esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

PROJECTE FINAL

Ópera y Literatura:

del mito clásico a la novela romántica.

Estudiant: Marina Serra Heredia

Àmbit/Modalitat: Música clásica y contemporánea/canto

Director/a: Margarida Natividade

Curs: 2013/2014

Vistiplau del director/a:

Este proyecto intenta profundizar en la relación entre la ópera y la literatura. La estrecha relación entre los movimientos literarios en el transcurso de los siglos y el desarrollo de la ópera como nuevo género musical es evidente, partiendo de la mitología clásica y a través de la tragedia, la novela, los cuentos…
Por razones obvias he tenido que circunscribirme a una selección de óperas, basándome en el repertorio más conveniente: desde el mito de Orfeo y Eurídice, pasando por la tragedia de Romeo y Julieta o desde *La flauta mágica* hasta *La Traviata.*

Aquest projecte intenta aprofundir en la relació entre l'òpera i la literatura. L'estreta relació entre els moviments literaris en el transcurs dels segles i el desenvolupament de l'òpera com a nou gènere musical és evident, tot partint de la mitologia clàssica i a través de la tragèdia, la novel·la, els contes…
Per raons òbvies m'he hagut de circumscriure a una selecció d'òperes basat en el repertori que m'era més convenient: des del mite d'Orfeu i Eurídice, tot passant per la tragèdia de Romeu i Julieta o des de *La flauta màgica* fins a *La Traviata*.

This project aims to go deeply into the relationship between opera and literature. The tight relationship between the literary movements in the course of the centuries and the development of opera as a new music genre is evident, starting from classic mythology and through tragedy, novel, short stories...
For obvious reasons I had to limit myself to a selection of operas, based on the most suitable repertoire: from the myth of Orpheus and Eurydice, to the tragedy of Romeo and Juliet or from *The Magic Flute* to *La Traviata.*

Quiero dedicar este trabajo a todos los que me han ayudado a hacerlo realidad:

A Margarida, por su fe en mí, su confianza y su esfuerzo.

A Javier, por su ayuda y su paciencia.

A Viviana Salisi, por su completa dedicación.

A mis padres, por su amor incondicional.

A Juan, por su apoyo y su cariño.

A mis amigas y compañeras: Marina, María Alejandra, Silvia, Marta, Isabel, Virginia y Reina. Sin vosotras nada sería lo mismo.

ÍNDICE

1. Introducción…….9

2. Finales del Renacimiento……10

2.1 Antecedentes: Situación política, económica y social.

2.2 La ópera incipiente en Florencia.

2.2.1 Los *intermedi* y la *pastorale*

2.2.2 La Camerata Fiorentina.

2.2.3 La catarsis.

3. Mitología…….14

3.1 *Orfeo, favola in musica*, de C. Monteverdi.

3.1.1 *Orpheus et Euridice, Liber X* de la *Metamorfosis* de Ovidio.

3.1.2 *Geórgicas IV* (452-527) de Virgilio.

3.1.3 Libreto de *Orfeo, fávula in musica*, de C. Monteverdi.

3.1.4 Comparación: semejanzas y diferencias.

3.2 *Orfeo ed Euridice*, de C. W. Glück.

3.2.1 C. W. Glück y su reforma de la ópera.

3.2.2 La ópera y sus cinco versiones: el libreto en la versión italiana.

3.2.3 Libreto y mito: comparación.

3.3 *Orphée aux Enfers*, de Offenbach.

3.3.1 Resumen del libreto de Offenbach.

3.4 Un mito, tres óperas.

4.Teatro……..…30

4.1 *Le marriage de Figaro.*

4.1.1 De Beaumarchais a la ópera de Mozart.

4.1.2 Argumento de la obra de Mozart y Beaumarchais.

4.1.3 La sátira de Mozart y Beaumarchais.

4.1.4 Detrás de los personajes.

4.2 *Il Barbiere di Siviglia.*

4.2.1 Beaumarchais y "*El Barbero de Sevilla*".

4.2.2 *Il Barbiere di Siviglia* de G. Rossini: argumento.

4.3 Don Juan.

4.3.1 Orígenes del mito de Don Juan.

4.3.2 Inspiraciones de Mozart y da Ponte en su *Don Giovanni*.

4.3.3 *Il Dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, de W.A.Mozart y da Ponte.

4.3.4 Comparación de las fuentes con el libreto.

5. Novela romántica……...56

5.1 *The Bride of Lammermoor*, de Sir Walter Scott.

5.1.1 De *Lucy Ashton* a *Lucia de Lammermoor*: la ópera de G. Donizetti.

5.2 *La dame aux camélies* de A. Dumas: realidad y ficción.

5.2.2 *La dame aux camélies* de A. Dumas: realidad y ficción.

5.2.3 *La Traviata* de G. Verdi: Del libro a la ópera.

6. La Tragedia……68

6.1 Origen de los Capuletos y los Montescos.

6.2 *Capuletti e i Montecchi*, de V. Bellini.

6.2.1 *Romeo y Julieta* de Matteo Bandello.

6.2.2 *Giulietta e Romeo* de Vaccaj basado en la obra de Luigi Scevola.

6.3 *The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet,* de William Shakespeare: Origen y resumen de la obra.

6.4 *Roméo et Juliette* de Gounod: diferencias con Shakespeare.

7. Cuentos……..80

7.1 *Die zauberflöte*: La francmasonería como contexto de la ópera.

7.2 *Lulú o la flauta mágica* y las fuentes que inspiraron la obra de Mozart.

7.3 *Die Zauberflöte*: resumen del argumento y personajes.

7.4 Detrás de la ópera: El verdadero significado de lo simbólico.

8. Conclusiones……94

9. Bibliografía……96

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es analizar la relación de la ópera con la literatura, tratando de profundizar en por qué sólo ciertas obras sentaron las bases de los géneros narrativos aquí referidos y cómo y por qué motivo llegaron a servir de inspiración a los grandes compositores a la hora de crear o adaptar algunas de las grandes óperas de la historia.

Para esto, se ha llevado a cabo una labor de investigación tanto de la obra original y sus orígenes, incluyendo posteriores versiones de las mismas escritas por distintos autores, como de las óperas a las que dieron lugar, observando las diferencias y similitudes entre todas ellas.

Además se ha querido resaltar y tratar de discernir la evolución de algunos de los temas sobre los que versaban las obras (y las óperas basadas en ellas), por su relevancia en determinados períodos históricos o épocas, ya que representaban o mostraban las inquietudes o hábitos de las sociedades coetáneas.

La selección de las obras para este trabajo se ha basado tanto en su calidad e importancia, como en su idoneidad para representar claramente cada uno de los géneros literarios. Aunque también por elección personal, debido a que algunas se han convertido, o pueden llegar a convertirse, en obras claves de mi repertorio.

2. FINALES DEL RENACIMIENTO

2.1 Antecedentes: Situación política, económica y social.

El Renacimiento como movimiento cultural surge en Italia entorno al 1400, marcando el salto de la época medieval a la Edad Moderna y aportando una gran transformación cultural no sólo a nivel de las artes, sino también de las ciencias, las letras y las formas de pensamiento. El Renacimiento italiano florece sobretodo en el centro y norte de Italia, en las ciudades de Florencia, Milán y Venecia. Más tarde durante los siglos XIV, XV y XVI se expande por Europa.

Este nuevo movimiento surge de la mano del humanismo como un movimiento intelectual que se extiende por la Europa del siglo XV. La nueva forma de pensar confiaba en el hombre y en su capacidad racional para cultivar todas las ramas de la sabiduría. Rompe con muchos principios del conocimiento medieval, y pretende recuperar el saber clásico, buscando una nueva escala de valores para el saber del ser humano proveniente de una sociedad medieval, en la que todo giraba entorno a Dios. Durante el Renacimiento, el hombre pasa a ser el centro de universo y la razón pasa a ser la fuente de todo conocimiento. El Renacimiento, estuvo impulsado por los sentimientos humanistas de herencia clásica, un movimiento guiado por el estudio del hombre, la libertad de pensamiento y el individualismo. El humanismo renacentista es pues, un humanismo clásico.

Para esto, es fundamental el desarrollo de las ciudades y la formación de una nueva clase social llamada burguesía, la cual manejaba la mayor cantidad de dinero en Europa, pero los nobles todavía ostentaban los cargos políticos. Gracias a esta nueva clase social, la iglesia deja de concentrar y absorber todo el poder sobre el arte, y los burgueses adquieren un nuevo papel: el de mecenas. Así, el arte deja de tener un papel exclusivamente religioso y crea en el ámbito artístico nuevos géneros como los retratos, los desnudos, los paisajes y los cuadros mitológicos, entre otros.

Es una época de constantes cambios a nivel político, social y cultural:

1) Es la edad de los descubrimientos: descubrimiento de América, nuevas rutas de comercio, como la ruta marítima a la India por Juan II de Portugal. Esto hace que el hombre amplíe y abra su mente hacia nuevas ideas y nuevos horizontes.

2) Con Copérnico y el heliocentrismo encontramos un cambio en la rama científica de la astronomía.

3) Las crisis religiosas en Europa: la nueva reforma religiosa de Martín Lutero,(monje humanista que pone de manifiesto las nuevas ideas que se empiezan a extender por Europa) desencadenará una serie de conflictos bélicos y rivalidades políticas entre las alianzas de países (dentro de los estados alemanes como la guerra de los Treinta Años) y acontecimientos violentos como la matanza de San Bartolomé (asesinato en masa de cristianos protestantes franceses durante las guerras de religión en Francia del siglo XVI).

4) Consolidación de la burguesía: a raíz de la expansión mercantil europea desarrollada a partir del siglo XVI. Con el descubrimiento y colonización de nuevos territorios, nace la apertura de nuevos mercados y de la nueva clase social. Para poder desempeñar el papel social, económico y político que pretendía esta nueva clase debía romper con las principales estructuras tradicionales.

5) J. Gutenberg inventa la imprenta en 1440. Hasta entonces, los libros se difundían por copias manuscritas, normalmente a manos de monjes y frailes. La invención de la imprenta fue fundamental para el desarrollo y extensión de las ideas humanistas.

2.2 La ópera incipiente en Florencia

2.2.1 Los *intermidi* y la *pastorale* .

En este momento, lleno de cambios políticos, sociales y culturales, nace un nuevo género musical, la ópera.

Pero antes debemos retroceder para hablar de los antecedentes que gestaron los principios de un nuevo género. Las tragedias y comedias clásicas, daban rienda suelta a la emulación inspirada en el humanismo de la antigua Grecia y Roma, y daban cuenta de la posición que ocupaba la música en el panorama clásico. Uno de estos antecedentes son los famosos *intermidi*, más conocidos como intermedios, que se representaban en mitad de las tragedias y, más a menudo, en las comedias. Servían como medios propagandísticos, que aliviaban al público de la tensión creada en la obra. El simbolismo de estos *intermidi* hacía que fueran perfectos para la proyección de la majestuosidad de las altas esferas.

El otro antecedente son las *pastorales* o bucólicas también hacían ostentación de la autoridad clásica. Se trata de una corriente literaria y artística, con la naturaleza como escenario en bosques o montañas, con elementos como el agua y de temática amorosa.

2.2.2 La Camerata Fiorentina.

La ópera nace a finales del siglo XVI como un producto humanista, un ensayo artístico creado por la Camerata Fiorentina entre el 1573 y 1580. El principal motivo de la creación de este grupo de humanistas, poetas, músicos e intelectuales (algunos de los más reconocidos: el conde Bardi, Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Emilio de Cavalieri y Vincenzo Galilei, padre del astrónomo Galileo Galilei) fue la idea de que la música había sido corrompida y que sólo mediante el retorno a las antiguas formas griegas, el arte de la música podría ser mejorado y con ello la sociedad. Este último punto es de vital importancia, ya que desde sus inicios, la ópera ha estado estrechamente ligada a la literatura, y no de una forma casual o arbitraria.

Los florentinos acuden a la mitología clásica como fuente de inspiración y como intento de justificar esta revelación musical. Esto hizo que la ópera fuera desde sus inicios algo más que una diversión, los componentes de la Camerata creían estar haciendo una gran labor.

No es casualidad, por tanto, que el primer tema escogido para representar el nacimiento de un nuevo género, sea el mito de Eurídice en la ópera homónima de Peri en el año 1600.

Tampoco es casual que el mito más utilizado en la creación de este nuevo género llamado *Dramma in musica* u ópera sea el mito de Orfeo. Según la mitología clásica,

Orfeo era un excelente cantor que podía hipnotizar incluso a los dioses con su prodigiosa voz, por eso le otorgo a la ópera un punto de vista más creíble.

2.2.3 La Catarsis

Las tragedias griegas o dramas, según Aristóteles, pretendían generar la catarsis en el espectador.

¿Por qué la catarsis es tan importante para los griegos? ¿Por qué los humanistas del renacimiento quieren recuperarla? Los griegos creían que la catarsis era una purificación emocional, corporal, mental y espiritual que elevaba el alma y los limpiaba de sus pasiones. El fondo común de estas tragedias, es la lucha contra un destino inexorable, que determina la vida mortal y el conflicto que se abre entre el hombre, el poder, las pasiones y los dioses.

Por tanto, la Camerata Fiorentina escoge estas tragedias, estos mitos de dioses y hombres luchando por un destino impuesto para que el espectador, al verse reflejado en sus miserias humanas, salga renovado como persona.

3. MITOLOGÍA

3.1 *Orfeo, favola in musica,* de C. Monteverdi

En 1600 se celebran en Florencia los esponsales de Enrique IV de Francia con Maria de Medici. Jacomo Peri estrena su ópera pastorale *Euridice* .A este enlace acude Vincenzo Gonzaga duque de Mantua, con su corte. Se cree que Monteverdi asistió junto con la corte del Duque, y que fue tal el éxito de esta ópera que le pidió que compusiera una nueva obra basada en el mismo mito.

L' ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
AL SERENISSIMO SIGNOR
D. FRANCESCO GONZAGA
In Venetia Appresso Ricciardo Amadino.
M D C IX.

Edición de 1609. Mantua

En 1607 se estrena por primera vez *Orfeo, favola in musica,* con libreto de un joven abogado, Alessando Striggio el joven, con motivo de los carnavales de Mantua, en la Accademia de l'Invaghiti.

Para la composición del libreto, Alessandro Striggio también utilizó la misma fuente en la que se basó Ottavio Rinuccini para el libreto de *Euridice,* que es la versión del mito de Orfeo que aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio (Liber X ,1-85 "Orpheus et Euridice"). Striggio escoge otra versión del mismo pero de la mano de Virgilio en sus *Geórgicas (Geórgicas IV,* 453-527).

3.1.1 *Orpheus et Euridice, Liber X* de la *Metamorfosis* de Ovidio.

Himeneo (dios de las ceremonias del matrimonio) comunica a Orfeo que su reciente esposa, acompañada por un grupo de náyades (ninfas de agua dulce), muere a causa de una picadura de serpiente en el talón. Orfeo, baja al Hades por la puerta de Tenaria (puertas del infierno) hasta la laguna Estigia. A través de los fantasmas llega hasta Perséfone y el dueño del reino de las sombras. Después de tocar su lira, canta sobre la muerte de su Eurídice. Al escuchar su canto, las sombras lloraron: Tántalo (Hijo de Zeus y de la Oceánide Pluto) no intentaba coger el agua huidiza, la rueda de Ixión (rey de Tesalia) se detuvo, las aves rapaces dejaron de desgarrar el hígado de sus víctimas y las mejillas de Euménides (diosa de la venganza) se llenaron de lágrimas.

Perséfone no puede negarse y hace llamar a Eurídice: ella estaba entre las sombras y avanzaba muy lentamente debido a su herida en el talón.
Orfeo recibe la orden de no volver la vista atrás hasta haber salido de los valles del Averno. Toman el camino de regreso en silencio a través de una opaca niebla.
Cerca del final, Orfeo, ansioso por verla, vuelve los ojos: inmediatamente, ella resbala hacia atrás y cae de nuevo a los abismos, muriendo por segunda vez:

"Y al morir ya de nuevo no se quejó para nada de su esposo (pues ¿de qué se iba a quejar sino de ser amada?, dio el último "adiós" que ya apenas aquél recibió en sus oídos y de nuevo volvió al mismo lugar".

Orfeo quedó estupefacto con la doble muerte de su esposa e intenta volver a entrar, pero es rechazado por el barquero. Permaneció Orfeo siete días en la orilla, y el amor y el dolor de su corazón y las lágrimas fueron su alimento. Quejándose a los dioses crueles se retiró a las alturas del Ródope y al Hemo (montes al sur de la isla de Tasos) donde rechazó cualquier contacto femenino:

"Aquél también que fue quien indujo a la gente de Tracia a trasladar el amor a tiernos varones y antes de la juventud coger la breve primavera de su edad y las primeras flores".

3.1.2 *Geórgicas IV* (452-527) de Virgilio.

Las Geórgicas es la segunda obra más importante de Virgilio y consta de cuatro libros acerca de las labores agrícolas.
El libro IV trata únicamente sobre la cría de abejas y sus costumbres, y por último, de los medios que se emplean para reparar los enjambres.
Este mito de Orfeo es el epilio (pequeña composición literaria de género épico) de Aristeo (hijo de Apolo y Cirene), que cierra sus Geórgicas. Es imprescindible hablar de él ya que es una parte muy importante del mito y de los acontecimientos que en el se desarrollan.

Mito de Aristeo: 281-558.

El pastor Aristeo, huyendo del valle del Tempe, regado por el Peneo (río que riega el valle de Tesalia) después de haber perdido a sus abejas por la enfermedad, se detuvo

triste junto a la fuente sagrada donde yace al río. Entre quejas, invoca a su madre Cirene y a su padre Apolo. La madre oyó su lamento desde las profundidades del río. Aretusa (antes cazadora y ahora ninfa) fue en busca de Aristeo y lo condujo al fondo del río, hacia la mansión materna.

La madre le dice que vaya en busca de Proteo, pastor de focas (tomado este personaje de la Odisea IV 365 de Homero), para preguntarle acerca de la muerte de sus abejas, pero con desconfianza, ya que una vez Proteo esté encadenado, intentará engañarle transformándose en todo tipo de bestias, desde un jabalí a un tigre. Cirene lo rocía con ambrosía y Aristeo va en busca de Proteo.

Aristeo consigue amarrar a Proteo mientras se resiste, pregunta el anciano al joven el motivo de su visita, éste a su vez, le dice que viene a conocer su oráculo.

Proteo le lee su oráculo:

"la cólera de algún dios es la que te persigue ya que expías una gran culpa: Orfeo, digno de compasión por su desgracia inmerecida, promueve contra ti este castigo, si los hados no se oponen, y duramente venga la pérdida de su esposa".

Huyendo de él, la joven Eurídice corría veloz por los márgenes del río y no vio a sus pies el hidro (serpiente) y muere. Orfeo consoló con su cítara su desagracia y entró en las gargantas del Ténaro (Cordillera del Taigeto, donde en una cueva se creía que estaba la entrada al inframundo) y se presentó ante los Manes y el rey temible, conmovido por sus cantos: salían las sombras, se quedaron estupefactos la Muerte, las Euménides, Cerebero por tres veces boquiabierto y la rueda de Ixión se paró.

Orfeo y Eurídice retoman el camino de regreso con la condición impuesta por Proserpina de no mirar a su amada hasta llegar a la luz. Ya llegando a esta, la locura se apoderó de Orfeo y se volvió para mirarla en el umbral de la luz:

"*¿Qué locura, dijo, a mí, desgraciada, y a ti, Orfeo, al mismo tiempo nos ha perdido? ¿Qué locura tan grande? He aquí que por segunda vez los hados crueles me llaman atrás y el sueño cubre mis flotantes ojos. Adiós ya; soy llevada envuelta en las sombras de la inmensa noche, hacia ti, tendiendo, ¡ay! Ya no tuya, mis impotentes manos."*

Eurídice fué llamada y corrió de nuevo hacía las sombras y, el portero del Orco

(Caronte) no dejó pasar a Orfeo por segunda vez. Siete meses estuvo llorando al pie de una roca, en las riberas del Estrimón: amansó a los tigres con su canto y Filomena (nombre del ruiseñor) llora la pérdida de su hijo. No hubo amor ni himeneo para Orfeo: las mujeres Cícones se sienten ofendidas por el rechazo de Orfeo y en medio de orgías nocturnas en honor al dios Baco, dispersaron por la llanura el cuerpo despedazado del joven. Y la cabeza aún arrancada y dando vueltas en las ondas decía: "Eurídice", y la lengua fría:

" ¡ah! desgraciada Euridice!"" Y las riberas, a lo largo de todo el río, Euridice repetían".

3.1.3 Libreto de *Orfeo, favola in musica,* de C. Monteverdi.

La música nos introduce al mito de Orfeo. Las ninfas y los pastores cantan y bailan festejando la unión del joven Orfeo con la ninfa Eurídice. Mientras descansan todos de los rayos de Febo (Apolo) aparece la mensajera Silvia, amiga de Eurídice, que viene a contando la mala noticia de la muerte de ésta mientras cogía flores en un prado para hacer guirnaldas, a manos de una serpiente que le mordió el pie.

Orfeo decide bajar al Hades sabiendo que tal vez su música pueda cambiar su suerte. Empieza su descenso con la Esperanza como guía pero a la entrada, en una piedra escrita con hierro, aparece la siguiente cita *"De los que entren, que abandonen toda esperanza"* (Canto tercero del libro del "Infierno" de *La Divina Comedia* de Dante). Orfeo queda solo ante Caronte que le impide cruzar, puesto que es un mortal. No logra conmoverlo pero sí dormirlo y logra cruzar a la otra orilla.

Proserpina escucha los lamentos de Orfeo y pide a Plutón que si en verdad la quiere, haga volver a la vida a Eurídice. Plutón concede los deseos a su esposa pero con la condición que Orfeo no debe mirarla hasta salir del Averno.

Rebosante de felicidad, Orfeo empieza a dudar del pacto. Cree que las furias quieren quitarle a su amada, y se gira a mirarla incumpliendo la ley:

"Ay, qué visión tan dulce
y tan amarga;
¿me has perdido
por exceso de amor?

Y yo, desgraciada, pierdo
la capacidad de gozar
de la luz y de la vida,
y al mismo tiempo
te pierdo también a ti, a ti,
mi bien más querido
y mi esposo."

Orfeo, vencido por su pasión, se entrega a los bosques que serán su único consuelo y jura que jamás volverá a amar a otra mujer.
Hasta aquí el libreto original de 1607. En el año 1609, escribe otro final donde Apolo, padre de Orfeo, aparece para llevarle a la vida eterna, lejos de las penas mundanas, prometiéndole que verá a su Eurídice en el sol y los astros. Este cambio puede deberse, a que esta representación fue para el teatro de la corte de Mantua, y tal vez un final triste no fuera del agrado del público, prefiriendo un final "más feliz" para el joven Orfeo.

3.1.4 Comparación: semejanzas y diferencias.

a) Marco: Tanto en la *Metamorfosis* como en el libreto, la acción transcurre en el mismo día en que Orfeo y Euridice se casan, y Eurídice está con grupo de ninfas o náyades cuando es mordida por una serpiente. La diferencia más grande, reside en que en el mito de Ovidio, el encargado de dar la fatal noticia a Orfeo es Himeneo, el dios de las uniones matrimoniales, y en libreto es Silvia, amiga de Eurídice, la que hace de mensajera. En este aspecto, el mito de Orfeo que aparece en el libro IV de las *Geórgicas* no tiene nada que ver con Ovidio. Virgilio nos da a entender que Orfeo y Eurídice ya están casados y ella muere accidentalmente mientras es perseguida por Aristeo.

b) Muerte de Eurídice: En los dos mitos y libreto, Eurídice muere a manos de una Hydra, un Hidro o una culebra, que podríamos traducir como una serpiente. En el mito de Ovidio y en el libreto, Eurídice muere el día de su boda, mientras se haya cogiendo flores junto a las ninfas. Virgilio, nos da a entender que Orfeo y Eurídice están casados, no hace ninguna referencia al tiempo que hace que son marido y mujer ni si la muerte se da el mismo día de la celebración (nos cuenta el mito de Orfeo dentro del

mito de Aristeo, por tanto, no da ningún detalle sobre el enlace) y Eurídice no muere buscando flores en un prado o bosque, si no que muere huyendo de Aristeo.

Por tanto tenemos dos versiones de cómo se produce su muerte. En este caso Striggio, escoge la versión de Ovidio, por su tono más pastoral o bucólico.

Otra cosa que me llamó la atención es el hecho de que Ovidio es el único que especifíca donde es mordida Euridice: el talón.

Pintura romana de Orfeo y Eurídice.

c) Descenso a los infiernos de Orfeo : Las tres visiones son bastante similares : Virgilio y Homero nos describen personajes de la mitología clásica como las Euménides o Ixión. Parece ser personajes que habitaban en el inframundo tanto en la visión griega como en la romana. En la ópera de Monteverdi, Orfeo desciende junto con la Esperanza, personaje alegórico igual que el de la música. Los dos mitos solo hacen referencia al Barquero al final del mito, cuando Orfeo intenta entrar por segunda vez. En el libreto de Orfeo, éste se encuentra a Caronte y lo duerme con su lira para poder pasar al otro lado de la laguna. Ni Ovidio ni Virgilio mencionan cómo llega Orfeo hasta Proserpina y Plutón. En la *Metamorfosis,* Orfeo se presenta ante Perséfone, y en las *Geórgicas* se presenta ante Hades (Plutón). En cambio, en la ópera, se presenta ante ambos.

d) Regreso a la luz: Tanto el mito de Ovidio como el de Virgilio nos dejan claro que quien pone la condición de no mirar a Eurídice en el viaje de regreso es Proserpina/ Perséfone. En cambio, en la ópera Proserpina le pide a Plutón que devuelva a Eurídice a la vida, y es él, el que pone las condiciones del regreso.

