
**DE LA NOVELA A LA ÓPERA EN EL
SIGLO XIX. UNA APROXIMACIÓN AL
PERSONAJE FEMENINO A TRAVÉS DE
*LUCIA DI LAMERMOOR, LA TRAVIATA
Y CARMEN***

Autora: Marta Estal Vera

Directora: Dra. María Pilar Espín Templado

Máster en Formación e investigación literaria y teatral en el contexto Europeo

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

Convocatoria extraordinaria de febrero 2021 - Curso Académico 2020/2021

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Agradecimientos:

A Gloria, que me enseñó a amar la ópera.

A mis padres.

A Miriam, Shiris, Luis, Carlos, Elena, a Álvaro.

A todas las que están siempre

sea cual sea el escenario,

el lugar o el tiempo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | | |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1 | Introducción: objetivos, metodología y marco teórico..... | 6 |
| 2 | Consideraciones previas: el personaje literario y dramático | 15 |
| 2.1.1 | Definición de personaje..... | 15 |
| 2.1.2 | Modelo de análisis del personaje..... | 16 |
| 3 | La mujer y el personaje femenino en el siglo XIX..... | 21 |
| 3.1 | Contexto histórico y social..... | 21 |
| 3.1.1 | El auge de la burguesía y el surgimiento de nuevos géneros | 21 |
| 3.1.2 | El «personaje» burgués | 24 |
| 3.2 | Representaciones de lo femenino en el siglo XIX | 26 |
| 3.2.1 | La mujer en la sociedad decimonónica | 26 |
| 3.2.2 | El personaje femenino en el siglo XIX | 29 |
| 4 | Del texto literario al libreto operístico | 36 |
| 4.1 | Aspectos básicos de la adaptación teatral | 36 |
| 4.2 | La <i>transducción</i> al género operístico y el personaje lírico | 39 |
| 5 | Tres ejemplos: Lucia, Carmen y Violetta..... | 45 |
| 5.1 | La mujer loca: de Lucy Ashton a Lucia di Lamermoor | 45 |
| 5.1.1 | <i>La novia de Lamermoor</i> , de Walter Scott (1819)..... | 45 |
| 5.1.1.1 | Personajes femeninos secundarios | 46 |
| 5.1.2 | <i>Lucia di Lamermoor</i> , de Gaetano Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano (1835) | 49 |
| 5.1.2.1 | Personajes femeninos secundarios | 51 |
| 5.1.3 | De Lucy a Lucia di Lamermoor: la protagonista..... | 53 |
| 5.1.3.1 | Lucy Ashton..... | 53 |
| 5.1.3.2 | Lucia di Lamermoor..... | 54 |
| 5.1.4 | Análisis de la frecuencia de aparición de los personajes..... | 60 |
| 5.1.5 | Recapitulación..... | 62 |

| | | |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5.2 | La prostituta: De Marguerite Gautier a Violetta Valery..... | 63 |
| 5.2.1 | <i>La dama de las camelias</i> , de Alexandre Dumas (1848)..... | 63 |
| 5.2.1.1 | Personajes femeninos secundarios..... | 66 |
| 5.2.2 | La versión teatral de <i>La dama de las camelias</i> (1852) por su propio autor | 67 |
| 5.2.2.1 | Personajes femeninos secundarios..... | 69 |
| 5.2.3 | <i>La traviata</i> de Giuseppe Verdi con libreto de Francesco Maria Piave (1853) | 71 |
| 5.2.3.1 | Personajes femeninos secundarios..... | 79 |
| 5.2.4 | Las tres protagonistas: Marguerite en la novela, el teatro y Violetta | 79 |
| 5.2.4.1 | Marguerite Gautier en la novela..... | 79 |
| 5.2.4.2 | Marguerite Gautier en la versión teatral..... | 82 |
| 5.2.4.3 | Violetta Valéry..... | 84 |
| 5.2.5 | Análisis de la frecuencia de aparición de los personajes femeninos | 85 |
| 5.2.6 | Recapitulación..... | 86 |
| 5.3 | La mujer fatal: <i>Carmen</i>, de Mérimée a Bizet..... | 87 |
| 5.3.1 | <i>Carmen</i> , de Prosper Mérimée (1845)..... | 87 |
| 5.3.1.1 | Personajes femeninos secundarios..... | 89 |
| 5.3.2 | <i>Carmen</i> , de Bizet, con libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac (1875) ... | 90 |
| 5.3.2.1 | Personajes femeninos secundarios..... | 92 |
| 5.3.3 | El personaje protagonista: Carmen..... | 95 |
| 5.3.3.1 | Carmen en la novela de Mérimée..... | 95 |
| 5.3.3.2 | Carmen en la versión operística | 98 |
| 5.3.4 | Análisis de la frecuencia de aparición de los personajes femeninos | 100 |
| 5.3.5 | Recapitulación..... | 101 |
| 6 | Conclusiones: <i>No se acaba hasta que la soprano muere</i>. Reflexiones sobre la ópera como género (no) feminista | 102 |
| 7 | Bibliografía..... | 112 |

