

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
Arancet Ruda
Carrizo Rueda
Dubatti
Fernández Calvo
Ferrari
García Brunelli
Giacosa
González
Goyena
Morla
Mosca
Novoa
Pedrotti
Pérsico
Polo
Pozzo
Roubina
Saitta
Sciammarella
Suárez Urtubey
Veniard
Vittacco
Wolkowicz



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberton

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de “La salamanca” de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

PROTOTIPOS FEMENINOS DECIMONÓNICOS EN LA OBRA DE JULES MASSENET

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Resumen

La relación que más frecuentemente se suele establecer entre Jules Massenet y una figura de mujer emblemática, remite a su ópera *Manon*, con libreto de H. Meilhac y Ph. Gille, basado en la novela *Manon Lescaut*, del Abate Prévost. Sin embargo, el repertorio lírico de dicho compositor constituye un fértil territorio para acceder a una variada galería de prototipos femeninos, los cuales llegan a trascender las obras en que aparecen para encarnar diversas representaciones del imaginario del siglo XIX, vigentes incluso en el XX. En las presentes páginas, se analizan las fuentes literarias y sus transformaciones para los libretos operísticos de dos personajes en particular: Thais, heroína de la ópera homónima, y Dulcinée, protagonista femenina de *Don Quichotte*.

Palabras clave: Mujeres en la ópera, Massenet, *Thais*, *Don Quichotte*, Dulcinée.

Abstract

The most frequently mentioned relation between Jules Massenet and a female emblematic figure remits to his opera *Manon*, with a script by H. Meilhac y Ph. Gille, based on Prévost's novel *Manon Lescaut*. Yet the lyric repertoire of this composer provides a wide gallery of feminine prototypes that transcend the operas to represent central figures of the imaginary of the time. In these pages I analyze the literary sources and their transformations for opera scripts of two characters in particular: Thais, the heroine of the homonymous opera, and Dulcinée, the female protagonist of *Don Quichotte*.

Key-words: Women in opera, Massenet, *Thais*, *Don Quichotte*, Dulcinée.

La relación que más frecuente y espontáneamente se suele establecer entre Jules Massenet y una figura de mujer emblemática, remite a su ópera *Manon*, estrenada en París, en 1884, con libreto de Henri Meilhac y Philippe Gille, basado en la novela del Abate Prévost, *Manon Lescaut*. Sin

embargo, el repertorio lírico de dicho compositor constituye un fértil territorio para acceder a una variada galería de prototipos femeninos, los cuales llegan a trascender las obras en que aparecen para encarnar diversas representaciones del imaginario cultural de la época. Así, desde los mismos títulos de sus óperas, nos encontramos con *Hérodiad*, *Thais*, *La Navarra*, *Sapho*, *Ariane*, *Thérese*, *Cleopatra*, *La Cenicienta*, *Theodora*, *Esclarmonde* y *Grisélidis*, además de los oratorios de origen bíblico como *María Magdalena*, *Eva* y *La Virgen*.

En las presentes páginas, me ocuparé de dos mujeres en particular: *Thais*, heroína de la ópera homónima, y *Dulcinée*, protagonista femenina de *Don Quichotte*. Ambos personajes están relacionados por una serie de circunstancias. En primer lugar, su vigencia durante la época de Massenet se debió a dos obras literarias pertenecientes a contextos históricos muy alejados, ya que la historia de *Thais* proviene de un drama alemán, escrito en la alta Edad Media, y la novela cervantina apareció en la España de principios del siglo XVII. Una segunda circunstancia es que en ambos casos, pueden apreciarse en las óperas de Massenet una serie de situaciones que no se encuentran en esas fuentes sino que provienen de otras dos obras literarias del siglo XIX, las cuales actuaron como mediadoras entre los libretos operísticos y los dos textos escritos varios siglos antes. Una tercera circunstancia es que la introducción de dichas situaciones permite aproximarse a los procesos de construcción de ciertos paradigmas decimonónicos sobre la mujer, no ausentes del siglo XX.