Coinciden en que Orfeo pierde a Euridice por su impaciencia y sus dudas, y no por culpa de Euridice (en el libreto de *Orfeo y Euridice* de Glück, es Euridice la que duda de Orfeo y de sus intenciones, haciendo que el incumpla la promesa, pero esto lo veremos más adelante). Euridice, muere por segunda vez, una cayendo hacia atrás, hacia el vacio según Ovidio y corriendo ella hacía las sombras según Virgilio.

e) Desenlace para Orfeo: Según Ovidio, permanece llorando siete días y según Virgilio, siete meses (el número siete es muy importante en algunas culturas o religiones). En ambos casos, Orfeo niega cualquier acercamiento con mujeres, pero los finales son totalmente distintos, tanto en los mitos como en la ópera. Ovidio nos cuenta que Orfeo rechaza los dones del matrimonio, pero da a entender que apoya o da a conocer el matrimonio a los jóvenes. Virgilio no da ninguna esperanza al pobre Orfeo. Según nos cuenta, se retiró al monte, donde rechazó a todas las mujeres que le declararon su amor y las Cicones, celosas y dolidas por su rechazo y por la adoración que sentía por Eurídice, lo despedazan y lo tiran al río. En la ópera tenemos dos finales, el de Orfeo sin su Euridice, vagando triste, y el segundo final que compuso Monteverdi en 1609, con la aparición de Apolo, padre de Orfeo, para concederle la vida eterna.

3.2 *Orfeo ed Euridice*, de C. W. Glück

3.2.1 C. W. Glück y su reforma de la ópera.

ORPHÉE
ET
EURIDICE
TRAGÉDIE
Opera en trois Actes.
Dédié
A LA REINE.
Par Monsieur le Chevalier
GLUCK.
Les Paroles sont de M. MOLINE.
A PARIS
A. P. D. R.

Portada de una edición de la ópera de 1774, París.

En la ópera barroca eran muy frecuentes los libretos de Metastasio, para la "ópera seria". Sin embargo, la gente demandaba otro tipo de argumentos que fueran más creíbles. Algo semejante estaba sucediendo con la música, que acabó dominada por la ornamentación vocal para el lucimiento de los cantantes, que a veces , daban la sensación de no tener nada que ver con lo que sucedía en escena. Lo que pretendía esta reforma, era impulsar un cambio de gusto en la transición del barroco al clasicismo.

e su ópera *Alcestis*, estrenada en 1767 (posterior al Orfeo) defienden la democracia entre la poesía y la música. Se cree que este prefacio fue elaborado junto al libretista Calzabigi.

En la primera edición de la opera *Alcestis*, publicada en Viena en el 1769 por la editorial Trattnem, encontramos la dedicatoria al Gran Duque de Toscana, futuro emperador Leopoldo II(Glück expone sus ideas sobre la reforma de la "ópera seria".

[…*cuando me dispuse a elaborar la música de Alcestis me propuse despojarla completamente de todos los abusos que habiendo sido introducidos por la mal entendida vanidad de los cantantes,o bien por demasiada complacencia de los Maestros, hace tiempo que desfiguran la opera italiana*…]

Para él, la ópera se ha convertido en un pomposo y ridículo espectáculo. Quiere
[… *restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía*…][…*sin interrumpir la acción y fuera de adornos superficiales…]* La segunda parte de una aria no debe ser más rápida, como se acostumbra, sino más lenta y apasionada. La sinfonía cobra un nuevo significado, ya que tiene prevenir al espectador sobre la acción que va a suceder […*El conjunto de los instrumentos debe regirse según los intereses y la pasión*…] y no dejar esa constante separación en el diálogo entre el aria y el recitativo.
Para él su gran cometido con esta reforma es la simplificación: [… *Mi mayor tarea debía reducirse a alcanzar una hermosa sencillez…]*.
Esta carta concluye dejando muy claro cuales son sus principios, pero el fundamental, el más importante entre todos [… *que la sencillez, la verdad y la naturalidad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte.]*

3.2.2 La ópera y sus cinco versiones.

1- Versión original de Viena: Estreno en del *Orfeo ed Euridice* de C.W. Gluck, con libreto de Raniero de Calzabigi, el 5 de octubre de 1762 en el Burgtheater de Viena. La ópera no tuvo un éxito por la sorpresa causada por lo novedoso de la obra. Una vez asimilada, tuvo un éxito inmediato y se difundió rápidamente por otros teatros. El papel de Orfeo recayó en el famoso castrati Gaetano Guadagni

2- Versión de Parma: Se estrenó en esta ciudad en 1769 junto otras obras. Subió un tono la partitura para el soprano castrado Giuseppe Milico.

3- Versión de Londres: en 1770, para el estreno de la obra, volvió a contar con Gaetano Guadagni. Gluck decidió añadirle obras de Johan Cristian Bach.

4- Versión de París: Traducida al francés como *Orphée et Eurydice* y revisada por Glück, alteró los instrumentos y añadió nuevas arias. Se estrenó el 2 de agosto de 1774 en la Academia Real de Música de París. El papel de Orfeo fue cantado por un tenor muy agudo (haute-contre) de modo que volvió a subir un tono la partitura. Fue tal el éxito que se representó cuarenta y siete veces seguidas.

5- Versión de Héctor Berlioz: Teatro Lírico de París, 18 de noviembre de 1859. Ayudado por un joven Saint-Saëns, Berlioz hace una versión que se parece al original de Viena, pero manteniendo el libreto en francés. Transcribió la parte de Orfeo para una contralto, en este caso Pauline Viardot-García.

Más adelante la ópera volvió a ser retraducida al italiano y publicada en la segunda mitad del siglo XIX por la editorial Ricordi, en Italia, y por Novello, en Inglaterra, siendo estas ediciones las que perduran hoy en día.

Libreto de la versión italiana:

Junto con las ninfas y pastores Orfeo, llora ante la tumba de su esposa Eurídice. Ruega a los dioses tiranos el regreso de su amada, ya que le falta valor para ir a buscarla él mismo. Cupido aparece como mensajera, y comunica a Orfeo que Júpiter le concede la gracia de traspasar las olas del Leteo (uno de los ríos del Hades). Pero hay una condición: no puede mirar a su esposa ni hablar con ella, ya que solo así conseguirá recuperarla. Orfeo duda unos instantes sobre si podrá conseguirlo, pero solo con pensar en volver a ver a su querida esposa, siente fuerzas suficientes para cruzar el Tártaro. Las furias y los espectros bailan alrededor de Orfeo para ahuyentarlo, pero logra conmoverlas con sus palabras y con sus lágrimas.

Eurídice se encuentra en los Campos Elíseos acompañada por Héroes y Heroínas. Orfeo aparece maravillado por el paisaje y Eurídice es invitada por sus acompañantes a reunirse con su tierno esposo. El coro de Héroes y Heroínas la acompañan hacia Orfeo, quién toma su mano y la arrastra con prisas hacia fuera.

Orfeo y Eurídice inician su viaje de regreso, no sin las dudas y preguntas de Eurídice, y las prisas de Orfeo. Ella está muy disgustada y le reprocha un encuentro tan frío. Orfeo

ve que en ese mismo instante, empieza la prueba impuesta por los dioses: Eurídice le pide una sola mirada pero él no puede dársela o la perderá para siempre y le ruega que calle y camine. Eurídice cree que Orfeo no la ama, duda de cuáles son las intenciones de su esposo al venir a buscarla: ni una sola mirada, un abrazo o un beso… prefiere la muerte antes que volver a vivir con él.

Orfeo no puede responder a sus preguntas, le pide que tenga fe y que jamás dejará su sombra de seguirla pero Eurídice se muestra abatida y desconsolada por el comportamiento de su querido Orfeo.

Eurídice descansa en una roca, fatigada por tantas emociones: Orfeo ya no aguanta más y se vuelve hacia ella mirándola, y Eurídice se desmaya ya muerta. Ante esta nueva muerte de su esposa, Orfeo intenta quitarse la vida con un puñal pero aparece Amor, devolviendo a la vida a Eurídice.

3.2.3 Libreto y mito: comparación.

Encontramos muy pocas referencias, o más bien casi ninguna, sobre el origen del libreto: ¿En qué fuente literaria se basó Calzabigi para escribir el libreto? Una de las fuentes más fiables es la referente a la obra de Ovidio, *La metamorfosis*, como posible fuente del libreto. La obra de Ovidio fue muy conocida en la Edad Media y es probable que fuera la versión más conocida del mito.

Pero aunque fuera cierto que Calzabigi utilizó el mito de Ovidio, el libreto es lo bastante distinto como para pensar que tal vez haya otra fuente, otra versión del mito que no conocemos, o simplemente una adaptación de éste para la reforma de la ópera que él y Glück impulsaban. Aquí nos encontramos con la misma esencia del mito: Orfeo desciende a los infiernos para recuperar a su amada Eurídice pero la pierde al no cumplir con la ley impuesta, hay muchas diferencias en comparación con las fuentes latinas del mito.

3.3 *Orphée aux enfers*, de Offenbach.

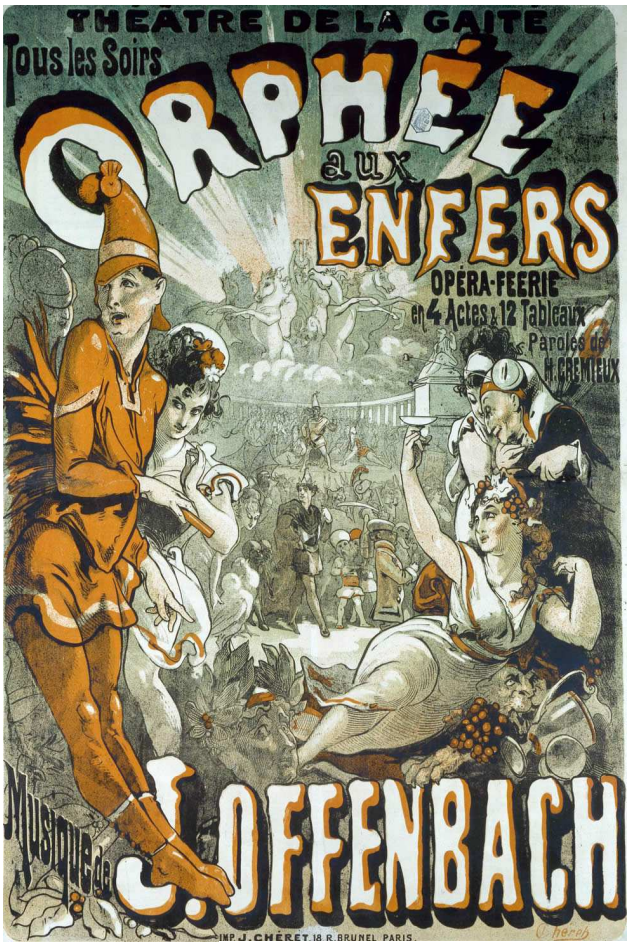
Después de la revolución de 1848 (oleada revolucionaria, que acabó con la Europa de la restauración en Francia conocida como la "Primavera de los pueblos" o "el Año de revoluciones"), Napoleón III llega al poder como presidente de la República francesa. Esta república pronto se convirtió en una dictadura con el apoyo de las clases bajas y la burguesía. Cuando ésta empezó a ver peligrar sus intereses, no duda en dar apoyo al golpe de estado de Louis Napoleón en 1851. En estos momentos, la clase burguesa reclama espectáculos de mayor calidad y variedad.

Jacques Offenbach hace análisis de la relaciones entre la sociedad y las óperas en francés. Con la prohibición de la política, parece que el teatro y la música se convirtieron en el epicentro de la vida pública. El objetivo del espectáculo era luchar contra el aburrimiento y el vacío.

La *opéra-comique* no era un género predominante y Offenbach, entre otros, se encargó de revivirla. En el año 1856 publica un documento donde se refiere a la ópera cómica como un género dotado de identidad propia e independiente de la ópera *buffa* italiana. La ópera cómica se distingue del género de *Grand-opéra* por su tono jocoso, dirigido sobretodo, a un público popular.

Orphée aux enfers se estrena el 21 de octubre de 1858 en el Théâtre des Bouffes en París. En esta ocasión, Offenbach utiliza por vez primera un tema de la mitología griega como telón de fondo.

Sabemos muy poco sobre las fuentes literarias en las que se basaron Crémieux y Hálevy para escribir el libreto. Si tenemos en cuenta que esta obra es una parodia irreverente y una sátira feroz del *Orfeo y Eurídice* de Glück, podemos suponer que las



Cartel del 21 de octubre de 1858.

fuentes que se utilizan son las mismas o similares.

Si analizamos los personajes de Offenbach, encontramos uno en concreto que solo aparece en las *Geórgicas* de Virgilio: el pastor Aristeo. Por tanto, podemos suponer que la fuente literaria predominante, fue la versión de Virgilio sobre el mito de Orfeo.

3.3.1 Resumen del libreto de Offenbach.

Orfeo y Eurídice son un matrimonio burgués mal avenido. Orfeo es un reputado profesor de violín y Eurídice destesta tanto a su marido como a su violín.

Eurídice confiesa a Orfeo que ella y su vecino, el pastor Aristeo son amantes y que ya no le soporta más. Eurídice pide el divorcio, pero Orfeo no puede divorciarse por miedo a la Opinión Pública. Como no pueden separarse, decide vengarse del amante de su mujer escondiendo unas serpientes en los maizales. Eurídice no sabe que Aristeo no es quien pretende ser y corre a reunirse con el entre los maizales. Una serpiente muerde a Eurídice y Aristeo revela su verdadera identidad: Plutón, dios de los infiernos. Ella le pregunta si va a morir a causa de la mordedura y le contesta: *"¡Absolutamente! Lasciate ogni speranza"* (Este "dejad toda esperanza" puede hacer referencia a la inscripción que encuentra Orfeo en la entrada de los infiernos, cita que hace referencia a la *Divina Comedia* de Dante). Plutón obliga a Eurídice, a firmar una carta en la puerta de la cabaña de Orfeo: *"Me voy de casa porque estoy muerta. ¡Aristeo es Plutón y el diablo me lleva!"*.

Al leer la carta, Orfeo estalla de alegría al saber que por fin se ha librado de ella. La opinión pública le recrimina su gozo y le advierte que si no quiere acabar sumido en la miseria deberá subir con ella al Olimpo para pedir a los dioses el regreso de Eurídice.

Mientras tanto Juno, harta de los escarceos amorosos de su marido, cree que el secuestro de Eurídice es cosa de Júpiter. Mercurio dice que no es Júpiter el culpable, sino Plutón. Júpiter acusa a Plutón de abusar de su poder para raptarla y con este comentario, estalla una pelea entre los dioses, puesto que todos saben que Júpiter es el primero que utiliza la metamorfosis para escaparse a la tierra en busca de jovencitas. Los dioses se rebelan y aparece Orfeo con la Opinión Pública. La Opinión pide a Orfeo que exponga el motivo de su visita, y Orfeo, no muy contento con la situación, le pide que le devuelvan a su esposa Eurídice. Júpiter condena a Plutón a devolverle a su mujer, y será el mismo con los dioses, quién irá a buscarla al inframundo.

En el inframundo se empieza a escuchar una música muy alegre y John Styx, sirviente de Plutón, esconde a Eurídice en una habitación con llave.

Aparecen los dioses para rescatar a Eurídice y celebrar un juicio contra Plutón. Viendo que la justicia no sería justa, Cupido decide ayudar a su padre y junto con la policía del amor, encuentran a Eurídice. Esta se encuentra en una habitación cerrada con llave, así que Cupido convierte a su padre en un moscardón dorado para que así, pueda pasar por la cerradura y llegar hasta ella. Júpiter queda tan embelesado con su belleza, que prometen encontrarse en la fiesta de Plutón y escapar juntos.

Todos los dioses se divierten en la fiesta y aparece Eurídice vestida de bacante. Júpiter cree que así no la reconocerá Plutón pero él se da cuenta de que la bacante es Eurídice disfrazada. Antes de que Júpiter y ella puedan huir juntos, Plutón le recuerda que no podrá llevársela al Olimpo puesto que prometió a Orfeo devolverle a su esposa. Aparece Orfeo con la Opinión en busca de Eurídice, pero esta no quiere volver y pide a ayuda a Júpiter. Cupido y él le ponen a prueba a Orfeo para que pueda recuperarla: si logran salir juntos sin una sola mirada, será suya; de lo contrario, la perderá para siempre. Mientras caminan uno delante del otro, Júpiter envía un rayo, y Orfeo, al escuchar el estruendo, se asusta y se da la vuelta: Eurídice desaparece.

Plutón se alegra creyendo que se la quedará para él pero Júpiter le comunica que no, que se la queda él porque la ha convertido en una bacante.

3.4 Un mito, tres óperas.

Las tres óperas son muy distintas entre ellas, pero la que más se aleja del mito clásico es *Orphée aux Enfers* de Offenbach. Lo que no cambia nunca es la esencia del mito: Orfeo desciende a los infiernos para recuperar a Eurídice. En el caso del Orfeo de Monteverdi y Glück, su descenso es por amor, y en el caso de Offenbach por obligación. Las similitudes y diferencias saltan a la vista, pero intentaré centrarme en los puntos clave.

a) Inicio: En el *Orfeo* de Monteverdi la acción empieza en la boda, momento muy feliz para los protagonistas y termina de manera trágica cuando Orfeo pierde por segunda vez a Eurídice. El segundo final de 1609, es algo más “alegre” ya que Orfeo sube a los cielos, pero no recupera a su Eurídice. En cambio en la obra de Glück, tenemos un

inicio muy triste con el entierro de Eurídice, pero un final feliz, donde los dioses se apiadan de Orfeo y le devuelven Eurídice para que vivan felices para siempre. En la ópera de Offenbach, Orfeo y Eurídice están casados pero se detestan mutuamente. Es obvio que siendo el mito de Orfeo, Eurídice muera, pero la muerte de ella no es más que su liberación de un matrimonio sin amor en donde los dos protagonistas salen ganando: Ella se libra de su matrimonio y él gracias a la muerte de su esposa, no manchará su reputación con un divorcio.

b) Eurídice: En la obra de Monteverdi, Eurídice es un personaje totalmente secundario, como podemos apreciar por el título: *Orfeo, favola in musica.*

Él único momento en el que Eurídice tiene voz tanto para Ovidio, Virgilio y Monteverdi, es antes de morir por segunda vez, cuando se despide de Orfeo para adentrarse entre las sombras. La ópera de Monteverdi gira entorno a la figura de Orfeo, mucho más que el "conjunto Orfeo-Eurídice".

Glück le da un gran protagonismo a Eurídice: pasa de ser un personaje secundario para aparecer como un personaje protagonista con una gran carga dramática e importancia. Podemos ver una historia de amor real entre dos personajes, una interacción entre ambos, cosa que no podemos ver en la obra de Monteverdi.

Es curioso como en los otros Orfeos el motivo de la segunda muerte de Eurídice sea el propio Orfeo que, al no poder esperar más y cegado por su pasión o sus dudas, la mira. En el Orfeo de Glück se crea un conflicto que desencadena la acción de Orfeo: Eurídice espera un reencuentro más cálido y se encuentra con un Orfeo frío, distante, que sólo quiere salir de allí. ¿Por qué tanta prisa? ¿Orfeo ha muerto, o está vivo? ¿Por qué viene hasta aquí si luego no quiere mirarla? ¿Es esta la nueva vida que le espera?

Vemos una relación en donde aparecen las dudas y el miedo, no sólo el amor platónico y bucólico. Parte de su reforma consiste en eso: argumentos más creíbles que no hagan de la ópera algo artificial o superficial.

La Eurídice que Offenbach nos presenta rompe con el arquetipo clásico del personaje y desmitifica el amor ideal y perfecto. Para mofarse de la obra de Glück, Offenbach "rompe" con su idea de final feliz, haciendo que los dos amantes después de casarse, se odien hasta tal punto que Eurídice le es infiel con su vecino. Y no es sólo que ella le sea infiel, es que Orfeo se alegra de que su esposa muera. Offenbach utiliza el personaje de Aristeo como causante de la muerte, al igual que Virgilio.

c) Personajes alegóricos: Monteverdi nos presenta una serie de personajes: los dioses (Plutón y Proserpina, dioses del Averno y a Apolo para un segundo final), los alegóricos (Esperanza y Música), a la mensajera Silvia y a los pastores con el coro. Glück nos presenta una obra con tan solo tres personajes: Orfeo, Eurídice y Amor (Cupido). Tres personajes: dos principales y uno secundario, por eso la obra se centra en la historia de amor de dos de ellos, y no sólo en el descenso de Orfeo a los infiernos. Tenemos un Orfeo y una Eurídice, y no solamente un Orfeo. Una visión del mito, en la que la protagonista femenina tiene voz. Offenbach también nos presenta una galería de Dioses, pero sólo tenemos un personaje alegórico: la Opinión Pública, siendo la voz de la moral y la que obligará a Orfeo a subir al Olimpo a pedir ayuda a los dioses.

d) Orfeo: Monteverdi y Glück, con su adaptación del mito, nos presentan al personaje de Orfeo como el arquetipo del héroe de tragedia clásica profundamente enamorado de su Eurídice. Es tal su amor que los dos Orfeo logran convencer a los dioses para bajar a los infiernos en busca de su esposa. En el caso de Monteverdi, su Orfeo gira en un paisaje más tétrico y siniestro, en cambio el de Glück está inmerso en los Campos Elíseos con un trasfondo más bucólico. El Orfeo de Offenbach rompe claramente con estos esquemas. Podríamos incluso decir que es un personaje que no despierta mucha simpatía a pesar de ser un reputado violinista. No solamente es Eurídice la infiel en ese matrimonio, Orfeo también tiene algún "affaire" fuera del matrimonio. Siendo una sátira del *Orfeo ed Euridice* de Glück, es imposible que el personaje de Orfeo en *Orphée aux Enfers* de Offenbach no sea blanco de críticas y burlas: un Orfeo pedante y aburrido al que sólo importa la opinión de los demás. Es el único Orfeo alegre por la muerte de Eurídice y tan solo quiere recuperarla por obligación de la Opinión Pública.

El mito clásico nos presenta (con algunas pequeñas variaciones) un solo final: Orfeo pierde a Eurídice por segunda vez y para siempre. Monteverdi se mantiene más fiel al final trágico aunque, en una segunda versión de su ópera, Orfeo sube a los cielos con su padre Apolo. No es un final triste, pero tampoco es alegre, ya que él sigue sin Eurídice. Glück, nos da un final feliz donde los dos amantes, a pesar de los contratiempos, logran estar juntos. Offenbach, como era de esperar, da un giro inesperado a la historia: Eurídice no solamente no vuelve con su esposo, ni tampoco se queda con su amante Plutón, sino que decide quedarse con Júpiter. Todo eso en medio

de una gran fiesta celebrada en los infiernos. Es un final feliz para todos: Eurídice está feliz por no tener que estar ni con su marido ni con Plutón, Orfeo se libra de su mujer, y Júpiter tiene una nueva amante.

4. TEATRO

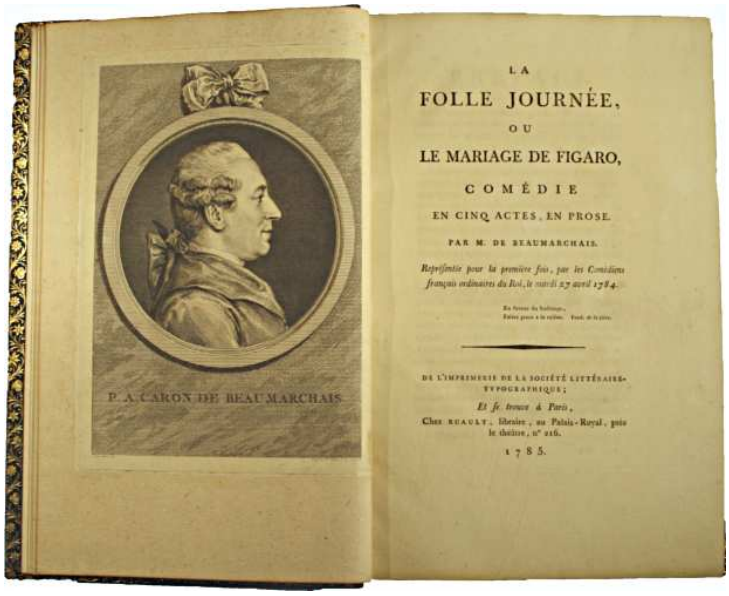
4.1 *Le mariage de Figaro.*

Le nozze di Figaro fue estrenada en el Burgtheater de Viena, el 1 de mayo de 1786. En 1784 ya se había representado, tras algunos años de prohibición, la obra teatral *"Le mariage de Figaro"* de Beaumarchais, con gran éxito.

Se trataba de una comedia fresca de costumbres, basada formalmente en el teatro de enredo. Con unos personajes bien caracterizados y un trasfondo de crítica social, el tercer estado se enfrentaba a los privilegios de la ya decadente nobleza del "Ancien Régime". Mozart propone esta obra a da Ponte y, con algunos arreglos y alguna que otra supresión, logran superar la censura del emperador.

4.1.1 De Beaumarchais a la ópera de Mozart.

Le mariage de Figaro (1784) es la segunda parte de una trilogía que comienza con *Le barbier de Séville* (1775) y que concluye con *La mère coupable* (1792). Se podría considerar a Las bodas de Figaro como la mejor de la trilogía, ya que hereda las virtudes del estilo teatral del siglo XVIII, añadiendo una fuerza a los personajes y una clara sátira social. La censura que sufrió en Paris y Viena antes de su estreno, magnificó el contenido revolucionario de la obra.



