

Revista AV Notas, N°5
ISSN: 2529-8577
Junio, 2018

EL DISCURSO NACIONALISTA EN *DON CARLO* DE GIUSEPPE VERDI

Joaquín Piñeiro Blanca
Universidad de Cádiz

RESUMEN

Giuseppe Verdi fue un compositor implicado en el *Risorgimento* italiano. Las óperas de su primera etapa creativa contienen un discurso político explícito que, una vez culminado el proceso de construcción nacional de Italia, no sería abandonado en sus obras de madurez. En este período final, el mensaje político se hace más genérico al no ser necesaria una adaptación a las circunstancias concretas de su país, una vez superados los obstáculos de la unificación italiana. Es el caso de *Don Carlo* (1867), la composición elegida en este trabajo para analizar el discurso nacionalista verdiano en su fase tardía estudiando los contenidos del libreto.

Palabras clave: *Nacionalismo, siglo XIX, Giuseppe Verdi, Don Carlo, ópera italiana.*

ABSTRACT

The information about the transverse flute in Spain during the Baroque period appears in three of the most important theoretical treatises: Rabassa (1720/24-38), Nassarre (1724-23) and Valls (1742). However, as it happened in the rest of Europe, the written references about the flute, either in scores or in other documents, are not very explicit at the time of distinguishing between recorder and traverse flute, since the instruments with similar tessituras seem to be interchangeable at that time. Therefore, in the present study we propose to examine the references on the transverse flute in these documents of the first half of the s. XVIII.

Keywords: *Nationalism, 19th century, Giuseppe Verdi, Don Carlo, Italian opera*

INTRODUCCIÓN

El Romanticismo fue un movimiento cultural que acompañó a las revoluciones burguesas y, por tanto, a los procesos de construcción de los Estados-nación. En ellos jugó un papel importante en la fabricación de las señas de identidad necesarias para la definición y justificación de los movimientos nacionalistas en Europa, en los que la producción musical ofrecía la ventaja de ser una expresión que superaba las barreras idiomáticas y que aseguraba una mayor facilidad en su difusión internacional. Los contenidos y formas musicales de las décadas centrales del siglo XIX reflejan estas circunstancias de modo nítido al mezclarse los temas políticos con las preocupaciones estéticas y estilísticas (Zon,

2008, pp. 22-49). Su utilidad en las construcciones nacionales llegó a ser tan importante como las reformas políticas o las revoluciones populares en casos como los de Alemania e Italia. De hecho, la mayor parte de la producción intelectual de contenido nacionalista se concentró cronológicamente con anterioridad al inicio de las revoluciones de 1848, a partir de las cuales se desarrollaron los principales procesos políticos de este carácter.

El “Risorgimento” italiano respondió, ante todo, a la acción de una burguesía cuyo ideal político e intereses materiales concordaban con la reivindicación de un nuevo orden. La conciencia nacional fue fraguada con la ayuda de una serie de creadores que, desde varios ámbitos de la cultura, ayudarían a conformar la idea de una patria común con unos elementos que, en buena parte, continúan vigentes hoy en día.

Por otra parte, debe tenerse presente que la aportación de estos intelectuales sólo alcanzó, en primera instancia, a una minoría intelectual, ya que la mayoría de la población, analfabeta, estaba demasiado absorbida por los problemas cotidianos de su vida material y se encontraba con la dificultad de acceder, al menos de modo directo, a las obras que difundían estas ideas. No obstante, la música constituye una excepción debido a la gran popularidad que particularmente tenía el género operístico en Italia y a la inmediatez con la que se recibía este producto por el mensaje explícito del texto cantado (Piñeiro Blanca, 2011, pp.305-328).

El objetivo de este trabajo es analizar los contenidos del libreto de la ópera *Don Carlo* para observar el discurso político de carácter nacionalista desarrollado por Giuseppe Verdi una vez culminado el *Risorgimento* italiano. Para ello se utilizará la versión italiana en cinco actos preparada para el estreno en el Teatro alla Scala de Milán en 1883.

GIUSEPPE VERDI Y EL NACIONALISMO ITALIANO

Giuseppe Verdi tendría un destacado protagonismo en el movimiento nacionalista italiano. Desde el inicio de su carrera su obra estaría asociada a la causa liberal. Como es sabido, su primer éxito importante se basó en el drama de Temístocle Solera *Nabuccodonosor*, que dio lugar a la ópera *Nabucco* (1842). En ella, de forma intencionada, se orientó al público italiano a identificarse con el oprimido pueblo hebreo que canta a la libertad frente a tiránico rey de los asirios (Parker, 1997, pp.21-32). El coro “Va pensiero sull’ali dorate” se convirtió en un canto patriótico elevado casi a la categoría de himno nacional que popularizó al compositor hasta el punto de transformarlo en uno de los símbolos de la resistencia frente a los austriacos. Es muy conocido el uso que se hizo de su nombre para enmascarar una consigna defensora de la creación del reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya. Desde finales de la década de 1850, la aclamación “¡Viva Verdi!” escondía el acróstico “Viva Vittorio Emanuele Re D’Italia”, de forma que vitorear al músico era, con el juego de iniciales, una forma menos arriesgada de apoyar la causa nacional en la opción liderada por el Piamonte (Brill, 1977, pp.89-96).

La ópera fue la parcela de la creación cultural italiana más popular en términos generales. Aunque un teatro lírico en el siglo XIX era uno de los ámbitos de articulación de las relaciones sociales preferidos por la emergente burguesía, los pisos altos de estos coliseos se llenaron en la península de público de variada condición. Los precios de las entradas diferenciaban en el espacio del teatro los distintos grupos sociales en función de su capacidad económica. Así, la disposición del público reflejaba de forma expresiva la propia estructura de la sociedad. La vieja aristocracia, la emergente burguesía y los altos cargos de la administración austriaca se situaban en la zona inferior. En la superior los sectores populares y la elite revolucionaria.