1 INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

Objetivos

A principios de 2018 se estrenaba en el teatro del *Maggio Fiorentino*, en Florencia, una versión de la *Carmen* de Georges Bizet en clave feminista. En la propuesta, dirigida escénicamente por Leo Muscato, la gitana le arrebató la pistola en el último momento a su amante, Don José, y acabó con su vida. El disparo no solo cambiaba por completo el conocido final de la ópera, sino que también causaba un gran revuelo entre los propios venecianos, que desde sus butacas lanzaban sus abucheos al escenario, atónitos y decepcionados.¹ A pesar de ser un género viviente, la ópera no es muy amiga de los cambios en el libreto: sí se modifican, por ejemplo, los contextos históricos, que se actualizan para acercar los conflictos de los personajes en la época a otros más cercanos a las vivencias del espectador, y así Don Giovanni va en moto y Rigoletto se hace un *selfie*, y las guerras romanas son las guerras de todos los tiempos. Pero el texto no se toca: si acaso se recorta, pero no se modifica. Como si el libreto estuviera encerrado en una vitrina de cristal frágil, y así debiera conservarse. Quizás, los defensores de las versiones historicistas saben del gran valor de esas palabras y por eso no quieren tocarlas: consideran esencial el respeto total al texto original del autor, que no se debe modificar a pesar de que varíen las propuestas escénicas y que, en el caso de la transformación del texto, debe indicarse que se trata de una adaptación u «obra inspirada en». El libreto encierra, al igual que toda obra de arte, una información valiosísima acerca de su autor, de su época, del sentir y los valores de aquel tiempo. ¿Qué había detrás del cuchillo que mató a la primera Carmen? Cuando nos acercamos a un texto literario, hemos de pensar que todo lenguaje artístico es, en su esencia, un determinado modelo artístico del mundo, como establece Lotman (1982), que toda manifestación viene cargada de unos determinados códigos culturales que hablan de cómo era ese mundo y ese momento.

¹ En la misma línea, la versión del Don Juan Tenorio de José Zorilla, dirigida por Blanca Portillo y coproducida y estrenada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico durante la temporada 2014-2015, realizaba una adaptación feminista sobre la versión tradicional y también despertó una gran polémica en su momento. En la propuesta de Portillo, Doña Inés, quien en el texto original intercede para conseguir el perdón para el protagonista, escupe sobre el cadáver de Don Juan al final de la pieza.

La elección de la temática para la elaboración de este trabajo de Fin de Máster tiene su origen en la pregunta personal, en el posicionamiento propio, siguiendo la línea de Haraway (1995), en la voluntad de descifrar toda esa información que se oculta entre las líneas del libreto —texto literario-lírico-dramático—, entre las páginas de una novela —texto narrativo—, o en el texto literario dramático de una obra teatral. Para ello, parto de tres textos narrativos que representan tres ejemplos paradigmáticos de lo que fue la novela decimonónica y los comparo con tres dramas líricos. A lo largo de mi carrera como cantante de ópera me he enfrentado a papeles de diferente índole, y siempre me han surgido muchas preguntas acerca de esos personajes femeninos: por qué dicen lo que dicen, qué callan —y por qué callan—, qué intención última hay detrás de todas esas arias y conjuntos. En última instancia, por qué en determinada época las mujeres parecen cantar su desgracia sobre el escenario y, en otras, su canto es precisamente su fuerza.

El objetivo de esta investigación es realizar una lectura en clave de género del personaje femenino operístico a través de sus referentes literarios, que esconderá claves para (re)conocer a la mujer de la época; de cómo este personaje viaja por los textos en los procesos de traducción intergenérica, qué modificaciones se producen y de qué manera éstas han venido determinadas por el contexto sociopolítico y por la adaptación al nuevo formato.

