SHAKESPEARE - VERDI

"OTHELLO" - "OTELLO"

ESTUDIO COMPARADO DEL «OTHELLO» DE SHAKESPEARE
Y DE SU TRANSFORMACION EN LIBRETO DE OPERA

POR

JOSE CARLOS RUIZ SILVA

"Un libreto de ópera es bueno si carece de sentido." Esta frase de Bellini quizá tuvo significado en su época, cuando los asuntos dramáticos eran de una endeblez irónica. Normalmente los libretistas no se quebraban la cabeza y extraían el libreto bien de una obra anterior, drama o novela, bien de un asunto histórico o bien de una idea original; no se preocupaban más que de colocar una serie de tópicos, uno sobre otro, con arreglo a un sistema manido y superficial. Los personajes solían ser de cartón piedra, meras marionetas y la ilación psicológica estaba reducida al mínimo.

La labor del compositor se reducía a idear unas cuantas melodías, para las que los italianos estaban particularmente dotados, y aplicarlas al texto, descuidando por supuesto la conveniencia o no de tal aplicación. Así, era frecuente que el mismo tipo melódico y armónico describiera los más diversos estados anímicos de los personajes. Un sentimiento de alegría se describía igual que uno de tristeza. Por supuesto hubo excepciones, incluso dentro de obras enmarcadas en estas coordenadas. Bellini o Donizetti tienen obras suyas cuyos libretos generalmente son malos y, como decía el primero, sin sentido, pero en ocasiones su inspiración brilla con luz propia. Así por ejemplo, y dentro de sus propias limitaciones personales y ambientales, no se puede negar que Bellini acertó en gran medida al describir a su personaje más querido: Norma; y que ésta, independientemente del asunto, pueril y absurdo, destaca con rasgos propios y hasta humanos dentro del contexto; ello se debe exclusivamente a la música.

Boito era un hombre de teatro auténtico. Su formación humanística, su cultura, su amor por lo clásico y por lo moderno, su solidez, fueron

características que fundamentaron la creación de sus libretos y obras musicales. Aun las más mediocres, como *Gioconda,* revelan este sentido de autenticidad. Se dio cuenta, mirándose en el espejo de Wagner y bebiendo en las fuentes de Shakespeare y Dante, de la importancia de un buen texto. Era un alma sensible y como tal actuó. Cuando comenzó la redacción de *Otello* tuvo muy presentes todas esas circunstancias y su labor, sin conocer directamente (en inglés) a Shakespeare, fue encomiable. Sin duda su libreto es el más afortunado de cuantos se hicieron hasta el presente partiendo de obras de Shakespeare. Para ello estudió concienzudamente los caracteres de los personajes y fue puliendo, con la ayuda inestimable del compositor Verdi, los distintos personajes de la tragedia, salvando de manera ejemplar los múltiples escollos que ofrecía el proyecto. Se supo sacrificar y abandonar temporalmente otras labores más personales, como el *Nerone,* pero el resultado final le recompensó ampliamente.

La inteligencia preside la construcción de este libreto, y queda bien claro que su autor no pensaba igual que Bellini al respecto, pues si de algo se preocupó fue precisamente de que la peripecia dramática tuviera un sentido humano.

Un especialista como Winston Dean cataloga de milagro la consecución del libreto por parte de Boito. No es una traslación más o menos lineal de la obra de Shakespeare, sino que es una adaptación a la que posteriormente ha de ilustrar la música. La tragedia queda reducida a sus esquemas esenciales, al esqueleto por así decirlo. Con ello la obra original no pierde, ya que sus valores continúan enteros y reconocibles.

Hay que pensar en la finalidad del texto boitiano, un soporte para la música, en el que ésta se pudiera encajar sin dificultad, en el que todo fuera claro sin que la profundidad de ideas y sentimientos sufriera por ello. Por tanto no ha de extrañar que de los 3.500 versos aproximados del drama shakespeareano se pasara a los 88 del libreto. Mérito de Boito fue lograr esto sin que los valores originales perdieran su importancia y categoría. Algunos autores han criticado esta poda de versos, situaciones y personajes, pero hay que repetir frente a ellos que no se trata de la

traducción o adaptación lineal de un drama, sino de su conversión a libreto de ópera, en donde la economía de ideas y un simple esbozo son tan importantes para facilitar al compositor su tarea inmediata. El logro final apoyaría esta tesis, ya que el eje boitiano sirvió para que Verdi realizara una de sus mejores partituras, en todo momento fiel al espíritu del libreto y también al de Shakespeare.

Es conveniente e interesante conocer un poco al detalle la labor de poda, ajuste y adecuación realizada por Boito puesto que ello nos indicará el cuidado y respeto al original, así como el equilibrio y reparto de las situaciones dramáticas y psicológicas en su traslación a la nueva forma.