Detalle de una edición de 1785.

La presencia de la *commedia dell' arte* italiana es fundamental para entender la creación que hicieron Mozart y da Ponte, ya que la crítica social está ya muy presente en ella como en el teatro francés del siglo XVIII.

La adaptación que hacen Mozart y da Ponte de la obra de Beaumarchais es excelente y sigue fielmente al original. Da Ponte suprime algunos personajes secundarios, para favorecer el desarrollo de las arias, y redujo los cinco actos a cuatro.

El cuarto acto es muy fiel al final, exceptuando el monólogo de Figaro (escena IV), que es el más extenso de la obra. Nos encontramos a Figaro hablando de su vida pasada, haciendo una clara crítica a la sociedad que le rodea, mientras reflexiona sobre la relación dueño/siervo.

Este monólogo fue suprimido por la censura y da Ponte lo reduce a unos párrafos misóginos que constituyen parte la aria de Figaro "*Aprite un po'quegl'occhi*".

El libreto de da Ponte es una gran adaptación. La transformación la hace Mozart: para él, el texto tiene que estar al servicio de la música. Con ésta, se logra profundizar psicológicamente en los personajes: la condesa de Beaumarchais, noble y amable, logra alcanzar una conmovedora humanidad. Cherubino, personaje que sirve al enredo pero al que Mozart sabe dotar de personalidad.

Mozart supera la caracterización que Beaumarchais da a sus personajes y logra intuir la evolución de estos hacia la posterior obra de este *"La mère ocupable"* (un ejemplo sería la relación entre Cherubino y la Condesa, se complica puesto que al final tienen un hijo).

En los aspectos político-sociales, hay muchas opiniones diversas sobre el contenido ideológico de la obra. La obra de Beaumarchais es una comedia de costumbres, que Mozart escoge por sus posibilidades dramáticas y por los personajes tan bien caracterizados que ofrece. Lo que sí sabemos, es que Mozart crea personajes que conservan la mirada burlesca, cínica y mordaz.

En *Le nozze di Figaro* encontramos personajes serios y bufos, o más bien situaciones que oscilan entre los dos mundos. Estas dos caras de la moneda, están siempre presentes en el teatro mozartiano: Susanna procede de la Colombina y Figaro de Arlequín; el Conde parece el Polichinella que a ratos pasa a ser un hombre lleno de pasiones y no necesariamente el "bueno" o el "malo". Lo más importante es este juego ambivalente de lo cómico a lo serio, que crea una reflexión cuando la situación de uno u otro llega al límite. Mozart dotó a su ópera de un aire carnavalesco, como hiciera la *commedia dell'arte* en los carnavales de Venecia con sus máscaras:

[… Mozart conserva en su teatro lo bufo y lo satírico; todo el sentido original de la comedia, desde Aristófanes y Terencio, como reverso de la vida "venerable" de los

dioses y los hombres. Tiene siempre presente la sentencia del clásico:" riendo se dicen profundas verdades.] (pág. 19 de introducción al mundo de la opera por Blas cortes).

4.1.2 Argumento de la obra de Mozart y Beaumarchais

La acción transcurre en un solo día en el Castillo del Conde Almaviva, a las afueras de Sevilla. En la misma mañana de su boda, Susana le cuenta a Fígaro los planes del Conde de reinstaurar el derecho de pernada y poder pasar la noche de bodas con ella.

Cherubino cuenta a Susanna que lo han despedido porque el Conde lo sorprendió con Barbarina. Se oye llegar al Conde y Cherubino se esconde detrás de un sillón por miedo a que lo encuentre con Susanna. El Conde se esconde en el mismo sillón que Cherubino, por lo que éste tiene que situarse delante y ocultarse en el asiento tapándose con la bata de Susanna. Don Basilio entra y comenta a Susanna el amor evidente del paje hacia la Condesa. Esto enfurece al Conde, que sale de su escondrijo. Mientras tanto la Condesa sola en su habitación se queja de la falta de amor de su esposo. Susanna le confirma las intenciones secretas del conde. Aparece Figaro con un plan para dejar en evidencia al Conde: le han hecho llegar una nota, a través de Don Basilio, advirtiéndole de una supuesta cita de la Condesa con un amante.

La Condesa y Cherubino quedan a solas y se oye la voz del conde aproximándose. La Condesa encierra a Cherubino en el vestidor pero éste sin querer tira una silla. El ruido hace que el Conde sospeche todavía más: obliga a la Condesa a abrir la puerta del gabinete, pero esta le dice que sólo es Susanna vistiéndose. No confía en la respuesta de su esposa y sale de la estancia, seguido por ella, en busca de herramientas para abrir las puertas del vestidor. Susanna aprovecha para sacar de allí a Cherubino quien salta por una ventana mientras Susanna ocupa su lugar.

Los Condes se sorprenden al encontrar a Susanna en el vestidor. La Condesa finge que todo ha sido una treta para castigarlo. Marcellina , Bartolo y Don Basilio presentan una demanda matrimonial por falta de pago a Fígaro.

Fígaro alega su linaje noble, confesando que de niño fue robado por unos ladrones, y que tiene una marca en el brazo que permite identificarlo. Marcellina lo reconoce como hijo de una antigua relación con el Dr. Bartolo. Finalmente, Bartolo y Marcellina deciden casarse junto a Figaro y Susanna.

La Condesa con ayuda de Susanna, escribe una carta dando cita al Conde en el bosquecillo.

El Conde y la Condesa se encuentran con el cortejo nupcial y Susanna, al pasar al lado del Conde, le da la carta que ha escrito junto a la Condesa

Figaro cree que Susanna y el conde están juntos y estalla enfurecido. Marcellina sale para avisar a Susanna de lo que piensa Figaro y acuden Barbarina y Cherubino que se esconden cada uno en un pabellón. Entonces regresan Figaro, Bartolo y Basilio, avisados de la supuesta infidelidad de Susanna.

Entran Susanna y la Condesa (con sus vestidos intercambiados) acompañadas de Marcellina, que ya las ha avisado de los celos de Figaro. La condesa y Marcelina se esconden dejando sola a Susanna en el bosquecillo y, sabiendo ésta que Figaro la escucha, aprovecha para llamar a su amante.

La cosa se complica porque aparece Cherubino en escena, confunde a Susanna con la Condesa e intenta besarla. En aquel momento aparece el conde, que no ve absolutamente nada (ya que esta todo oscuro) y recibe el beso de Cherubino. El paje se escabulle y Figaro recibe un bofetón del Conde.

Quedan a solas la Condesa con el Conde. Este la confunde con Susanna y le regala un anillo. Figaro confunde a Susanna con la condesa, pero a Susanna se le olvida fingir la voz de ésta y Figaro comprende que es su futura esposa disfrazada de Condesa.

Sabiendo que se acerca el Conde, aprovechan para fingir una escena apasionada. El Conde llama a todos para que vean la supuesta infidelidad de su esposa pero aparece la Condesa humillando a su marido y les enseña a todos el anillo que el conde creyó haber regalado a Susanna. La condesa perdona al conde y todos corren a celebrar las nupcias.

4.1.3 La sátira de Mozart y Beaumarchais.

No cabe duda del trasfondo de la sátira política y social en ambas obras. Beaumarchais, nos da dos momentos de bravura en boca de Figaro que han desaparecido en la ópera: en la escena del juicio (por la deuda de Fígaro con Marcellina) dónde Fígaro ataca a la justicia y donde Marcellina hace unas declaraciones feministas, el otro monólogo de Fígaro en el quinto acto queda reducido a unos simples versos en la obra de Mozart y da Ponte.

Estos dos momentos no son solo los únicos comprometidos en la obra francesa: toda la obra contiene material peligroso. Mozart y Da Ponte lo sabían y podrían haberlo "saneado" por completo, pero no quisieron.

La cavatina de Fígaro es una parodia de un minueto, danza noble por excelencia. ¿Por qué podemos llamarlo parodia? Por la orquestación, donde las trompas sobrecargan cómicamente los pizzicati de la cuerda. Fígaro canta su cavatina para sí mismo, resulta tan o más mordiente que el breve monólogo de Beaumarchais y no tiene nada que envidiar a una canción política.

Casamiento de Fígaro, acto I,escena II (Obra de Beaumarchais)

"¡Ah, Monseñor! ¡Mi querido Monseñor!, me la queríais dar… ¿para quedárosla? Me preguntaba también por qué. Habiéndome nombrado conserje, me lleva a su embajada y me dedica a correo de despacho. Ya entiendo, Señor Conde; tres nombramientos al mismo tiempo; vos, Ministro; yo, político suicida, y Susanita, Dama del lugar, Embajadora de bolsillo, y luego ¡arre, cochero!, y mientras yo galopara por un lado, le obligaríais por otro a mi chica a que emprendiera un lindo camino. Yo me embarro y me deshago por la gloria de vuestra familia; ¡y vos os dignáis ayudar al crecimiento de la mía! ¡Qué bonita reciprocidad! Pero, Monseñor, eso es un abuso. ¡Llevar en Londres, al mismo tiempo, los asuntos de vuestro Amo y también los de vuestro criado!, representar al mismo tiempo al Rey y a mí en una corte extranjera, es mucha faena, mucha".

Las bodas de Fígaro, acto I, número 3:

"Si queréis bailar,
Señor condesito,
la guitarrita
le tocaré.
Si queréis venir
a mi escuela
la cabriola
le enseñaré.
Ya sé…, pero piano,
otros secretos mejores
que al disimular

puedo descubrir.
El arte de la esgrima,
el arte de hacer la vista gorda,
luchar aquí,
burlarse allá,
todas las intrigas
las devolveré "

Leyendo ambos textos, podemos considerar que el de Mozart y Da Ponte es mucho más insolente: hacer venir al "condesito" a la escuela después de haberle hecho bailar y enseñarle una cabriola…

Todavía tienen un arma en reserva, sugerida por Beaumarchais pero que él no utilizó con tanta ferocidad. En el segundo acto, la Condesa y Susanna piden a Fígaro que piense en un plan para salvar a su futura esposa del Conde. Fígaro les cuenta su plan y al salir les dice: *"Y entonces, bailad, Monseñor"* (II, 11). Se podría decir que no es muy cortés hablar así a su ama de su amo. Mozart, hace más o menos lo mismo: la Condesa está ansiosa por mezclarse en las maquinaciones de sus criados y pregunta *" E poi?" "E poi?"*, a lo que Fígaro contesta con el inicio de su Cavatina *"Si queréis bailar, Señor condesito, la guitarrita le tocaré"*. Pasa del desparpajo casi al insulto. Otro momento de la ópera de igual intensidad hacia la nobleza (peor que en la obra de Beaumarchais) es el *finale* del segundo acto. Es el momento en que Fígaro, que está siendo interrogado por el Conde sobre el documento de Cherubino, logra salir airoso de la situación gracias a la ayuda de Susanna y la Condesa. Todo esto se desarrolla sobre una repetición ostinada del mismo motivo musical, que acompaña la fingida cojera de Fígaro y deja fuera de combate al Conde mediante la fuerza de la música. Esta humillación compensa la pérdida en el último acto de la réplica que hizo Beaumarchais:*"Vos aquí mandáis en todo, fuera de vos mismo"*.

Mantienen tanto la ópera como la obra las oposiciones y semejanzas sociales: Susanna y Condesa entremezclan su voz confundiéndose una con la otra. Encontramos la diversidad de estas capas sociales mucho más que en ninguna otra ópera de Mozart.

¿Sabemos lo que significa los *criados ilustrados*, convertidos en papeles principales? Si observamos atentamente, Fígaro es el único que canta tres arias (el Conde solo canta una). Susanna fue representada por Nancy Storace, la prima donna de la compañía y no Luisa Laschi (la Condesa), la cual cantará, por otra parte, la Zerlina en la reposición de

Don Giovanni en Viena. Puesto que la *prima donna* es una *soubrette*, resulta los criados son quienes dominan en la jerarquía de los cantantes.

4.1.4 Detrás de los personajes

Las bodas de Fígaro constituye de principio a fin una lucha de los oprimidos con tanto éxito, que los opresores acaban pidiendo perdón (se puede pensar que es una pequeña "venganza" para castigar al conde).

En la obra, encontramos el personaje de padre en Bartolo. Sólo tiene un momento significativo cuando todavía no aparece como padre de Fígaro, si no como su enemigo. Mozart le concede una aria (acto I, nº 4,*"La vendetta"*) que en ningún momento aparece en la obra de Beaumarchais. Es la primera vez que en las obras de Mozart, el padre no es un anciano rey mitológico, como *Idomeneo*, ni un Selim, como *El rapto en el serrallo*.

El Conde de Almaviva es un noble joven, infiel y celoso de su mujer. Musicalmente se le puede relacionar con el personaje de Don Basilio. Lleno de soberbia y con estallidos algo violentos, es humillado una y otra vez por la alianza de Susanna, Fígaro y la Condesa. Podríamos compararlo con Osmín (*El rapto en el serrallo)*: que realza el verdadero carácter trágico del Conde es un sufrimiento consciente de sí, su ceguera le provoca ridículas situaciones y no el mal que surge de la bufonada. Mozart y Da Ponte engrandecen más el personaje que Beaumarchais en su obra. Tal vez se deba a la relación de Mozart con su padre, al que adoraba y odiaba al mismo tiempo.

Estas aportaciones de Mozart, son relevantes en dos personajes: Cherubino y la Condesa.

Cherubino representa una especie de Eros que agita y juega con los corazones de las dos parejas. Él es quién pone en marcha todas las peripecias y siempre está en medio de todos los malentendidos. Nos llama la atención su extraño candor, la atracción por la Condesa y su pequeña intrusión al travestismo. Esta ambigüedad entre la inocencia infantil y la picardía adulta, que muchas obras pretendieron simbolizar, pero ninguna lo conseguirá con tanto desparpajo como Mozart. Es uno de los personajes más ricos que despierta ternura en las mujeres y odio en los hombres, sobretodo en el Conde. ¿ Por qué? Quizás porque el conde ve en Cherubino una amenaza para sus conquistas amorosas: vemos claramente la relación de Cherubino con Barbarina y de Barbarina con

el Conde. Al igual que Cherubino juega con Susanna de una manera no tan inocente. Eso pone furioso al Conde porque a él le gustaría estar tan cerca de Susanna. Podríamos entenderlo como un juego, menos con la Condesa, por el respeto de su rango y porque es su madrina.

En *El barbero de Sevilla*, Fígaro aparece como un personaje resuelto, pícaro y eficaz, cosa que en *Las bodas de Fígaro* no sucede. La principal intriga contra el Conde es un fracaso rotundo y salva la situación con la ayuda de Susanna y la Condesa. Incluso es víctima de los juegos de Susanna en el último acto en el bosquecillo. Es el papel masculino más largo de la ópera, algo que no pasó inadvertido al público vienés. Su aria (nº 27 *"Aprite un pó'"*) reemplaza el monólogo político de Beaumarchais.

Beaumarchais intenta calmar el delicado asunto de la infidelidad con uno de los trucos más viejos del dramatismo: el travestimiento, lo falso que evidencia lo verdadero. El intercambio de las apariencias lleva a lo que toda comedia necesita: un falso pretexto que dan los personajes:el público y el autor son los únicos que están al tanto de lo que sucede. Un gran ejemplo es el aria de Susanna *"Giunse alfin il momento"*, en la que se confunde lo verdadero y lo falso en el juego visual y sonoro de Susanna. Ninguno de los personajes está solo en escena, aunque ellos crean que sí. Este espejismo con la infidelidad y el travestismo nos lleva en manos de Mozart a una cosa que Beaumarchais no hace: la idealización de la mujer, una mujer ideal que no roza ni siquiera la culpa. El desasosiego de la Condesa ante Cherubino no es casual, cada ataque del Conde provoca gesto de dignidad y un acercamiento hacia el paje. El único peligro para ella es rebajarse a la categoría de su sirvienta.

El amor en esta ópera no es novelesco o heroico, sino un amor que proviene de la vida interior de los personajes.

4.2 *Il Barbiere di Siviglia*.

4.2.1 Beaumarchais y *"El Barbero de Sevilla"*.

La elección de Sevilla por parte de Beaumarchais no fue un simple capricho, sino una decisión basada en unos motivos más profundos, como la historia y la tradición literaria. Tras el descubrimiento de América, Sevilla se había convertido en una de las

capitales más importantes de Europa. Era la Babilonia de España y su imagen fue moldeada por poetas, dramaturgos y novelistas, haciendo que su fama traspasara fronteras.

Beaumarchais estuvo en España desde abril de 1764 hasta marzo de 1765.

J. P. de Beaumarchais, descendiente y estudioso del escritor, encontró entre sus papeles familiares una *intermède imité de l'espagnol* (unos sainetes) titulada *Le sacristain (El sacristán),* que fue escrita hacia el 1765. Este manuscrito incompleto ofrece las cinco primeras escenas, en tono jovial y picaresco, de las *parades* que Beaumarchais incluía en sus divertimentos en el teatro privado del financiero Lenormant d'Étioles. Con claro tono cervantino, escuchamos el eco de *El Viejo celoso* un entremés de Cervantes.

Las fuentes que maneja para su creación son muchas: *L'école des femmes* de Molière, *Les Folies amoureuses* de Regnard (1704), así como la novela corta de Scarron *La precáution inútil (1654),* cuyo título utiliza en su barbero como subtítulo, así como moraleja. Todo ello sin olvidar la commedia dell'arte.

Cervantes en una de sus *Novelas ejemplares* narró la historia de *El celoso extremeño* o *El viejo celoso,* un claro precedente a la obra de Beaumarchais. Cuenta Cervantes que un viejo indiano, llamado Felipe Carrizales, guardaba celosamente encerrada en su casa de Sevilla, a su joven y bella esposa Leonora. Esa prisión fue asaltada por el joven enamorado Loaysa. Todas las precauciones del viejo fueron insuficientes ante el amor. Carrizales guarda un cierto parentesco con Don Bartolo, al igual que Leonora con Rosina y el conde de Almaviva con el joven Loaysa.

En los tres fragmentos hallados de de *El sacristán*, que no suman más de una docena de páginas, aparecen ya las principales figuras de *El Barbero de Sevilla.* Encontramos como sacristán de oficio a Lindoro (a él acudían los maridos insatisfechos con las relaciones que mantenían con sus esposas). En las variantes, Lindoro se transforma en el "C", probablemente "el Conde", donde deja un vacío que Beaumarchais se verá obligado a llenar creando el personaje de Fígaro. Lindoro disfrazado de granadero y fingiendo estar borracho, consigue pasar la noche en casa de la dama. Bartolo y Basilio interpretan en el sainete papeles clave que recuerdan a unas apariciones. Rosina todavía se llama Paulina (en aquella época, Beaumarchais tenía una relación amorosa con una joven de Santo Domingo llamada Pauline Le Breton) quién había sido casada por sus padres con un viejo doctor.

Este matrimonio, celebrado siete meses antes, todavía no había sido consumado. En otras variantes, Paulina todavía no está casada. El tono de *El sacristán* es jocoso e irreverente, con un erotismo algo difuso. En dos de los fragmentos predomina la música, lo cual facilita el desenlace hacía la ópera-cómica.

Ilustración extraída de una edición de 1876.

El sacristán coincide con *El barbero de Sevilla* en el siguiente esquema: un joven consigue con la ayuda de un criado conquistar a la dama a pesar de la vigilancia de un marido o tutor. En el manuscrito va un paso más allá: Lindoro está casado, en otros ya lleva el nombre de Almaviva. A veces tiene un criado, herencia de la comedia italiana y llamado Fígaro. Pueden ser un tanteo a la ópera cómica perdida.

En el caso de las similitudes con la obra de Cervantes encontramos la lucha de dos mundos: el de los viejos y los jóvenes, el de la represión y el de las ansias de libertad. Aunque los finales son distintos (en el caso de Cervantes, los jóvenes enamorados no logran estar juntos) el paralelismo es evidente. La casa de Carrizales y la de Don Bartolo responden a la misma tipología: un espacio cerrado, metáfora a la opresión de los débiles a manos del poderoso. Una realidad social injusta contra la cual la literatura primero y después la Música, lucharán.

El nombre de Fígaro proviene de una gran tradición literaria y cabe la posibilidad de que Beaumarchais quisiera entroncar a su protagonista con algún otro tipo literario español en sus orígenes. Estas conexiones se deben a su origen picaresco y a sus implicaciones con los amoríos ajenos, por eso siempre puede proclamar “Sin Fígaro no se casa una muchacha en Sevilla”.

El amor es el nexo entre dos clases sociales que no pueden mantenerse alejadas, ya que el Conde necesita a su criado para conseguir el amor. En esa necesidad del poderoso hacia el criado, debido a su impotencia en ese campo, reside el mensaje simbólico de las obras: ver por primera vez en el mismo plano al noble y al plebeyo, en un plano de interdependencia, donde el noble reconoce el sentido práctico del otro.

Por estos aspectos críticos, se podían intuir los primeros síntomas de la Revolución que se avecinaba. Se anuncia una libertad nueva, sin prejuicios, liberada del peso de las tradiciones.

Otro aspecto que puede relacionar a Beaumarchais con las tradiciones de los escenarios sevillanos reside en el oficio de Fígaro: un barbero dado a la alcahuetería. La figura de Fígaro puede acercarse mucho al tipo del *majo*, protagonista de sainetes y tonadillas, y al que su viveza, su estatus social y su forma de apegarse a los aristócratas hacía que estos se aplebeyen.

A través de todos ellos, enlaza la figura más importante de la comedia antigua griega y romana: el esclavo diligente que organiza los enredos de su amo. Beaumarchais consigue de unos personajes comunes y sobradamente tratados desde hacía más de un siglo por el teatro y la literatura, hacer una comedia absolutamente original. Eso no le libró de críticas, como las de Bouillon en el *Journal encyplopédique* , quién le reprocha la poca credibilidad de algunas escenas : que Bartolo pueda ser engañado por el dúo Fígaro-Almavíva , que se duerma en la lección de canto, etc.
Beaumarchais juega con la ventaja de que estamos en una comedia, donde todo vale porque el público se presta a ello y a través del engaño, se ven arrastrados de enredo en enredo. Contrapuesta al “drama serio”, esta “comedia alegre” sigue los temas y los modos de la comedia tradicional.

Lo que quiere hacer Beaumarchais es reorientar lo cómico con lo serio, como parece demostrar en la tercera parte de su trilogía *La madre culpable.* Sus dos obras mayores están dirigidas por un criado que contempla con sarcasmo las relaciones sociales que le rodean.

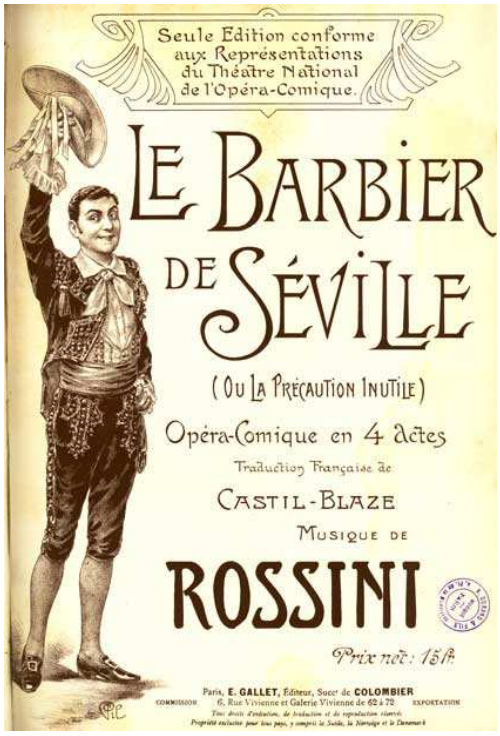
Se desconoce el autor de la música que acompañó el primer *El barbero de Sevilla*. En una de las partituras originales se conserva esta inscripción “*por el señor de Beaumarchais, texto y música”*, aunque en la canción nº5 hace referencia a un tal señor Baudron. Se cree que quiso incorporar a su obra melodías españolas e italianas.

4.2.2 *Il Barbiere di Siviglia* de G.Rossini: argumento.

Il barbiere di Siviglia fue estrenada en el Teatro Argentina de Roma, el 20 de febrero de 1816, bajo el título de "Almaviva o la precaución inútil". Rossini se había comprometido a escribir dos óperas para el carnaval de Roma de 1816: Cesare Sterbini le proporcionó la historia del barbero y Rossini compuso la ópera en tres semanas.

La primera representación fue un fracaso absoluto, el publicó silbó y abucheó la obra. El estreno estuvo plagado de accidentes: un cantante se cayó, a un músico se le rompió una cuerda del instrumento e incluso un gato apareció de improviso en el escenario. Muchos de los asistentes eran partidarios de uno de los rivales de Rossini: Giovanni Paisello.

Paisello ya había compuesto un barbero de Sevilla y tomó el de Rossini como una afrenta personal. La segunda representación fue todo éxito y se extendió rapidamente no solo por Europa, sino también por América.



Litografía, París 1861.

La adaptación que hicieron de la obra de Beaumarchais es prácticamente idéntica a la original. En la obra de teatro encontramos dos personajes secundarios sin importancia, y el nombre de Marcellina, que aparece como personaje en *Las Bodas de Fígaro*, pero no aparece en el Barbiere. (Podría haber sido substituido por el personaje de Berta).