«Mulieres in ecclesia taceant»², escribe San Pablo en la Primera Epístola a los Corintios (14:34). Estas palabras inauguran siglos de silencio femenino sobre el escenario, un silencio que es también reflejo de la negación de su existir más allá de la función que se les había asignado, un devenir complemento, un ser *lo que no es*. No obstante, con la incorporación de las mujeres a las actividades musicales de las capillas y italianas y, poco después, con el establecimiento de la ópera, el protagonismo del personaje femenino se hace cada vez más creciente. La voz de soprano y, más adelante, la de mezzosoprano, sustituye progresivamente al *castrato* por la fuerza dramática de su timbre, ya que el género lírico demanda cada vez más la organicidad escénica. En el siglo XIX, el rol de la heroína romántica está completamente consolidado y es esencial para el compositor, que le dedica las mejores partes. Así, la mujer sobre el escenario canta la voz que se le había negado —y que se le seguiría negando— más allá de las tablas.

² «Que las mujeres guarden silencio en las iglesias.» (Traducción propia).

La base de esta investigación se sustenta, pues, en la concepción de la literatura y el género lírico como discursos culturales y sociales, como sistemas de representación ficcionales que permiten entender la historia intelectual y social del lugar del que provienen. Estudiar al personaje dentro de estas ideas, derivadas de la corriente teórica que ha recibido el nombre de neohistoricismo, significa entenderlo a partir de las representaciones que el hombre ha hecho de sí mismo a lo largo de la historia en su propio pensamiento, en sus creaciones artísticas, sus rituales y su mitología. En este sentido, la acotación temporal a la época decimonónica no es casual: como se estudiará, se trata de un momento en el que la noción de representación en el arte se basa en gran parte en esta ley del espejo. El personaje es la persona; por tanto, acercarse a él es ahondar directamente en las nociones sociales de la época y, con ello, conocer exactamente cuáles eran las ideas atribuidas a lo femenino, qué sistemas hegemónicos operaban.

Para abordar el estudio comparativo es necesario conocer los géneros de partida y de llegada. A pesar de la siempre compleja tarea de definir el género novelístico, puede considerarse que su mayor desarrollo se concentra precisamente en el periodo estudiado, en la edad moderna, donde no es casual que prolifere un tipo de narración «del mundo privado en tono privado», como establecería Kayser (1965: 481): el pensamiento ilustrado llevará a una conciencia individualista en la que se acotarán los espacios de representación, tanto física como figuradamente: la novela como género individual, que puede leerse en el seno del hogar; y el hogar sobre el escenario, como representación de la vida privada, de los conflictos cercanos del individuo y no del personaje *sobrehumano*.

Si bien la novela es un género eminentemente textual, en la ópera, al igual que en el teatro, se activan multitud de signos no verbales que completan el significado último del texto, y que por tanto deben ser considerados a la hora de interpretarlos. El análisis semiótico es pues imprescindible a la hora de abordar el fenómeno escénico. De la misma manera, el proceso de traslación desde el género literario al teatral u operístico no solo se realiza a nivel lingüístico, sino que también supone lo que Roman Jakobson define como proceso de traducción intersemiótica (1984).

La naturaleza «multilingüe» del género operístico ha hecho además que se reste importancia en ocasiones a su componente literario, y que no se considere el libreto más allá de ser un texto al servicio de la música. Si bien, como trata Manuel F. Vieites (2008) la discusión también se ha llevado a cabo desde la teoría dramática, en la se que ha debatido sobre la jerarquía entre los diferentes elementos del fenómeno teatral —texto

dramático, texto dramatúrgico y espectáculo teatral—, en el caso de la ópera la cuestión es aún más compleja, pues el texto dramático está constituido no solo por el código verbal, sino también por un nuevo código musical que significa e influye de manera clave en los siguientes procesos. Para estudiar la ópera debemos acercarnos pues desde varios frentes para considerar todos sus elementos: desde el campo de la musicología, desde el de la libretología, desde la teoría literaria y, por supuesto, desde el estudio de la semiótica. Debido a la naturaleza comparativa de nuestro trabajo, el análisis se basa esencialmente en el elemento textual, puesto que es el material común en los géneros que se estudian. No obstante, no puede obviarse que en la transmisión del lenguaje literario al escénico-musical se produce un mecanismo añadido de producción de sentido, como establece Lotman, y de que ese sentido se configura a partir de la fusión de los diferentes elementos textuales y extratextuales. Por ello, también se tendrán presentes los diferentes símbolos añadidos en el nuevo proceso de significación a partir del trasvase intergenérico.