Comenzaremos por revisar los antecedentes del personaje de *Thais*. Su nombre conlleva una larga tradición literaria que lo relaciona con mujeres dedicadas a la prostitución. Es utilizado por Luciano en el *Diálogo de las meretrices*, por Ovidio en *El Arte de Amar*, por Terencio en su comedia *El Eunuco*, y, según Plutarco, así se llamaba una famosa cortesana del séquito de Alejandro Magno. Pero el cristianismo introducirá una significativa modificación en esta tradición onomástica porque en el siglo IV, en las *Vidas de los Santos Padres del desierto*, Taide es una cortesana de Egipto que, conmovida por la predicación de un anacoreta, implora el perdón de Dios y comienza una vida de penitencia que la conduce a la santidad. El 8 de octubre se celebra la fiesta de “Santa *Thais* penitente”, Patrona de la ciudad de Alejandría.

La Edad Media volverá una y otra vez sobre su historia¹. Pero la obra que nos interesa fue escrita en el siglo X por la monja alemana Roswitha de Gandersheim, uno de los nombres más importantes de la literatura medieval. Ante el entusiasmo que demostraban sus contemporáneos por las comedias de Terencio, Roswitha decidió escribir obras teatrales imitando su estilo, pero con el propósito de que fueran un vehículo para transmitir las enseñanzas del Evangelio. Una de ellas es *La conversión de la prostituta Taide*, en la que dramatizó el celo del monje Pafnucio por apartar a la meretriz del pecado, la conversión de ella y su muerte en olor de santidad². La fama de los escritos de Roswitha se fue extendiendo por toda Europa, impulsada sobre todo por los humanistas alemanes del Renacimiento, y en el siglo XIX, el fervor romántico por la herencia medieval avivó el interés por sus dramas. Uno de los hermanos Grimm, Jacob, se preocupó particularmente de su estudio, y se realizaron traducciones a varias lenguas. Una versión en francés de *La conversión de Taide* se representó con marionetas, y en tal oportunidad, la obra fue conocida por Anatole France quien se sintió atraído por el tema³. Pero el centro de su interés no fue la conversión de la protagonista sino la personalidad de ese monje capaz de mostrarse indiferente a los encantos de una mujer sumamente seductora, preocupado solo por la salvación del alma. A este núcleo, France incorporó ciertos elementos de *La tentación de San Antonio*, de Gustav Flaubert (1874), y de tal fusión surgió su novela *Thais, la cortesana* (1890). En ella está basada la ópera de Merimée, estrenada en 1894, con libreto de Louis Gallet.

De *La tentación de San Antonio* de Flaubert, Anatole France tomó el drama íntimo de alguien que siente desmoronarse los cimientos de todo aquello que sustentaba su mundo, y que se encuentra indefenso ante la irrupción de su propia locura. A partir de este conflicto, el novelista

¹ No siempre termina con la salvación. Dante la incluye en el infierno por haber lucrado con las mentiras aduladoras a sus clientes. (Canto VIII, vv. 130-135).

² La obra es hoy más conocida como *Pafnucio* porque desde el Renacimiento, los dramas fueron denominados con los nombres de los personajes masculinos. Pero los títulos dados por Roswitha aluden casi siempre, a las protagonistas femeninas. Cf. la introducción de la edición por la que citamos (Martos y Moreno, 2005: XXVIII-XXIX). Roswitha escribió otra obra sobre la conversión de una pecadora, *Abraham*, considerada por la crítica la cumbre de su escritura dramática (2005: XXXIII).

³ Respecto a la difusión de la obra de Roswitha, cf. la citada introducción (Martos y Moreno, 2005: XXXVIII-XL).

reescribió por completo el final de la obra de Roswitha, y mientras en ella Pafnucio ayuda a Taide con sus oraciones a bien morir, confortado por la redención del alma de la joven (2005: 189-190), en la novela de Anatole France, ante el peligro de perderla, el monje da rienda suelta a su reprimida pasión por ella. Al convencerse de su muerte, reniega y blasfema en contra de las creencias que le impidieron poseerla (1977: 185-187).

Hablaremos luego sobre esta transformación de la obra medieval y sobre otra modificación que, a su vez, introdujo el libreto operístico en el argumento de France. Pero antes revisaremos lo ocurrido con la novela de Cervantes. En su caso, la enorme cantidad de material nos obliga a una estricta selección de aspectos que resulten funcionales para los propósitos de este trabajo. Diremos, en primer lugar, que la extraordinaria fama internacional que muy pronto conoció el *Quijote* (1ª. Parte, 1605 -2ª. Parte, 1615), dio lugar a sucesivas interpretaciones que se corresponden con distintos momentos de la historia de la cultura. Así, en el siglo XVII, se la consideró fundamentalmente, una obra jocosa destinada a la diversión. El siglo XVIII, en cambio, la apreció como una sátira con intenciones didácticas que fustigaba distintos vicios. Pero fue el siglo XIX el que consagró a Don Quijote como un héroe trágico en lucha permanente por ideales inalcanzables. Friedrich von Schlegel, en 1800, y Friedrich Schelling, en 1802, impulsaron esta imagen del hombre noble y generoso hasta el sacrificio, enfrentado a todas las mezquindades propias de la sociedad. Imagen que resultó entusiastamente exaltada durante el romanticismo y mucho más allá de este movimiento.

