mi...*” se tomaría- según cuenta la tradición años después- como un ruego a la *Joven Italia*⁹ para que Víctor Manuel, rey del Piamonte, la liberara del abrazo aborrecido del Imperio Austrohúngaro.

Para concluir, podemos afirmar que Hugo y Verdi fueron dos genios devenidos mitos que lograron fascinar al público de su tiempo, por la grandeza del arte literario uno, y del arte musical, el otro. Y en estas obras, a través del telón de la historia lograron captar y plasmar con maestría las inquietudes y desasosiegos del hombre de su tiempo, atrapado en complejas estructuras políticas y sociales, carentes de libertad. Y es por ello que hoy, entre otras causas, después de casi doscientos años, el público continúa aplaudiéndolos.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (1992). *Monarquía*. Tecnos: Madrid.
- Belenghi, R. (2007). *Giuseppe Verdi*. Napoli: Liguori Editori.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Dauvin, S. et J. (2004). *Hernani (1830) Ruy Blas (1838)*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris: Hatier.

⁹ La *Joven Italia*, instituida en Marsella en julio de 1831, era una organización clandestina que agrupaba a republicanos, nacionalistas y liberales que se planteaban la difusión de las ideas nacionalistas y democráticas, a la par que estimulaban la insurrección contra las potencias extranjeras que estaban obstaculizando esos procesos. Los representantes más conocidos son Mazzini y Garibaldi.

- Hamon, Ph. (1977). Para un estatuto semiológico del personaje (Trad. T.M. de Costa). UNC. En R. Barthes y otros. *Poétique du recit*. París, Seuil.
- Hugo, V. (1858). *Théâtre. Hernani*. Paris: L. Hachette et Cie. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=L7bUg0skYROC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Hugo, V. (1856). Lucrèce Borgia. En *Théâtre*. Paris: L. Hachette et Cie. Recuperado de books.google.com.ar/books?id=3porAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=lucrece+borgia&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjJo47ZkprYAhWHxpAKHUDA_BhMQ6AEIRTAE#v=onepage&q=lucrece%20borgia&f=false
- Matzke, J. (1891). The Historical Hernani. [El Hernani histórico]. *Modern Language Notes*, 6(2). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2919034>
- Milza, P. (2006). *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Verdi, G. (2012). *Hernani. Tutti i libretti d'opera*. [Todos los libretos de ópera]. Roma: Newton Compton Editori.