La relación entre música y texto en la ópera ha ido cambiando a lo largo de los tiempos, y a ello se debe en parte que no se haya profundizado de manera sistemática en el estudio del libreto como sí se ha hecho en otros géneros.³ Es cierto que, tal y como escribe Pueo (2004), en la ópera prima el lenguaje musical, lo cual deja al libreto en una posición incómoda: el lenguaje estará como máximo al mismo nivel que la música, pero nunca por encima de ella; pero no debemos olvidar que es esa doble naturaleza la que aporta el sentido último al género lírico. Si bien es cierto que en ocasiones la palabra ha sido solo la excusa para desplegar pasajes de gran virtuosismo vocal, tras la reforma de Gluck en el siglo XVIII los dos lenguajes se encuentran unidos de una manera más orgánica. En el *ottocento*, la ópera se encuentra con un nuevo reto: la estética del momento aboga por una representación de lo real, pero el Romanticismo exige del despliegue de coloraturas y artificios vocales. El resultado será el desarrollo del verismo, que aun sin renunciar al carácter melodramático del estilo anterior, tratará de eliminar la artificiosidad en el canto.

³ En este sentido cabe destacar el trabajo de M. Pilar Epín Templado, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero (eds.) que lleva por título *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925* (2016), cuyo estudio de los textos dramáticos parten de un enfoque conjunto entre filólogos y musicólogos, fruto de los objetivos del Proyecto de Investigación dirigido por M.P. Espín Templado.

Metodología

Para realizar este análisis comparativo se han elegido tres obras clave de la novela del siglo XIX, separadas cada una por 20 años de diferencia, y así poder comprobar de esta manera la evolución no solo del propio género, sino también de las ideas del momento y de cómo estas se reflejan en la transformación de los libretos. Así, la primera obra que se analizará es *Lucia di Lamermoor* (1835), de Donizetti, basada en la novela *The bride of Lamermoor* (1819), de Walter Scott, que se inscribe dentro del periodo romántico, y que se constituye como un ejemplo paradigmático de la estética musical de este periodo; la segunda será *La traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, inspirada en *La dame aux Camélias* (1852) de Alexandre Dumas hijo, que se encuentra a medio camino hacia el nuevo estilo verista, que constituiría la traducción del Realismo-Naturalismo en el campo operístico; por último, *Carmen* (1875) de Bizet, con un libreto basado en la novela homónima del autor Prosper Mérimée (1845), que nos muestra en su tratamiento del personaje el estilo más realista y, a su vez, el ideal de una *donna nuova* que se estaría desarrollando en el propio contexto social de la época. El criterio para la selección de estas piezas no ha sido únicamente musical, sino que se han buscado fuentes literarias que representaran a tres prototipos o imágenes de la mujer en la época: el «ángel del hogar», la prostituta y la *femme fatale*, respectivamente; y que se tratara de novelas y óperas representativas en su género, puesto que la fama que tuvieron en su momento —y la posterior— nos habla también de qué tipo de elementos agradaban a la sociedad de la época.

La hoja de ruta que se seguirá para la elaboración de este trabajo será la siguiente: en primer lugar, se definirán los aspectos básicos del personaje y, en concreto, del personaje femenino en la obra literaria y en los géneros dramáticos, pues ello permitirá delimitar mejor el objeto de estudio. En segundo, nos acercamos al contexto histórico en el que se producen las novelas y óperas que se van a analizar, para conocer cuáles eran los valores sociales e intelectuales de la época y entender, así, la producción artística y, por último, se realizará el estudio comparativo mediante el análisis de cada fuente literaria y de cómo los personajes femeninos se desenvuelven en ellos, cómo habitan estos espacios burgueses: su caracterización, su función, su incidencia en la historia, etc. para observar finalmente qué modificaciones se producen en los procesos de traslación intergenérica.

El objetivo final será el de establecer unos rasgos comunes a estos procesos, y comprobar cómo influyen los rasgos formales y sociales en su tratamiento del papel de la mujer.