William Shakespeare

OTHELLO, THE MOOR OF VENICE

Dramatis personae

DUKE OF VENICE.
BRABANTIO, a Senator, father to Desdemona.
OTHER SENATORS.
GRATIANO, brother to Brabantio
two noble Venetianos.
LODOVICO, kinsman to Brabantio
OTHELLO, the Moor, in the service of Venice.
CASSIO, his honourable Lieutenant.
IAGO, his Ancient, a Villain.
RODERIGO, a gull'd Venetian gentleman.
MONTANO, Governor of Cyprus, before Othello.
DESDEMONA, daughter to Brabantio, and wife to Othello.
EMILIA, wife to Iago.
BIANCA, a courtezan, in love with Cassio.

Gentlemen of Cyprus, Sailors, Officers, Messenger,
Musiciens, Herald, Attendants, etc.

The Scene: Venice; Cyprus.

Arrigo Boito

O T E L L O

Musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

OTELLO, moro, generalle de l'armata Veneta	tenore
JAGO, alfiere	baritono
CASSIO, capo di scuadra	tenore
RODERIGO, gentiluomo veneziano	tenore
LUDOVICO, ambassiatore della Republica Veneta	basso
MONTANO, predecessore d'Otello nei goberno dei Cipro	basso
UN ARALDO	basso
DESDEMONA, moglie d'Otello	soprano
EMILIA, moglie di Jago	mezzo-soprano

Scena: Una citá di mare nell'isola di Sipro.

Epoca: La finale del secolo XV.

Comienza el libreto, a diferencia del drama, en el momento de la llegada de Otelo a Chipre, en lo más fragoroso de la tempestad. Una gran multitud con Montano, Iago, Cassio y Rodrigo (pero no Desdémona y Emilia) espera impaciente la llegada del Moro. Este pasaje es tratado en el original alrededor del acto II, I, 94:

ALCUNI DEL CORO: Una vela!

ALTRI DEL CORO: Una vela!

IL PRIMO GRUPO: Un vesillo!

CASSIO: But, hark! a sail.
(A cry within) «A sail, a sail!»

Suprimiendo el acto veneciano Boito obtuvo una doble ventaja dramática: ahorró tiempo para el posterior desarrollo de la acción y comenzó la ópera con un tremendo clima en el que la confusión física prepara el ánimo para los disturbios psíquicos que han de venir, como si hubiera un paralelismo entre los elementos y las pasiones. Pero esto no quiere decir que se ignorase por completo el acto primero, ya que hay varios pasajes del mismo incluidos en el libreto, como se ha de ver. La primera escena es coral y las cortas frases dichas por los cuatro hombres no nos dan todavía una definición de sus caracteres. Esto ayuda a que el mayor énfasis se dirija hacia Otello cuando llega y anuncia su victoria sobre los turcos. Acto II, I, 204:

OTELLO: Esultate! L'orgoglio musulmano,
sepolto é in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l'armi lo vinse l'uragano.

OTHELLO: News, friends, our wars are done
The Turks are drown'd.

Su saludo a Desdémona es reservado para más tarde. Sus primeras palabras nos lo describen ya como un jefe heroico. Después de un breve fragmento coral, declina la tempestad y Iago comienza a hablar con el celoso Roderigo, usando motivos utilizados por ambos en partes del acto II de la obra: "I will incontinentiy drown myself" de Roderigo (Acto I, III, 306):

IAGO: Roderigo, Ebben, che pensi?
RODERIGO: D'affogarmi.

IAGO: What say'st thou, noble heart.
RODERIGO: What will I do, thinkest thou?
IAGO: Why, go to bed, and sleep.
RODERIGO: I will incontinently drown myself.

Esto está situado aquí como oposición al contexto de la tempestad. Iago le asegura que podrá gozar de Desdémona, Acto I, III, 365:

IAGO: Giuro che quella donna sarà tua.

IAGO: Thou chaltnejoy her.

y le confiesa el odio que siente hacia Otello por ascender a Cassio antes que a él. Esta escena la encontramos en la primera de la obra de Shakespeare (Acto I, 16 al 60):

(Indicando Casio.)

IAGO: Quell'àzzimato capitano usurpa
Il grado mio, il grado mio che in cento
Ben pugnate battaglie ho meritato...

IAGO: But, he, Sir, had the election:
And I of whom his eyes had seen the proof
At Rhodes, at Cyprus and other grounds...

Un coro celebrando la victoria con la gente portando luces conduce a la conocida parte del brindis. Alguno, E. Newman (1), considera este coro superfluo y que rompe completamente la acción dramática cayendo en lo convencional y manido. En el susodicho brindis, Iago convence a Cassio, que se resiste en un principio, a beber a la salud de Otello y Desdémona. Acto II, III, 27:

IAGO: Roderigo, beviam! qua la taza, capitano.
CASSIO: Non bevo piu.