La estimación de Giuseppe Verdi como si se tratara casi de un héroe popular, a un nivel cercano al de Garibaldi, permitió que en 1859 el compositor, como diputado en la Asamblea de Parma, fuese la persona encargada de entregar a Víctor Manuel II los 426.000 votos del plebiscito por el cual los Estados de la Emilia decidieron unirse a la corona del Piamonte. Hecho muy revelador de la gran carga simbólica del personaje (Said, 2004, pp.188-193). No obstante, tras permanecer cuatro meses como diputado en Turín por

invitación de Cavour, rehusó un mayor protagonismo político a la muerte de éste y prefirió seguir apoyando la causa nacional a través de su producción artística. Hoy en día, Verdi sigue estando vigente como referente fundacional de Italia y, por tanto, como elemento distintivo de la nación en el exterior (Abbiati, 1959, vol. 4, pp.56-78).

DON CARLO, UN ENCARGO DE LA ÓPERA DE PARÍS

Apartado de la escena política activa, aunque fuera nombrado senador vitalicio del parlamento de Italia en 1874, Verdi no excluyó de su obra los contenidos nacionalistas que, una vez culminado el proceso de unificación italiana, se fueron haciendo cada vez más genéricos, como fue el caso de la ópera *Don Carlo*, no vinculada expresamente al caso italiano (Phillips-Matz, 2001, pp.512-556).

Esta obra, basada en un texto alemán de Friedrich Schiller, con tema español, libretistas franceses y compositor italiano, trata de temas universales y, en lo que se refiere al contenido político, es trasplantable a cualquier caso dentro del liberalismo del siglo XIX (Mioli, 1990, 7-35). Su composición se inició en la primavera de 1866 y sería estrenada en el Théâtre de l'Opéra de París el 11 de marzo de 1867, en una versión con el texto en francés que luego se traduciría al italiano (en doble versión de cinco y cuatro actos por Achille de Lauzeries y Angelo Zanardini) para su presentación en el Teatro alla Scala de Milán en 1883 (justo el año en el que muere Richard Wagner en la cercana Venecia).

La elección de un tema “hispano” estuvo probablemente influida por el viaje a España realizado por Verdi, en compañía de su pareja Giuseppina Strepponi, para preparar las primeras representaciones en Madrid de *La Forza del Destino*, una obra basada en el drama romántico español *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas (Vargas Machuca, 2011, 103-106). Durante su estancia recorrió Toledo, El Escorial, Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, Cádiz, Granada y Málaga, además de entrar en contacto con compositores como Francisco Asenjo Barbieri (Sánchez Sánchez, 2014, 187-194). El interés por España tenía precedentes en los temas y bases literarias de sus óperas *Ernani* (1844) e *Il Trovatore* (1853). Por otra parte, los temas relacionados con el país vecino de la frontera sur eran predilectos entre la burguesía francesa del período (Rosselli, 2001, 129-160).

Retomando una invitación no materializada que había sido cursada en 1850 por la Ópera de París¹, *Don Carlos* (su título en la versión francesa) sería encargada para dar prestigio al desarrollo de la Exposición Universal de 1867, organizada en la capital gala en los últimos años del II Imperio de Napoleón III; y no fue recibida con agrado por la emperatriz de origen español Eugenia de Montijo debido a su temática, que recogía la “leyenda negra” sobre Felipe II contenida en el drama de Friedrich Schiller (Tarín, 2011, 17-31) en el que se basaron los libretistas Joseph Mery y Camille du Locle (Vela del Campo, 2011, 13-15).

El compositor tuvo que responder a las habituales aparatosas exigencias de la Ópera parisina, ajenas a sus prácticas habituales, como una mayor duración extendida en cinco actos, la inclusión de un ballet o múltiples escenas de conjunto que propiciaran escenografías llamativas. Es decir, un patrón formal muy en la línea de Meyerbeer, el compositor dominante en este teatro hasta su muerte en 1864, no mucho antes de cursarse el encargo de *Don Carlos*.

En esta obra se reconocen, una vez más, todos los temas favoritos de Verdi: la libertad, la patria, la amistad y el amor. Como es sabido, la trama se desarrolla en la corte de Felipe II, convertido en esposo de Isabel de Valois, la antigua prometida de su hijo el príncipe Carlos, a su vez pretendido por una antigua amante del rey, la Princesa de Éboli. Carlos e Isabel, a pesar de las circunstancias, continúan amándose (Varios, 1971, pp.510-560). Sobre esta trama sentimental se superpone una política por la cual el infante se alía con el Marqués de Posa para liberar a Flandes de la opresión castellana, por lo que se enfrenta al poder real, a su vez sometido al de la Iglesia (Rescigno, 2001, pp.14-33). Será a este

¹ En su lugar Verdi compuso *Les Vêpres Siciliennes*, otra ópera de contenido político.

segundo plano argumental al que prestaremos atención en las siguientes páginas, utilizando el libreto de la versión italiana en cinco actos.

EL MARQUÉS DE POSA, EL ANACRONISMO DE UN LIBERAL NACIONALISTA EN EL SIGLO XVI

El personaje que está trazado con rasgos más positivos y con una música especialmente noble es Rodrigo, el Marqués de Posa, defensor de la causa política de Flandes frente al poder autoritario de Castilla. Este conflicto político es presentado de modo anacrónico como el sometimiento de las aspiraciones nacionalistas de Flandes en un momento, el siglo XVI, muy lejano aún al desarrollo de este modelo político. Este falseamiento del pasado, tan común a partir del siglo XIX cuando comienzan a construirse las “historias nacionales” que legitiman el nuevo orden burgués, es intencionadamente utilizado por Verdi para, una vez más, desarrollar su discurso político habitual (Brill, 1977, pp.89-96).

Schiller, y luego Verdi, depositan en Posa objetivos de carácter ético e idealista. Aunque el enfrentamiento entre Felipe II y su hijo Carlos pueda parecer el núcleo de la acción, es Rodrigo el que genera la mayor parte de los acontecimientos, el que con su insistente defensa de la libertad del Flandes oprimido pone en juego los sentimientos y debilidades de los influyentes seres humanos que tiene cerca para lograr sus propósitos. Así, puesto que el amor de Isabel de Valois y Don Carlos se ha resignado a la separación tras el matrimonio de ella con Felipe, Posa decide reavivar esa relación para hacer avanzar la causa flamenca porque eso aumenta la autonomía del infante con respecto a su padre y propicia que se enfrente a él (Lang, 2011, pp. 161-162).