En el caso concreto de Francia, si bien los estudios no tuvieron la misma profundidad filosófica que en Alemania, los pensadores decimonónicos adhirieron pronto al enaltecimiento del hidalgo y de los valores humanistas de su historia. Chateaubriand lo incluye en *El genio del cristianismo* por su nobleza y valentía, Sainte-Beuve, el decano de la crítica literaria, consagra la novela como “espejo de la vida humana”, y numerosos autores de la talla de Stendhal y Victor Hugo manifestaron su devoción por la obra y el personaje. En otros casos, aunque no haya menciones directas, son manifiestas las señales de su fuerte influencia, como en el caso de Flaubert, cuya *Madame Bovary* intenta vivir en un mundo que ha construido a partir de la lectura de ficciones. Y fuera del ámbito literario, no es posible dejar de mencionar los extraordinarios grabados con los que Gustave Doré ilustró la obra de Cervantes. A principios del siglo XX, uno de los numerosos intentos por acercarse a ella fue el de Jacques Le Lorrain que la utilizó como base para su drama *Le Chevalier de la longue figure* (1906). Se trata

a todas luces, de una obra menor. Sin embargo, hoy todavía se la recuerda porque de ella extrajo Massenet la idea para su ópera *Don Quichotte* (1910), a la que subtítulo *Comedia heroica*, y cuyo libreto encomendó a Henri Cain.

Es posible apreciar a través de estas dos breves reseñas de la génesis de ambas óperas, uno de esos aspectos que como decíamos al principio, establecen similitudes entre ellas. Ocurre que si bien tanto el libreto de *Thais* como el de *Don Quichotte* reescriben dos obras literarias anteriores en varios siglos, puede decirse que de éstas tomaron en realidad, el prestigio que había consagrado a los relatos, a sus protagonistas y a sus autores. Pero el hecho es que la novela de Anatole France y el drama de Jacques Le Lorrain intervinieron activamente como mediadores entre los libretos operísticos y los textos escritos por Roswitha y Cervantes, hasta el punto de convertirse en las verdaderas fuentes para Louis Gallet y Henri Cain. Las dos obras más modernas adquirieron así, una primacía absoluta en la elaboración que estos libretistas hicieron de los argumentos, y ello se debió a que ambas adaptan una serie de características de los discursos del pasado al imaginario de los receptores contemporáneos de las óperas.

Pronto entraremos en este aspecto. Pero dado el carácter interdisciplinario de estas Jornadas, es necesario mencionar además de los antecedentes literarios, algunos otros relativos a la música. Antes de Massenet, no se registran composiciones musicales que hayan alcanzado un cierto reconocimiento y que tengan como protagonista a Thais. Pero muy distinto, como es sabido, se presenta el caso de Don Quijote. Poco antes de que se publicara en 1615 la segunda parte del libro, hay testimonios de un anónimo *Ballet de Don Quichot*, y según parece, la primera ópera fue la de Carlo Sajo, *Il Don Chisciot della Mancia*, estrenada en Venecia, en 1680. A lo largo del siglo XVIII, hay varias obras que rinden tributo a la interpretación jocosa de la novela, como por ejemplo, *Don Quijote y las bodas de Comacho* de Georg Philipp Telemann (1761), o dos óperas bufas, *Don Quijote de la Mancha* de Antonio Salieri (1771) y *Sancho Panza dans son île* de Francois Philidor (1762). Finalmente, la definitiva consagración en el siglo XIX del texto cervantino y de su criatura literaria como obras maestras de la humanidad, ha sido seguida por la enorme floración de variadas expresiones musicales como óperas, zarzuelas, ballets, música programática y canciones. Marco en el que se ubica, en los albores del siglo XX, la contribución de Jules Massenet.