Delimitación del marco teórico

Como se ha visto, el presente trabajo se podría clasificar dentro de la rama del nuevo historicismo, ya que estudia las relaciones entre la obra de arte y su contexto. La perspectiva de género se enmarca dentro de lo que se entiende por crítica feminista, una disciplina nacida a mediados del siglo XX y estrechamente relacionada con lo que se consideraría la segunda ola del feminismo (Cobo, 2016), en la que se analiza a nivel teórico la influencia de las estrategias hegemónicas y de dominación en las construcciones sociales, culturales y políticas. Peggy Kamuf la definiría de la siguiente manera: «Por “feminista” se entiende una manera de leer textos que apunta hacia las máscaras de la verdad con que el falocentrismo esconde sus ficciones.» (ápuđ Culler, 1984: 56). Esta crítica feminista se inicia primero en el campo de los estudios literarios y después se traslada al campo de la musicología feminista, que bebe de las ideas y preceptos de los anteriores. Así, en este trabajo trasladamos al género lírico las preguntas acerca de las representaciones de lo femenino en los textos literarios de los hombres, tal y como la plantea Eleine Showalter en su artículo *Feminism and literature* (1990) y que recoge José Domínguez Caparrós en su *Teoría de la literatura* (2009: 443):

¿Cómo eran representadas las mujeres en los textos literarios de los hombres? ¿qué relación había entre la persecución textual de las mujeres y la opresión de las mujeres en la sociedad? (...) ¿Estaban los «escritos de los hombres» marcados también por el género?

Filológicamente, el origen de la crítica feminista se sitúa en las teorías literarias modernas acerca de la estética de la recepción, que se desarrollan a partir del siglo XX y que se basan en el desplazamiento del foco desde el autor hacia el receptor del texto. En primer lugar, autores como Roland Barthes con su artículo “La muerte del autor” (1994) defienden el papel del receptor como creador último de significado⁴, ya que toda obra artística pasa por una necesaria resignificación por parte del receptor, que reconstruye la pieza al escucharla, leerla o percibirla. Por otro lado, también tienen influencia las teorías postestructuralistas de autores como Jacques Derrida, que a través de los procesos de deconstrucción analizan la forma en que los textos se construyen en base a una serie de jerarquías y represiones que han privilegiado ciertas ideas y valores sobre otros (Ramos, 2003: 39). En la misma línea, H.G. Gadamer defiende desde los preceptos de una hermenéutica moderna el concepto de la naturaleza histórica de la interpretación, en la

⁴ De hecho, el artículo finaliza con la contundente frase: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (Barthes, 1994, 71).

que los prejuicios e ideas preconcebidas formarían parte de manera inevitable en todo acto comunicativo (Domínguez Caparrós, 2009: 384).

Las teorías barthesianas y deconstructivistas que se derivan de la filosofía postmoderna del siglo XX se constituyen pues como núcleo generador de esta nueva crítica feminista, que se desarrolla en el campo literario y de la historia del arte desde dos focos: de una parte, en el contexto angloamericano, que se institucionaliza en las universidades a partir de los 70; de otro, la crítica feminista francesa, influenciada además por la corriente psicoanalítica de Lacan, inspirada en Sigmund Freud, y que se basan en las teorías de las proyecciones del subconsciente y el deseo.

Actualmente se encuentran numerosas referencias y trabajos referidos al estudio de los personajes femeninos desde el campo de la teoría literaria, centrados en analizar especialmente las características de estos personajes dentro del contexto de una obra determinada o del conjunto de la producción de un autor o autora. Por citar únicamente algunos, mencionamos el trabajo de Iris Zavala, con su *Breve historia feminista de la literatura española* (2001); los artículos de Antonia Cabanilles, “Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista” en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas* (1989); el libro editado por Ceballos, Espejo y Muñoz *El teatro de género, el género del teatro* (2009), que trata sobre la representación sexual en las artes escénicas o, en la misma línea, el libro de Gayle Austin *Feminist Theories for Dramatic Criticism* (1990), además de las diversas referencias bibliográficas que se citan a lo largo de este trabajo.

No obstante, la incorporación de la musicología a los estudios de género es relativamente reciente, y por ello no se encuentra una bibliografía tan numerosa acerca del estudio del personaje femenino en el género lírico. Cabe mencionar los trabajos de la musicóloga Susan McClary, a los que se recurre con frecuencia a lo largo de nuestro análisis, una de las pioneras en realizar estudios de este tipo. Su libro *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, publicado en 1991, supuso una «verdadera convulsión para la musicología académica» (Piñero, 2003: 47), al obligar a la musicología a responder sobre feminismo.

Por su parte, el libro de la filósofa francesa Catherine Clément, *L'opéra, ou la défaite des femmes* (1979)⁵, que analiza la ópera desde la misoginia de sus libretos, especialmente en las piezas decimonónicas, abre cierto debate sobre el papel de las mujeres en el libreto y en el propio género lírico, al provocar muchas reacciones en contra de su texto. Durante su prólogo a la edición inglesa, McClary señalaba que no era casual que la musicología feminista hubiera iniciado su estudio sobre la ópera, ya que, al igual que sucede en el teatro, «las relaciones de género y el conflicto sexual ocupan el centro del escenario» (Cortizo, 2016: 26).