Rodrigo procura el encuentro del príncipe con su madrastra para que logre que ésta interceda ante el rey para que Carlos sea enviado a Flandes: “Io vengo a domandar grazia alla mia Regina, quella che in cor del Re tiene il posto primiero (...) Ch’io parta! N’è Messier! Andar mi faccia il Re nelle Fiandre” (“Yo vengo a suplicar un favor a mi Reina, ella que en el corazón del Rey ocupa el primer lugar (...) Dejad que yo parta, me es necesario que el Rey me envíe a Flandes”)².

La amistad del Marqués de Posa con Don Carlos, expresada en el duetto “Dio che nell’alma infondere”, había llevado a éste a abrazar las reivindicaciones flamencas contra el poder de su propio padre Felipe II y a promoverse como gobernante del territorio rebelde. Un febril canto a la libertad, muy característico de las revoluciones burguesas, cierra el mencionado dúo entre el barítono y el tenor. La escena comenzaba con un claro llamamiento: “L’ora suonò, te chiama il popolo fiammingo! Soccorrer tu lo dêi, ti fa suo salvator!” (“La hora ha sonado ¡el pueblo flamenco te llama! ¡Debes socorrerlo y convertirte en su salvador!”)³. Es el mensaje que Posa lanza al entrar por primera vez en escena, tras el saludo protocolario a Don Carlos, quedando en evidencia desde el primer instante la posición y propósitos del personaje.

El componente político se va a adueñar de la trama de la ópera, especialmente cuando está en escena Posa, dejando en un segundo plano los asuntos amorosos que suelen monopolizar la escena lírica (Alier, 1981, pp.12-13). Su plan era liberar Flandes del yugo castellano y lograr un gobierno autónomo a través de Don Carlos. Naturalmente, al contrario que otros personajes de la obra, Posa es inventado y se define según un criterio más cercano a la Revolución Francesa o al *Risorgimento* que a la realidad política del siglo XVI (Budden, 1992, pp.212-245).

Este aspecto del rol vuelve a ponerse en evidencia en el duetto “Restate! O Signor di Frianda arrivo” que mantiene con Felipe II⁴. El rey considera a Posa el único hombre en el que puede confiar, y no sólo en las cuestiones de estado. Rodrigo escucha las confidencias del monarca y utiliza esas informaciones, al igual que su amistad con Don Carlos, para

² Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro segundo.

³ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro primero.

⁴ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro segundo.

ponerlas al servicio de la liberación de Flandes. Es decir, que no desaprovecha la oportunidad de influir directamente en el rey, traicionando en cierto modo al príncipe, al que ha enfrentado con su padre por el amor de su madrastra y la defensa de la libertad de Flandes. No obstante, sigue cultivando su amistad y lo guarda como un as en la manga (Williams, 2010, p.88).

Rodrigo aprovecha la confianza que Felipe II tiene en él para enfrentar su punto de vista político con el del monarca. Esta confrontación de ideas, entre el viejo orden representado por el rey y el nuevo por Posa, es subrayado musicalmente al otorgar a éste las frases musicales más nobles. No hay duda acerca de a favor de quién está el compositor. De hecho, este *duetto* se introdujo en el libreto por sugerencia de Verdi, al igual que el que se desarrolla entre Felipe y el Gran Inquisidor. En estas escenas se concentra buena parte del discurso político de la ópera, poniendo en contraste la defensa de la libertad frente al poder opresor representado por la monarquía y la Iglesia, ofreciendo una vez más aquellas antiguas aspiraciones de Verdi que nos remiten a *Nabucco*.

Ante la pregunta de Felipe II acerca de qué podría hacer por él, Posa contesta que nada por su persona pero sí por el pueblo de Flandes: “O Signor, di Fiandra arrivo, quel paese un dì si bel, d’ogni luce or fatto privo ispira orror, par muto avel!” (“Oh, Señor, de Flandes llego, de ese país que un día fue tan hermoso, hoy privado de toda luz inspira horror y parece una tumba silenciosa”)⁵. El monarca utiliza su recurrente argumento de la razón de Estado como respuesta: “Col sangue sol potei la pace aver del mondo” (“Sólo con la sangre pude lograr la paz en el mundo”).

A ello, Posa replica que esto es “orrenda pace, la pace è dei sepolcri” (“horrible paz, la paz de los sepulcros”) y termina conduciendo el argumento a la idea de que no pase a la historia como un tirano sino como el libertador del mundo, un discurso más característico de las revoluciones burguesas que del momento histórico de la ópera (“Non abbia mai di voi l’historia a dir: ei fu Neron! (...) s’ode ognun a Filippo maldecir, como un Dio redentor l’orbe inter rinnovate: v’ergete a vol sublime sovra d’ogn’altro Re! Per voi si allieti il mondo date la libertà!”) (“que la historia no pueda jamás decir de vos: ¡fue un Nerón! (...) se oye a todo el mundo maldecir a Felipe, como un Dios redentor renovad el orbe entero: ¡levantaos con un vuelo sublime por encima de cualquier otro rey! ¡Por vuestra mano haced feliz al mundo ¡Dadle la libertad!”). El monarca decide, de momento, hacer caso omiso a estas palabras pero avisa al marqués de que se cuide del Gran Inquisidor, como veremos más adelante, el poder que está por encima de Felipe (Pelegrí, 2010, pp.84-103).

Cuando Posa fracasa en su complejo plan no duda en sacrificar su vida por salvar la de Carlos (y con él la posibilidad de liberar Flandes de Castilla). En la prisión confiesa al infante que los hombres del rey han descubierto documentos comprometedores que hacen creer a Felipe II que él es el conspirador y no Carlos. Éste dice que confesará la verdad a su padre pero Rodrigo lo disuade y le pide que se conserve vivo para salvar a Flandes. De hecho, éstas son sus últimas palabras al morir como un mártir de la libertad: “No, ti serba alla Fiandra ti serba all grand’opra tu la dovrai compire (...) Regnate tu dovevi, e dio morir per te. Ah! Io morirò ma lieto in core chè potei così serba ralla Spagna un Salvatore! (...) Salva la Fiandra, Carlo, addio” (“No, conserva la vida para Flandes, para dedicarte a la gran obra, deberás ser tú quien la lleve a cabo (...) Tú debías reinar y yo morir por ti. Ah, moriré, pero con el corazón contento porque he logrado preservar así un salvador para España (...) Salva a Flandes, Carlos, adiós”).