Retomaremos ahora, el tema de las innovaciones que Anatole France introdujo en la pieza dramática de Roswitha. Hemos visto que cambió

radicalmente el final. Pero la transformación va más allá porque atraviesa en realidad, toda la trama de la obra. Pafnucio, al principio de la novela decimonónica, es un hombre creyente que apoya la fundamentación de su Fe con los argumentos y las especulaciones de la teología. Sus estudios y un meticuloso recurso a la lógica le han proporcionado tanto las bases de sus convicciones como la arrogante seguridad con que las defiende. El vuelco se produce a partir del momento en que despierta su sexualidad, férreamente reprimida por medio del ejercicio excluyente de la razón. La narración irá describiendo entonces, la metamorfosis a la que lo arrastra un erotismo tan violento como irrefrenable.

En la escena final, asistimos a un contrapunto entre la voz de Thais que entra en éxtasis, y las exclamaciones desesperadas de Pafnucio que reniega de sus creencias a la par que le declara su pasión. A su grito “¡Nada es verdad más que la vida de la tierra y el amor de los seres!”, Thais solo responde con las imágenes de su visión:

“Se abre el cielo. Veo a los ángeles, a los profetas y a los santos. El buen Teodoro, con las manos llenas de flores, está entre ellos. Me sonrío y me llama... Dos serafines se me acercan. Ya están aquí... ¡Qué hermosos son!... Veo a Dios (1977: 186-187).”

La joven muere y el relato culmina con una descripción de estremecedora plasticidad, acerca de cómo la tormenta desatada en el espíritu del monje llega a degradarlo hasta en su aspecto físico. Las monjas que entonan un cántico alrededor de Thais, huyen aterrorizadas al mirarlo, a los gritos de “¡Un vampiro! ¡Un vampiro!” Y una lapidaria frase final da cuenta de su completa descomposición: “Se había vuelto tan horroroso que, al pasar la mano por su rostro, sintió su fealdad (1977:187).”

La obra de Roswitha ubica en un lugar central la descripción de la durísima penitencia que seguirá Taide y la constante preocupación del monje por si logrará alcanzar la redención (2005: 184-188). En contraste, gran parte de la novela de Anatole France se dedica a narrar las feroces reacciones de un erotismo que se había pretendido negar. Sobre el final, se detiene en el proceso interior de la conversión de la joven, reemplazando el rigor de las mortificaciones del texto medieval por las referencias a la espiritualidad oculta en la mujer prostituida (1977: 184-185), motivo literario consagrado en Francia por *Marion Delorme* de Víctor Hugo y *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (h). Motivo al que con tanta

frecuencia recurrieron otros autores del siglo XIX. Esta progresiva espiritualización de Thais, cada vez más inclinada hacia sentimientos duraderos que venzan la soledad y la caducidad de la belleza, es también la imagen que describe el libreto de Gallet y que es subrayada por la música de Massenet. Recuérdese, por ejemplo, que el fragmento más famoso de la ópera, el solo de violín conocido como “Meditación de Thais”, busca expresar la dulzura, la armonía y la paz que afloran desde el mundo interior de la cortesana en el momento de su conversión.

Pero es preciso además, reparar en las ya mencionadas variaciones que el libreto introduce, por su parte, en la novela de France, las cuales atañen a la personalidad del monje. Puede apreciarse que éste, cuyo nombre en la ópera es Atthanaël, aparece revestido de una mayor dignidad a lo largo de todo el argumento, sin los rasgos grotescos de racionalismo y pedantería que caracterizan al personaje de France. Pero el cambio más importante es que en la escena final, no sufre esa transformación monstruosa que revela una completa degradación del espíritu, sino que sencillamente se derrumba mientras profiere un grito desgarrador: “Morte! Pitié!”. Esta clausura de la acción genera una lectura mucho más ambigua que la del desenlace de la novela ¿A quién pide “piedad”? ¿Al mismo Dios que acaba de negar? ¿A una potencia superior indeterminada a la que necesita clamar en su dolor? ¿A las fuerzas misteriosas de la vida y la muerte? ¿Y por qué implora “piedad”? ¿Por haber perdido a su amada? ¿Por no tener ya el consuelo de la Fe? ¿Por que despunta su arrepentimiento? Es imposible afirmar que una de estas interpretaciones resulta más convincente que las otras, y en consecuencia, podría decirse que el final de la ópera revela un personaje más complejo que el que acaba en la novela, en un rompimiento radical con Dios.