Desde los años 90, los acercamientos a estos nuevos enfoques de género son notables en los textos producidos dentro de la cultura anglosajona, con numerosos ejemplos como los trabajos *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Solie, 1993), el libro de Maria Citron *Gender and Musical Canon* (2001) en el que analiza cómo el paradigma musical se ha organizado siempre en base a la ideología — patriarcal— dominante, la obra *Voicing gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera* de Naomi André (2006), que analiza la ópera musical como fenómeno multidisciplinar, como la fusión entre música y texto, y un largo etc.⁶

No obstante, y a pesar del notable crecimiento de los últimos años, las incursiones en España de estas nuevas temáticas han sido más tímidas hasta el momento. Uno de los libros más interesantes es el trabajo *Violencia de género en el teatro lírico: estudios sobre la violencia simbólica en ópera, zarzuela y otros géneros* (2006), editado por M^a Encina Cortizo y Miriam Perandones, que recoge una serie de artículos que analizan desde una perspectiva feminista las piezas escritas para el género escénico de diversos compositores. Por último, el trabajo *Feminismo y música*, de Pilar Ramos (2003), dedica también un capítulo a la representación del género en escena.

Sin embargo, a pesar de que exista una bibliografía específica sobre el género en las diferentes disciplinas artísticas, es cierto que todavía no son tan frecuentes los estudios de literatura comparada que analicen las influencias culturales en uno y otro contexto

⁵ En la biografía aparece citada la edición en italiano (1979), ya que es la edición consultada para la realización de este trabajo.

⁶ En el artículo de María Encina Cortizo para la publicación *Violencia de género en el teatro lírico* (2016) se encuentra una revisión bibliográfica muy completa al respecto de esta tema. De igual forma, existe una monografía que trata específicamente sobre la bibliografía relacionada: se trata del libro de Karin Pendle y Melinda Boyd, *Women in Music. Research and Information Guide* (2005).

artístico. Como se ha visto, toda obra está condicionada no solo por su contexto cultural, sino que es el propio género literario el que también determina, en nuestro caso, la configuración y trayectoria de los personajes literarios. A través de nuestro análisis podremos comprobar cómo afecta este proceso de transmutación a las ideas sobre feminidad, y si estos procesos están relacionados con los movimientos sociales de reivindicación surgidos también a partir de la época decimonónica.

2 CONSIDERACIONES PREVIAS: EL PERSONAJE

LITERARIO Y DRAMÁTICO

2.1.1 Definición de personaje

Al igual que el arte en sí, la idea de personaje ha evolucionado a lo largo de la historia junto con las necesidades ideológicas y estéticas de la época. Su concepción nace con la propia creación del teatro, ya que es necesario el papel de un *otro* —un objeto externo— que lleve a cabo las acciones en la representación. Desde su origen, que podría situarse en el seno de lo ritual y simbólico, en forma de personajes-máscara que buscan establecer una vía de comunicación con los dioses, hasta las ideas más abstractas que se desarrollan a partir de las vanguardias, los personajes recorren todo un camino en el que el teatro — así como el propio individuo— se distancia del rito y lo mitológico y se acerca a lo individual, íntimo y personal. Tal y como escribe José Luis Alonso de Santos (2008: 208), el personaje «pasa así de la plaza y el corral al teatro cerrado a la italiana, de la máscara a la cara desnuda, del tipo al carácter.».

Se trata, pues, de una evolución en el tiempo sobre la idea de mimesis que ya articula la *Poética* de Aristóteles, y que no deja de operar en su valor más esencial: la mimesis es *representación* del hombre, lo cual supone fidelidad hacia lo representado pero, también, distancia respecto a este objeto que se representa. De hecho, la propia etimología de la palabra personaje, del griego *persona*, que significaba *máscara*, nos remite a esta distancia entre la ficción dramática o literaria y la realidad. El personaje constituye, como define Abirached (1994: 21), «un falso rostro, interpuesto entre el hombre y el mundo.»

La propia concepción cultural de lo que *es* una persona ha determinado las peculiaridades de la mimesis que han realizado los autores a la hora de crear sus personajes. A su vez, la caracterización se hace siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante de una época y cultura dadas (García Barrientos, 2012: 198).