Libreto:

En una plaza de Sevilla, al amanecer, el joven Conde de Almaviva intenta llamar la atención de su enamorada Rosina, cantándole una serenata. Se enamoró de ella en Madrid y la ha seguido hasta Sevilla para conquistarla. Aparece Figaro que se presenta como barbero y alcahuete y el conde lo reconoce como un antiguo criado. Figaro le ofrece sus servicios ya que el tiene acceso a la casa del Doctor don Bartolo, tutor de Rosina.

Por fin Rosina sale al balcón y deja caer una carta en la que habla abiertamente sobre su interés por el joven y por sus intenciones. El joven conde le canta una canción haciéndose pasar por Lindoro, un joven estudiante. Don Bártolo es tutor de Rosina y planea con Don Basilio, maestro de música, su boda con ella para aprovecharse de la herencia de la joven.

Figaro y el Conde urden un plan para introducir al Conde en la casa y liberar a Rosina.

Dentro de la habitación del Doctor Bartolo, Rosina confiesa su amor por Lindoro y sus claras intenciones de entrar en contacto con él. Figaro entra, pero tiene que esconderse rápidamente porque llega el Doctor Bartolo, quien sospecha la presencia del barbero en la casa. Entra Basilio explicándole que el conde Almaviva esta en la ciudad: deben hacer que el conde se marche lo antes posible, y que mejor manera para hacerlo que difundir infundios sobre él. El Doctor Bartolo decide casarse con Rosina ese mismo día.

Figaro, escondido, lo escucha todo e informa a Rosina de las intenciones de su tutor, así como del amor que siente Lindoro por ella. Rosina le entrega una carta dirigida a su amado.

Cuando Figaro se ha ido, tocan a la puerta y aparece Almaviva disfrazado de soldado. Trae un documento falso, exigiendo que el Doctor Bartolo le dé alojamiento. El conde finge estar borracho y en un descuido, logra entregar a Rosina una carta. Bartolo se da cuenta y Rosina logra cambiar la carta por una lista del lavado. Entre acusaciones del Doctor, Almaviva arremete con la espada contra él. Acude la fuerza pública y, al ir a detener al supuesto soldado, el conde da a conocer su verdadera identidad y queda en libertad ante el asombro de todos.

Se enfrían los ánimos, tocan a la puerta y se presenta el Conde disfrazado de maestro de música. En este nuevo plan de Figaro, Almaviva se hace pasar por un alumno de Don Basilio que por estar enfermo, no puede dar clase de música a Rosina.

Comienza la lección cantando el Rondó de *L'inutil precauzione*, según ellos, la nueva ópera de moda. Figaro se dispone a entrar para afeitar al Doctor y así distraerlo de la escena. Entre los utensilios de afeitado, logra robar las llaves del balcón de Rosina.

Don Basilio aparece por sorpresa, pero el conde consigue que se marche, a cambio de dinero, que éste acepta sin entender muy bien lo que está sucediendo.

Mientras Figaro afeita al Doctor, Almaviva da instrucciones a Rosina: deberá estar preparada para escapar a las doce en punto por el balcón esa misma noche. El Doctor Bartolo escucha algo extraño y descubre que el maestro de música es el Conde. Él y Figaro huyen precipitadamente.

Nos encontramos con el Doctor Bartolo enviando a Don Basilio en busca del Notario para firmar los papeles del enlace con Rosina. Se le ocurre al Doctor engañar a Rosina diciéndole que Lindoro y Figaro conjuran contra ella para dar su mano al Conde de Almaviva. Él sabe que Lindoro y el conde son la misma persona y Rosina, por despecho, acepta casarse con su tutor y confiesa las intenciones de Lindoro de venir a buscarla esa misma noche.

De noche, entran según el plan previsto Figaro y el conde. Rosina expresa su decepción, pero el conde revela su verdadera identidad y hacen las paces. Cuando se disponen a huir de la casa, se dan cuenta de que la escalera de mano para bajar por le balcón ha desaparecido. Se oyen voces y aparece Don Basilio con el Notario. El conde consigue sobornar a Don Basilio, de modo que la boda entre Almaviva y Rosina se celebra de inmediato, aprovechando la presencia del Notario. Una vez casados, entra don Bártolo, que fue quien quitó la escalera, pero no le sirvió de nada, ya que no consiguió evitar ese matrimonio: ha sido una *Inutil precauzione.*

4.3 DON JUAN

4.3.1 Orígenes del mito de Don Juan.

Se ha dicho que el mito de Don Juan, junto con el de Fausto, son los únicos mitos modernos. Nace paralelamente al mito alemán, pero con la diferencia de no aspirar a la sabiduría total, sino a la sexual. Don Juan es un personaje arquetípico de larga ascendencia literaria. Podemos encontrar parecidos entre Don Juan y una figura de la cultura árabe llamada Imru al-Quays: seductor profesional de mujeres que fue abandonado por su padre debido a la vida que llevaba.

En la Edad Media y en los romances galaico-leoneses vemos un personaje parecido, que aparece con el nombre de Don Galán. Se cree que Don Juan ya existía en el imaginario español antes de cobrar vida literariamente. Representa una ruptura absoluta de las normas y las reglas preestablecidas: ni la iglesia, ni la moral ni la justicia tienen valor alguno, sólo la vida como juego.

Se ha hablado mucho de la similitud del personaje de Don Juan con figuras reales como el italiano Giacomo Casanova (amigo de Lorenzo da Ponte) o el español Miguel Mañara pero cronológicamente esto no tiene ningún sentido.

Hacia 1615-1630 nace en España, a manos de un fraile de la Merced, Fray Gabriel Téllez, más conocido por el pseudónimo Tirso de Molina, la primera obra de teatro que recoge el mito de Don Juan: *El burlador de Sevilla*. Se dice que la obra de Tirso de Molina es un guiño dedicado a la fama de los escarceos amorosos de los caballeros de la época.

Este mito personifica una leyenda sevillana que inspiró a grandes autores como Molière, Lorenzo da Ponte (libretista del *Don Giovanni* de Mozart), Lord Byron, Zorrilla, Pushkin y Azorín, entre muchos otros. Un libertino que no cree en la justicia divina: *"no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague"*, pero que confía en arrepentirse y ser perdonado antes de comparecer ante Dios.

4.3.2 Inspiraciones de Mozart y da Ponte en su *Don Giovanni.*

No se sabe con exactitud por qué motivo el mito de Don Juan fue escogido como tema para la creación de *Don Giovanni*. En sus memorias, da Ponte explica que fue idea suya pero sabemos que éstas son algo exageradas y fantasiosas. Hay muchas opiniones sobre las fuentes literarias utilizadas para la creación del libreto, pero coinciden todas en que probablemente fueron tres: *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, el libreto de la ópera *Don Giovanni Tenorio* de Giovanni Bertati y el *Don Juan ou le Festin de Pierre* de Molière.

a) Tirso de Molina*, El burlador de Sevilla.*

Nos encontramos en Nápoles, donde D. Juan Tenorio se hace pasar por el Duque Ottavio, prometido de la duquesa Isabela, para seducirla y burlarse de ella. Pedro Tenorio, tío de Don Juan, se da cuenta de que el burlador es su sobrino y le deja escapar por el balcón, prometiéndole éste que huirá a Milán. Su barco naufraga en la costa de Tarragona, donde burla a la pescadora Tisbea.

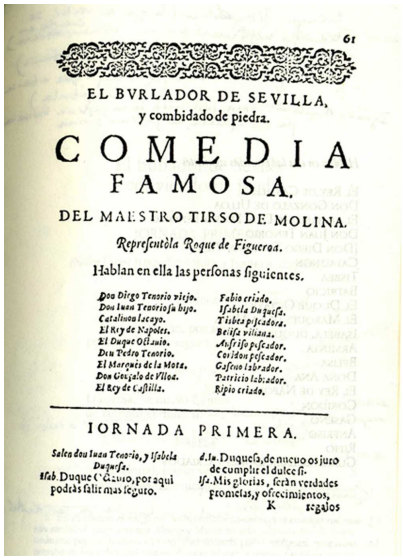
Tras de la huída de Don Juan, Tisbea pide auxilio porque su cabaña está en llamas y Don Juan la ha

traicionado robándole sus yeguas.

Don Juan llega a Sevilla con un criado y el Rey informa Diego Tenorio de su intención de casar a Don Juan con la Duquesa Isabela y desterrarlo de España. El Duque Ottavio queda muy satisfecho por la resolución del rey, puesto que no solo le ayudará con el Rey de Nápoles, si no que además le casará con una bella dama, doña Anna de Ulloa.

En una taberna de Sevilla se encuentran Don Juan y el marqués de Mota. Don Juan le pregunta cómo anda de amores y éste le cuenta que está enamorado de su prima Doña Ana de Ulloa.

Don Juan se adentra en la casa de Ana de Ulloa y esta al darse cuenta de que no es su primo, empieza a gritar. Sale Don Gonzalo, padre de Ana, para batirse en duelo y muere.



61

EL BVRLADOR DE SEVILLA,
y combidado de piedra.

COMEDIA
FAMOSA.

DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA.

Representòla Roque de Figueroa.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Diego Tenorio viejo.	*Fabio criado.*
Don Iuan Tenorio su hijo.	*Isabela Duquesa.*
Catalinon lacayo.	*Tisbea pescadora.*
El Rey de Napoles.	*Belisa viliana.*
El Duque Ottauio.	*Aufrisio pescador.*
Don Pedro Tenorio.	*Coridon pescador.*
El Marquès de la Mota.	*Gaseno labrador.*
Don Gonçalo de Vlloa.	*Patricio labrador.*
El Rey de Castilla.	*Ripio criado.*

IORNADA PRIMERA.

Salen don Iuan Tenorio, y Isabela Duquesa.

Isab. Duque Octauio, por aqui podràs salir mas seguro.

d.Iu. Duquesa, de nueuo os juro de cumplir el dulce si.

Isa. Mis glorias, seràn verdades promesas, y ofrecimientos,

K regalos

Primera página del *Burlador de Sevilla.*

El marqués se encuentra a Don Gonzalo muerto y aparece el Rey junto con Diego Tenorio y le ordena que lo arreste y le corten la cabeza, ya que creen que ha sido él el asesino.

En su huída, Don Juan engaña a la pastora Aminta el mismo día de su boda con Batricio y en la misma casa del padre de la novia. Don Juan se burla de todos, haciendo valer su condición de noble, y anota su cuarta y última conquista, cuyo tono cómico se vuelve casi sarcástico al contrastar con el trágico episodio anterior.

Los rumores llegan y Catalinón cuenta a Don Juan que pronto todo se descubrirá, pero éste hace oídos sordos y se dirige al sepulcro de Don Gonzalo para burlarse de él, invitándole a cenar esa misma noche.

En plena cena, aparece la figura de piedra de Don Gonzalo y le pide a Don Juan que acepte su invitación de ir a cenar mañana con él a la capilla. Al día siguiente se encuentran solos en la capilla a oscuras: Don Gonzalo les espera y pide a Don Juan que le dé la mano y, abrazándolo, lo mata. Aparecen entonces el Rey, Don Diego, Batricio, Aminta, Tisbea y la Duquesa Isabela en busca de Don Juan, pero Catalinón les explica lo sucedido y todos se alegran de la justicia divina ya que, gracias a ella, todas ellas han recuperado su honra.

b) *El convidado de piedra,* libreto de G.Bertati

Pertenece a la ópera *Don Giovanni Tenorio* de Giuseppe Gazzaniga estrenada en Venecia el 5 de febrero de 1787 en el Teatro de San Mosè y basada en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

Esta vez nos encontramos en Sevilla, a mediados del siglo XVI. Doña Anna descubre que su visitante nocturno no es su prometido el Duque Octavio y pide ayuda para desenmascarar al impostor. Al escuchar los gritos, aparece el Comendador y se bate en duelo con Don Juan. Es herido de muerte y Don Juan y su criado Pascualillo huyen. El Duque Octavio y Doña Anna se encuentran al padre muerto y éste promete vengar la muerte del Comendador.

Extramuros de la ciudad de Villena, se acercan Don Juan y Pascualillo a las puertas de la casa de Doña Jimena. Se esconden al ver llegar una carroza, de la que sale Doña Elvira. Don Juan se sorprende al encontrarla aquí y ésta le pregunta porque huyó de Burgos después de fijar la fecha de su boda. Se escabulle de la pregunta dejando solo a Pascualillo con Doña Elvira y éste lamenta decirle que ella no es la única de sus conquistas y que, si quiere, puede verlo ella misma en una lista que le muestra.

Don Juan entra mientras tanto en la mansión de Doña Jimena y, cuando están a solas, le promete matrimonio en unos días.

Maturina canta y baila celebrando su boda con Biago y Pascualillo baila con ella. Biago, molesto, le pregunta que quién es él para bailar con ella y responde que Don Juanito. Don Juan aparece y destapa la mentira de Pascualillo mientras todos ríen por el engaño. Don Juan aprovechará la ausencia de Biago para conquistarla, convenciéndola de que se merece algo mejor que un simple aldeano, pues él se ha enamorado de ella. Al principio ella sospecha, pero, después de hacerle jurar y perjurar que la ama y que la hará su esposa, cae en sus brazos y entran los dos a casa de Maturina.

Doña Jimena le da unas monedas de Pascualillo a cambio de la verdad, porque hace unas horas le han llegado unos rumores acerca de Don Juan. Pascualillo se da cuenta de que su amo está llegando y le dice a Doña Jimena que esté tranquila, que él es todo un caballero. Don Juan ve a Doña Elvira y le pie a Doña Jimena que marche tranquila a casa porque se acerca una mujer que está un poco loca. Marturina escucha a Don Juan decir a Doña Elvira que mañana será su esposo. Don Juan se marcha riéndose y deja solas a las dos mujeres entre insultos y acusaciones.

En otra parte, el Duque Octavio se encuentra con el cincelador, para que termine la tumba del comendador con esta inscripción:

¡Que tiemble el impío que lo asesinó
Si alguna vez, al pasar por aquí,
Ve esta tumba!
¡Y que comprenda que si puede ocultarse
a la justicia humana,
no evitará la ira del soberano Cielo!

Aparecen en el cementerio Don Juan y Pascualillo para visitar la tumba del Comendador. Burlándose, ordena a Pascualillo que invite a la estatua a cenar esa misma noche pues no teme esa amenaza. Tras la petición del criado, la estatua baja la cabeza afirmando. Pascualillo está muerto de miedo y Don Juan se mofa de él, e invita de nuevo a la estatua que esta vez le contesta con un sí.

La mesa para la cena está ya preparada y Lanterna ultima los detalles. Tocan a la puerta y al abrir se ve que es doña Elvira que viene en busca de Don Juan, pero Lanterna le comunica que todavía no ha llegado. En ese instante regresa Don Juan y ella le pide, que si alguna vez la ha querido, que abandone esa vida y así ella podrá retirarse a un convento. Ante sus burlas, se va.

Bromea con el criado argumentando que ya se arrepentirá dentro de treinta años y brindan por las mujeres bellas antes de empezar la cena. Tocan a la puerta y aparece el Comendador: Don Juan le invita a tomar asiento, pero él viene con la intención de invitarle a cenar y, como garantía le pide que le dé la mano. Don Juan al tocar la mano del Comendador ve que está helada y aquél le ordena que se arrepienta de todas sus fechorías, pero Don Juan se niega. El comendador convierte la estancia en una visión de las furias y monstruos que le esperan en el infierno y lo arrastran a él. Todo vuelve a la normalidad y aparecen Don Octavio, Doña Jimena, Doña Elvira y Maturina, que se alegran por el funesto desenlace de Don Juan.

c) Pierre de Molière, *Dom Juan ou le Festin*.

Tragicomedia de Jean-Beaptiste Poquelin, más conocido como Molière, estrenada el 15 de enero de 1665. También basada en la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Solo consiguió publicarla en 1685 después de varias censuras.

En este Don Juan, Molière nos presenta a un personaje ambiguo, un ser inteligente y valiente. Es una reflexión sobre el libertinaje y sus excesos, cuyo final servirá como moraleja y conclusión: la muerte como castigo.

Escribió este Don Juan porque necesitaba con urgencia un éxito, ya que su *Tartufo*, la obra que acababa de estrenar, fue prohibida después de la primera función y nada mejor que el tema de Don Juan, muy de moda en aquella época.

Por boca del criado Sganarelle sabemos que Don Juan y él llegan a Italia después de sacar del convento a Doña Elvira, desposarla y abandonarla. Gracias a él, también sabemos que no es la primera vez que abandona a una mujer después de casarse. Don Juan confiesa a Sganarelle que tiene entre manos una nueva conquista amorosa, pero aparece Doña Elvira reprochándole su actitud y reclamando venganza.

De camino a otra de sus conquistas amorosas, su barco naufraga y él y Sganarelle son rescatados por el campesino Pierrot. De nuevo, don Juan intenta seducir a Charlotte, novia de Pierrot y a la campesina Mathurine. Sus conquistas se ven interrumpidas por un espadachín que le anuncia la llegada de dos hombres armados que le buscan. Para escapar de sus perseguidores, Don Juan se viste de campesino y Sganarelle de médico. Discuten sobre la medicina y Don Juan da a entender que no cree más en ella que en el cielo. De camino encuentra a un pobre y le ofrece una moneda de oro a cambio de que él blasfeme. En ese mismo camino, Don Juan ayuda a un caballero, que resulta ser Don Carlos, hermano de Doña Elvira que va en pos de Don Juan para vengar a su hermana, pero Don Juan no revela su identidad. Más tarde, aparecen Don Alonso, hermano de Don Carlos y Doña Elvira, que reconoce a Don Juan y quiere matarlo, pero Don Carlos le pide que le perdone la vida porque acaba de salvarlo.

Una vez solos, Don Juan y Sganarelle descubren la tumba del Comendador, asesinado en duelo por Don Juan y lo invitan a cenar, a lo que la estatua acepta con un movimiento de cabeza, cosa que no parece asustar a Don Juan.

Esa misma noche, recibe varias visitas: M. Dimanche, acreedor de Don Juan, Don Luis que es su padre, al que despacha muy rápidamente ya que él le reprocha su comportamiento y Doña Elvira que,

Diseño del vestuario de Don Juan de Molière , escuela francesa.

en un ataque místico, pide a Don Juan que salve su alma.

Por último, aparece el Comendador: Su anfitrión le pide que tome asiento, pero la estatua lo rechaza a la vez que invita a Don Juan a cenar mañana con él.

Don Juan, decide engañar a su padre y a Sganarelle haciéndoles creer que se ha convertido en un buen hombre, pero no es más que una estratagema para aprovechar las ventajas de la hipocresía. Don Carlos, le pide que vuelva con su hermana, pero Don Juan le dice que es tal su conversión que no hay sitio para el matrimonio.

Se le aparece un espectro que advierte a Don Juan de su perdición si no se arrepiente, hasta que finalmente la estatua del Comendador lo arrastra con él a los abismos y Sganarelle se queda solo reclamando su sueldo.

4.3.3 *Il Dissoluto punito ossia Il Don Giovanni,* de W.A. Mozart y da Ponte.

Neues Singspiel.
Im kaiserl. königl. National-Hof-Theater
wird heute Mittwoch den 7ten May 1788 aufgeführet
(zum erstenmal)
IL DISSOLUTO PUNITO,
OSIA:
IL DON GIOVANNI.
Don Juan, oder: der bestrafte Bösewicht.
Ein Singspiel in zwey Aufzügen,
Die Musik ist vom Hrn. Wolfgang Mozart, Kapellmeister in wirkl. kaiserl. Diensten.
Der Anfang ist um 7 Uhr.

Cartel del estreno en Viena en 178

Tras el éxito de *Le Nozze di Figaro*, se le encargó otra ópera para el año siguiente. Mozart regresó a Viena y se puso en contacto con Lorenzo da Ponte, con quien ya había colaborado como libretista en las bodas. Da Ponte se inspiró sobretodo en el texto de Giovanni Bertati, que poco antes había estrenado la ópera *Don Giovanni Tenorio* de Giuseppe Gazzaniga. Introdujo modificaciones en la escritura y en el carácter de los personajes hasta crear una obra maestra.

Mozart marchó de Viena a Praga el 1 de octubre de 1787 con la partitura casi acabada, quería terminarla después de haber conocido a los cantantes. Con algunos retrasos (el estreno estaba previsto para el día 14 en honor a la archiduquesa María Teresa, pero fue substituida por una representación de *Le nozze di Figaro*) se estrenó el 29 de octubre de

1787 en el Teatro Praga (actualmente conocido como Teatro Estatal). El estreno en Viena tuvo lugar el 7 de mayo de 1788 y, para esta producción, Mozart introdujo nuevas arias como: la de Don Ottavio "Dalla sua pace", la de Doña Elvira "Mi tradi quell'alma ingrata" y el dúo de Zerlina y Leporello "Per queste tue manine".

Argumento:

Leporello está haciendo guardia mientras su amo, Don Giovanni, está intentado seducir a Doña Anna. Oye unos gritos y ve como doña Anna intenta desenmascarar a Don Giovanni, que se ha hecho pasar por su prometido Don Ottavio para seducirla. Al escuchar los gritos de su hija, sale el Comendador a batirse en duelo con Don Giovanni mientras Doña Anna vuelve a la casa. El Comendador es herido de muerte, y su cuerpo sin vida es encontrado por Doña Anna y su prometido Don Ottavio. Todavía es de noche y Leporello y Don Giovanni se encuentran solos. Advierten la presencia de una mujer y como ésta se lamenta del abandono de su amado, Don Giovanni aprovecha para intentar consolarla, y se da cuenta de que es Doña Elvira a la que abandonó en Burgos a los tres días de haberla seducido con la promesa de casarse. Don Giovanni se excusa diciendo que tenía sus motivos y que este caballero (señalando a Leporello) se lo explicará mejor. Se quedan solos Leporello y Doña Elvira. El criado le pide que olvide a su amo ya que, como ella, ha habido más. Le enseña una pequeña libreta donde tiene apuntados los nombres, lugares, países… de cada una de las conquistas. Doña Elvira queda escandalizada y jura vengarse del traidor.

Zerlina, Masetto y los campesinos cantan y se divierten celebrando su unión. Don Giovanni y Leporello se encuentran con la boda y ofrecen a los novios su protección. Ordena a Leporello que les lleve a su castillo y les sirvan café, chocolate, vino, jamón…y sobretodo que Masetto quede contento para que pueda quedarse él a solas con Zerlina. Masetto sabe que Zerlina será su ruina, pero no le queda más remedio que dejar que marche con Don Giovanni. Empieza a cortejarla diciéndole que no está hecha para un simple campesino como Masetto y, si ella quiere, él hará de ella una dama. Al principio duda mucho por la mala fama de los caballeros, pero acaba sucumbiendo a los encantos del galán. Antes de que pueda llevarse a Zerlina para seducirla, aparece Doña Elvira para impedirlo.

No parece ser un buen día para Don Giovanni porque justo después aparecen Doña Anna y Don Ottavio de luto y le piden su apoyo para vengarse del asesino de su padre. De nuevo aparece Doña Elvira y Don Giovanni la trata otra vez de loca. Don Ottavio y

Doña Anna no saben a quién creer, pero las lágrimas de Doña Elvira y su fluidez los convencen de que no está loca. Sale Don Giovanni en busca de Doña Elvira y Doña Anna reconoce en él al asesino de su padre. Su prometido le pregunta que sucedió aquella noche: un hombre entró en su habitación, ella creyó que era él, pero enseguida se dio cuenta de que era un impostor y consiguió escapar de él. Don Ottavio siente el deber de futuro marido y no comprende como un caballero pudo haber cometido el doble delito.

En el jardín del palacio, Zerlina intenta que Masetto la perdone por abandonarlo el día de su boda para irse con otro hombre. Teme la llegada de Don Giovanni por lo que pueda decir o hacer delante de Masetto.

Esta ya anocheciendo: Doña Elvira, Doña Anna y Don Ottavio van enmascarados a la fiesta. En el baile, Don Giovanni aprovecha para llevarse fuera a Zerlina y, ante los gritos de socorro de ésta, deciden los tres disfrazados socorrerla. Ahora nuestro galán pone su empeño en conquistar a la camarera de Doña Elvira, su plan es presentarse con las ropas de Leporello e intercambian sus ropas. Escuchan a Doña Elvira lamentarse en el balcón y Don Giovanni se esconde detrás de Leporello para intentar seducirla de nuevo y que baje a la calle. Ella duda de las palabras de su antiguo amante, pero al final sucumbe y baja. Don Giovanni pide a su criado que imite su voz y que se haga pasar por él, que la noche está oscura y que ella no lo notará. Una vez desaparecen Leporello y Doña Elvira, empieza a cantar una serenata para que la camarera salga a la ventana., Don Giovanni advierte que se acercan Masetto y otros campesinos así que decide hacerse pasar por Leporello y se une a ellos para ajustar cuentas con Don Giovanni.

Mientras tanto, Leporello se encuentra con Doña Anna y en casa de ésta con Doña Elvira. Al ver luces, cada uno se esconde en un sitio. Aprovecha que está solo Leporello para huir, pero se topa con Zerlina y Masetto y gritan para que acudan todos a por el traidor. Doña Elvira se interpone entre ellos pidiendo piedad: ha cambiado y ahora quiere ser su esposo. Leporello pide piedad y se descubre que no es Don Giovanni. Huye el pobre criado y a ninguno le quedan dudas de que el asesino del Comendador es Don Giovanni, así que decide acudir a la justicia (las escenas número 11, 12 y 13 son uno de los añadidos Vieneses y no suelen representarse, así que no las incluiré en este resumen del argumento).

Don Giovanni salta las barreras del cementerio riendo todavía de los altercados anteriores. Leporello le sigue.

En el cementerio encuentran la lápida del Comendador con la siguiente inscripción:

"Del infame que me llevó
al trance final,
aquí aguardo la venganza".