En cuanto al Pafnucio de Roswitha, es un hombre que no sustenta su Fe en un frío intelectualismo sino en el deslumbramiento que le produce la obra de la Creación, pues sus estudios le han revelado la música de las esferas celestes, y cree, fielmente, que los seres humanos pueden incorporarse a la maravillosa armonía del cosmos purificando y concertando su espíritu con las enseñanzas del Evangelio (2005: 173-176)⁴. No obstante, dice de sí mismo que es “un ignorante y no un filósofo” (2005: 177). Por otra parte, no niega en absoluto que su carne es tan débil

⁴ Se trata de la conocida cristianización de la teoría de Pitágoras, pero hay que subrayar que Roswitha, quien no solo fue escritora sino también una destacada intelectual, introducirá una definición propia sobre la naturaleza de la música (2005: 176, n. 148).

como la de todos los hombres, y pide a sus compañeros que recen por él cuando vaya al encuentro con Taide (2005: 179). No tiene nada que ver indudablemente, con el razonamiento envaradamente especulativo, la soberbia del conocimiento y el monstruo dormido que combaten en el Pafnucio de France, ni con el hombre solitario frente a todas sus pérdidas,, que se desmorona en la ópera de Massenet. Aunque en realidad, es más apropiado decir que el sabio del drama medieval, como no podía ser menos, es alguien absolutamente ajeno a estos conflictos que ya comenzaban a perfilarse desde los umbrales del siglo XX, y que aparecen encarnados tanto por el monje de la novela como por el del argumento operístico.

Revisaremos ahora el caso de Cervantes. Jacques Le Lorrain y su drama, *Le Chevalier de la longue figure*, ocupan evidentemente, un lugar muy inferior al de Anatole France y su *Thais* en la historia de la literatura. Por eso nos centraremos directamente en la adaptación del libreto de Henri Cain para el *Don Quichotte* de Massenet. Se trata de una historia que guarda relaciones muy superficiales con la novela de Cervantes, cuyo argumento, sumamente simple, es el siguiente. D. Quijote y Sancho llegan a una aldea donde vive una mujer hermosa y de conducta muy libre, llamada Dulcineé. El caballero la idealiza y la convierte en la dama de sus pensamientos. Ella se burla y le ordena que para demostrarle su amor le traiga un collar que le han robado unos bandoleros. D. Quijote emprende la búsqueda, y en el camino, lucha con los molinos confundidos con gigantes. Cuando encuentra finalmente a los ladrones, logra conmovellos por su inocencia y su sincero deseo de ayudar a los desvalidos. Regresa con el collar para sorpresa de Dulcineé, y le pide que sea su esposa. Pero la joven le manifiesta humildemente que no es digna de ese honor. El caballero y su escudero abandonan la aldea, y en mitad del campo, bajo las estrellas, luego de prometer nuevamente a Sancho una isla maravillosa, D. Quijote muere plácidamente creyendo escuchar el canto de Dulcinée.

Sería realmente una pérdida de tiempo intentar comparación alguna entre este argumento y la novela cervantina. Pero lo que sí nos interesa, particularmente, es intentar comprender el gran cambio del personaje de Dulcinea. Afortunadamente, contamos con explicaciones dadas por el mismo Massenet. En sus *Recuerdos*, éste declara:

“Lo que me decidió a escribir esta obra fue el genial invento de Le Lorrain de sustituir a la grosera moza de la Dulcinea de Cervantes, por la “Bella Dulcinea” tan original y pintoresca. Los autores dramáticos franceses más renombrados no habían tenido esta excelente idea (1912: 36)”.