Podríamos considerar que precisamente la evolución del personaje responde a la voluntad de acortamiento de esta distancia marcada por Aristóteles, en el sentido en que el objeto de representación busca cada vez más acercarse a lo real y, con ello, prioriza la identificación con personajes que asumen, en primer lugar, la complejidad de lo humano frente a lo *sobrehumano* y, por otro, su condición como signos comunicativos (Alonso de

Santos, 2008: 234). Las diferentes concepciones del héroe literario o dramático dan buena fe de ello. Si en la idea Aristotélica el personaje estaba supeditado a la acción como elemento esencial de la fábula, el foco se desplaza progresivamente desde lo divino hacia el hombre a medida que la sociedad se piensa a sí misma y desde sí misma, de modo que la acción pierde importancia para priorizar al individuo. Por ello, no es casual que a partir de la Ilustración se desarrolle un tipo de teatro que ponga su foco en la propia representación de la sociedad, ya que esta revolución del pensamiento, aunque sin prescindir de la idea de Dios, articula todo su discurso en base a la conciencia individual —articulable en el famoso *Cogito, ergo sum*, de Descartes—.

Es evidente que el personaje no es objeto exclusivo de la representación, sino que se sirve de otros conceptos para su existencia: la fábula aristotélica (la acción), un espacio, un tiempo, un contexto determinados. La jerarquía de estos aspectos varía según la época y sirve en última instancia para expresar las voluntades del escritor, dramaturgo o libretista-compositor.⁷

2.1.2 Modelo de análisis del personaje

El acercamiento al personaje literario, teatral u operístico puede realizarse desde muy diferentes enfoques. Por ello, a la hora de elaborar o seguir un modelo de análisis de los ya propuestos por diversos teóricos, cabría preguntarse: ¿qué me interesa de ese personaje? ¿qué es lo que quiero preguntarle al texto?

En nuestro caso, el estudio del personaje se aborda desde una perspectiva de género, esto es, de los personajes femeninos y de cómo estos se desarrollan a lo largo de la historia, de qué papel desempeñan y de cómo nos son presentados a través de sus palabras o de las palabras de otros, de cómo se describe o muestra su aspecto físico, etc.; y de la manera en que estos rasgos responden a unos determinados patrones asociados históricamente a la feminidad. Este enfoque de género entronca con lo que Vieites (2008: 161) ha llamado «perspectiva cultural», que permite estudiar «las formas de representación y, a partir de ellas, las estrategias de dominación, resistencia o subversión, considerando igualmente mecanismos de hegemonía, rebelión o sumisión».

⁷ Para este análisis, entendemos a ambos autores como responsables últimos del mensaje operístico, ya que se tiene en cuenta tanto la parte textual como la propiamente musical.

Por su parte, podemos considerar también el enfoque de este estudio desde una visión pragmática, en la que se entiende el hecho literario como una interacción entre la obra, su autor y finalmente su receptor —que interpreta la obra—. Esta interacción es variable según el momento histórico, pues los valores estéticos e ideológicos cambian según la época, lo que, tal y como describe Pozuelo Yvancos (1994: 85), supone el reencuentro entre la cultura, la historia y la ideología. El personaje constituiría, según esta visión, un transmisor de estos valores culturales de manera más o menos consciente.

En este sentido podría hablarse también de perspectiva contextual, ya que nuestro punto de partida es precisamente este contexto histórico y analiza la representación ideológica de los personajes en esta determinada época. Como ya se ha visto, nos encontramos ante un siglo que produce un arte que tiene a la propia sociedad burguesa como referencia, por lo que los «modelos de persona» que transitan en este contexto serán muy similares a los reproducidos por la obra literaria o dramática, y por ello resultan especialmente interesantes para el análisis de género.

Además de las citadas, se abarca el análisis desde un punto de vista semiótico, en tanto que se analizan los diferentes signos y símbolos —y el propio personaje como símbolo— en el sentido en el que los concibe Yuri Lotman (1993) desde su semiótica cultural, esto es, como transmisores de normas, ideas y valores, con la cultura como un «mecanismo que nos sirve, como colectividad, para estructurar el mundo y por medio de la que conformamos una visión de lo que nos rodea» (Vieites, 2008: 155). Además, no se puede entender el fenómeno teatral u operístico desde este despliegue de símbolos y sin la consideración de los elementos no verbales que lo constituyen y que permiten su puesta en escena, lo que se conoce como texto espectacular (Boves, 2004: 500).