EL VIEJO PODER REPRESENTADO POR FELIPE II Y EL GRAN INQUISIDOR

Frente a Posa y Carlos que representan el poder liberal, Felipe II y el Gran Inquisidor se asocian al Antiguo Régimen. Así, el enfrentamiento de estos personajes simboliza la lucha

⁵ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 2, cuadro segundo.

del nuevo orden burgués frente al viejo sistema aristocrático, a pesar del anacronismo histórico que esto supone, como se comentaba en páginas precedentes.

El personaje de Felipe II es presentado según la versión de la “leyenda negra” (Aguilar Fernández, 2013, pp.300-320), pero enriquecido con un retrato más complejo en el que el monarca todopoderoso esconde a un hombre anulado por su mismo poder, por unas obligaciones que le crean un terrible cerco de soledad y graves problemas de relación con las personas que le rodean, empezando por su hijo Carlos y su esposa Isabel de Valois (Manseau, 2006, pp.241-249). Verdi utiliza el aria “Ella giammai m’amò” para trazar de modo magistral esta vertiente del personaje⁶. En ella se realiza una rica descripción interior del rey, al que se muestra inseguro, amargado, incapaz de resolver sus contratiempos familiares y sentimentales (ya ha advertido que su hijo y su esposa se aman) y vulnerable en el mantenimiento de su poder político. En definitiva, una situación contraria a la de su imagen pública en la soledad de su despacho de madrugada. Su punto de vista adquiere especial gravedad debido a que sus preocupaciones políticas y emocionales ya no las comprende correctamente. Por ejemplo, no es capaz de gestionar la admiración que siente por Posa con la reivindicación de éste sobre Flandes. Tampoco su propio conflicto amoroso frente a Isabel y Carlos: “Se il serto regal a me desse il poter di leggere nei cor” (“Si la corona real me diese el poder de leer en los corazones”).

Es llamativo que aunque las simpatías de Verdi estaban en la posición política de Posa y que a través de Felipe representaba la más negativa, trate al personaje con tanto detalle psicológico, incluso buscando sus razones y disculpándolo por sus debilidades y su poca capacidad de maniobra frente a poder de la Iglesia, que es una fuerza independiente capaz de condicionar las decisiones políticas del monarca hacia una dirección que incrementa su tiranía y su violación de la libertad.

La escena “Sì vi feci chiamar mio padre”⁷ que enfrenta a Felipe II con el severo Gran Inquisidor incide en esta idea (Chusid, 1990, pp.505-534). Es un episodio que no está en el original literario de Schiller y que se incluyó por expresa voluntad de Verdi, que encontró aquí un vehículo adecuado para manifestar algunas de sus ideas políticas y su anticlericalismo. El representante más negativo del poder de la Iglesia, ciego y nonagenario no por casualidad, sirve para que el espectador perciba al rey de un modo más humano, pero también para que el compositor transmitiera una imagen arcaica y represiva de la Iglesia (Birbili, 2013, pp.240-260). El fraile dominico invidente, viejo e impedido, termina sometiendo la voluntad de uno de los monarcas más poderosos de su época y deja claro que el poder temporal está muy por debajo del espiritual. Hará que el rey, contra su voluntad, ordene matar a Posa (el personaje más positivo porque encarna la defensa de la libertad) y alienta el cruel castigo inicial de Felipe que quiere acabar con la vida de su hijo Carlos por su traición apoyando la causa flamenca (Mila, 1992, pp.240-255). El dúo se divide en dos partes: en la primera el monarca expone sus dudas morales al Inquisidor; y en la segunda éste golpea con su cruz el cetro real, en un gesto de sometimiento que hace desigual la alianza entre el altar y el trono que sostiene el poder (Casini, 1982, 56-78). Es decir, que el poder de la Inquisición es aún más negro. Esta supremacía clerical queda explicitada en la amenaza del fraile al monarca: “O Re, se non foss’io con te nel regio ostel oggi stesso, io giuro a Dio, doman saresti presso il Grande Inquisitor al tribunal supremo” (“Oh, Rey, si no estuviese aquí contigo hoy mismo en el palacio real, lo juro ante Dios, mañana estarías ante el Gran Inquisidor en el tribunal supremo”). Derrotado, cuando el personaje abandona la estancia, Felipe exclama: “Dunque il trono piegar dovrà sempre all’altare!” (¡Así pues, el trono deberá siempre estar sujeto al altar!).

El evidente anticlericalismo de Verdi aquí reflejado y que puede observarse en muchos aspectos de la biografía del compositor, fue compartido por buena parte de los protagonistas del movimiento nacionalista italiano (López Calo, 1971, pp.80-89). No debe olvidarse que el pontífice Pío IX, amenazado su poder temporal en los Estados Pontificios que se pretendían incorporar a Italia, condenó el liberalismo y el nacionalismo en *Syllabus*

⁶ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 4, cuadro primero.

⁷ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 4, cuadro primero.

Errorum os nostrae aetatis errores, documento publicado por la Santa Sede en 1864, que incluía en el listado de “errores” la separación de Iglesia y Estado, la libertad de pensamiento o el racionalismo, entre otros asuntos. La ayuda de Napoleón III permitió, hasta la derrota de éste en la guerra franco-prusiana, el mantenimiento del poder feudal del Papado en la región central de la península italiana, el antiguo territorio de estos Estados Pontificios, siendo el último obstáculo importante que tuvo que superar el proceso de unificación. Por tanto, la Iglesia representada como impedimento de la libertad política que se muestra en *Don Carlo* tenía un paralelismo en la percepción de los acontecimientos desarrollados en Italia en su lucha por lograr constituirse como Estado-nación.

La escena del Auto de Fe⁸ no estaba incluida en el original de Schiller, pero cumplió el doble cometido de contar con el obligado vehículo de espectacularidad impuesto por la Ópera de París y mostrar la cara más oscura del Antiguo Régimen contra el que luchaba el poder burgués que interesaba a Verdi.