No solo para los estudiosos de la novela de Cervantes sino también para cualquiera de sus admiradores, estas confesiones resultan heréticas. Pero hay varios aspectos en el contexto histórico-cultural que de algún modo las explican. Desde principios del siglo XIX, España se convirtió para el resto del mundo, en una especie de tierra legendaria donde aún podían encontrarse vivos muchos ensueños del imaginario romántico. Éstos eran por ejemplo, un paisaje donde la naturaleza conservaba su estado más puro, sin las marcas de la revolución industrial; el carácter de sus habitantes, apasionado, espontáneo y dado a exteriorizar los más profundos sentimientos; la vigencia de antiguos ideales de hidalguía y honor; un variopinto color local hecho de trajes, música, danzas, canciones, fiestas y exotismo. Quienes no estaban muy conformes con esta mitificación eran los propios españoles. Y por ejemplo, Antonio García Gutiérrez, autor del drama romántico *El trovador* (1836), decidió burlarse de su propia obra con una parodia llamada *Los hijos del Tío Tronera* (1846). Pero el atractivo de la España pintoresca mantuvo su vigencia, y sabemos que *El trovador*, por ejemplo, fue llevado a la ópera por Giuseppe Verdi en 1853, sobre libreto de Salvatore Cammarano. Las escenas “españolas” continuaron introduciéndose en óperas y ballets cuando ya el romanticismo iba quedando atrás. Y en ellas, se reiteraron ciertos prototipos como los gitanos, los toreros, los bandoleros y los contrabandistas. La representación de todo ese mundo supuestamente valiente, altivo, apasionado, colorido, exultante de libertad y con peculiares códigos de honor tuvo su consagración en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1845), y en la ópera homónima de Georges Bizet (1875), que ha convertido en mito al personaje de la protagonista. Es evidente que a toda esta imaginería, que aún seguía siendo del gusto de los franceses de la *belle époque*, es a la que rindió culto Massenet. Y a ella adaptó los elementos más populares de la novela de Cervantes, como el idealismo del caballero, sus delirios novelescos, la famosa aventura de los molinos y la relación con Sancho. Hay que decir que esta amistad es de lejos, el aspecto más logrado y el “más cervantino” de tan caprichosa adaptación.

Pero lo que a nosotros nos interesa es el personaje de Dulcinea. Ya se ha visto que Mérimée -cuyos gustos, muy probablemente, eran compartidos por buena parte de sus contemporáneos-, encontraba chocante la presencia en el *Quijote* de una campesina tan ruda como Aldonza Lorenzo. Recordemos la descripción que de ella hace Sancho:

“¿Qué la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? [...] Bien la conozco y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive Dios, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡O hideputa, qué rejo que tiene y qué voz! Sé decir que se puso un día en el campanario de la aldea a llamar a unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre (Rico, 1999: I, XXV, 283).”

Aunque se trata de uno de los extraordinarios juegos cervantinos de confrontación entre una realidad crudamente vulgar y las idealizaciones del hidalgo enajenado por sus lecturas caballerescas, es evidente que se interpuso una barrera estética para que Massenet no pudiera percibir y disfrutar estos aspectos paródicos. Pero a mi juicio, los condicionamientos estéticos se relacionan, a su vez, con otros. En las últimas décadas, Carmen se ha convertido en un símbolo feminista de libertad, capaz de vivir de acuerdo con sus propios deseos, y que incluso arriesga y pierde la vida por rechazar cualquier tipo de límite. Pero no era ésta la simbología del personaje alrededor del 1900. Carmen representaba en ese momento, a la mujer seductora, voluble y peligrosa, cuya falta de escrúpulos podía arrastrar a los hombres a la perdición. La *Dulcinée* de *Don Quichotte* camina por esta cornisa, y lo que la salva hacia el final, es el rayo de luz que penetra en su alma gracias a la pureza que descubre en Don Quijote, y al amor sincero y profundo que éste le demuestra. Una vez más, la mujer descarriada, como en el caso de Thais, muestra las posibilidades de redimirse. La moza labradora de Cervantes desagradaba a la estética de la *belle époque*, que además no estaba muy interesada en su paródico contraste con las bellas damas de las novelas de caballerías. Pero lo que sí resultaba atractivo era una figura que representara un objeto del deseo tan exótico y fascinante como lo era la heroína de Bizet. Un prototipo femenino indudablemente peligroso... pero que, en definitiva, podía conjurarse por la muerte, como en el caso de la cigarrera, o domesticarse por la posibilidad de amar, como lo testimonia la *Dulcinée* de Massenet. Hay que señalar que ésta última ha llegado a renacer en la segunda mitad del siglo XX, en un personaje con rasgos muy similares, que también suplanta a la moza campesina en una adaptación de la obra de Cervantes. Se trata de la presidiaria Aldonza, protagonista femenina de la comedia musical *El hombre de la Mancha*, estrenada en Broadway, en 1965.