Don Giovanni obliga a Leporello a invitar a la estatua de mármol a cenar a casa y ésta asiente: el criado está aterrorizado pero a Don Giovanni parece divertirle mucho la escena.
En el salón de la casa se encuentra la mesa ya lista y Don Giovanni espera, junto con Leporello y algunos músicos, la aparición del invitado de honor. Entra Doña Elvira desesperada pidiéndo a D.Giovanni que cambie de vida, pero él hace oídos sordos y la invita a cenar con ellos. Ésta será la última ofensa que reciba a manos de Don Giovanni, intenta salir por una puerta, pero huye horrorizada por otra. Leporello va a ver queé sucede y, muerto de miedo, intenta explicar a su amo quien viene hacía la casa: es la estatua del Comendador que viene a proponer a Don Giovanni si ahora accederá a cenar con él. No tiene miedo del Comendador, así que le da la mano como prenda. Don Giovanni empieza a sentir el frío de la mano del Comendador: ésta es su última oportunidad para arrepentirse. El salón se llena de fuego y Don Giovanni desaparece en el abismo.
Desaparecido el traidor, aparecen en la sala Doña Elvira, Doña Anna y Don Ottavio, Zerlina y Massetto. Preguntan por su amo, pero Leporello apenas puede explicar lo que ha visto. Todos respiran tranquilos: Doña Elvira se retirará a un convento, Doña Anna y Don Ottavio esperarán un año más para casarse, Zerlina y Masetto se van a casa a cenar y Leporello deberá buscar un nuevo amo.

4.3.4 Comparación de las fuentes con el libreto.

Poco después del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, muchos autores optaron por el tema de Don Juan para sus obras. Cronológicamente la más cercana a ésta es el *Dom Juan ou le Festin* de Pierre Molière, de 1682.
Ya en los primeros versos del Don Juan de Tirso podemos ver que opina el mismo personaje sobre su identidad: *"¿Quién soy? Un hombre sin nombre"*.

No quiere que sepa quién es y tampoco piensa mucho sobre sí mismo y sus acciones ya que, lo único que le importa, es su propio placer. Para Tirso, representa lo negativo del ser humano en los siglos de la Contrareforma. Hernando Arias lo describe así *"El motivo principal [De Fausto y Don Juan] es muy similar: una voluntad hipertrofiada de aprender lo absoluto, un deseo desbocado que pierde el suelo moral y desemboca en un reto frente al orden establecido y las instituciones consagradas"*.

Sus características principales son la burla, la seducción y el engaño. Con esto Tirso nos quiere advertir que, si seguimos un camino así en la vida, acabaremos mal.

Este Don Juan no sólo juega con las mujeres y su honor si no que, al contrario de otras obras, engaña a su amigo la Mota. A las mujeres de clase alta las engaña con la idea de ser su prometido y a las campesinas las engaña con la promesa de casarse.

Podríamos considerar a nuestro protagonista como un oportunista en lo que concierne a su relación con su padre y su tío: al igual que el rey, utiliza la posición social de su familia para salir airoso de sus escarceos amorosos.

No tiene ninguna preocupación por las consecuencias de sus actos ni por el castigo de Dios, ya que su muerte le parece demasiado lejana:

"¿En la muerte?/ ¿Tan largo me lo fiáis? de aquí allá hay gran jornada".

Por esta misma razón, no tiene intención, de momento, de arrepentirse y cambiar de vida. De todas las promesas que hace, tan sólo cumple una y es la de ir a cenar con la estatua de Gonzalo de Ulloa. No tiene ningún miedo a la muerte, pero cuando ve que está cerca, reacciona con tanto pavor que no le da tiempo a confesarse y muere, lo que le hará ir al infierno.

Al estar escrita durante la Contrarreforma, es necesario este final como ejemplo moralizante. El hecho de que Don Juan muera sin arrepentirse hace que todas las mujeres burladas recuperen su honra y así puedan casarse.

En el Don Juan de Tirso y de otros autores, las conquistas siempre se consuman, pero en este caso del Don Juan de Molière, su papel como seductor permanece en el pasado: sólo vemos en escena el intento de seducción de las dos campesinas (interrumpido) y las demás peripecias las sabemos por el criado que nos las cuenta. Esta seducción pasará a la conquista de todas las personas que se relacionan con él. Don Juan disfruta con el simple placer de conquistar por conquistar, tanto para demostrarse a sí mismo como a los demás que es capaz de dominar a cualquiera que se interponga en su camino.

Sabe que su criado le envidia su posición social y su manera de actuar, por eso podemos ver como se toma con él ciertas libertades que van más allá de dejarlo como mero

espectador, debido a su posición social, hasta convertirle en "cómplice". Lo mismo pasa con M. Dimanche, un pequeño burgués orgulloso de su trabajo, pero que también ansía codearse con la nobleza para obtener más prestigio social. A Don Carlos lo conquistará por su actitud caballeresca y a su padre, de quien se burla al principio, lo conquistará por necesidad. Don Luis es un hombre preocupado por su prestigio social y por las apariencias y Don Juan le hará creer que se ha convertido en un buen hombre para dejar en buen lugar su estatus social.

Las conquistas le resultan muy fáciles a nuestro protagonista porque conoce las debilidades de la naturaleza humana. Para el burgués, la conquista como escalera para subir a posiciones cada vez más altas, pero para Don Juan pretende un dominio total que le permita controlarlo todo.

Tiene la ventaja, al igual que Molière, de conocer los vicios y virtudes la sociedad de su época y se burla constantemente de las normas establecidas jugando con ellas a su antojo y en su provecho.

Se burla del matrimonio haciendo uso de él tantas veces como lo necesita y la rebeldía hacia su padre no es más que un ataque a la concepción de la familia como célula básica de la sociedad. Don Juan es totalmente consciente de las normas, pero disfruta de la hipocresía de los hombres: provoca a los demás para desenmascararlos. Charlotte se rinde ante la idea de ser una Dama, al igual que no cree en el "el castigo de Dios" cuando da a elegir al pobre entre el oro o la blasfemia.

Esta rebeldía le irá causando cada vez más problemas y decidirá usarla en su propio beneficio: se empieza a hablar mal de su reputación y como no quiere desaprovechar los beneficios de su condición social, juega al juego de la hipocresía como todos los demás *"...es el único medio para hacer impunemente todo lo que quiera…""…un espíritu sagaz debe acomodarse a los vicios de su siglo"*.

Molière nos descubre una sociedad que acepta de cara al público lo que les ha tocado vivir por voluntad de Dios, y finge estar de acuerdo con ello debido a la moral cristiana. Esto lo vemos cuando saca a Doña Elvira del convento, renunciando a sus votos sagrados.

Sólo le falta conquistar a Dios, por eso lo desafía constantemente y espera encontrarse cara a cara con él. Con esto, no sabemos si Don Juan es ateo o no, porque siempre responde con evasivas a las preguntas de su criado, argumentando que sólo puede creer en lo que ve *"Yo creo que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y que cuatro y cuatro son*

ocho”. Entra más adelante en contacto con lo sobrenatural: el espectro y la estatua del Comendador como castigo divino, pero para él no son pruebas suficientes.

La versión que nos deja Molière en su Dom Juan es la de un personaje libertino y ateo. No cree en la vida más allá de la muerte y, por tanto, puede hacer lo que quiera sin miedo al castigo divino. Es una crítica a las normas de la tradición y a la moral sexual de la iglesia.

En un diálogo con su criado afirma que no cree ni en el cielo ni en el infierno, tan sólo en la razón. El Don Juan de Tirso sí cree en Dios y afirma que, cuando llegue el momento de su muerte, se arrepentirá y así quedará en paz con Dios.

Molière no cambia la nacionalidad del personaje ni el nombre, manteniéndolo en español. En la obra de Molière, Dom Juan sí que se casa, y varias veces, pero en el de Tirso nunca llega a casarse. Con la obra francesa encontramos un cambio social en las conquistas con el personaje de doña Elvira, que es monja. Con esta infame conquista amorosa supera al de Tirso, ya que desaparece cualquier respeto divino.

En el Don Juan primitivo nunca refleja ni cuenta mucho acerca de sus conquistas; en el de Mozart y da Ponte tiene hasta un catálogo. En el de Tirso solamente hay una escena en la que comenta con Mota todas las mujeres que ha conquistado; en Mozart la enumeración llega a las dos mil mujeres.

Encontramos un Don Juan libertino y ateo en las versiones francesas, en las italianas pierde su dimensión espiritual y en las españolas su reconversión para obtener la salvación.

El Don Giovanni ya no es un seductor como antes: consigue engatusar a algunas mujeres con sus palabras pero con otras debe usar la fuerza. A él no le importan ni la edad, el físico o la clase social: el cazador acaba cazado.

Da Ponte y Mozart eliminan la confrontación con el convidado de piedra, una constante en la evolución del mito de Don Juan (en la tradición del mito de Don Juan, la estatua de piedra invita a éste al día siguiente a cenar, Mozart y da Ponte omiten este detalle).

En la literatura, el personaje de Don Juan es casi siempre español, ya que los españoles eran los “galanes” en aquella época, al igual que los italianos lo habían sido en el Renacimiento y los franceses lo serían en el siglo de las luces. Mozart opta por el nombre versionado al italiano, pero el personaje mantiene las características españolas de la época.

5. NOVELA ROMÁNTICA

5.1 *The Bride of Lammermoor*, de Sir Walter Scott.

Sir Walter Scott fué el primer gran representante de la novela romántica y de la novela histórica. Sus escritos están basados sobretodo en leyendas medievales y en hechos históricos. No es la primera vez que se ponía música a esta obra; anteriormente lo había hecho Michele Carafa, con un libreto de Luigi Balochi, con *Le nozze di Lammermoor,* estrenada en el Théâtre Italien de París en 1829; Luigi Rieschi, con libreto de Calisto Bassi, con *La fidanzata di Lammermoor,* en Trieste en 1831 y, con el mismo título y con libreto de Pietro Beltrame, la obra de Alberto Mazzucato, en Padua en 1834.

La novela está ambientada en Lammermuir Hill: que proviene del galéico “An lomair mor”, que se podría traducir en el inglés moderno como “Lamb’s moor” (El páramo de los corderos). La palabra Lammermoor seria un anglicismo del original en escocés.

La historia de *The Bride of Lammermoor* está basada en una leyenda que circulaba por la Escocia de la época y que había ocurrido en 1668. Janet Dalrymple, hija de Sir James Dalrymple de Casedeugh Castle, estaba enamorada de Archibald Rutherford. Sus padres, que no eran nobles de cuna, no estaban de acuerdo en desposarla con Rutherford, ya que éste pertenecía a la nobleza rural y había heredado su linaje de un familiar secuestrado por los moros. Lord y Lady Dalrymple acordaron casar a su hija con lord David Dunbar, Lord Baldoon, y las bodas se celebraron el 12 de agosto de 1668, en el castillo Dunbar. En la noche de boda, se escuchó un grito que provenía de la cámara nupcial. Al llegar los sirvientes y abrir las puertas, se encontraron a Lord Dunbar apuñalado en el suelo y a Janet cubierta de sangre, con el puñal en la mano y perdida la razón. Lord Dunbar se recuperó de sus heridas, pero Janet murió demente unos días después de lo sucedido. Dice la leyenda que el fantasma de Janet Dalrymple vaga por Baldoon Castle.

La novela es una descripción costumbrista de la esencia de la vida rural escocesa y, por extensión, de la forma de vida de la nobleza en contraposición con el campesinado. Su novela histórica nace como una expresión del nacionalismo propio de los románticos y, para él, el pasado se configura como una especie de refugio o evasión.

En esta obra encontramos los elementos clave del romanticismo como: la ruptura de la regla de las tres unidades de tiempo, lugar y acción teatrales, que fueron recuperadas por los neoclásicos; la mezcla de lo trágico y lo cómico, la desaparición de la verosimilitud y el carácter moralizante, el final trágico, la aparición de elementos extraños, etc.

El centro de la historia es el ideal romántico: la unión imposible entre dos jóvenes amantes que tan solo con la muerte podrán ver cumplidos sus sentimientos. Otro elemento clave es el gusto por el ambiente nocturno, tenebroso y la aparición de una naturaleza violenta y desatada, relacionada con el sentimiento exaltado del romántico. La ambientación de las obras en lugares exóticos o lejanos en el tiempo, derivada del gusto por la evasión o el poco aprecio a la vida que se observa con la muerte e incluso con el suicidio. Estos aspectos, junto con la aparición de elementos fantásticos, muchas veces relacionadas con el sueño y el subconsciente, son algunos de los elementos fundamentales de la producción literaria del romanticismo.

Argumento:

Lord Ashton es el Lord Keeper (Caballero Custodio del Sello del Reino), consigue arrebatar sus posesiones y bienes a Lord Ravenswood (noble de antiguo linaje), después que este cayese en desgracia tras apoyar al bando derrotado en la Guerra Civil Escocesa de 1689. Esta situación deja a Lord Ravenswood sumido en la pobreza y por la presión y los disgustos, muere de un infarto. Su hijo Edgar, el Master de Ravenswood jura vengar su muerte, y de todos es sabido que un Ravenswood siempre cumple su palabra.

Ilustración de Édouard Cibot, 1840.

Lucy y su padre se encuentran paseando cuando un toro salvaje les ataca, pero se salvan gracias a un disparo certero de Edgar Ravenswood.

El joven Master de Ravenswood siente que debe impedir a toda costa sus sentimientos hacía Lucy, pero poco a poco la joven lo va enamorando cada vez más con su dulzura y su inocencia.

En el transcurso de una cacería, organizada en honor a Lord Keeper, se desata una tormenta. El sitio más cercano para refugiarse es la vieja torre de los Ravenswood. Es allí donde Lucy y Edgar vuelven a encontrarse.

Lucy y Edgar empiezan una aventura amorosa. Esta aventura es aceptada por el padre de Lucy, que cree que con este compromiso se acabarán las rivalidades y Edgar, podrá volver a vivir en el castillo que perteneció a su familia (en el cual vive la familia Ashton). Deciden los enamorados comprometerse, pero la fría y calculadora madre de Ashton no acepta bajo ningún pretexto la unión de los dos jóvenes, ya que Edgar pertenece a una familia venida a menos. Edgar abandona la casa de Lord Keeper y se dirige al continente para arreglar asuntos políticos. En su ausencia, Lady Ashton hará todo lo posible para evitar la correspondencia entre Edgar y Lucy, haciéndole creer que su amado ya ha buscado otra esposa. Esta presión, junto con el carácter débil y frágil de Lucy, hace que empiece a mostrar los primeros síntomas de locura. Presionada por la familia, decide aceptar el compromiso de Lord Hayston de Bucklaw, quien pertenece a la nobleza local.

El mismo día del enlace, cuando los futuros novios están a punto de firmar su compromiso, aparece Edgar. Al ver que Lucy está a punto de casarse con otro, anula allí mismo su compromiso, marchándose y dejando a la desconsolada Lucy que ya apenas puede razonar.

Tras los esponsales, se escucha un estremecedor grito. En la cámara nupcial, Lucy acaba de apuñalar a su marido y la encuentran ensangrentada y demente. Poco después, Lucy muere de locura. Cuando llega Edgar, ya es demasiado tarde.

Retado por el hermano mayor de Lucy, el Coronel Douglas Ashton, Edgar acude a la salida del sol al sitio fijado para el duelo. Desde lo alto de la torre, su fiel criado Caleb, lo ve alejarse a caballo y hundirse en las arenas movedizas del pantano de Kelpie.

En la novela, Lucy es descrita como una criatura de facciones *"de exquisita belleza, aunque aniñada (…). Sus cabellos, de un oro sombreado, se dividían sobre una frente de adorable pureza (…). Su continente era en extremo gentil, suave, tímido y femenino. Había en ella algo de Madonna (…)"*.

Scott, hace mucho énfasis en el carácter de la joven, o más bien en el poco carácter o la falta de este: "*se avenía dócilmente a seguir el impulso de los que la rodeaban. Hacer esto o lo otro le era indiferente, y por eso aceptaba las opiniones de las personas amigas como razón suficiente para sus propias decisiones"*. Edgar al principio describe su carácter como flexible y maleable al antojo de cualquiera. Lucy se nos presenta como una joven introvertida, con una sensibilidad que roza el "*desequilibrio*" y amante de las leyendas e historias extraordinarias como bien nos relata Scott:

"Lucy Ashton era muy accesible a lo romántico cuando podía seguir sus propias inclinaciones. Constituían su mayor placer las leyendas de exaltada devoción y amor inalterable, en las cuales surgen con tanta frecuencia extrañas aventuras y horrores sobrenaturales. En este campo fantástico solía edificar sus aéreos palacios. Pero sólo en secreto osaba dedicarse a esta ilusoria, aunque deliciosa, arquitectura. En el retiro de su estancia, o en la glorieta del bosque — escogida por ella para sí y llamada con su mismo nombre—, se complacía en distribuir galardones en los torneos, en animar con sus miradas a los valientes caballeros, en verse escoltada por el león Una, recorriendo un desierto; identificándose, a veces, con la sencilla Miranda, de corazón tan noble, en la isla del encanto y la maravilla...".

Representa a la joven princesa del cuento: una joven de singular belleza, pura e inocente, con una gran fantasía pero con un carácter débil y maleable, influenciable a las decisiones de su entorno.

5.1.1 De *Lucy Ashton* a *Lucia de Lammermoor*: la ópera de G. Donizetti.

Salvatore Cammarano escribió el libreto basándose en la traducción de la novela de Scott hecha por Gaetano Barbieri, adaptándolo con bastantes cambios.

Algunos personajes varían mucho de la novela a la ópera. El padre de Lucia no aparece y la madre acaba de morir

Diseño de la escena para el acto III de Francesco Bagnana, 1844.

(lo cual nos da a entender que mantenían una relación muy estrecha). Enrico, su hermano, tiene las características de tres personajes de la novela que son suprimidos en la adaptación: 1) es el papel de cabeza de familia, es decir la figura paterna; 2) la mezquindad y el sentido político de la madre y 3) toma el nombre del hermano pequeño de Lucy Ashton en la novela.

También desaparecen otros: Caleb y su esposa, Lord Bucklaw y la vieja Alice (que podría ser Alisa, la dama de Lucia) y aparecen otros: el Capellán Raimondo, gran apoyo de Lucia y Normanno, la figura del traidor.

Edgardo es el personaje que se mantiene más íntegro en la obra y en la ópera: impetuoso, orgulloso, arrogante y enamorado. En cambio, no pasa lo mismo con el enamoramiento de Lucy: en la ópera adquiere una resolución de la que carece la novela. En la novela, su amor es más incosciente y espiritual. Es una joven recluida en casa, custodiada por su padre o hermano, rescatada del toro salvaje por un joven apuesto, valiente… el héroe que ella siempre ha leído en sus libros. Edgar es un aliciente a su vida monótona y desprovista de afecto, con un padre preocupado por sus negocios, un hermano mayor ausente, una madre manipuladora que no siente prácticamente nada por su hija y un hermano pequeño adolescente. Podríamos hacernos la siguiente pregunta: ¿amor, o enamoramiento juvenil?

En la obra de Cammarano ese amor es mucho más real, más adulto: ellos ya se conocen al inicio de la ópera y no es la primera vez que se ven a escondidas. Lucia ama como una mujer y no como una niña. Edgardo es su evasión de la realidad:

“Egli è luce, a’ giorni miei,
e conforto al mio penar.
Quando rapito in estasi
del più cocente ardore,
col favellar del core
mi giura eterna fé;
gli affanni miei dimentico,
gioia diviene il pianto…
parmi che a lui d’accanto
si schiuda il ciel per me!”

“es la luz de mis días
y el conforto de mi penar.
Cuando, raptado en éxtasis
del más caluroso ardor,
con el hablar del corazón
me jura eterna fé,
olvido mis pesares,
en alegría se convierte el llanto…
¡me parece que con él a mi se abre el cielo”

(Acto I, escena 4, Escena y Cavatina de Lucia).

No podemos dejar de lado el tema de la Locura cuando hablamos del personaje de Lucia. Lucy, es una joven criada entre algodones con una inclinación a la fantasía, pero una serie de acontecimientos difíciles de asumir para alguien tan poco preparado para los problemas hace que su carácter frágil, desencadene en locura. Todos los cuentos, engaños e historias de miedo contadas por su nodriza no hacen más que atemorizarla y acelerar ese proceso de desequilibrio mental. Lucia, al igual que Lucy, también se siente atraída por las historias de fantasmas y leyendas. Esto lo podemos ver nada más salir a escena con el aria "*Regnava nel silenzio…"* donde describe la historia del fantasma de la Fuente de la Sirena y como este se le apareció. Esto no implica que ella este loca. Es a partir de la firma obligada para el matrimonio con Lord Bucklaw y de la aparición súbita de Edgardo cuando empieza a perder poco a poco la razón.
Podríamos considerar a Lucia como una heroína trágica, destinada desde el inicio de la ópera a un final dramático que no podrá evitar aunque lo intente.

Lucia de Lammermoor puede considerarse la más alta expresión del Teatro Romántico italiano. Fue estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles el 26 de setiembre de 1835. Cuando Donizetti compuso su Lucia, era una época en que varios factores lo habían llevado a la cumbre como compositor de ópera: Rossini se acababa de retirar y poco después del estreno de su Lucia, fallece Bellini, dejándole a él como único representante de la ópera italiana. El creciente interés de Europa por la cultura e historia de Escocia fueron un gran aliciente: con sus violentas guerras y enemistades, su folclore y su mitología, intrigaba a los lectores y a las audiencias del siglo XIX. La obra de Sir Walter Scott representaba los tópicos románticos: un amor que no puede consumarse, el ambiente caballeresco y de fondo histórico, escenas de castillos, bosques tenebrosos, ruinas y la muerte por enajenación de la protagonista.

5.2 *La dame aux camélies* de A. Dumas: realidad y ficción.

El novelista José Manuel Fajardo, traductor de la obra, recuerda que Alexandre Dumas (hijo) se basó, para crear a Marguerite Gautier, en su relación con una conocida cortesana de la época, Marie Duplessis, de la que fue «amante de corazón» (que le excluía pagar por ciertos servicios, pero no de ser generoso), muerta de tisis a los 23 años. Lo que Dumas (hijo) entendía por historia verídica es lo que hoy entendemos por

experiencia. La obra pertenece al género del Realismo. Este movimiento literario aparece en la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de las circunstancias sociales de la época: la consolidación de la burguesía como clase dominante, la industrialización, el crecimiento urbano y la aparición del proletariado. El realismo parece así la respuesta a una sociedad en la que se había producido un cierto efecto de nivelación y en la que un mayor número de personas habían adquirido protagonismo. El antiguo héroe, o el santo, habían cedido el sitio ante la irrupción de nuevos grupos humanos que todavía no son masas, pero que imponen nuevos gustos y costumbres. En ese sentido, es el arte de la nueva civilización urbana e industrial. El realismo fue también una reacción contra el fracaso de las revoluciones de 1848 en Francia, donde se habían ahogado muchas de las esperanzas democráticas y de libertad personal y como negación del Romanticismo.

Retrato de Marie Duplessis 1846. Colección del Museo Dame aux camélies.

Rose-Alphonsine Plessis, más conocida como Marie Duplessis (1825-1847) y Alexandre Dumas hijo (1824-1895) se conocieron en el verano de 1842, cuando los dos tenían dieciocho años. Durante dos años, se siguieron desde lejos hasta que los presentaron formalmente, iniciando así una relación amorosa que se reflejaría más tarde en *La dame aux camélias*. Una obra que enamoraría a millones de personas, incluido al propio Verdi.

Dumas juró que su amor por la cortesana era *"profundo y eterno"*, pero no podía hacerse cargo de todos los gastos de su amada y por eso debía compartirla con otros galanes, de los cuales sentía unos celos enfermizos. Los dos juntos escaparon a la Villa que poseía Dumas padre en Saint Germain. En el año 1845 volvió a París y los amantes se separaron definitivamente:

"Mi querida Marie, no soy suficientemente rico para quererte como querría, ni tan pobre como para ser querido como a ti te gustaría. Olvidémonos los dos: tú, de un nombre que debería parecerte casi indiferente; yo, una felicidad que me ha resultado imposible […] Tu corazón es muy grande para no entender esta carta y tu inteligencia también lo es para que no me perdones."

Esta carta que fue enviada el 30 de agosto de 1845 marca una ruptura definitiva de la verdadera historia de amor.

Para Marie, podría ser muy probable que el idílico amor con el joven sólo fuera una aventura más y pronto encontró refugio en los brazos de Franz Liszt. Huiría a Londres con el Vizconde Edouard de Pérregaux, quién se convertiría en su marido el 21 de febrero de 1846, matrimonio que no era válido en Francia.

Doce meses más tarde, Marie Duplessis moría de tuberculosis en París. Su marido la enterró en Montmartre donde en 1895 sería enterrado Dumas hijo.

El éxito y la popularidad de la obra quedaron completas cuando el escritor adaptó la obra al teatro, creando la obra teatral con más éxito del siglo. Se estrenó en la obertura de la temporada del Théâtre du Vaudeville el 2 de febrero de 1852 con Eugénie Doche en el papel estelar.

Resumen:

El narrador encuentra en la calle de Lafite, en París, el anuncio de una subasta de muebles debido a una defunción. Una vez dentro del piso, pudo comprobar que la casa pertenecía a una mujer de vida entretenida: Marguerite Gautier. La subasta comenzó y entre todas las pertenencias solo encontró un libro encuadernado que le llamó la atención. Ese libro era *Manon Lescaut* y estaba firmado por un tal Armando Duval, con la siguiente dedicatoria:*"Humildad"*.