IAGO: Come liutenant, I have a stoup of wine... to the health of black Othello.
CASSIO: Not to-night.

Roderigo, de acuerdo con Iago, aprovechando tal circunstancia lo provoca. Acto II, I, 270:

IAGO *(A Roderigo, in disparte, mentre gli altri ridono di Cassio):*
Egli è brianco fradicio. Ti scuoti.
Lo trascina a contesa; è pronto all'ira.
T'offenderà... ne seguirà tumulto.

IAGO: Cassio knows you not, Ill not be far from you:
do you find some occasion to anger Cassio...
He is rash and very sudden
in choler, and haply may strike at you: provoke
him, that he may.

Boito combina aquí dos episodios de manera perfecta. La canción de Iago, canción del brindis, en la que participan Cassio y Roderigo, brota naturalmente de "And let me the canakin clink" (II, 3, 70):

IAGO: Inaffia l'ugula!
Trinca, tracanna!
Prima che svampino
Canto e bicchier
Chi all'esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beva con me!

IAGO *(Sing):* And let me the canakin clink, clink,
And let me the canakin clink.
A soldier's a man;
A life's but a span;
Why, then, let a soldier drink.

La borrachera de Cassio, su provocación por Roderigo, la indignación de Montano y el corte de Iago a aquél, que intentaba rebelarse, siguen fielmente el original.

La escena culmina con la vuelta de Otelo. Acto II, III, 162:

OTELLO: Olá! che avien? son io fra i Saraceni?
o la turchesca rabbia è in voi trasfusa.

y más adelante:

OTELLO: Onesto Iago.
Per quell'amor che tu mi porti, parla.
IAGO: Non so... quì tutti eran cortesi amici.

OTHELLO: Why, how now, ho! from whence arises this?
Are we turn'd Turks, and to curselves do
that which heaven has forbid the Ottomites?

y más adelante:

OTHELLO: Honest Iago, that looks dead with grieving,
Speak.
IAGO: I do not know, friends all but now, even now.

Antes de su "what is the matter here?", Boito coloca las palabras con las que el propio Otello había apaciguado una pelea anterior: "Keep up your bright swords" (Acto I, II, 59), "Abasso le spade!" Lo que sigue está muy condensado, aunque conserva la mayor fidelidad a las líneas esenciales.

Al final se van todos y quedan en escena el Moro y Desdémona.

El dúo de amor que concluye el acto I no tiene un exacto paralelismo en la tragedia. Su colocación en la ópera es esencial porque (aparte del valor musical que después le daría Verdi) asume la función de la parte del primer acto shakespeareano en que se revelan las razones del extraño matrimonio entre el Moro y la aristócrata, su original pureza y su esencia emocional. Su cometido, por tanto, es informativo en gran medida, de poner un poco en antecedentes al oyente. Es la primera escena de Desdémona en la ópera, Othello se nos aparece no ya como un general, sino

como un hombre tierno y enamorado, incluso haciendo gala de un temperamento sensible. La relación amorosa queda clara y servirá de contraste al posterior desarrollo de la tragedia, que todavía no se adivina. La idea del dúo proviene del apunte de Otello del acto II, III, 242: "All's well now, sweeting; como away to be". Pero la mayor parte es del acto primero de Shakespeare, del discurso ante el consejo de Venecia. Acto I, III, 128.

El climax del fragmento está en los versos del acto I, III, 167-68:

OTELLO: E tu m'amavi per le mie sventure
Ed io t'amavo per la tua pietà.

OTHELLO: She lov'd me for the dangers I had pass'd,
And I lov'd her that she did pity them.

Las primeras palabras que pronuncia Desdémona las toma prestadas de la entrada de Otello al llegar a Chipre ("Mio superbo guerrier"), "o My fair warier" (Acto II, I, 182). Boito vuelve a esta escena con "If it were now to die" (Acto II, I, 191-200), acabando el acto con el "beso":

OTELLO: Tale è il gaudio dell'anima che temo,
Temo que piu non mi sarà concesso
Quest'attimo divino
Nell'ignoto avvenir del mio destino.

OTHELLO: My soul hath her content so absolute,
that no another comfort, like to this
succeeds in unknown fate.

El acto II transcurre en una habitación de la planta baja del castillo, con un jardín al fondo; los acontecimientos están tomados a partir del acto II, escena III de la obra, cuando Iago consuela el ofendido orgullo de Cassio asegurándole que pronto recuperará su posición ante Bianca (personaje que no aparece nunca en la ópera, pero de quien se habla aquí para clasificar los hechos que han de ocurrir) y le convence para que

ruegue a Desdémona que interceda por él ante Otello ("Our general's wife is now the general") (Acto II, III, 318). El teniente le hace caso y sale en busca de la joven, por lo que Iago, que se queda solo, se mofa de él y canta el famoso *Credo*, tomado en parte del soliloquio que Shakespeare situó en este punto del acto II ("When devils will their blakest sins put on", 357...).