El valor de la penitencia como signo de un arrepentimiento sincero y profundo, subrayado por el drama medieval, es reemplazado en la *Thais* de Massenet por la rehabilitación de la cortesana y sus inquietudes espirituales, cuestión tan revolucionaria para el puritanismo victoriano de la época que un agnóstico anticlerical como Anatole France, con tal de adherir a tal cuestión, no dudó en describir en su novela la santificación de Thais con visión celestial incluida⁵. Por otra parte, la recia hija de Lorenzo Corchuelo, de profesión labradora, deja paso a la mujer hechicera, tentadora, exótica pero capaz de amar, propia de una “España de charanga y pandereta”, como diría Machado. Y la comedia musical demuestra que éste es de los prototipos capaces de permanecer en el imaginario del siglo XX. Aunque yo agregaría que ya no solo como española sino como “la mujer mediterránea”. Porque no olvidemos que la Aldonza de *El hombre de la Mancha* fue representada en el cine por Sofía Loren, una italiana que encarnó muchas veces ese prototipo a partir de los años '50.

La revisión que hemos hecho de la génesis de ambas óperas demuestra que un libreto no es simplemente una adaptación de un drama hablado o de una obra narrativa con el fin de que puedan ser musicalizados. Los libretos operísticos constituyen verdaderas relecturas literarias que transforman las relaciones entre los personajes, sus características, así como otros aspectos de los argumentos, de acuerdo con coordenadas culturales del público al que se dirigen y con características propias del nuevo tipo de discurso. Mi propuesta es en consecuencia, incorporar al análisis de las “familias de

⁵ Resulta significativo al respecto, comparar la transformación que hace de Pafnucio una figura demoníaca con la que experimenta Thais al comienzo del éxtasis: “Brillaban sus ojos; leve ardor coloreaba sus sienas. Revivía más suave y más hermosa que nunca (1977: 186).” Y hay que destacar en esta línea de France, su construcción del personaje de la abadesa, una mujer piadosa e inteligente que permite a Thais tocar la flauta en su celda, para que con el mismo arte que utilizó como seducción pecaminosa aprenda a alabar a Dios. “No todas las almas se santifican de igual modo” sostiene la abadesa, y cuenta que cuando la Thais convertida ejecutaba una melodía, “oíamos al rui señor de las florestas celestiales, al cisne moribundo de Jesús crucificado (1977: 184-185)”. Propongo considerar la posibilidad de que la “Meditación” de Massenet haya sido sugerida por estas referencias musicales a la conversión que introdujo France, y que el novelista, por su parte, se haya inspirado para el fragmento comentado, en las palabras que Roswitha pone en boca de Pafnucio acerca de la música de las esferas y la armonía que resuena entre el macrocosmos y el microcosmos de un espíritu humano purificado.

textos” que recurren unos a otros en una sucesión de fuentes, junto a narraciones y obras dramáticas, las reescrituras con fines operísticos. Las teorías de Genette respecto a los procesos de “intertextualidad” nos proveen de las herramientas necesarias para analizar los palimpsestos que producen las redes de hipotextos e hiperterxtos (1982). Pero la situación deseable sería que este tipo de investigación propia del campo literario fuera integrada, desde una perspectiva interdisciplinaria, con los estudios que realiza la musicología acerca de aquellas adaptaciones de los libretos estrictamente relacionadas con las necesidades del discurso musical, ya que una versión operística es un espacio de cruces de los cambios originados desde ambos campos.

En otra ocasión, he establecido un paralelo dentro de la historia de la cultura, entre los libretos de las óperas y el cine. Me pregunto, por ejemplo, cuántos espectadores hubieran conocido a lo largo del siglo XX y esta primera década del XXI, la historia de *La dama de las camelias*, sin Verdi y sin Greta Garbo⁶. Desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX, la ópera se fue convirtiendo en Europa y en los países influidos por su cultura, en un pasatiempo popular, alejado de las acusaciones de elitismo que luego se le han endilgado. En tal contexto, un público mucho más amplio que el que se acercaba a las grandes obras de la literatura universal, pudo conocer numerosos temas, motivos y caracteres que ellas habían ido elaborando y transmitiendo a través de los siglos. Se reescribieron y se difundieron por medio de la ópera, los mitos greco-latinos primero y los germánicos más tarde, los relatos bíblicos, las grandes tragedias históricas fundidas con el destino de sus protagonistas, las leyendas de amantes enlazados por pasiones inmortales, los personajes literarios elevados a símbolos del drama humano - como Don Juan, Fausto o Macbeth-, y los enredos propios de las comedias de todos los tiempos, como es el caso de las artimañas de dos jóvenes enamorados que logran finalmente su unión⁷. Un proceso similar encaró el cine durante el siglo XX, y lo hizo mediante el mismo recurso de una

⁶ Entre la novela *La dama de las camelias* (1848) y el libreto de Piave para *La traviata* de Verdi, media la adaptación de la obra narrativa al teatro (1852) realizada por propio Alejandro Dumas (h). Por lo tanto, las dos obras literarias -en este caso, del mismo autor-, el libreto operístico y el guión de la película a la que aludo, constituyen una “familia de textos” que reúne cuatro tipos de discursos diferentes, cada uno con sus peculiaridades y con diferentes relaciones entre sí.