En medio de la ceremonia se sitúa la petición del infante para hacerse cargo de los tercios de Flandes y su reacción desenvainando la espada contra su padre ante la negativa de éste en presencia de toda la corte, incluidas las delegaciones de representantes flamencos. Asimismo, la mediación del Marqués de Posa, defensor de la causa de Flandes, para que Don Carlos entregue el arma (Tarín, 2011, pp.22-23). Es decir, una vez más una representación de la lucha del nuevo orden burgués, encarnado anacrónicamente en Carlos, y el viejo poder representado por Felipe II y las altas jerarquías de la Iglesia organizadoras del Auto de Fe.

EL IDEAL ROMÁNTICO ENCARNADO EN EL PRÍNCIPE CARLOS

Don Carlos es el personaje en el que confluyen todos los demás: es el objetivo amoroso de los dos roles femeninos principales, Isabel de Valois y la Princesa de Éboli; y es la conexión entre el representante de la libertad, Posa, y el de la opresión, Felipe II. Su trazado, tanto en el original literario de Schiller como en la ópera, se aleja bastante de la realidad histórica. Aquí no es el individuo enfermizo, deforme y perturbado que describen los documentos de la época sino un héroe romántico en el que los sentimientos políticos y amorosos ennoblecen su carácter (González Mira, 2010, pp.72-73).

El relato que sobre el infante narra el embajador austríaco en Madrid en 1557 dista mucho de su imagen en la ópera: “Tiene los cabellos oscuros y lacios, la cabeza de gran tamaño, la frente estrecha, el mentón un poco sobresaliente, la tez blanquísima. Nada recuerda en él la sangre de los Habsburgo. El príncipe es delgado, pálido, bastante pequeño, tiene un hombro más alto que otro, el pecho hundido, la espalda curvada con una pequeña joroba a la altura del estómago. La pierna izquierda es más larga que la derecha, los muslos son fuertes pero desproporcionados, las piernas son finas y débiles. La voz es ora débil ora resonante. Es torpe cuando quiere hablar y no encuentra las palabras. Pronuncia mal la erre y la elle” (Reverter, 2013, p.231). Este retrato se completaba con calificativos que definían su carácter de modo poco favorable: caprichoso, sádico, vago, disoluto, egoísta, vanidoso, vulgar o ignorante. Es decir, justo el extremo opuesto al atractivo joven idealista que enamora a Isabel de Valois y a la Princesa de Éboli, que mantiene una leal amistad con Posa y que defiende con generosidad y valentía la causa flamenca frente al poder de su padre y la Iglesia.

La defensa de la libertad de Flandes por parte de Don Carlos, siendo noble, no alcanza la misma altura que la que se presenta en el Marqués de Posa. El infante parece más motivado por huir impulsivamente de la autoridad de su padre y del desgraciado amor de su madrastra que por una equilibrada aspiración de ayuda al pueblo flamenco. En sus empresas políticas, Don Carlos se asemeja a Garibaldi (héroe apasionado) y Posa a Cavour (líder reflexivo y planificador). Y sabemos que las simpatías de Verdi estaban en Cavour, y

⁸ Cf. *Don Carlo. Versione italiana in cinque atti*. Milán, Ricordi, 1880, acto 3, cuadro segundo.

esto ayuda a comprender por qué el Marqués de Posa ha sido concebido como el sujeto más positivo en la acción.

El conflicto personal entre los protagonistas es también un choque entre distintas perspectivas políticas (Williams, 2010, pp.87-91). Lo individual siempre se desarrolla dentro del colectivo y tiene consecuencias en la sociedad. Ésta es una gran diferencia, por ejemplo, entre la obra de Verdi y Wagner (Matamoro, 2013, pp.299-319), donde toda la acción se desarrolla sin explicitar un mundo circundante formado por fuerzas sociales.

Los dos personajes femeninos principales, Isabel de Valois y la Princesa de Éboli, tienen su razón de ser en la trama en relación a Don Carlos y se mueven más en el plano sentimental que en el político porque ambas aman al infante y no muestran otras aspiraciones que no sean las emocionales. Esto hace que en la obra las cuestiones de Estado sean exclusivamente masculinas y que la participación de la mujer en ellas sea periférica (no ocurre así en el texto original de Schiller). No obstante, la reina, en su calidad de esposa de Felipe II y porque es instrumentalizada por Posa para conseguir sus objetivos en Flandes, forma parte de las intrigas del poder. Sin embargo, Éboli está plenamente centrada en los asuntos pasionales del drama y es el motor de la acción en este plano, lo mismo que Posa lo es en el político. De hecho, en ella encontramos el único personaje central despojado de motivaciones políticas.

CONCLUSIONES: EL ALCANCE DEL DON CARLO VERDIANO

Verdi ha sido considerado como el compositor más prototípico del liberalismo del siglo XIX. Esta idea no sólo se sostiene en su actividad política durante el *Risorgimento* o en sus coros patrióticos de las óperas de juventud, sino en la insistencia con la que los personajes más positivos de sus obras actúan de modo decidido a favor de la libertad, sorteando las limitaciones circunstanciales, mostrando integridad y convicción en el alcance de sus objetivos. Es decir, una acción individual que lleva a un beneficio colectivo materializado en lo que bien puede encarnarse en un Estado-nación independiente y representativo de la voluntad popular.

En la ópera que nos ocupa, la trama que sostiene el discurso nacionalista de Verdi es servida con una enorme riqueza musical a través de una estructura de números cerrados pero flexibles, de modo que diluyen la compartimentación de escenas presente en óperas anteriores del compositor. *Don Carlo* es clave en su trayectoria ya que puede considerarse la última obra completamente romántica de su autor y la llave que, pasando por *Aida* (1871), lleva a la cúspide de su genio creativo en *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893).

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *DON CARLO* POR ORDEN CRONOLÓGICO⁹

- 1948. CD. Berlín: Myto, 001.H038. Boris Greverus, Irma Demuth, Joanna Blatter, Dietrich Fischer Dieskau, Josef Greindl, Josef Herrmann. Berlin State Opera. Ferenc Fricsay. Versión alemana en cuatro actos.

- 1950. CD. Nueva York: West Hill Radio Archives, WHRA 6021. Jussi Bjoerling, Delia Rigal, Fedora Barbieri, Robert Merrill, Cesare Siepi, Jerome Hines. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Fritz Stiedry. Versión italiana en cuatro actos.