Este pasaje es uno de los que Boito cuidó con más cariño. Literalmente no sigue a Shakespeare ya que por otra parte éste no concibió un monólogo de Iago en esos términos, pero el espíritu permanece, el diabólico carácter del personaje está perfectamente retratado en esta composición, muy libre de forma, pero de una gran fuerza expresiva. Tanto el libretista como el músico estaban muy satisfechos de este fragmento:

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
simile a sè, e che nell'ira io nomo.

Este fragmento da al personaje de Iago un carácter todavía más negativo y blasfemo que el Iago de Shakespeare. La fusión entre texto y música es realmente admirable. Continúa Iago con su credo:

Son scellerato
Perché son uomo
E sento il fango originario in me.

El monólogo termina con las terribles palabras:

Vien dopo tanto irrision la Morte
E poi da Morte è il Nulla,
E vecchia fola il Ciel.

A continuación Iago observa a Desdémona y Cassio por los ventanales que dan al jardín. La conversación adopta aquí la forma de pantomima o escena muda, pero a partir del "Ha, I like not that" de Iago la escena en que éste despierta las sospechas de Otello hacia su mujer sigue fielmente el original, excepto que Boito pospone la intercesión de Desdémona

ante su marido (Acto III, III, 41-92) para que Cassio sea perdonado. También se sitúan más adelante las escenas cruciales de la decepción, la pregunta de Iago sobre si Cassio conocía a Desdémona antes de la boda, su advertencia contra el "monstruo" de los ojos verdes y su "Look to your wife; observer her well with Cassio". En este momento Boito introduce un coro, un grupo de cortesanos marineros y niños ofrecen a Desdémona flores y presentes entonando un canto cuyas palabras y melodía están llenas de serenidad y de alabanza a la joven. Este fragmento, como ya se ha apuntado, ha sido muy discutido. Newman dice, por ejemplo, que es un borrón en la construcción del drama, un triste *lapsus* de libretista y compositor, aunque la música de éste pueda ser inspirada; lo cierto es que el progresivo desarrollo dramático sufre un corte que después costará trabajo superar. Por el contrario Winton Dean cree que este pequeño coro es muy adecuado y que la última frase de Desdémona con el conjunto es un maravilloso y revelador toque de carácter.

Esto ha servido para que las incipientes sospechas de Otello hayan desaparecido en parte, por lo que Iago advirtiéndolo redobla sus malignos esfuerzos. Ahora es cuando Boito trae la súplica de Desdémona en favor de Cassio (Acto III, III, 42-45). La negativa del Moro es mucho más ruda que en la obra de Shakespeare:

DESDEMONA: D'un uomo che geme sotto il tuo disdegno
La preghiera ti porto.
OTELLO: Chi è costui?
DESDEMONA: Cassio.

DESDEMONA: I have been talking with a suitor here
A man that languishes in your displeasure.
OTHELLO: Who is't you mean?
DESDEMONA: Why, your lientenant, Cassio.

El tratamiento del episodio del pañuelo difiere significativamente del de la tragedia: Otello se lo arrebata coléricamente a Desdémona y lo tira al suelo; Emilia lo recoge y Iago se lo quita mientras los dos pri-

meros continúan en escena. El fragmento se desarrolla como un cuarteto que permite a la acción desdoblarse en distintas líneas dramáticas y psicológicas al mismo tiempo: en tanto Iago disputa con su mujer por el pañuelo (Acto III, III, 313-19), Desdémona implora a Otello que la perdone si le ha ofendido en algo (frases sugeridas por los versos 289: "I am very sorry that you are not well" y 29: "Whater'er you be, I am obedient", ambas de la escena III, acto III, de Shakespeare) y éste muestra su temor de que ella se haya cansado de él debido a su color y a su edad (extraido de su soliloquio del acto III, III, 263-6):

OTELLO: Forse perché discendo
Nella valle degli anni,
Forse perché ho sul viso
Quest'atro tenebror.

OTHELLO: ... Haply, for I am black,
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have, or for I am declin'd
Into the vale of years...

Cuando las mujeres se van Iago planea para sí abandonar el pañuelo en la habitación de Cassio (III, III, 326-7):

IAGO: Con questi fili trameró la prova
Del peccato d'amor. Nella dimora
Di Cassio ció s'asconda.

IAGO: I will in Cassio's lodging lose this napkin,
And let him find it.