Una vez en casa, recibe la visita de Armad Duval, rogándole que por favor le ceda el libro, que es muy importante para él. El narrador no puede negarse y se lo regala.

Un tiempo después, Armand y el narrador se dirigen al cementerio de Montmartre para desenterrar el cuerpo de Marguerite. Armand cae enfermo, y en su convalecencia le cuenta a su nuevo amigo su historia de amor con Marguerite.

Se conocieron por primera vez una noche en el teatro de *Varietés* junto con su amigo Gastón. A partir de ese día la encontraba frecuentemente en los Campos Elíseos y en los

espectáculos. Durante quince días no la vio debido a la tisis y su próximo encuentro seria dos años después.

La vecina de Marguerite, Prudence, dejó entrar a Armand y a Gastón una noche al apartamento de Marguerite para cenar. La cortesana sufría pequeños brotes de tos debido a su enfermedad, esa noche debido a uno se retiró a su alcoba y Armand la acompañó. Armand le confiesa su amor, pero Marguerite prefirió no escucharlo porque ello supondría dos cosas: que ella dejara a sus amantes y se quedara sin dinero y la otra que él tuviera a su lado una mujer enferma. Marguerite, al final, acepta los cumplidos de Armand, pero debe saber que no puede ponerse celoso del viejo Conde que la mantiene. Desde esa noche, Marguerite y Armand inician un romance con la condición de que él sea sumiso, confiado y discreto.

Marguerite propone a Armand pasar una temporada en el campo. Ella se sigue viendo con el Conde para poder costearse una casa en el campo, cosa que pone muy celoso a Armand. De nuevo Armand vuelve a aceptar las normas de Marguerite pero poco a poco, acaba cambiando su estilo de vida y endeudándose. En ese tiempo, Armand le regala el libro *Manon Lescaut*.

Marguerita va mejorando y deciden pasar una temporada en Bougival, por lo que le pide la casa al duque. Los días van pasando y Armand se entera de que Marguerite tiene muchas deudas en París y que poco a poco ha ido vendiendo sus pertenencias. Él le pide que vivan humildemente, pero ella sabe que no podría vivir así por mucho tiempo.

El padre de Armand aparece en la casa, preocupado por el estilo de vida que lleva su hijo. Aprovechando que Armand no está, el padre decide hacer otra visita a Marguerite explicándole su situación familiar: tiene una hija, una joven bella y casta que está apunto de prometerse a un hombre muy importante. Si Armand continua con este escándalo, el matrimonio de su hija se verá afectado. Marguerite se compadece de ella y acepta abandonar a Armand. Cuando este regresa a casa, Marguerite no está. Regresa a París esa misma noche y en su casa encuentra una carta de Marguerite, donde le confiesa que ahora es amante de otro hombre y que nunca jamás deben volver a verse.

Armand destrozado, vuelve a casa de su padre a pasar una temporada.

Al poco tiempo, Marguerite recupera su vida anterior y esto llena a Armand de odio. Por despecho, se hace amante de otra cortesana amiga de Marguerite, Olimpia. Debido a esto, la salud de Marguerite empeora hasta que la enfermedad la consume por completo.

Su final es inminente, y las cartas que dirige a Armand son escritas por su sirvienta, que es la única persona fiel que le queda, hasta que muere sola y desgraciada.

5.2.3 *La Traviata* de G. Verdi: del libro a la ópera.

Cuando Verdi visitó por primera vez París en el mes de junio de 1847, Duplessis hacía poco que había muerto y Dumas empezaba a escribir su novela. No llegó a conocer a la cortesana, pero sí que se movió por esos círculos y descifró sus códigos. Unos meses antes de empezar la temporada de 1852 en los teatros, Verdi ya gozaba de una gran reputación gracias a su *Rigoletto* (1851). Se decantó por la oferta de La Fenice y la elección de la exitosa *La dame aux camélias* sorprendió, ya que diez años antes había rehusado poner música a *Marion Delorme*, de su admirado Victor Hugo, porque no quería una *"donna puttana"* en el escenario (Verdi, escoge como base a la creación de su ópera *la Traviata*, la adaptación teatral hecha por el propio Dumas de su obra *La dame aux camélias*).

Este cambio de actitud no sólo se debe a un cambio de mentalidad, sino también a un cambio a nivel personal e íntimo. Verdi en el año 1847 se convirtió en amante de la cantante de ópera Giuseppina Strepponi, una madre soltera con dos hijos, fruto de una turbulenta relación con el tenor Napoleone Moriani, situación por la cual el compositor fue muy criticado. Por eso quiso reflejar en el escenario la lucha de un amor negado por una sociedad, el mismo amor criticado y poco aceptado que el sufría en su vida diaria. En tan solo un mes, la música estaba lista. El estreno fue el 6 de marzo de 1853, en el teatro La Fenice de Venecia, siendo todo un fracaso. El público se burló del sobrepeso de la cantante que encarnaba a Violetta, Fanny Salvini-Donatelli, pues era inverosímil que una joven con tuberculosis pesara tanto. Otro motivo de burla fue la aparición del doctor tomando el pulso.

Exactamente un año más tarde, la obra se volvía a representar en el teatro veneciano de San Benedetto, con los mismos decorados y vestuario, pero con otros cantantes. Fue todo un éxito.

Verdi quería una ópera contemporánea con aquel realismo que vio en la obra de Dumas, y así lo acordó con su libretista Francesco Maria Piave. La censura no admitió una

ambientación contemporánea y la acción se traslado al siglo XVIII, al igual que no se respetó el deseo del compositor de no llevar pelucas para dar más realismo a la escena. También se cree que Verdi quería llamar a su ópera *Amore e morte* pero, por miedo a la censura cambió el título por *La Traviata* (La extraviada).

El amor y la muerte son los elementos fundamentales de la obra: la enfermedad y la muerte de la protagonista y su amor por Alfredo. La aceptación de su sacrificio por parte de Violetta es una reconciliación con el orden establecido, igual que el héroe trágico se reconcilia con la ley moral y social, representada por el papel de Germont, como representante de los valores hostiles de la sociedad en la que viven.

En esta obra, Verdi y Piave recrean el mito moderno de la bella cortesana destinada a una muerte prematura que se enamora de un joven sin grandes recursos económicos, y renunciando a su vida acomodada, que ya encontramos en *Manon Lescaut* de Prèvost y que Alexandre Dumas hijo reelabora en *La dame aux camélias*.

"En mi casa vive también una dama libre e independiente que, como yo, aprecia la soledad y posee una fortuna que la protege de las necesidades. Ni ella ni yo no tenemos que echarle cuentas a nadie; por otra parte, ¿ quién conoce la naturaleza de nuestra relación, de nuestras cosas?... ¿Quién puede decir si ella es o no es mi esposa?... ¿Quién puede decirme si está bien o está mal? Incluso si estuviera mal, ¿quién tiene el derecho de lanzar sobre nosotros la ofensa?

Retrato de Giuseppina Strepponi con la partitura de Nabucco, 1842. Museo Teatrale alla Scala.

Sólo quería decir que reclamo mi libertad, porque todos los seres humanos tienen sus derechos, y que mi naturaleza se altera delante la idea de conformarse con la opinión de los otros".

Giuseppe Verdi, Carta a Antonio Barezzi.

Dumas y Verdi hacen del Realismo el pilar fundamental de su obra. Verdi y Piave conservan la esencia romántica y frágil de *La dame aux camélias*, un drama real e intimista donde los dos jóvenes intentan vivir su amor dentro de una sociedad que los rechaza. La mayor diferencia que encontramos con la novela es el inicio y el final de la ópera. Verdi opta por contar la historia cronológicamente desde el primer contacto de los amantes, pasando por la estancia en el campo, la ruptura de la pareja y la muerte de Violeta. Esto nos dejará ver con más crudeza el declive físico y emocional que sufrirá la protagonista.

Los momentos más dramáticos de la novela se conservan en la ópera: La súplica de Germont hacia Violeta para que abandone a su hijo o el desprecio de Alfredo al tratar a Violeta como una prostituta en la fiesta de Flora mientras le arroja dinero. La muerte de Violeta es la gran diferencia entre la novela y la ópera. En la obra de Dumas, Marguerite muere con la única compañía de su sirvienta y prácticamente en la ruina, esperando el regreso de Armando. Violeta, en cambio, puede volver a ver a Alfredo antes de morir.

A parte de este final, las diferencias que hay entre la novela y la ópera son muy pequeñas y poco significativas: Marguerite y Armand se conocen por primera vez en un teatro de variedades y no en una fiesta, el personaje de Prudence desaparece y aparece el de Flora… Lo más importante es que Verdi y Piave supieron conservar y recrear la atmósfera que rodea la obra de Dumas en *La Traviata.*

6. LA TRAGEDIA

6.1 Origen de los Capuletos y los Montescos.

La primera vez que vemos aparecer el apellido Capuletti y Montecchi es en *La divina comedia* de Dante.

¡Ah esclava Italia, albergue de dolores,

nave sin timonel en la borrasca,

burdel, no soberana de provincias!

Busca, mísera, entorno de tus costas

tus playas, y después mira en el centro,

si alguna parte en ti en paz disfruta.

ven y ve a Capuletos y Montescos,

Filipeschos, Mondalos, ahí indolente,

esos ya tristes, y éstos con recelos.

¿A que se refiere con estas palabras? Dante encontró en la ciudad de Verona un refugio donde pensar en los últimos cantos de su obra. Se desconocen las fechas exactas en las que Dante escribió *La Divina Comedia*, se cree que pudo ser entre el 1304 hasta el 1321. El fragmento mencionado anteriormente, forma parte del *Purgatorio* que se cree que fue escrito entre 1307 o 1308 hasta 1313 o 1314.

En el siglo XII las ciudades italianas se convirtieron tradicionalmente en lugar de paso para los séquitos imperiales, que iban de camino a la Consagración en Roma. Esto

derivó en conflictos entre facciones políticas: los partidarios al Pontificado y los partidarios del Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

Los señores de Waiblingen, cuya vulgarización acabó evolucionando en italiano como la palabra gibelino, procedían de Suabia (también se les conocía como "shibellini") y acabaron ocupando el trono del imperio, a costa de la casa bávara Welfen, que derivó en la palabra güelfo. Los primeros querían la supremacía del imperio frente al papado y los segundos querían que este último fuera una fuerza de equilibrio frente al poder nobiliario. Los Montescos eran de Verona y los Gibelinos y Capuletos de Cremona y güelfos.

En los *Capuletti e i Montecchi* de Bellini, Romeo se presenta ante los Capuletos como "jefe de los güelfos" dejando claro que el famoso enfrentamiento entre las dos familias no era por motivos mercantiles, como siempre se ha creído, si no por motivos políticos. Shakespeare en su obra no deja claro el motivo de de la rivalidad entre las dos familias. Las denominaciones originales de los apellidos son Cappelleti y Montecchi, que literalmente significan "sombreritos" y "montaraces".

6.2 *Capuletti e i Montecchi,* de V. Bellini

I Capuletti e i Montecchi es una tragedia lírica en dos actos con música de Vincenzo Bellini y libreto de Felice Romani, estrenada en el Teatro de La Fenice de Venecia el 11 de marzo de 1830.

Muchos creen que esta ópera está basada en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pero nos encontramos con diferencias bastante notables. Los historiadores afirman que, en la época en que Bellini y Romani crean la obra, muy pocas tragedias de Shakespeare habían llegado a Italia y por lo tanto es poco probable que se conocieran y que fueran populares.
El libreto se basa en las fuentes originales que datan del siglo XVI, incluyendo una historia corta de Mateo Bandello, de su colección *Le novelle* de 1554. El primer libreto italiano basado en Shakespeare fue por M. Marcello para el *Romeo e Giulietta* de Marchetti en 1865.

Gran parte de la música que utilizó Bellini para esta ópera pertenece a su anterior ópera fallida *Zaira en Parma* de 1829. Una de las características de esta obra es el papel de Romeo para mezzo y no para tenor como se esperaría, quizás para conservar algunos elementos del *bel canto* inicial, previo al romanticismo

6.2.1 *Romeo y Julieta* de Matteo Bandello.

Matteo Bandello (Castelnuovo Scrivia, 1490 - Agen,1560), fue un escritor italiano del Renacimiento. En su obra *Novelle* de 1554, encontramos su versión de la historia de Romeo y Julieta bajo el título de *La sfortunata morte di dui infeliccissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti.*

Bandello nos cuenta al inicio que la historia de los dos amantes es verdadera y que está basada en crónicas reales. Muchos autores creyeron que la historia era real, y que por tanto Romeo y Julieta habían existido. Otros, en cambio, quisieron hacerla parecer auténtica a los ojos del lector, sabiendo que era ficticia. Lo que se desconoce es si Bandello creía en la veracidad de la historia, o si sólo quiso hacerlo creer a sus lectores.

Resumen:

La ciudad de Verona está dividida por la enemistad de dos familias muy poderosas bajo el reinado de Bartolomé de la Scala: los Montescos y los Capuletos. Después de las fiestas de Navidad comenzaron las celebraciones de bailes de máscaras, como era popular en esa ciudad. Antonio Capelete ordenó celebrar una fiesta en su casa para la que invitó a toda la nobleza de la ciudad.

Romeo Montesco, junto con otros de sus compañeros caballeros, entraron en la fiesta enmascarados. De entre todas las jóvenes, Romeo quedó deslumbrado por la belleza de una doncella. El joven pregunta a sus compañeros si conocen el nombre de la dama y con gran pena recibe el nombre de esta: Julieta Capelete, hija de Antonio Capelete. Durante muchos días tan sólo veía a Romeo pasear por delante de su casa. Hasta que una noche que ella estaba en la ventana de su alcoba ve pasar a Romeo y, por fin, consiguen hablar. Julieta le rogó que si su intención no es el matrimonio que se marche, Romeo le promete que mañana por la mañana irá a ver al padre Lorenzo. El padre Lorenzo pone algunos inconvenientes a su plan de matrimonio clandestino, pero finalmente accede creyendo que esta unión podría servir a la reconciliación de las familias.

El día concertado, después de misa, intercambian los anillos. Durante dos meses Romeo y Julieta pasan las noches juntos. Se acercan las fiestas de Pascua y se encuentran los dos clanes rivales. Sin mediar palabra se desata una pelea, y a la cabeza de los Capeletes, se encuentra Tebaldo, primo de Julieta. Romeo se encontraba con unos amigos y es avisado de lo sucedido. Al llegar intenta mediar entre ambos bandos. Tebaldo aprovecha para intentar darle una estocada, lo acusa de cobarde y se enzarzan en combate donde Tebaldo es herido de muerte a causa de una estocada en la garganta. Romeo huye hacía la iglesia de Lorenzo.

En el luto por la muerte de Tebaldo, los Capeletes piden justicia al consejo y al señor de Verona, que después de escuchar las versiones de los dos bandos, deciden desterrar a Romeo de Verona. Romeo visita al padre Lorenzo y va en busca de su criado Pedro.

Los padres de Julieta saben que sus lágrimas no son por la muerte de su primo y creen que son debidas a que todas sus amigas están casadas y ella no. Así que deciden prometerla con el Conde Paris. Julieta, al día siguiente, decide hablar con el padre Lorenzo. Al explicarle la situación y meditar mucho, éste opta por darle un frasco metálico con unos polvos. Es una composición hecha por él mismo que, mezclada con agua e ingerida, la hará parecer muerta durante unas cuarenta horas. Una vez enterrada en la bóveda de los Capeletes, él y Romeo la despertarán y huirán a Mantua juntos.

A las fueras de Verona, en Villafranca, se preparan todos para la víspera del enlace. Julieta dice a su dueña que prefiere dormir sola, para tomar la poción.

A la mañana siguiente, la encuentran muerta y corrió la voz rápidamente. Lorenzo envió a un compañero suyo llamado Anselmo a entregar una carta a Romeo. Mientras Pedro, el criado de Romeo, se encontraba en Verona por negocios y ve con sus propios ojos como llevaban el cortejo fúnebre de Julieta para enterrarla. Corrió a Mantua donde contó lo que había visto a su amo. Romeo vagó por las calles hasta encontrar un remedio para su dolor: veneno. Una vez en la tumba de Julieta, Romeo bebió todo el veneno esperando que hiciera efecto mientras rezaba una plegaria.

El padre Lorenzo, al no obtener respuesta de Romeo, decide ir a la tumba de Julieta que ya pronto despertará. Al acercarse ve que hay alguien escondido. Es el criado Pedro esperando a Romeo. Entran los dos y encuentran el cuerpo de Romeo sin vida. Al escuchar los llantos, Julieta se despierta de su sueño. Lorenzo le muestra el cuerpo sin vida de Romeo tendido cerca de ella. Cogió una daga que Romeo llevaba al cinto y se apuñaló varias veces en el corazón.

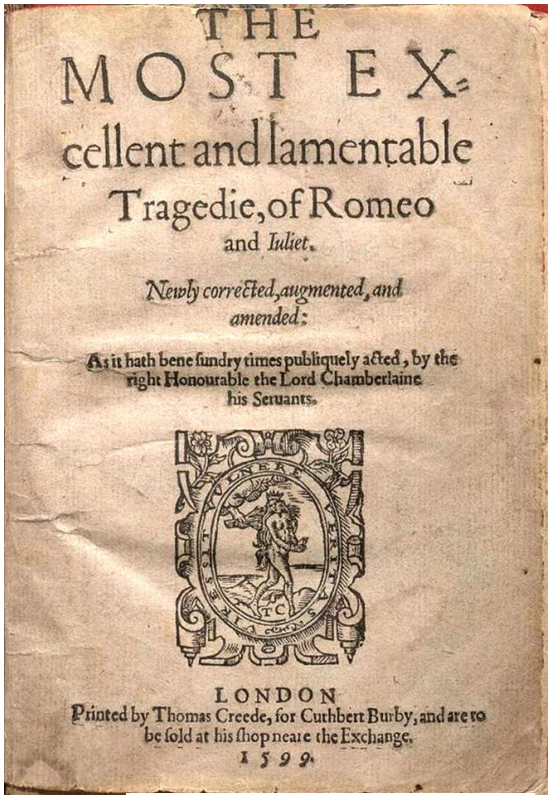
Movidos por la compasión, los Montescos y los Capeletes hicieron las paces.

6.2.2 *Giulietta e Romeo* de N. Vaccai, basado en la obra de L. Scevola

Luigi Scevola escribió la tragedia *Giulietta e Romeo* en 1818. Felice Romani se basó en esta obra para escribir el libreto de la opera *Giulietta e Romeo,* con música de Nicola Vaccai, estrenada en el Teatro Canobbiana de Milán el 31 de Octubre de 1825. Romani reescribió para Bellini el libreto que había escrito para Vaccai.
Al tratar el mismo tema y el mismo autor, encontramos más similitudes que diferencias y, por lo tanto, voy a hacer una breve descripción de las diferencias:

1- En ópera de Vaccai los Capuleto se reúnen por motivos bélicos. En cambio, en la ópera de Bellini, Tebaldo Capuleto los convoca para contarles que Romeo Montesco pide la paz.
2- En la obra de Bellini no existe el papel de la madre y por primera vez aparece con nombre propio (Adele) en la obra de Vaccai.
3- En el libreto de Vaccai no se especifica que la boda sea el mismo día, como hace la obra de Bellini.
4- Romeo intenta llevarse consigo a Julieta varias veces en los *Capuletti e i Montecchi,* pero en la obra *Giulietta e Romeo* solo se intenta una vez después de la entrada de los Montescos al palacio de los Capuleto.
5- En la obra de Vaccai, Tebaldo muere durante su duelo con Romeo. Es por eso que el padre de Julieta la quiere enviar a un convento. Julieta en la opera de Bellini le pide ayuda a fray Lorenzo por una boda no deseada, en cambio aquí le pide ayuda porque no quiere irse a un convento.
6- La muerte de Julieta varía: en la opera de Vaccai muere por un arma que le da su propio padre y, en la de Bellini, muere (sin un motivo concreto).
7- La versión de Bellini es la única que culpa del final de los amantes al padre de Julieta.

6.3 *The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet,* de William Shakespeare: Origen y resumen de la obra.


THE
MOST EX-
cellent and lamentable
Tragedie, of Romeo
and Iuliet.
Newly corrected, augmented, and
amended:
As it hath bene sundry times publiquely acted, by the
right Honourable the Lord Chamberlaine
his Seruants.
LONDON
Printed by Thomas Creede, for Cuthbert Burby, and are to
be sold at his shop neare the Exchange.
1599.

Edición de 1599, Londres.

La historia de Romeo y Julieta ya existía antes de que Shakespeare naciera: Arthur Brooke, autor de una de ellas, es una fuente directa para Shakespeare.

El concepto de amor que domina la obra es más práctico o cínico de lo que se espera. Es una presencia antirromántica que nos va poniendo del lado de la joven pareja. Esta obra ha sido muy criticada por ser considerada como una obra experimental de juventud, inmadura o imperfecta.

Es una obra muy rica en contrastes dramáticos y juegos de palabras, de lo culto a lo coloquial y de lo lírico a lo dramático. El argumento de la obra no es original, lo cual era muy frecuente en la época, ya que los escritores valoraban más las fuentes que la originalidad.

Esta trágica leyenda tiene antecedentes en la mitología griega (Hero y Leandro, Píramo y Tisbé) y en algunas leyendas medievales, aunque es en *"Las Efesíacas"* de Jenofonte de Éfeso (siglo II) donde se puede apreciar el hilo argumental que podría haber dado origen a la historia de los amantes de Verona. Los protagonistas, Anthia y Habrocomes se enamoran, se casan y se ven separados. La joven es rescatada por otro hombre que pretende casarse con ella. Ésta, para liberarse de él, toma un narcótico que la hará parecer muerta. Después de ser enterrada, despierta y se une con su esposo. Pasan los siglos y volvemos a encontrar una ampliación de la obra de Jenofonte trasladada a Siena a manos de Masuccio de Salermo, sobre el 1476. Por esas mismas fechas, el final feliz desaparece en la historia de Mariotto y Gianozza de Siena, narrada por Masuccio en sus

"*Cinquante Novelle"* (1476). Los dos jóvenes son casados en secreto por un fraile. Poco después, Mariotto mata a un hombre en una pelea y es desterrado. Por otro lado, el padre de Gianozza quiere casarla con otro hombre, lo que la lleva a tomar una pócima preparada por el fraile y a enviar un mensaje al marido explicándole su plan. La dan por muerta y es enterrada. El fraile, se dirige en busca del esposo, pero el mensaje no ha llegado a su destinatario y Mariotto, creyendo que su amada ha muerto, regresa a Siena. Una vez que se dispone a abrir la tumba es detenido y ejecutado.

El "*Giulietta e Romeo"* de Luigi da Porto de 1524 introduce notables innovaciones. Atribuye el relato a una base histórica que sucede en Verona y no en Siena, a comienzos del siglo XIV en la época de Bartolommeo della Scala. Es aquí donde los amantes son llamados Romeo y Julieta y se habla del supuesto enfrentamiento de sus familias: Los Montecchi y los Cappelleti. Estos dos nombres, son tomados de la *Divina Comedia* de Dante "*Vieni a veder Montecchi e Cappelletti"* (Purgatorio,VI) que aluden a dos familias del s.XIII residentes en Verona y Cremona y que da Porto las convierte en rivales de la misma ciudad. Por tanto, ni fueron personajes históricos reales ni mucho menos tuvieron enemistad. En esta versión aparecen Mercuccio Guercio y el Conde de Lodrone (Mercuccio y el Conde Paris en Shakespeare), el fraile se llama Lorenzo y Romeo huye a Mantua tras matar a Thebaldo Cappelletti. El resto de la acción es casi similar, con la novedad de la reconciliación de las familias. Da Porto no es el único que relata la historia de los amantes como un hecho real: en 1595 Girolamo Della Corte relata la historia como algo real y muchos novelistas lo utilizaron para dar verosimilitud a sus historias.

A esta versión de Da Porto sigue el relato *"Romeo e Giulietta"* de 1554 de Matteo Bandello, publicado en su traducción francesa de Pierre Boaistuau en 1559, la cual fue retraducida al inglés por William Painter como *"Rhomeo and Julietta"* en su obra de 1567 *"Palave of Pleasure"*. En aquellos años la historia de Romeo y Julieta es llevada al teatro por Luigi Groto en su *Adriana* y por Lope de Vega en su *Castelvines y Monteses* (donde los amantes se llaman Roselo y Julia).

La fuente más directa para William Shakespeare fue *"The Tragical Hall Historye of Romeus and Juliet"* (1562), un largo poema narrativo de Arthur Brooke, quien se basaba en la traducción de Boaistuau y atribuía la primera redacción de la historia a la historia de Bandello. En la versión de Brooke se introducen detalles inéditos que

pasarán a la obra de Shakespeare: la conversación del ama con Romeo después de conocerse los jóvenes, la comunicación a Julieta de los preparativos de la ceremonia secreta, el tenso diálogo entre el fraile y Romeo por la muerte de Tebaldo, la tristeza de Romeo por su destierro y el consejo de la ama a Julieta para que se case con Paris.

En 1597, Shakespeare escribe *The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet.* Al convertir la obra de Brooke en pieza de teatro, comprime en cuatro días con sus noches una acción de por lo menos nueves meses. No fue por capricho, si no para dar más énfasis a la impetuosidad de la acción y lograr un efecto más dramático. En comparación con Brooke, la obra de Shakespeare se enriquece con personajes secundarios que acentúan el ambiente realista y marcan los contrastes sociales. Mercuccio, por ejemplo, cobra gran importancia en Shakespeare en tanto que se opone a Tebaldo como enemigo, pero también con Romeo como amigo: Mercuccio es el único castigador y Romeo el idólatra amoroso. Esto nos permite ver que ninguna de las dos actitudes presentan el amor verdadero. El ama ya aparece en Brooke bien definida, pero Shakespeare la desarrolla desde un personaje simpático al inicio a uno cínico hacia el final. Se acaba oponiendo a Julieta para poner al lector de parte de la protagonista.