- 1951. CD. Milán: Warner Fonit, 8573 82649-2. Mirto Picchi, Maria Caniglia, Ebe Stignani, Paolo Silveri, Nicola Rossi-Lemeni, Giulio Neri. Coro y Orquesta de la RAI. Fernando Previtali. Versión italiana en cuatro actos.

⁹ El título de todas las grabaciones es el de la ópera de Giuseppe Verdi. La colocación de la fecha al inicio de cada referencia responde al interés por clarificar la sucesión cronológica de las mismas.

- 1952. CD. Nueva York: Walhall Eternity Series, B008U9XB1S. Richard Tucker, Delia Rigal, Fedora Barbieri, Paolo Silveri, Jerome Hines, Hnas Hotter. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Fritz Stiedry. Versión italiana en cuatro actos.

- 1953. CD. Génova: Cantus Classics, CACD 01026F. Mirto Picchi, Maria Pedrini, Fedora Barbieri, Enzo Mascherini, Nicola Rossi-Lemeni, Romeo Morisani. Orquesta y Coro del Teatro Carlo Felice de Génova. Franco Capuana. Versión italiana en cuatro actos.

- 1953. CD. Hamburgo: Cantus Classics, CACD 00891F. Libero de Luca, Aase Nordmo-Lövberg, Dagmar Herrmann, Hugo Hasslo, Josef Greindl, Hans-Herbert Fieldler. Orquesta y Coro de Nordwestdeutschen Rundfunks. Wilhelm Schüchter. Versión alemana en cuatro actos.

- 1954. CD. Roma: EMI Classics /Warner, 64642. Mario Filippeschi, Antonietta Stella, Elena Nicolai, Tito Gobbi, Boris Christoff, Giulio Neri. Coro y Orquesta del Teatro de la Ópera de Roma. Gabriele Santini. Versión italiana en cuatro actos.

- 1955. CD. Nueva York: Myto, 946.116. Richard Tucker, Eleanor Steber, Blanche Thebom, Ettore Bastianini, Jerome Hines, Nicola Moscona. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Kurt Adler. Versión italiana en cuatro actos.

- 1956. CD. Florencia: Melodram, CDM 370104. Angelo LoForese, Anita Cerquetti, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Giulio Neri. Orquesta y Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Antonino Votto. Versión italiana en cuatro actos.

- 1958. CD. Salzburgo: Deutsche Grammophon, 447655. Eugenio Fernandi, Sena Jurinac, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Cesare Siepi, Marco Stefanoni. Orquesta y Coro de la Ópera Estatal de Viena. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1958. CD. Londres: Royal Opera House Heritage series, ROHS 003. Jon Vickers, Gré Brouwenstijn, Fedora Barbieri, Tito Gobbi, Boris Christoff, Michael Langdon. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Carlo Maria Giulini. Versión italiana en cinco actos.

- 1961. CD. Nueva York: Walhall Eternity Series, B06XCSQ59L. Franco Corelli, Maria Curtis-Verna, Irene Dalis, Mario Sereni, Jerome Hines, Hermann Uhde. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Nino Verchi. Versión italiana en cuatro actos.

- 1961. CD. Turín: Walhall Eternity Series, B06XCKS2HL. Luigi Ottolini, Margherita Roberti, Anna Maria Rota, Ettore Bastianini, Boris Christoff, Ferruccio Mazzoli. Orquesta y Coro del Teatro Regio di Torino. Mario Rossi. Versión italiana en cuatro actos.

- 1962. CD. Milán: Deutsche Grammophon, B0079J2738. Flaviano Labò, Antonietta Stella, Fiorenza Cossotto, Ettore Bastianini, Boris Christoff, Ivo Vinco. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Gabriele Santini. Versión italiana en cinco actos.

- 1962. CD. Buenos Aires: Living Stage, B0000996A1. Giuseppe Zampieri, Gre' Brouwenstijn, Regina Resnik, Aldo Protti, Jerome Hines, Hans Hotter. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, Fernando Previtali. Versión italiana en cuatro actos.

- 1964. CD. Nueva York: Sony Classical, 88697910042. Franco Corelli, Leonye Rysanek, Irene Dalis, Nicolae Herlea, Giorgio Tozzi, Hermann Uhde. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Kurt Adler. Versión italiana en cuatro actos.

- 1965. DVD. Berlín: Arthaus Musik, 101 621. James King, Pilar Lorengar, Patricia Johnson, Dietrich Fischer Dieskau, Josef Greindl, Martti Talvela. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Wolfgang Sawallisch. Versión alemana en cuatro actos.

- 1965. CD. Londres: Decca, 421114. Carlo Bergonzi, Renata Tebaldi, Grace Bumbry, Dietrich Fischer Dieskau, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Georg Solti. Versión italiana en cinco actos.

- 1967. CD. Buenos Aires: Myto, B0000UMUOE. Charles Craig, Gwyneth Jones, Fiorenza Cossotto, Gabriel Bacquier, Jerome Hines, William Wildermann. Orquesta y Coro del Teatro Colón de Buenos Aires. Oliviero de Fabrittis. Versión italiana en cuatro actos.

- 1968. CD. Milán: Opera D'Oro, B00004SU8W. Bruno Prevedi, Rita Orlandi-Malaspina, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión italiana en cuatro actos.

- 1968. CD. Milán: Myto, B002B8U7UC. Bruno Prevedi, Teresa Zylis-Gara, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Dimitar Petkov. Coro y Orquesta de la Rai. Thomas Schippers. Versión italiana en cuatro actos.

- 1968. CD. Roma: Melodram. Bruno Prevedi, Leyla Gencer, Fiorenza Cossotto, Sesto Bruscantini, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. Coro y Orquesta de la Ópera de Roma. Fernando Previtali. Versión italiana en cuatro actos.

- 1969. CD. Venecia: Mondo Musica, MFOH 10271. Juan Oncina, Maria Candida, Mirella Parutto, Mario Petri, Boris Christoff, Franco Pugliese. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice. Carlo Franci. Versión italiana en cuatro actos.