La escena siguiente entre Iago y Otello es el resumen de la que va de el verso 340 al 485 con algunos retoques y cortes (también dentro del acto III, escena III):

OTELLO: Rea contro me! contro me!

OTHELLO: Ha, ha, false to me, to me!

Sus momentos más bellos son el magnífico "Ora e per sempre addio" ("o, now, for ever farewell the tranquil mind"), la demanda de pruebas palpables, la narración de Iago del sueño de Cassio, la acusación de haber visto el pañuelo en su mano y el juramento ("Now, by your marble Heaven"), encuadrado ne un siniestro dúo con ambos hombres de rodillas pidiendo venganza furiosamente:

OTELLO: Ora e per sempre addio, sante memorie,
Addio, sublimi incanti del pensier!
Addio, schiere fulgenti, addio, vittorie,
Dardi volanti e volanti corsier!
Addio vessillo trionfale e pie!
E diane squillanti in sul mattin!
Clamori e canti di battaglia, addio!
Della gloria d'Otello è questo il fin.

IAGO E OTELLO

(Insieme, alzando le mani al cielo come chi giura)

Si, pel cielo marmoreo giuro! per le attorte fulgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
Questa man ch'io levo e stendo. Dio vendicator!

OTELLO: ... O now for ever
Farewell the tranquil mind, farewell content!
Farewell the plumet troops, and the big wars,
That makes ambition virtue: O farewell,
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit'-stirring drum, the ear-piercing fife;
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circunstance of glorious war!
And, O ye mortal engines, whose wide throats
The inmortal Jove's great clamour counterfeit;
Farewell, Othello,s occupation's gone!

Así acaba el acto II. El III tiene por escenario el gran vestíbulo del castillo y comienza con la entrada de un heraldo anunciando la llegada de un navío con una embajada veneciana. Iago continúa el plan para la caída de Otello con la cooperación impensada en sus víctimas.

Hablando con su amo recuerda, al descuido, el pañuelo (Acto IV, I, 10):

IAGO: So they do nothing, 'tis a venial slip;
But, if I give my wife a handkerchief...

El pasaje que viene a continuación es la fusión en uno de otros tres entre Desdémona y Otello, que se dan en distintos puntos de la obra de Shakespeare. El primero en el acto III, escena IV, versos 32-98, cuando el Moro comenta irónicamente la humedad de la mano de su mujer, ella renueva su petición de perdón a Cassio y él la fuerza cada vez más violentamente pidiéndole el pañuelo:

OTELLO: Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano.
DESDEMONA: Essa ancor l'orme ignora del duolo e dell'etá.

OTHELLO: Give me your hand: this hand is moist, my lady.
DESDEMONA: It yet hath felt no age, nor known no sorrow.

El segundo episodio lo encontramos en el acto IV, escena II, versos 25-43:

OTELLO: Guardami in faccia!

OTHELLO: «Let me see your eyes...»
Look in my face;

y que culmina con la petición de Othello de que ella jure su inocencia:

OTELLO: Di che sei casta.
DESDEMONA: Casta... lo son.
OTHELLO: Giura e ti danna!

OTHELLO: Swear thou art honest.
DESDEMONA: Heaven doth truly know it.

El tercero en el mismo acto y escena, versos 72-90:

DESDEMONA: E son io l'innocente cagion di tanto pianto!
Qual è il mio fallo?

DESDEMONA: Alas! What ignorant sin have I committed?

Otello la despide y su parlamento "Had it pleas'd heaven" (Acto IV, II, 47-64) es convertido por Boito en el soliloquio:

OTELLO: Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
Della miseria - della vergogna.
Far de'miei baldi trofei trionfali.

OTHELLO: Hat it pleas'd heaven
To try me with affliction, had he rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head
Steep'd me in poverty, to the very lips...

Iago vuelve, esconde a Otello y pregunta a Cassio sobre Bianca, su amante, teniendo cuidado de mencionar a Desdémona, mientras el Moro es todo oídos. Desde "How do you do now, lieutenant?" (Acto IV, I, 104) la escena sigue al original en lo esencial, excepto ciertos cambios ideados para dar un mayor impacto operístico a la situación. Otello enloquece con las risas de Cassio, que él cree tienen un significado referente a Desdémona, cuando en realidad surgen a las preguntas que Iago hace sobre Bianca; y todavía se enfurece más cuando su ex lugarteniente muestra el famoso pañuelo (recurso que ha de utilizar Boito ante la ausencia de Bianca, personaje que realmente lo enseña en la obra). Después hay un brillante trío tratado de manera irónica con un complejo cruce de sentimientos y con una audaz economía de medios, imposible en un drama teatral.