⁷ Me he ocupado del recorrido histórico -desde la Edad Media a *El rapto en el serrallo-*, de uno de estos motivos: el de la joven prisionera en un harén a la que su amado rescata gracias a la astucia (Carrizo Rueda, 2010).

reescritura adaptada tanto a las características del propio discurso como al imaginario de los receptores contemporáneos. Nuevas temáticas y nuevos lenguajes mantienen actualmente vivo, el vínculo de libretos operísticos y de guiones cinematográficos con discursos literarios. Es verdad que quienes nos dedicamos a la literatura, no solemos sentirnos cómodos con las alteraciones que introducen un libreto o un guión. Resulta inevitable. Pero tampoco es posible desechar sin más, ese poder de difusión que consagró o consagra en el imaginario de un círculo de receptores mucho mayor que el propio de las obras originales, a personajes, acontecimientos, situaciones humanas y simbolismos fundamentales para nuestra historia cultural. Al mismo tiempo, también es necesario comprender cómo los procesos de reescritura son los que precisamente, reavivan y mantienen estas presencias. No se trata por supuesto, de dar por buena toda adaptación. Las hay sin duda, mejores y peores, pero estas comprobaciones ya entran en el análisis de cada obra en particular y mi intención es llamar la atención sobre situaciones generales.

La popularidad del espectáculo operístico no es sin duda, la misma que un siglo y medio atrás. Sin embargo, conserva su capacidad de renovar la atención sobre muchos símbolos de nuestra cultura que nacieron a ella a través de los discursos literarios. Y el ejemplo es precisamente *Thais*. Durante los diez años posteriores a su estreno fue considerada una ópera maldita, y solo comenzó a difundirse en los años veinte. Pero cayó más tarde en el olvido al punto de que solo parecía capaz de sobrevivir la célebre *Meditación*. Sin embargo, en el siglo XXI la ópera de Massenet ha vuelto a los escenarios y a los estudios de grabación, rescatada por la soprano Renée Fleming, que confiesa su fascinación por el personaje. Mil años después de que una monja alemana dramatizara la conversión de una joven que había vivido 600 años antes que ella, en Alejandría, vuelve a escucharse esta historia de amores humanos y divinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRIZO RUEDA, Sofía M.
2010 "Conexiones laberínticas de la literatura y la música. Una novela picaresca española como fuente del libreto de *El rapto en el serrallo*." *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológica "Carlos Vega"*, XXIV/ 24, Buenos Aires: UCA, pp. 19-39.

FRANCE, Anatole

1977 *Thais, la cortesana*, Barcelona: Mundilibro.

GENETTE, Gerard,

1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

MARTOS, Juan y MORENO, Rosario,

2005 Introducción, traducción y notas, Roswitha de Gandersheim, *Obras completas*, Huelva: Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva.

MASSENET, Jules,

1912 *Mes souvenirs*, Paris: Pierre Lafitte et cie.

RICO, Francisco,

1999 Director. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del "Instituto Cervantes", Barcelona, Crítica.

Sofía M. Carrizo Rueda. Obtuvo el título de “Licenciada en Letras” en la Facultad de Letras de la UCA, con Diploma de Honor, y el de “Doctora en Filosofía y Letras” en la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación de “Sobresaliente *cum laude*”. Actualmente, es Investigadora Principal del CONICET y Profesora Titular Ordinaria de “Teoría y Análisis del Discurso Literario” en la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Ha publicado tres libros y más de cien artículos sobre Literatura Española e Hispanoamericana, desde la Edad Media al Modernismo. Se ha especializado, particularmente, en el género “relato de viajes”, en la funcionalidad de mitos y símbolos en el discurso literario y en la construcción de la referencia poética. Desde 1999 hasta 2006, ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Actualmente, es coordinadora de la Comisión de Doctorado de dicha Facultad, y dirige en la misma, desde 1999, la revista *LETRAS*