- 1969. CD. Verona: Opera D'Oro, OPD-1296. Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Dimitar Petkov, Giovanni Foiani. Coro y Orquesta de Arena de Verona. Eliahu Inbal. Versión italiana en cuatro actos.

- 1970. CD. Londres: EMI Classics/Warner, 67397. Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Shirley Verrett, Sherrill Milnes, Ruggero Raimondi, Giovanni Foiani. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Carlo Maria Giulini. Versión italiana en cinco actos.

- 1970. CD. Milán: Hunt Productions, 3HUNT582. Plácido Domingo, Rita Orlandi-Malaspina, Shirley Verrett, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión italiana en cuatro actos.

- 1970. CD. Viena: Orfeo, B06XCDJ94L. Franco Corelli, Gundula Janowitz, Shirley Verrett, Eberhard Wächter, Nicolai Ghiaurov, Ewald Aichberger. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Horst Stein. Versión italiana en cuatro actos.

- 1972. CD. Nueva York; Myto, B000067DOS. Franco Corelli, Montserrat Caballé, Grace Bumbry, Sherrill Milnes, Cesare Siepi, John Macurdy. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. Francesco Molinari Pradelli. Versión italiana en cuatro actos.

- 1973. CD. Londres: Opera Rara, ORCV 305. André Turp, Edith Tremblay, Michelle Vilma, Robert Savoie, Joseph Rouleau, Richard Van Allan. BBC Concert Orchestra, BBC Singers. John Matheson. Versión original francesa en cinco actos.

- 1973. CD: Venecia: Mondo Musica, MFOH 10609. Veriano Luchetti, Katia Ricciarelli, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Gianfranco Casarini. Orquesta y Coro del Teatro La Fenice. Georges Prêtre. Versión italiana en cuatro actos.

- 1976. CD. Viena: Myto, B000C1OZ1M. Jaume Aragall, Mirella Freni, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Hans Sotin. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Nello Santi. Versión italiana en cuatro actos.

- 1977. CD. Milán: Legato Classic, B0000019XQ. José Carreras, Mirella Freni, Elena Obratzsova, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Yevgeny Nesterenko. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión italiana en cinco actos.

- 1978. CD. Berlín: EMI Classics/Warner, 6930. José Carreras, Mirella Freni, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1979. CD. Berlín: Orfeo, B01N5WQBON. José Carreras, Mirella Freni, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1980. DVD. Nueva York: The Metropolitan Opera, 811357013311. Vasile Moldoveanu, Renata Scotto, Tatiana Troyanos, Sherrill Milnes, Paul Plishka, Jerome Hines. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. James Levine. Versión italiana en cinco actos.

- 1981. CD. Munich: Houseofopera-dot-com. Jaume Aragall, Julia Varady, Eva Randova, Wolfgang Brendel, Matti Salminen, Karl Helm. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera. Reynald Giovaninetti. Versión italiana en cuatro actos.

- 1983. DVD. Nueva York: Deutsche Grammophon, 00440 073 4085. Plácido Domingo, Mirella Freni, Grace Bumbry, Louis Quilico, Nicolai Ghiaurov, Ferruccio Furlanetto. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. James Levine. Versión italiana en cinco actos.

- 1983-1984. CD. Milán: Deutsche Grammophon, CD DDD 0289 415 3162 9 GH 4. Plácido Domingo, Katia Ricciarelli, Lucia Valentini Terrani, Leo Nucci, Ruggero Raimondi, Nicolai Ghiaurov. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Claudio Abbado. Versión original francesa en cinco actos.

- 1984. DVD. Orange: Hardy Classics, B01I08EOEG. Jaume Aragall, Montserrat Caballé, Grace Bumbry, Renato Bruson, Simon Estes, Luigi Roni. Coro de Radio-France. Orquesta Nacional de Francia. Thomas Fulton. Versión italiana en cuatro actos.

- 1985. DVD. Londres: NVC Arts. Luis Lima, Ileana Cotrubas, Bruna Baglioni, Giorgio Zancanaro, Robert Lloyd, Josef Roulead. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Bernard Haitink. Versión italiana en cuatro actos.

- 1986. DVD. Salzburgo: Sony Classical, 88697296019. José Carreras, Fiamma Izzo D'Amico, Agnes Baltsa, Piero Cappuccilli, Ferruccio Furlanetto, Matti Salminen. Coro de la Deutsche Opera. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. Versión italiana en cuatro actos.

- 1992. CD y DVD. Milán: EMI Classics/Warner, 58631. Luciano Pavarotti, Daniella Dessi, Luciana d'Intino, Paolo Coni, Samuel Ramey, Alexander Anisimov. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Riccardo Muti. Versión italiana en cuatro actos.

- 1995. CD. Nueva York: Sony Classical, B002DU7ORC. Michael Sylvester, Aprile Millo, Dolora Zajick, Vladimir Chernov, Ferruccio Furlanetto, Samuel Ramey. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House. James Levine. Versión italiana en cinco actos.

- 1996. CD y DVD. París: EMI Classics /Warner, 56152. Roberto Alagna, Karita Mattila, Waltraud Meier, Thomas Hampson, José Van Dam, Eric Halfvarson. Orchestre de Paris. Antonio Pappano. Versión original francesa en cinco actos.

- 1997. CD. Londres: Philips, B004LPHW4M. Richard Margison, Galina Gorchakova, Olga Borodina, Dmitri Hvorostovsky, Roberto Scandiuzzi, Robert Lloyd. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Bernard Haitink. Versión italiana en cinco actos.

- 2004. DVD. Amsterdam: Opus Arte, OA 0932 D. Rolando Villazón, Amanda Roocroft, Violeta Urmana, Dwayne Croft, Robert Lloyd, Jaakko Ryhänen. Chorus of Nederlandse Opera. Royal Concertgebouw Orchestra. Riccardo Chailly. Versión italiana en cuatro actos.

- 2004. DVD. Viena: Denon, B004RRVAT2. Ramón Vargas, Iano Tamar, Nadja Michael, Bo Skovhus, Alastair Miles. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Bertrand De Billy. Versión italiana en cuatro actos.

- 2008. DVD. Londres: EMI Classics /Warner, 50999 6 31609 9 4. Rolando Villazón, Marina Poplavskaya, Sonia Ganassi, Simon Keenlyside, Ferruccio Furlanetto, Eric Halfvarson. Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Antonio Pappano. Versión italiana en cinco actos.