Romeo desempeña el papel del amante convencional de los sonetos isabelinos y demuestra más carácter que el de Broke (el teatro isabelino debe su nombre al reinado de Isabel II y se trata de un teatro popular que acabará triunfando sobre el religioso y cortesano. Abarca desde 1850 hasta 1642, fecha en que los puritanos cierran los teatros). Julieta es más joven en Shakespeare: trece años, frente a los dieciséis de Brooke. Este cambio se puede entender en el sentido de que Julieta es muy joven para esta nueva experiencia y su juventud la hace más intensa y vulnerable.

Resumen:

Capuleto celebra una fiesta en su casa e invita a Paris, futuro prometido de su hija. Benvolio insiste a Romeo que vaya a la fiesta, que allí encontrará a Rosalina, sobrina de Capuleto. En los aposentos de Julieta, la señora Capuleto comunica a su hija que Paris ha pedido su mano. En la noche, la cena ya está terminando y antes de que empiece el baile, entran Romeo, Benvolio y Mercucio con máscaras. Capuleto da pie al baile y Romeo queda embelesado por la belleza de Julieta. Tebaldo reconoce la voz de

Romeo, pero su tío le pide que se calme y deje tranquilos a sus invitados, ya que todos hablan de Romeo como un noble caballero.

Romeo esa misma noche, se cuela de nuevo en la casa de los Capuleto y va hacia el balcón de Julieta, donde se declaran su amor, pese a saber que sus familias son rivales. Antes de partir, Julieta pide a Romeo que le haga saber dónde y cuándo será la ceremonia por medio de un mensajero. Ya al amanecer cuando Romeo parte se encuentra a Fray Lorenzo y éste le pregunta por Rosalina, Romeo le explica que ya la ha olvidado y que ahora está enamorado de Julieta. Fray Lorenzo no está muy convencido, pero al final acepta unirlos pues cree que esta unión beneficiará la relación de las familias. Se encuentran Romeo y Julieta en la celda de Fray Lorenzo para su unión secreta.

En la calle, Tebaldo va en busca de Romeo y se encuentran con Benvolio y Mercucio. Romeo aparece y Tebaldo le reta a duelo, pero él no lo acepta. Mercucio en cambio si quiere, pero Romeo intenta poner paz, ya que ahora forma parte de los Capuleto. Su intento es inútil: Tebaldo hiere de muerte a Mercucio bajo el brazo y huye. Tebaldo se bate en duelo con Romeo y esta vez es él quien muere. Al ver la escena Benvolio suplica a su primo que desaparezca ya que, si lo apresan, su castigo será la muerte. Tras la explicación de Benvolio, el príncipe destierra a Romeo bajo pena de muerte.

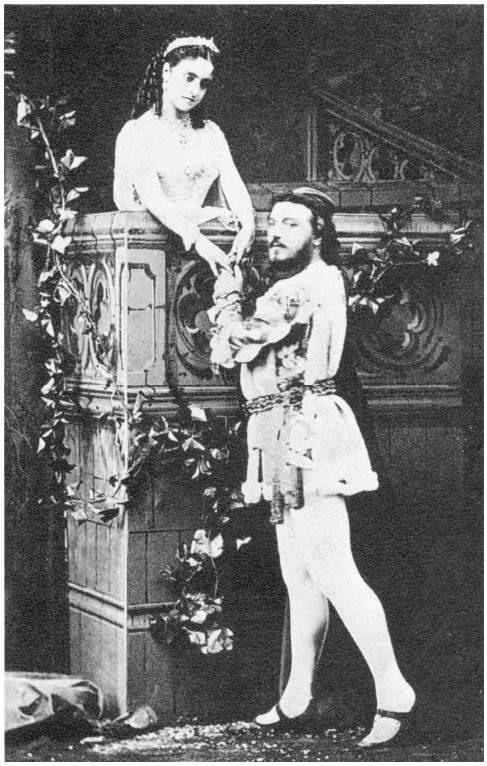
Ha caído la noche y Julieta espera a Romeo en su habitación. El ama le explica que Romeo ha sido desterrado por matar a Tebaldo. Romeo, mientras tanto, espera en la celda la noticia de su sentencia. El ama entra con un recado para él de parte de Julieta. Ella le da un anillo de parte de Julieta y, antes de que salga Romeo con ella, dice a Fray Lorenzo que vaya a Mantua, que allí buscará a su criado para informarle sobre Verona. En la celda de Fray Lorenzo, Julieta le pide ayuda para impedir la boda. El fraile le da un licor destilado que debe beberse entero la víspera de la boda. Esta poción la hará parecer muerta durante cuarenta y dos horas. Mientras despierta, avisará a Romeo por carta para fugarse los dos a Mantua. A la mañana siguiente, el Ama encuentra muerta a Julieta y Fray Lorenzo ordena que la lleven a la Capilla. En Mantua, Baltasar, criado de Romeo, le comunica la muerte de Julieta.

Fray Juan se encuentra con Fray Lorenzo y le explica que no pudo entregar su carta a Romeo. Romeo ya está en la tumba de Julieta y Paris, que estaba escondido, intenta

detener a Romeo y empiezan a luchar. Paris es herido de muerte en la lucha y pide que lo pongan junto a la tumba de Julieta. Romeo bebe el veneno junto a su amada. Fray Lorenzo corre, temiendo el fatal desenlace, y ve la sangre en el suelo. Julieta se despierta y pregunta al fraile donde está Romeo. Este yace muerto en su regazo. Busca más veneno para acabar con su vida, pero no queda y se apuñala con un puñal que encuentra en su sepulcro. Las familias hacen las paces después de ver el castigo por su odio.

6.4 *Roméo et Juliette* de Gounod: diferencias con Shakespeare.

Música de Charles Gounod y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré. Fue estrenada en el Théâtre Lyrique de París, el 27 de abril de 1867. Gounod desde joven quería musicar las tragedias de Shakespeare. Se enamoró de la historia a los diecinueve años al escuchar en un ensayo la sinfonía dramática *Roméo et Juliette* de Berlioz para coro y solistas, basada en la obra de W. Shakespeare. El libreto de la simfonía fue escrito por Émile Deschamps y el estreno tuvo lugar en el Conservatorio de París el 24 de noviembre de 1839.



Adelina Patti y Mario de Candia como Romeo y Julieta en Londres, 1867.

Gounod, en un viaje a Italia en 1842, pensó en escribir su obra utilizando el famoso libreto de Felice Romani (ya musicado por Bellini y Vaccai). Hizo unos esbozos para este, pero el proyecto fue abandonado.

En 1846 se propuso crear la versión operística de Romeo y Julieta junto con sus antiguos colaboradores Jules Barbier y Michel Carré (libretistas de Fausto) y prepararon el libreto en tres meses. Simplificaron la historia de Shakespeare, eliminando personajes secundarios y reduciendo la trama a los elementos esenciales, para que Gounod centrara toda la atención en el romance de los protagonistas. La escena nupcial fue añadida para dar al libreto un elemento más operístico.

La ópera tiene más similitudes que diferencias, pero enumeraré los puntos clave del hilo argumental para comparar las dos obras.

1- Primer encuentro de los amantes: Tanto en la obra de Shakespeare como en la ópera de Gounod, los dos amantes se conocen por primera vez en la fiesta de Capuleto.
2- Compromiso de Julieta con Paris: Capuleto compromete a Julieta con Paris en las dos obras. En la obra teatral este personaje tiene mucho más peso y protagonismo. En la ópera aparece como un personaje mucho más secundario y sin importancia
3- El personaje de Tebaldo conserva ese carácter vengativo y de odio extremo hacía los Montescos. Ese mismo odio llevará como consecuencia la muerte de Mercucio (igual de temperamental en la obra de Shakespeare que en la ópera de Gounod) y la suya propia.
4- La escena del balcón es la más famosa y representativa de esta tragedia y es donde los dos jóvenes amantes se juran amor. Tanto en la obra teatral como en la ópera, el balcón es la conexión de los amantes.
5- Rosalinda: Shakespeare desarrolla más la tristeza de Romeo por Rosalinda, siendo ésta el motivo de su visita a la fiesta de los Capuleto. En la ópera también aparece el nombre de Rosalinda, pero de manera mucho más superficial.
6- Fray Lorenzo sigue representando el papel de confidente de los enamorados. En Shakespeare la relación con Romeo es más estrecha, más una relación amistosa. En cambio con Julieta su papel es de confesor y protector. En los dos casos, será él quien proporcione el veneno a Julieta y quien intentará llevar a cabo su plan.
7- La escena nupcial es un añadido de Gounod para dar más dramatismo. Julieta originalmente muere sola la víspera de su boda y no en medio de la ceremonia ante todos los invitados.

8- Sepultura de Julieta: Es la escena que más varía en toda la obra. En la versión de Shakespeare Julieta no está sola en cripta, Paris está allí. Está en la cripta porque él la amaba y por eso, cuando muere, pide a Romeo que deje su cuerpo cerca de ella. Cuando Julieta despierta, se encuentra ya a Romeo muerto. A esta escena final se sumará la reconciliación de las dos familias. Gounod crea un final más íntimo: Mientras Romeo muere por el veneno, Julieta despierta y cree que el engaño ha funcionado, pero pronto Romeo le explica que se está muriendo por el veneno que ha ingerido. Ella decide apuñalarse y morir los dos juntos.

Detalle del cuadro “Los funerales de Julieta “de Sciopione Vannutelli.

7. CUENTOS

7.*1 Die Zauberflöte*: La francmasonería como contexto de la ópera.

Toda la ópera oscila entre el cuento y el misterio (el origen griego de la palabra *mysterion* puede significar también iniciación). ¿Un cuento de hadas o una consagración de los principios masónicos?

El contacto de Mozart con la masonería se remontaba casi a su infancia. Su pequeña obra de juventud "*Bastien und Bastienne"*, escrita en Viena en 1768, está estrechamente relacionada con los conocimientos del Dr.Mesmer, conocido médico y masón. A los diecisiete años se le encargó a Mozart escribir la música para el drama *"Thamos, rey de Egipto"*, obra del dramaturgo Tobias Philipp von Gebler, otro destacado masón. El contenido y su simbología general ya anunciaban, con dieciocho años de antelación, su obra *"La flauta mágica"*.

No es una obra "en clave" sino más bien una definición emblemática de la situación de la masonería entre la transición de la Ilustración tardía y el Romanticismo temprano. Para entenderla, tenemos que verla dentro de su contexto y, de ese contexto, forman parte también los secretos de la francmasonería y la situación político-social post-josefina. Estos valores no están en clave sino que resaltan abiertamente. La ópera pone al servicio público estos ideales, como lo haría un médico o un funcionario.

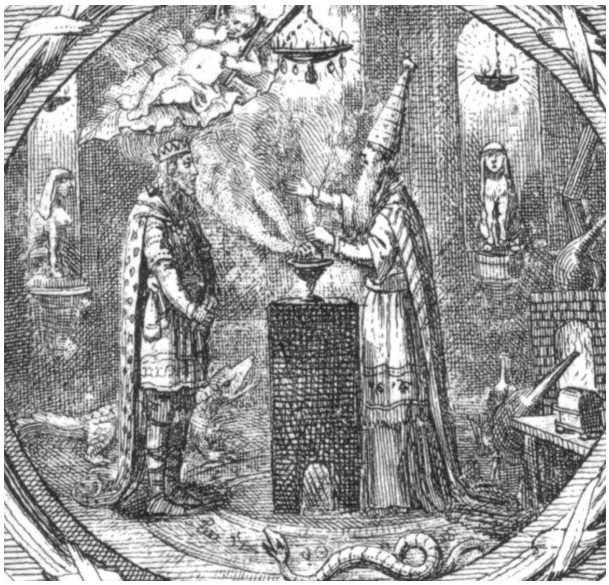
Podríamos decir que el transfondo espiritual de la obra se basa en principios y símbolos propios de la francmasonería, tan presente en la vanguardia intelectual de la época, especialmente en Viena, donde ejerció un papel similar al de la Academia de las Ciencias.

Otto von Gemmingen era el venerable de la logia *Die Wohltätigkeit* (La beneficencia) y fue quién apadrinó a Mozart. Sabemos que Mozart fue invitado numerosas veces a la logia vienesa *"Zur Wahren Eintracht*" (La verdadera concordia) fundada por Ignaz von Born. En esta logia fue donde Mozart realizó las pruebas para acceder al segundo grado (el de "compañero"). Esta logia vienesa y Mozart daban apoyo a un proyecto de gran envergadura para la investigación de los misterios, con la idea de obtener de los intelectuales de la Antigüedad impulsos, no solamente para la celebración de las ceremonias y la ideología masónica, sino para la reforma de la vida política, religiosa y social en general.

Una de las ideas fundamentales que más destacan en esta obra es la transformación, no sólo de los caracteres escénicos como la Reina o Sarastro, sino del "yo" de los novicios, que son sometidos a un cambio de opinión y de perspectiva. Esta transformación también debe producirse en los espectadores. *La Flauta Mágica* pone en escena un ritual y no deja que el espectador sea un simple observador, sino que lo va introduciendo poco a poco. Se dirige a un público heterogéneo: niños y ancianos, gente sencilla o culta, profanos e iniciados… oscilando entre el cuento y el misterio. Desde una ópera de temática "infantil" a un festival escénico de consagración.

En su película *Trollflötjen (1974)*, Ingmar Bergman nos visualiza en varios momentos a este espectador implícito. Durante la obertura la cámara enfoca los rostros de varios espectadores: jóvenes, ancianos, niños, europeos, asiáticos… emocionados o indiferentes. Este es el mensaje de Mozart, una ópera accesible a todos.

7.2 *Lulú o la flauta mágica* y las fuentes que inspiraron la obra de Mozart.



"Der Stein der Weisen" .Ilustración Dschinnistan 1786.

El cuento *Lulú o la flauta mágica* forma parte de un recopilatorio de cuentos orientales traducidos y reinventados por Christoph Martin Wieland. Esta colección de cuentos se la conoce como *Dschinnistan,* y está compuesta por unos diecinueve cuentos de hadas y gnomos que se publicó desde 1786 hasta 1789.

Emanuel Schikaneder se convirtió en el gerente del Freihaus-Theater, en las afueras de la ciudad de Viena. Llamado así, porque era un teatro libre que, a diferencia del Teatro de la Corte, abastecía los gustos de la clase baja vienesa. Tenían predilección por los

cuentos de hadas y los escenarios exóticos, acompañados de magia y maquinaria. No era la primera vez que la compañía de Schikaneder representaba algún cuento de esta colección como: *La isla encantada, Oberón* o la mencionada *Lulú o la flauta mágica.* Varias fuentes apuntan la autoría de este último cuento al hijo de Wieland, Jakob August, otras solo lo citan como un posible colaborador.

Prestaremos especial atención a este último cuento, en el que podemos encontrar similitudes con el libreto de la obra de Mozart.

"Alboflede". Iustración del Dschinnistan de 1786.

La historia trata de un mago malo que secuestra a la hija de un hada buena. El príncipe Lulú recibe el encargo, por parte del Hada buena, de recuperar el talismán. A cambio, ella le entregará a su hija. Para ayudar al príncipe en su misión, el Hada le entrega una flauta que tiene el poder de conquistar los corazones y un anillo para que pueda metamorfosearse, transformarse en anciano y liberar así a la hija, adormeciendo al mago. Éste huirá, transformándose en búho.

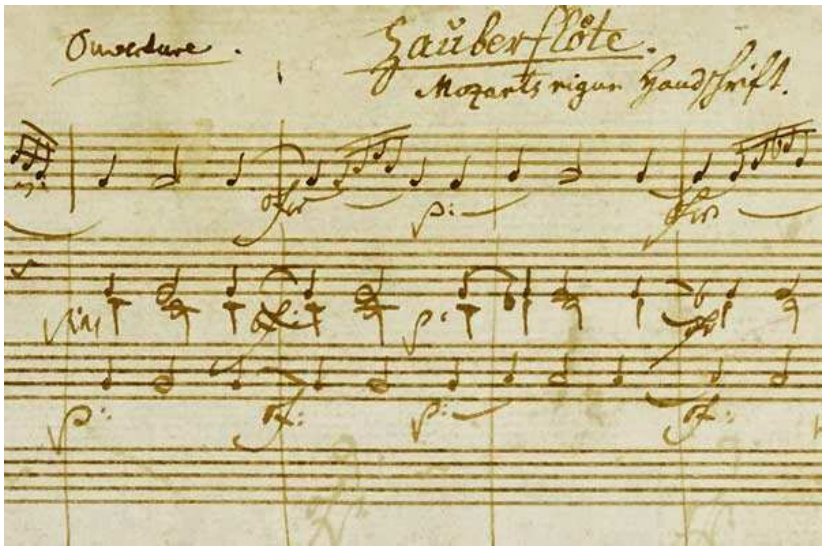
La mayor parte de la trama deriva de *Lulú o la flauta mágica,* mientras que el entorno y los elementos de la acción se inspiran en la novela francesa de Jean Terrason Sethos (1731), que representa los rituales de iniciación y purificación del antiguo Egipto.
Terrasson era un gran estudioso de la cultura clásica, aunque hoy sabemos que su novela es más fruto de la imaginación que del estudio.
En los círculos masónicos de la época, esta novela pasó a ser una autoridad histórica en cuestiones de simbología egipcia. Su influencia en la Flauta es indiscutible.

Es un punto de vista egiptológico, ya que encontramos los misterios egipcios en la francmasonería religiosa más antigua, al igual que el análisis de la concepción de los misterios de Isis (entre otros nombres tiene el de "reina de los dioses") como eran entendidos en la sociedad del siglo XVII.

7.3 *Die Zauberflöte*: resumen del argumento y personajes.

Die Zauberflöte se estrenó el 30 de setiembre de 1791 en el Freihaus-Theater de Viena. Dos meses después Mozart moriría.

En 1790, Benedikt Schack, otro miembro de la compañía de Schikaneder, reunió a un grupo (entre ellos Mozart) para poner música a otro cuento en forma de *Singspiel*, titulado *Da Stein der weisen or die Zauberinsel* (traducido como *La piedra filosofal*), también basado en los cuentos de *Dschinnistan.* Unos meses antes de la puesta en escena de *La flauta mágica*, un grupo rival en Viena estrenó una obra parecida: *Kaspar, der Fagottist, oder: Die Zauberzither* (Gaspar el fagotista o la cítara mágica) estrenada el 8 de junio de 1791 en el Leopoldstädter Theater con libreto de Joachim Perinet y música de Wenzel Müller.



Fragmento de la partitura original.

Schikaneder propone a Mozart una ópera basada en un cuento de hadas. Mozart había dotado a sus óperas de madurez de un trasfondo humano y una dimensión universal, así que propone a Schikaneder basarla en contenidos "serios", como los contenidos masónicos. Schikaneder había sido masón, pero no pasó del grado de "compañero" (segundo de los tres principales). En 1789 se trasladó a Viena, tras haber sido expulsado de la logia de Ratisbona y no se ha encontrado ningún documento que indique su ingreso en alguna logia vienesa. Por tanto, se cree que difícilmente hubiera

podido organizar él las pautas del libreto debido a la profundidad de los conocimientos masónicos. Pero esta organización sí estaba al alcance de Ignaz von Born (ya hemos visto anteriormente su relación con Mozart y la masonería). Von Born era un mineralogista, filósofo y teórico de gran prestigio. Era especialista en temas rituales y había colaborado en la labor de rehabilitar para la masonería la traducción de los "misterios del antiguo Egipto"

En 1784 había publicado un estudio titulado *"Sobre los misterios egipcios"* en el cual Jean Terrasson basó su novela *"Sethos"*.

Esto nos lleva a pensar que el libreto estuvo escrito por tres personas: la inspiración por Ignaz von Born, la redacción por Schikaneder y Mozart como intermediario entre los dos. Se cree que Schikaneder, cómico profesional, se encargó personalmente de escribir toda la parte que corresponde al personaje de Papageno. En 1818, seis años después de la muerte de Schikaneder, un antiguo colaborador suyo llamado Giesecke afirmaba esta misma teoría y afirmaba que el resto lo había escrito él. Este mismo Giesecke había sido libretista

K.K. priv. L.L. Wiedner Theater

Heute Freytag den 30ten September 1791.
Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:
Die
Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher k. k. Kammerkomposition. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrtes, schmeichelndes Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Cartel original del 30 de septiembre de 1791.

de *"Oberón"*. Su doble condición de masón y mineralogista lo relacionaban con von Born.

Pero sea como sea, no hay duda de que las fuentes de inspiración para el libreto fueron *"Lulú"* y *"Sethos"*.

Argumento del libreto:

El príncipe Tamino es salvado por tres damas de una serpiente. Éstas le dejan el retrato de la hija de la Reina de la Noche y él se enamora. La Reina de la Noche se le

aparece, y le pide que vaya en busca de su hija. Las tres damas le obsequian, en nombre de la reina, con una flauta mágica que le protegerá de todos los peligros y a Papageno con un pequeño carillón. Tres jóvenes muchachos les indicarán el camino, así que los cinco se despiden.

En el palacio de Sarastro, Pamina es continuamente acosada por Monostatos. Papageno logra encontrarla y los dos huyen del palacio pero son interceptados por Monostatos y llevados ante Sarastro.

Sarastro y los sacerdotes deciden iniciar a Tamino y Papageno. Pamina esta durmiendo, y Monostatos la espía furtivamente, pero la Reina de la Noche se interpone en sus intenciones. Si Pamina quiere seguir siendo su hija, deberá matar a Sarastro, si no, será repudiada para siempre. Los dos jóvenes están en la segunda prueba. Tamino y Papageno pasan las dos primeras pruebas, pero Tamino deberá enfrentarse a la última con la ayuda de Pamina.

Los dos pasan la prueba del fuego y del agua con la ayuda de la flauta mágica y por fin son recibidos en el templo de la luz.

7.4 Detrás de la ópera: El verdadero significado de lo simbólico.

La flauta mágica está repleta de símbolos y tal vez algunos sean más fáciles de identificar que otros pero, si no profundizamos en éstos, no podremos entender la verdadera existencia de los personajes y el verdadero significado de la obra.

Acto I

Cuadro primero:

¿Por qué Tamino lleva un traje japonés? ¿Por qué dispone de un arco y no de flechas? ¿Por qué el rostro de las damas está cubierto? ¿Por qué son de plata las lanzas?

Para empezar, nos indican que nos encontramos en una zona rocosa y árida en contraste con la región donde vive Sarastro *"Vive muy cerca de nuestras montañas, en un valle agradable y encantador. Su castillo es magnifico y esta curiosamente siempre vigilado"*. A lo largo del siglo XVIII se fueron desarrollando, paralelamente a las logias masculinas, las logias femeninas, llamadas logias de "adopción". Estas logias estaban supervisadas por hombres y las mujeres solo podían acceder a un nivel limitado de

iniciación. Esta pobreza de conocimientos queda reflejada por el paisaje poco frondoso. En cambio, en las logias masculinas, se podían asumir los más altos grados del conocimiento, quedando plasmado por un valle frondoso y agradable. En este "castillo" no puede enterar todo el mundo, solamente aquellos cualificados y espiritualmente apropiados.

¿Por qué Tamino lleva un traje japonés si la ópera está inspirada en Egipto? Japón es el extremo oriente, el país del sol naciente. El vestido oriental es el símbolo de que Tamino se encuentra en el inicio de su viaje solar, es decir, su viaje de iniciación. La serpiente es el símbolo tradicional de la tentación y el hecho de que Tamino lleve un arco quiere decir que posee la capacidad de hacer frente a las pruebas de iniciación, pero está todavía desprovisto de flechas, es decir, que todavía no dispone de la virtud necesaria para asumir el proceso de superación personal. El desmayo de Tamino simboliza lo que se conoce como" la muerte simbólica" que es la necesidad que tiene el iniciado de "morir" de su existencia anterior para renacer en la nueva. (núm 1, introducción *"Zu Hilfe! Zu Hilfe!"*.)

Emanuel Schikaneder en el rol de Papageno.

Las damas llevan un velo que les impide ver la luz con claridad, posible alusión simbólica asociada a su grado incompleto de iniciación que les impide percibir la luz de la sabiduría. El sexo masculino se identifica con el mundo solar diurno y el femenino con el mundo lunar nocturno. Por la naturaleza lumínica de su color, la plata es el metal lunar-femenino y el oro es el metal solar-masculino. El dualismo de sexos está en casi todas las tradiciones esotéricas. Esta polaridad entre los sexos es parte del hilo conductor del argumento, y encuentra en Sarastro y La Reina de la noche su expresión más universal.

Papageno, sin padre ni madre, da la impresión de haber nacido directamente de los árboles, las hojas, el agua y el aire. Este hombrecito simpático y selvático representa la teoría de Rousseau sobre la bondad ingenua y prosocial del hombre en la naturaleza.

Papageno habla de la imagen de la Reina como "centelleante de estrellas" que proviene también del ritual practicado en las logias de adopción: las estrellas son el símbolo de

“las falsas luces, incapaces de iluminar”. La iniciación vuelve a ser incompleta, como también indicaban las damas.

El pájaro también se usaba en el ritual de adopción como símbolo de la curiosidad femenina. A la aspirante se la dejaba sola delante de una mesa donde había, entre otras cosas, una taza boca abajo. Si no resistía la tentación de levantar la taza, y la levantaba, entonces el pájaro del interior emprendía el vuelo y la aspirante recibía una reprimenda moralizante. Por tanto, cuando Papageno cambia pájaros por “vino, pan de azúcar e higos dulces” (dulces típicos en los salones femeninos de la época), alude a los “cotilleos” que se esparcían por estos salones.