Se anuncia la llegada de la embajada veneciana (Acto IV, I, 225) y Iago continúa con sus maquinaciones (Acto IV, I, 163-203) aconsejando a Otello que no use el veneno para matar a su mujer; le recomienda el estrangulamiento. Boito aquí es literal respecto a Shakespeare:

OTELLO: E condannata.
Fa ch'io m'abbia un velen per questa notte.
IAGO: Il tosco no, val meglio soffocarla.
Là nel suo letto, là, dove ha peccato.

OTHELLO: Get me some poison, Iago, this night
I'll not expostulate with her, lest her body and
beauty unprovide my mind again, this night, Iago.
IAGO: Do it not with poison, strangle her in her bed
even the bed she hath contaminated.

Entra Ludovico, el embajador, seguido por todos los personajes. Otello, el *León de Venecia,* es aclamado. La primera parte de este final de acto sigue la correspondiente del drama (Acto IV, I, 225-79) bastante fielmente, excepto los inevitables reajustes. Cassio es convocado a escuchar su nombramiento como sucesor de Otello por orden del Dogo, y aquél y Desdémona no abandonan la escena. El momento cuando el Moro tira a su mujer al suelo conduce a un gran conjunto en el que cada personaje manifiesta su pensamiento y el coro femenino y masculino pronuncian distintas palabras. Este conjunto y lo que sigue más tarde preocupó muchísimo tanto a Boito como a Verdi, según se pudo ver más arriba.

Pero la acción continúa: Iago aconseja a Otello cómo ha de realizar su venganza rápidamente mientras negocia al mismo tiempo con Cassio y convence a Roderigo para que le mate y así conseguir cuanto antes el favor de Desdémona (Acto IV, II, 230). Al final Otello echa a todos fuera y su mujer intenta consolarlo (la noticia de que ha de partir a Venecia en seguida ha agudizado su furor), pero él la maldice, desvaría sobre el pañuelo y cae en trance, atacado de espasmos semiepilépticos.

Shakespeare había utilizado este efecto físico en un momento anterior, en el acto IV, escena I, versos 35-45, con la frase de Iago "Work on, my medicine, work":

OTELLO *(Sempre più affanoso):*
Fuggirmi io sol non so! Sangue! Ah!
L'abbietto pensiero! ciò m'accora!
(Convulsivamente, delirando.)
Vederli insieme avvinti - il fazzoletto!
Ah! - *(Sviene.)*

IAGO: Il mio velen lavora.

OTHELLO: To confess, and be hanged for his labour.
First, to be hanged, and then to confess;
I tremble at it. Nature would not invest
herself in such shadowing passion without
some instruction. It is not words that shake
me thus. Pish! Noses, ears and lips. Is't possible?
— confess? Handkerchief? — O devil!
(He falls down.)

IAGO: Work on,
My medecine, work.

Con las voces lejanas del coro Iago, ante el desmayado Otello, pronuncia su "Ecco il leone!" Esta contribución de Boito en este punto supone uno de los mayores golpes teatrales que se han hecho en la historia de la ópera, como absoluto contraste entre las voces de las aclamaciones del coro y el verdadero estado de Otello:

FANFARE E VOCI *(Dal di fuori):*
Viva Otello!

IAGO *(Ascoltando la grida, poi osservando Otello disteso a terra tramortito):*
L'eco della vittoria
Porge sua laude estrema
chi può vietar che questa fronte io prema
col mio tallone?

FANFARE E VOCI *(Esterne più vicine):*
Evviva Otello! Gloria
Al Leon di Venezia.

IAGO: *(Ritto e con gesto d'orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d'Otello):*
Ecco il Leone!

Acto IV. Y llegamos al último acto, en el que Boito nos sitúa, como Shakespeare, en el aposento de Desdémona y en el que funde varias escenas. El diálogo de apertura entre ama y señora proviene sin embargo del acto anterior del drama shakespeareano en sus escenas II y III. De la primera tenemos los versos 106-7, en donde Desdémona pide sus sábanas de boda:

DESDEMONA: Emilia,
Te ne prego, distendi sul mio letto
La mia candida veste nuziale.

DESDEMONA: Lay on my bed our wedding sheets, remember
And call thy husband hither.

De la escena III Boito extrae los versos 12-13:

DESDEMONA: M'ingiunse
Di coricarmi e d'attenderlo.

DESDEMONA: He says he will return incontinent
He hath commanded me to go to bed.

DESDEMONA: Senti. Se pria di te morir dovessi,
mi seppellisci con un di quei veli.

DESDEMONA: If I die before thee, prithee shroud me
In one of those same sheets.

También está cambiado el completo significado de la canción del sauce, pues se omite la amarga ironía de los últimos versos:

I call'd my love false love; but what said he then?
Sing willow, willow, willow:
If I court more women, you'll couch with more men.