- 2008. DVD. Milán: Hardy Classics, B002RKXQW0. Stuart Neill, Fiorenza Cedolins, Dolora Zajick, Dalibor Jenis, Ferruccio Furlanetto, Anatolij Kotscherga. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Daniele Gatti. Versión italiana en cuatro actos.

- 2013. DVD / Blu Ray. Salzburgo: Sony Classical, 88843005769. Jonas Kaufmann, Anja Harteros, Ekaterina Semenchuk, Thomas Hampson, Matti Salminen, Eric Halfvarson. Orquesta Filarmónica de Viena. Antonio Pappano. Versión italiana en cinco actos.

- 2013. DVD / Blu Ray. Turín: Opus Arte, OABD7139D. Ramón Vargas, Svetlana Kasyan, Daniela Barcellona, Ludovic Tézier, Ildar Abdrazakov, Marco Spotti. Orquesta y Coro del Teatro Regio di Torino. Gianandrea Noseda. Versión italiana en cuatro actos.

- 2014. DVD / Blu Ray. Módena: C Major/Unitel, B00K09YLAG. Mario Malagnini, Cellia Costea, Alla Pozniak, Simone Piazzola, Giacomo Prestia, Luciano Montanaro. Orquesta y Coro del Teatro Comunale di Modena. Fabrizio Ventura. Versión italiana en cinco actos.

- 2017. DVD / Blu Ray. Parma: Dynamic/Naxos, B071LP5MDG. Josep Bros, Serena Farnocchia, Marianne Cornetti, Vladimir Stoyanov, Michele Pertusi, Ievgen Orlov. Orquesta y Coro del Teatro Regio di Parma. Daniel Oren. Versión italiana en cuatro actos.

REFERENCIAS

- Abbiati, F. (1959). *Giuseppe Verdi*. Milán, Italia: Ricordi. 4 vols.
- Aguilar Hernández, C. (2013). Il Don Carlos tradisce la 'leggenda nera'. Patriottismo e politica nella stampa spagnola". En R. Illiano (Ed.). *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy* (pp. 300-320). Tumbuhout, Bélgica: Brepols.
- Alier, R. (1981). *Don Carlo de Giuseppe Verdi*. Barcelona, España: Daimon.
- Birbili, M. (2013). Conflict between State and Church in Verdi's Risorgimento Opera: French Influences in Models of Dramaturgy. En R. Illiano (Ed.). *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy* (pp. 240-260). Tumbuhout, Bélgica: Brepols.
- Bril, F.-Y. (1977). *Verdi*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi. Vol. 3: From Don Carlos to Falstaff*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Paperbacks.
- Casini, C. (1982). *Verdi*. Milán, Italia: Rusconi.
- Chusid, M. (1990). The Inquisitor's Scene in Verdi's Don Carlos: Thoughts on the Drama, Libretto and Music. En E. Wolf, E. H. Roesner (Eds.). *Studies in Musical Sources and Style. Essays in honour of Jan La Rue* (pp. 505-534). California, Estados Unidos: A-R Editions, 1990.
- González Mira, P. (2010). Don Carlo de Verdi. *Ritmo*, (833), 72-73.
- Illiano, R. (Ed.). *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*. Tumbuhout, Bélgica: Brepols.
- Lendvai, E. (2003). Aspects of Verdi Studies: Don Carlo. *Sonus: a journal of investigations into global musical possibilities*, 24 (1), 25-42.
- Lang, P. H. (2011). *La experiencia de la ópera*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- López Calo, J. (1971). Il conflitto tra Chiesa e Stato nel Don Carlos. En *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (pp. 80-89). Parma, Italia: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- López Vargas-Machuca, F. (2011). Dieciséis años de transformaciones. En Varios. *Don Carlo* (pp. 103-106). Sevilla, España: Teatro de la Maestranza.
- Manseau, A. (2006). Don Carlo: de la fiction-miroir de Saint Réal aux accords trafiques de Verdi. En A.-M. Reboul et al. (Eds.). *Palabra y música* (pp. 241-249). Madrid, España: Universidad Complutense.
- Matamoro, B.; Fraga, F.; Pérez, A. (2013). *Verdi y Wagner*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Mila, M. (1992). *El arte de Verdi*. Madrid, España: Alianza.
- Mioli, P. (1990). *Don Carlos di Giuseppe Verdi*. Milano, Italia: Mursia.
- Parker, R. (1997). "Arpa d'or dei fatidici vati". *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma, Italia: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Pelegrí y Girón, M. (2010). El Príncipe Don Carlos y la ópera de Verdi. *Ab Initio*, (1), 84-103.
- Phillips-Matz, M.-J. (2001). *Verdi: una biografía*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Piñeiro Blanca, J. (2011). Las actuales señas de identidad en Europa: Orígenes y vigencia. *Revista Historia* 396, 1 (2), 305-328.
- Rescigno, E. (2001). *Dizionario verdiano*. Milán, Italia: Rizzoli, 2001.
- Reverter, A. (2013). *Las mejores cincuenta arias de Verdi*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Rosselli, J. (2001). *Vida de Verdi*. Madrid, España: Cambridge University Press.
- Said, E. W. (2004). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Sánchez Sánchez, V. (2014). El desencuentro entre Barbieri y Verdi en la búsqueda de un toque español para Don Carlo. En M. Nagore Ferrer; V. Sánchez Sánchez (Eds.). *Allegro Cum Laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (pp. 187-194). Madrid, España: ICCMU.
- Tarín, C. (2011). Libertad, poder, soledad. En Varios. *Don Carlo*. Sevilla, España: Teatro de la Maestranza.

- Varios (1971). *Don Carlos/Don Carlo. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*. Parma, Italia: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Vela del Campo, J. Á. (2011). Pasiones amorosas y conflictos políticos: la encrucijada de Don Carlo. En Varios. *Don Carlo*. Sevilla, España: Teatro de la Maestranza.
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera*. Madrid, España: Alianza Música.
- Zon, B. (Ed.) (2008). *Nineteenth-Century Music Review*. Durham, Reino Unido: Ashgate Publishing Limited.