De momento, podemos considerar que la opinión de los masones acerca de las logias femeninas no es muy favorable, debido a su capacidad de “indiscreción”.

¿Que significa el rapto de Pamina? Los hechos se producen en el mes de mayo, mes de la fecundidad, por tanto el rapto es imprescindible para que el espíritu de Pamina pueda florecer. Sin el rapto, estaría destinada a la muerte, tal y como simboliza el bosque de cipreses, el árbol de los cementerios:

“*En un bonito día del mes de mayo,*
ella se sentó sola en el floreciente bosquecillo
de cipreses que siempre había estado
su lugar preferido...”
Primera Dama.

El universo femenino se dibuja en dos ámbitos y Pamina ocupa el ámbito más idealizado. Ella también es “princesa” como Tamino, pero en un sentido mucho más elevado que en el plano social. Ella habita en el ámbito de la virtud.

En la primera aparición de la reina, ¿qué se esconde detrás de la virtuosa vocalización? ¿Podemos imaginarnos la tenebrosa risa maléfica de la bruja de los cuentos de hadas? Es la celebración de la ruina ajena. Ante el rapto de su hija, la Reina queda impotente debido a su grado incompleto de iniciación.

La flauta es el símbolo de la música, ¿y no es casualidad que sea de oro? El oro es el metal asociado a lo masculino.

La primera aparición de los tres niños la podemos explicar en el contexto del siglo XVIII. Cuando un aspirante quería entrar en una logia masónica, era recibido por tres hermanos ajenos al templo para hacerle una entrevista, tres “aprendices”. En la

iconografía masónica del siglo XVIII es frecuente la imagen de tres niños, que toman la forma de tres ángeles, manejando la escuadra, la regla o el compás. Según las damas, estos tres niños son *"bonitos, graciosos y sabios"*, atributos relacionados con las tres columnas de los templos masónicos: la columna de la belleza (de estilo corintio), la de la fortaleza (de estilo dórico) y la de la sabiduría (de estilo jónico). La "gracia" que tienen como niños se irá convirtiendo con los años en la "fortaleza".
Así como el sol es un astro y símbolo masculino y la luna es símbolo femenino, también lo son el fuego como elemento masculino y el agua como elemento femenino.

Cuadro segundo:

En el diálogo de los esclavos, nos hablan de la fuga de Pamina:

"… Entonces Pamina corrió hacia el canal, se
subió en una góndola y navegó sola
hacia el bosque de palmeras".

El ciprés representaba el árbol mortuorio y la palmera representa el triunfo de la vida sobre la muerte. Justo después, Pamina se desmaya, es decir, sufre la "muerte simbólica". En esta misma escena, podemos formularnos otra pregunta: ¿Por qué hay esclavos en el mundo de Sarastro? El tercer esclavo llama a sus compañeros "hermanos". Es posible que simbolicen a los hermanos que se haya en el primer grado de iniciación, previo a la condición de aprendiz.
¿Quién es Monostatos? ¿Por qué resulta tan desagradable hasta para sus "hermanos"? El color negro de su piel no responde a una intención racista, sino a una intención simbólica. Monostatos es la personificación del hombre lujurioso, dominado por sus impulsos carnales y que menosprecia la mujer al considerarla sólo como objeto de satisfacción. El color de su piel procede de un ritual de adopción que hace referencia a la leyenda masónica de Noé. Según la leyenda, al ver las aguas del diluvio, Noé soltó dos pájaros, una paloma y un cuervo. La paloma volvió con una rama de olivo y fue adoptada como símbolo de la paz, en cambio el cuervo nunca volvió y adoptó el símbolo de las desgracias. Para los masones, el cuervo (de color negro) simboliza a los infiltrados y a los traidores. Por otra parte, los traidores son los "falsos masones" que

fingen la virtud y los traidores en el sentido político, los "falsos masones" que conspiran desde la orden para destruirla, que es lo que hará Sarastro al final de la obra.
En la próxima aparición de los niños junto a Tamino, cada uno de ellos lleva una palma de plata. La palma es un símbolo solar masculino y la plata uno femenino. ¿Qué significa esto? Sintetiza el significado de la escena: Tamino se encuentra entre los dos mundos, el de la Reina y el de Sarastro.
El primer encuentro entre Pamina y Tamino encaja perfectamente con el espíritu mágico del cuento: la unión final de los dos protagonistas y, el hecho de que se reconozcan sin conocerse, revela que están predestinados mutuamente.

Acto II.

Cuadro primero:

En el comienzo del segundo acto, en el primer cuadro, encontramos unas indicaciones coreográficas muy precisas: un bosque de palmeras, el tronco de los árboles es plateado y las hojas de oro, dieciocho asientos hechos de palmas de oro y, en cada uno, una pirámide. Nos encontramos en un bosque de palmeras, símbolo universal de la victoria, que en el cristianismo representa el triunfo sobre la muerte por la resurrección. El tronco plateado hace referencia al elemento femenino y el oro al masculino. Las hojas salen del tronco, como el hombre de la mujer. *La flauta mágica* representa el ritual egipcio, y éste toma la pirámide como símbolo de la sabiduría.
Sarastro representa el papel de líder. Elogia la unidad de los sacerdotes frente a los prejuicios exteriores:

"Conmovido por la unidad de vuestros corazones, Sarastro os da las gracias en nombre de la humanidad. Por mucho que los prejuicios lancen sus críticas sobre nosotros, los iniciados, la sabiduría y la razón los deshará como quién deshace una telaraña…"

Hace referencia a los ataques recibidos en la época sobretodo por parte de las esferas eclesiásticas promovidos, sobretodo, por la emperatriz Maria Teresa (muerta once años antes, en 1780). No es descartable que La Reina de la Noche represente también a la emperatriz como símbolo de la sociedad católica femenina, enemiga de la orden, pero el

simbolismo de este personaje no se queda solo aquí, como veremos en este segundo acto.

Sarastro y los Sacerdotes (aria número 10 *"O Isis und Osiris..."*) cantan a la diosa Isis y al dios Osiris, esenciales en la mitología egipcia en la que simbolizaban el misterio de la resurrección de la vida y del más allá. Encontramos aquí la representación de una ceremonia en cuatro fases: la primera era la "marcha de hermanos", la segunda consistía en la invocación de Isis y Osiris, la tercera era un recuerdo simbólico de las deliberaciones que habían conducido a la admisión del aspirante y la cuarta se encargaba de uno de los hermanos, apodado el "experto", quien conducía al aspirante hacia la primera prueba. Un viaje simbólico a través de los elementos: la tierra, el aire, el agua y el fuego. Según Empédocles y Aristóteles, la tierra, el aire, el agua y el fuego eran las cuatro entidades elementales que constituían el universo físico.

Cuadro segundo:

Se nos presenta, al igual que el primero, con indicaciones escénicas precisas: la noche, truenos, columnas y pirámides caídas y puertas de estilo egipcio. La noche es la oscuridad y el lugar de la reflexión, el trueno era considerado símbolo de los movimientos telúricos de la tierra y las ruinas eran símbolos de desolación. A Tamino y Papageno les quitan los sacos de la cabeza como las vendas que cubrían sus ojos.

Cuadro tercero:

Un jardín agradable, árboles plantados en forma de herradura y, en medio, Pamina durmiendo entre flores y rosas. La luz de la luna ilumina su rostro.

Es el momento en que Pamina pasará las pruebas. Las rosas son el símbolo de la iniciación femenina y de que la prueba será la de la tierra, ya que la herradura es la marca de la tierra. La noche es el ámbito del sexo femenino y actúa como marco natural para la iniciación de la mujer. La luz blanca sobre su rostro sintoniza con la pureza de su espíritu. Monostatos nos deja ver aquí sus debilidades y sufrimientos como ser humano, víctima de su propia bajeza moral y, por tanto, merece ser digno de compasión:

"…¿Por qué un negro es feo?
¿Tal vez no me han dado un corazón?
¿Tal vez no soy de carne y sangre?"

-Monostatos: Aria 13, *"Alles fühlt Liebe Freuden"*.

El sonido del trueno, que ya ha aparecido antes como símbolo de la tierra, nos indica la llegada de la Reina. Pamina está pasando su prueba sin ser previamente avisada. La Reina en cambio, solo ansía el círculo solar como símbolo del más alto grado de sabiduría, un objeto por el cual no solo está dispuesta a acabar con el enemigo, sino también a repudiar a su hija. El aria 14,*"Der Hölle Rache..."* es muy diferente a la primera de la reina en la que lo único que quería era convencer a un joven príncipe de cumplir sus órdenes. En cambio, ahora sale su carácter maléfico sin disfraces ni maquinaciones. Al igual que Sarastro invocando a Isis y Osiris, la Reina invoca a sus dioses con las notas más agudas. Sarastro adopta en el Aria número 15 *"In diesen heil'gen Hallen"*, como gran maestro espiritual,

Entrada de la Reina de la noche de Karl Friederich Schinkel para una producción de 1815.

un tono de sermón para Pamina. La simplicidad de la forma musical del aria nos conduce a un mensaje: el camino de la sabiduría es el de la simplicidad, el desnudo espiritual.

Cuadro cuarto:

Papageno conoce a Papagena vieja y fea, alusión al conocimiento imperfecto de la pareja antes de la iniciación.

El terceto número 16 *"Seid uns zum zweiten mal willkommen"* nos da una indicación: *"Los tres niños llegan dentro de una máquina voladora cubierta de rosas. En la*

máquina llevan una mesa bien servida. Uno de los niños tiene la flauta y el otro la cajita con el carillón".
La máquina voladora nos indica que ahora entrarán en la prueba del aire y las rosas, símbolos de la iniciación femenina y nos hacen pensar que Tamino no será el único implicado en la prueba.

Cuadro quinto:

Podemos entender que Tamino ha pasado ya las dos primeras pruebas, ahora sólo le quedan el fuego y el agua. Lo extraordinario es el hecho de que Sarastro haga traer a Pamina: esto significa que ha sido admitida a culminar el proceso dentro de la iniciación masculina.

Cuadro sexto:

Pamina, medio enloquecida por el silencio de Tamino, intentará quitarse la vida. Ella no lo sabe, pero ellos estaban pasando la prueba del aire. Para él, consistía en saber callar delante de la persona amada y ha salido victorioso, para ella consistía en comprender la necesidad de discreción de él.

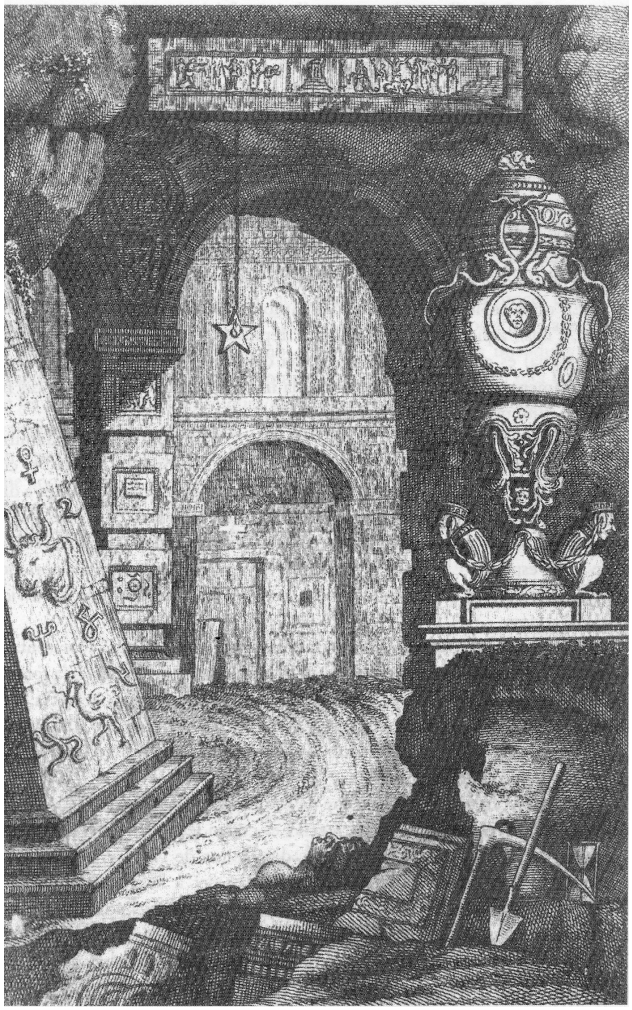
Cuadro séptimo:

Tamino comprende por fin que las pruebas son retos personales y será Pamina quien lo guíe en las pruebas finales. En esta escena se consuma lo que ya se ha anunciado varias veces a lo largo de la ópera: es desmentido el fuerte antifeminismo de los sacerdotes, ironizado reiteradamente por el compositor. La Reina gobierna en las profundidades más oscuras y las Damas representan el aspecto ligero y frívolo, pero también amable y afectuoso. Finalmente, Pamina infunde dentro de ella la esencia de las altas virtudes. Una mujer así no es tan solo "digna" de ser iniciada, sino que es la guía imprescindible del hombre para que este pueda enfrentarse a una prueba mortal con éxito.

Cuadro octavo:

Papageno, a su manera, se ha enfrentado a las pruebas al igual que Tamino. Es ahora su turno para la prueba del aire. Lo sabemos porque su escena transcurre en el mismo jardín donde Pamina ha intentado suicidarse (en su prueba del aire). Papagena, aparece desde la máquina voladora de los niños, por lo tanto ella procede del aire y será

la prueba de Papageno. Papageno se sirve de su instrumento, al igual que Tamino en su prueba, para hacer aparecer a su “palomita”, pero él lo ha hecho intencionadamente. Monostatos culmina su traición: como representante del elemento de la tierra, es el guía perfecto a través de las cloacas para conducir a la Reina y a las Damas hasta el templo. Son derrotados porque todo se transforma en luz.



Grabado de Ignaz Alberti en el frontispicio de la primera edición del libreto de *La Flauta mágica* (1791).

8. CONCLUSIONES

Una ópera nunca nace de la nada, siempre de una idea, un sentimiento y en este caso, de un género literario. No podemos llegar a entender la magnitud de una obra si no profundizamos en sus raíces.

Cuando preparamos un rol no podemos caer en el error de creer que solo la ópera nos dará la información sobre nuestro personaje porque, cuando hablamos de una obra basada en una fuente escrita, es ésta la que nos presenta la esencia de dicho personaje y nos muestra cómo es, qué le mueve y qué siente: a veces la ópera tan solo es el reflejo.

Por diferentes motivos, las óperas no albergan todo el contenido de su fuente escrita, sino sólo una parte o unas escenas concretas. Un ejemplo claro sería *Le nozze di Figaro,* en la que, debido a la censura, suprimieron y adaptaron algunas escenas para que la obra no perdiera su esencia. Sin leer la obra de Beaumarchais, ¿cómo podemos entender la adaptación que hicieron Mozart y da Ponte? ¿Cómo podremos entender el verdadero arco emocional de nuestro personaje, sus pasiones o sus miedos?

Verdi se sintió identificado con la obra de Dumas porque él mismo vivió una situación parecida con unos sentimientos muy similares, probablemente. Así, *Le dame aux camélias* fue el espejo de una sociedad hipócrita y cruel con él, al igual que con Armando Duval y Margarita. ¿Cómo es posible a entender a Margarita sin saber quién era Marie Duplessis? Y, ¿cómo podemos entender *Le dame aux camélias* sin saber la historia de amor entre Dumas hijo y la cortesana? Una vez que entendamos a Dumas podremos entender qué impulsó a Verdi a escoger este libro y no cualquier otro. Éste es el verdadero trabajo de un intérprete: no conformarse sólo con la ópera para entender su significado.

A veces tendemos a pensar que una ópera nace de la frivolidad, es decir, “porque sí”. Y parece que pasamos por alto que la ópera funcionaba como lo hace el cine o la prensa en la actualidad: todo un espejo de la sociedad y sus gustos, o una crítica de carácter político o socia, etc.

A medida que iba escribiendo este trabajo, veía claramente que nada era casual. Ninguna obra escrita fue escogida al azar o por capricho, sino que todas tienen motivos más profundos, aunque a veces estén algo escondidos.

Una obra literaria es más que una ventana a la interpretación, es la libertad de poder crear nuestro personaje con un amplio abanico de posibilidades. Si conocemos al detalle todo lo que le rodea, más fácil será darle “nuestra” toque interpretativo al personaje sin caer en los tópicos o en la superficialidad.

9. BIBLIOGRAFÍA

Monografías:

-AA VV. *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos.* Madrid: Arco, 2002 Madrid. ISBN: 84-7635-516-5.

-ALIER, Roger. *Historia de la ópera.* Madrid: Robinbooks, 2002.
ISBN .84-95601-66-4.

-ALONSO, Silvia. *Música literatura y semiosis.* Madrid: Biblioteca nueva, 2001.
ISBN 84-7030-901-3

-BALCELLS, Pere-Albert. *Escoltar el Don Giovanni de Mozart.* Barcelona: Duxelm, 2012. ISBN 978-84-937740-6-6.

-BALCELLS, Pere-Albert. *Escoltar la Flauta màgica de Mozart.* Barcelona: Duxelm, 2012. ISBN: 978-84-939650-2-0.

-BEAUMARCHAIS. *El barbero de Sevilla.* Madrid: Alianza, 2010.
ISBN: 978-84-206-6427-9.

-BEAUMARCHAIS. *Las Bodas de Fígaro.* Madrid: Espasa Calpe, 2000.
ISBN: 84-239-9166-0.

-BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach.* 7ª Ed. Madrid: Alianza Música, 2002. ISBN 84-206-6468-5.

-CORTES, Blas. *Introducción al mundo de la opera. Le nozze di Figaro, Wolfang A. Mozart. Libreto original con traducción, análisis y comentarios para una rápida comprensión.* Barcelona: Daimon, 1982. ISBN 84-231-2696-X.

-DUMAS, Alejandro Dumas. *La dama de las camelias.* Madrid: Boreal, 1999. ISBN: 84-95156-22-9.

-GROUT, Donald J.; Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental, 1*. 4ª Ed. Madrid: Alianza Música, 1999. ISBN 84-206-8942-4.

-LLORT Llopart, Victoria. *Ensayos de estética comparada: El diálogo entre las artes.* Barcelona: Tizona, 2005. ISBN 84-934268-3-0.

-MICHELS, Ulrich. *Atlas de música I*. 12ª Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1999. ISBN 84-206-6999-7.

-PARKER, Roger. *Historia ilustrada de la ópera* .Barcelona: Paidós, 2004. ISBN: 84-493-0633-7.

-OVIDIO. *Metamorfosis.* Madrid: Alianza Editorial, 1995. ISBN 84-206-3644-4

-SCOTT, Walter. *La novia de Lammermoor.* Palencia: Simanca ediciones, 2008. ISBN 978-84-8392-122-7.

-SEÑAS, Isabel. *La morale in tutto questo.* Barcelona: 2013. Proyecto final de carrera. Esmuc.

-SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Madrid: Espasa Calpe, 1993. ISBN: 84-239-7317-4.

-SHINODA Bolen, Jean. *Las diosas de cada mujer: una nueva psicología femenina.* Barcelona: Debolsillo, 2010 . ISBN: 978-84-9908-768-9.

-STRICKER, Rémy. *Realidad y ficción en las óperas de Mozart.* Madrid: Aguilar, 1991. ISBN: 84-03-60212-X.

-VIRGILIO. *Geórgicas.* Madrid: Gredos, 2010.
ISBN 978-84-249-1770-08.

Textos:

-PESTELLI, Giorgio. *Lectura 6: Christoph Willibald Gluck*, en *Historia de la Música 7: la época de Mozart, Beethoven*. Madrid: Turner Música, 1986. Páginas 256-257.

-*La Traviata.* Folleto de mano de la temporada de 2001-2002.

Webs consultadas:

-*Orfeo,* libreto online:
http://www.kareol.es/obras/lafavoladorfeo/orfeo.htm

-*Orfeo y Euridice* de Gluck
http://www.kareol.es/obras/orfeoyeuridice/orfeoyeuridice.htm
http://misoperasfavoritas.blogspot.com.es/2011/06/orfeo-ed-euridice-gluck.html

- Ovidio y Virgilio: el mito de Orfeo
http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/c8381a9cd3352fcb1cace53075506af1.pdf

-*Orfeo en los infiernos* de Offenbach, libreto online:
http://www.kareol.es/obras/cancionesoffenbach/orfeoenlosinfiernos/infiernos.htm

-*Lucia de Lammermoor* libreto online:
http://www.kareol.es/obras/luciadelammermoor/lucia.htm

-*Lucia de Lammermoor*, la ópera:
http://iopera.es/lucia-di-lammermoor/ información sobre Lucia de Lammermoor.

-*La leyenda de Janet Dalrymple*:
http://www.unexplainable.net/ghost-paranormal/the-haunted-janet.php

-El Renacimiento:
http://www.educacion.gob.es/exterior/centros/severoochoa/es/departamentos/historia/material_julia/Arte_renacimiento_2_ESO.pdf
http://www.arteespana.com/renacimiento.htm
http://lanaveva.wordpress.com/2009/01/03/medievo-y-renacimiento/

-El Romanticismo literario:
http://es.scribd.com/doc/21302402/El-Romanticismo-literario-Caracteristicas-Generos-Autores-y-obras

-*La dama de las camelias* de Alejandro Dumas:
http://www.microrevista.com/la-dama-de-las-camelias/

-El realismo:
http://roble.pntic.mec.es/msanto1/lengua/2realism.htm

-Tragedia y mito:
http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Apud%20Ismael/Tragediagriega.htm

-El Barroco: http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema43.pdf

-Mito de Don Juan
http://www.tierradenadie.de/archivo/literatura/mitos/mitos.htm
http://www.revistaclarin.com/884/el-mito-de-don-juan/

-*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, libreto online:
http://www.rinconcastellano.com/biblio/barroco/tirso_burlador_i.html

-*Don Giovanni Tenorio* de Giuseppe Gazzaniga, libreto online:
http://www.kareol.es/obras/donjuantenorio/donjuantenorio.htm

-El *Don Juan* de Molière:
http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3225/b1514155x.pdf?sequence=1

- Don Juan: de Tirso de Molina a Zorrilla
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/donjuan.html

-*Romeo y Julieta* de Gounod, libreto online:
http://www.kareol.es/obras/romeoyjulieta/acto3.htm

-*Capuletti e i Montecchi* de Bellini, libreto online:
http://www.kareol.es/obras/capuletos/libreto.htm

-*Romeo y Julieta* de Matteo Bandello:
https://sites.google.com/site/italiannovella/romeo-y-julieta

-*Giuletta e Romeo* de N. Vaccaj:
http://www.myword.it/opera/dictionary/516

-Capuletos y Montescos
http://histonotas.blogspot.com.es/2010/08/en-busca-de-romeo-y-julieta.html

-La *Traviata*, libreto online:
http://www.kareol.es/obras/latraviata/traviata.htm

-Dschinnistan:
http://de.wikipedia.org/wiki/Dschinnistan

-*La flauta mágica:*
http://utahopera.org/backstage/2013/02/the-story-and-backstory-of-writing-the-magic-flute/

Dvd:

-DONIZETTI, Gaetano. *Lucia di Lammermoor* [DVD]. Intérpretes: Renato Bruson, Mariella Devia, Vincenzo La Scola, Marco Berti; Orquesta y coro del Teatro de la Scala; Stefano Ranzani, director. Milán: Teatro de la Scala, 1992; Heathfield (Waldron): Opus Arte, 2004.

-GLUCK, Christoph W. *Orfeo & Euridice* [DVD]. Intérpretes: Bernadette Manca di Nissa, Paula Almenares, Paola Antonucci; Orquesta del Teatro de San Carlo; Gustav Kuhn, director. Nápoles: Teatro de San Carlo, 1998; Londres: Eagle Rock Entertaiment, 2004.

-MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo* [DVD]. Intérpretes: Philippe Huttenlocher, Dietlinde Turban, Trudeliese Schmidt, Roland Hermann, Glenys Linos; Orquesta Das Monteverdi-Ensemble; Nikolaus Harnoncourt, director. Viena: Estudios Wien-Film, 1978; Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2006.

-MOZART, Wolfang A. *Don Giovanni* [DVD]. Intérpretes: Thomas Allen, Carolyn James, Carol Vaness, Kjell Magnus Sandve, Ferrucio Furlanetto; Orquesta Gürzeniche Cologne; James Conlon, director. Colonia: Ópera de la ciudad de Colonia, 1991; Zurich: Videal/Brillant media, 2000.

-MOZART, Wolfang A. *Las Bodas de Fígaro* [DVD]. Intérpretes: René Pape, Dorothea Röschmann, Emily Magee, Roman Trekel; Orquesta y Coro de la Staatskapelle Berlin; Daniel Barenboim, director. Berlín: Deutsche Staatsoper, 1999; París: Bel Air Media, 1999.

-MOZART, Wolfang A. *La flauta mágica* [DVD]. Intérpretes: Ulrik Cold, Birgit Nordin, Irma Urrila, Josef Köstlinger; Ingmar Bergman, director. Estocolmo: Royal Park, 1975; Madrid: Avalon Distribución Audiovisual, 2006.

-ROSSINI, Gioachino. *El barbero de Sevilla* [DVD]. Intérpretes: Roberto Saccà, Carlos Chausson, Joyce Didonato, Dalibor Jenis; Orquesta y Coro de la Ópera Nacional de París; Bruno Campanella, director. París: Ópera National, 2002.