DESDEMONA: «Piangea cantando
nell'erma landa,
piangea la mesta.
O Salce! Salce! Salce!
Sedea chinando
sul sen la testa.
O Salce! Salce! Salce!
Cantiano, cantiano! Il salce funebre d
sará la mia ghirlanda.
Scorreano i rivi fra le zolle in fior;
gemea quel core affranto
o dalle ciglia le sgorgava il cor.
L'amara onda del pianto.
O Salce! Salce! Salce!
Cantiamo, cantiamo! Il salce funebre
sarà la mia ghirlanda.
Scendean gli augelli a vol dai rami cupi
verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangean tanto
da impietosir le rupi.»

A la canción del sauce añadió Boito el *Ave María,* una plegaria que reza Desdémona intuyendo su muerte. Esta adición realza aún más la figura de la desgraciada esposa, su sensibilidad y su inocencia.

Comienza con las palabras tradicionales:

Ave Maria, piena di grazia.

En su plegaria Desdémona pide por los pecadores y los inocentes, por los débiles y oprimidos, por los que padecen miseria y dolor, para terminar de nuevo con las palabras tradicionales que resultan proféticas:

> Ave Maria! — Prega per noi, prega
> Nell'ora della morte. Ave! Amen.

DESDEMONA *(Singsing)*:

> «The poor soul sat sighing, by a sycamore tree,
> Sing all a green willow:
> Her hand on her bosom, her head on her knee,
> Sing willow, willow, willow.
> The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans,
> Sing willow, willow, willow.
> Her salt tears fell from her, which soften'd the stones
> Sing all a green wivow must be my garland.»

Entra Otello y besa a su mujer, que duerme. La escena de la muerte se desvía muy poco del original. Acto V, II, 20-85, que comienzan:

> DESDEMONA: Chi è là?, Otello?
> OTELLO: Si, Dicesti questa sera la vostre preci?
>
> DESDEMONA: Who's there? Othello?
> OTHELLO: Ay, Desdemona;

y continúa:

> OTHELLO: Have you pray'd to-night, Desdemona?

Lo que sigue está muy abreviado. Incluye la vuelta de Emilia, el descubrimiento de la verdad por parte de Otello y unas cuantas frases finales elegidas de entre los versos 86-228 del acto V, II.

Iago no hiere a su mujer y no vuelve después de su primera salida. No se dice nada de su suerte y sobre Roderigo se pasa muy rápidamente. Permanece el monólogo de la muerte del Moro que es extraído de los versos 267-68:

OTELLO: Nium mi tema
s'anco armato mi vede. Ecco la fine
Del mio cammin.

OTHELLO: Be not afraid, though you do see me weapon'd:
Here is my journey's end;

Versos 273-4:

OTELLO: E tu, come sei pallida, e stanca, e muta, e bella
Pia criatura nata sotto maligna stella.

OTHELLO: Now how dost thou look now? O ill-sterrd wench,
Pale as thy smock;

Versos 276-7:

Freda come la casta tua vita.

... cold,cold, my girl,
Even like thy chastity.

Verso 282:

OTELLO: Desdemona, Desdemona, Ah! morta! morta!

OTHELLO: O Desdemona, Desdemona dead, oh, oh, oh;

y las palabras finales de Otello con las que concluye la obra, tomadas de los versos 350-60:

OTELLO: Prima d'ucciderti... sposa... ti baciai.
Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giacio...
Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...
(Muore.)

OTHELLO: I kiss'd thee ere I'kill'd thee, no way but this,
Killing myself, to die upon a kiss.
(Falls on the bed and dies.)

Así finaliza este libreto. Como se puede apreciar Boito resumió bastante la tragedia modificando o suprimiendo situaciones, aunque indudablemente la esencia de Shakespeare permanece. El libreto es maravillosamente sugeridor y Verdi encontró en él una ayuda grande para su música; hay escenas en las que el trabajo del músico viene casi dado por la perfecta construcción dramática, teatral, con que están hechas.

En algunos momentos incluso Boito actualiza la tragedia haciéndonosla más creible. Un lector moderno puede encontrar, por ejemplo, muy difícil que un hombre ordinariamente inteligente como Otello se trastorne hasta el punto que lo fue por unas palabras sobre su mujer, máxime cuando para él es el símbolo de la pureza. En el libreto, sin perder su entidad, quizá se nos presenta al Moro como más intuitivo y emocional y por tanto más susceptible de perder la serenidad en un momento dado.

Otro aspecto poco verosímil es el hecho de que tanto Otello como Desdémona pronuncien no ya palabras, sino frases enteras después de herirse el primero y haber sido estrangulada la segunda. Sobre todo en este caso la imposibilidad física parece evidente. ¿Cómo alguien que ha sido estrangulado puede hablar y morir más tarde sin ninguna otra intervención ajena, como si la muerte por estrangulamiento tuviera efectos retardados? Indudablemente Boito podía haber subsanado este problema, pero prefirió respetar aquí a Shakespeare quizá por un afán de fidelidad. Si es así no vamos a censurárselo, si bien hubiera sido perfectamente lógico modificar este punto y quizá nadie le hubiera tachado de irreverente.

Respecto al problema de la verosimilitud del *Otello* es interesante hacer algunas consideraciones. Un escritor inglés de finales del XVII, Thomas Rymer (2), nos define en 1692 el Othello de Shakespeare como una tediosa y balbuciente doma de un idiota, embobado a cada insinuación, trabajando para ser celoso y asiéndose a cada chisme susurrado. Desde luego Rymer ha sido tachado por más de uno como el peor crítico

que nunca existió; pero de todos modos un tal crítico como T. S. Elliot confiesa que Rymer no estaba totalmente equivocado.

El problema no hay duda de que existe. El crítico americano Elmer Edgar Stall (3) cree que el hecho de que a nosotros estas obras de Shakespeare nos parezcan poco verosímiles obedece a que sus contemporáneos no se detenían en sutilezas psicológicas y los métodos dramáticos, por tanto, estaban fundados en los discursos y los gritos. No nos extrañará tanto la infinita credulidad de Othello cuando comprobemos que Shakespeare estaba menos preocupado de construir personajes verdaderos que de tomarlos como pretexto para verter en ellos y sobre ellos grandes cantidades de poesía.

En la obra de Shakespeare había en cualquier caso bastantes oportunidades en potencia para que un compositor inteligente las aprovechara; la música podía servirse de los momentos retóricos para ilustrarlos y darles forma. Pero hacía falta alguien que encauzara el difícil proyecto, alguien que acercara los valores de la tragedia al mundo moderno, adaptándolos y adecuándolos convenientemente. Ese alguien fue Boito, que no se limitó como hemos visto a arreglar y resumir, sino que además puso mucho de su propio conocimiento e inteligencia.

Charles Osborne escribe —en su completísimo estudio sobre las óperas de Verdi— acerca de este tema:

> «It cannot have been an easy task to transform Shakespeare's *Othello* into an opera libretto, but Boito has managed it brilliantly. He stripped the play to its essentials, perhaps even to less than its essentials, knowing that Verdi's music would add another dimensión» (4).

Y sigue Osborne, comparándolo ahora con el original:

> «His adaptation is not only skilful but also remarkably uncluttered. Iit is also, formally, more attractive than Shakespeare's original, not leats because its structure in four uninterrupted acts is more compact than Shakespeare's rambling five-act division into fifteen scenes» (5).

Este mismo entusiasmo muestra el crítico inglés al juzgar el libreto que Boito escribió para la última producción de Verdi: *Falstaff*, en la que se veía asimismo enfrentado a la dificilísima tarea de transformar un drama de Shakespeare en libreto de ópera, una comedia en este caso, lo cual demuestra que el talento de Boito se extendía también en este campo y que el singular acierto de *Otello* no fue un hecho aislado:

> «If Boito had succeeded admirably in adapting *Othello*, he performed a miracle in filleting Shakespeare's ploddingly repetitive pot boiler *The Merry Wives of Windsor*, throwing out its poor jokes, turning its bad prose into excellent verse» (6).

Veamos finalmente, desde un punto de vista crítico, la calidad de la obra total de Verdi-Boito en su estrecha correspondencia con la de Shakespeare.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Para este estudio hemos seguido la edición Arden, London Methuen & Co. Ltd. Harvard University Press, del *Othello* de Shakespeare y la edición de G. Ricordi & C. Milano para el libreto del *Otelo* de Verdi.

(1) NEWMAN, Ernest: *More Opera Nights*. Putnan. London, 1969. Pág. 653. Hay que tener en cuenta que Verdi, a pesar de su evolución en el campo dramático, no renunció nunca a la parte meramente espectacular de la ópera. Esta escena de *Otello* es un buen ejemplo.

(2) Ibid., pág. 655.

(3) Ibid., pág. 656.

(4) OSBORNE, Ch.: *The Complete Opera of Verdi*. London, Victor Gollancz, 1969. Pág. 416.

(5) Ibid., pág. 417.

(6) Ibid., pág. 437. El estudio de *Falstaff* cae fuera del propósito de este trabajo, dedicado exclusivamente a las tragedias, pero es de señalar cómo con dos temas tan distintos el mismo libretista y el mismo compositor consiguieron dos obras maestras, procedentes, a su vez, de la misma pluma. El mismo Osborne dice comentando el final de *Otelo:* «So ends Verdi's greatest opera. His greatest opera? With *Falstaff* yet to be considered? Yes, I think so» «Ibid., pág. 429).