Por último, resulta especialmente útil para nuestro análisis también la perspectiva estructural, ya que nos permite estudiar la organización de los materiales dramáticos a lo largo de la pieza. Esta perspectiva nos aporta información objetiva sobre la distribución de los personajes en escenas y, así, de su peso total en el drama, cuestión que resulta muy interesante a la hora de realizar un estudio comparativo. Al contraponer las versiones podemos obtener una visión más clara de la voluntad de cada autor y de las diferencias entre ellos.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que la idea final es no solo acercarse únicamente al personaje del texto fuente, sino analizar cuál ha sido su evolución con el paso al género

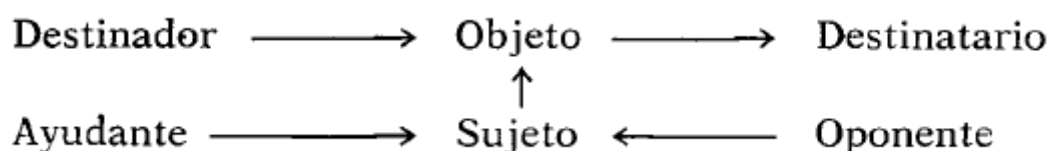
operístico y al género teatral en el caso de que éste haya servido de texto intermedio. El estudio comparativo entre personajes que habitan en géneros de distinta naturaleza exige un modelo unitario de análisis que permita comprobar las características presentes —o ausentes— en cada uno de estos géneros y observe de manera clara las modificaciones sufridas en el proceso de trasvase intergenérico. Así, los análisis estarán compuestos de una breve descripción del personaje en su texto y su contexto y una serie de puntos que analizan las palabras, la presencia y funciones del personaje en cada uno de los géneros. A través de la comparación de estos elementos se podrán extraer las conclusiones sobre los diferentes tratamientos de la figura femenina.

Los parámetros para la elaboración de este modelo de análisis se han basado esencialmente en dos referencias: en primer lugar, en la obra de José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012), quien, de manera muy pertinente para el caso que nos ocupa, señala en la introducción de su libro que propone un método «que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales, para las obras “puestas en libro” igual que para las puestas en escena» (2012: 35). En segundo lugar, algunos de los elementos responden a los propuestos por José Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática* (1998), que también realiza un extenso análisis de las características de la pieza teatral y del personaje en sí.

Así, estableceremos cuatro categorías básicas para el análisis, que serán las que sirvan para describir y comparar a cada una de las protagonistas femeninas y que se basan en las establecidas por García Barrientos y José Luis Alonso de Santos en la bibliografía citada anteriormente: la caracterización, la función, la tipología de personaje y su incidencia en la pieza. Las tres primeras estarían referidas al estudio específico del personaje femenino y, la última, que correspondería a la idea de configuraciones mencionada anteriormente, a su relación con el resto del reparto.

Respecto a la caracterización, representa una categoría indispensable en tanto que estudia al personaje *como es* a partir de sus palabras y acciones —lo que se entendería como caracterización directa— y desde lo que de él se dice —que correspondería a la caracterización indirecta—. En este sentido, el peso de uno y otro tipo de caracterización varía según el género, ya que la novela, con sus amplias descripciones, puede permitirse ser más generosa en su caracterización indirecta del personaje, mientras que la literatura escénica es más propensa a la descripción del personaje por medio de sus propias palabras y vivencias.

Philippe Hamon (1992) distribuye la caracterización directa en el *ser*, el *hacer* y la *importancia jerárquica*. En este primer punto se encontrarían las características básicas del personaje para Alonso de Santos (1998), a saber, el nombre, a veces revelador de alguna peculiaridad, la edad y el físico, la ocupación, su pasado, su relación sociedad y los rasgos que definen su personalidad. Estas características serían también las estipuladas por Barrientos (2012: 192), que establece para el personaje las dimensiones física, psicológica, moral y social. Por su parte, el *hacer* responde al papel y la función de cada personaje y podría relacionarse con el modelo actancial de Greimas en su *Semántica estructural* (1973), que divide a los personajes de la narración en relación con la función que desempeñan en la historia de la siguiente manera, y que nos servirá para clasificar a los personajes femeninos más adelante:



Por último, la importancia jerárquica explica la relación del personaje respecto al resto de participantes en la pieza, que nosotros hemos establecido en un punto aparte por la importancia específica que tiene en nuestro análisis comparativo.

En base a su caracterización pueden establecerse diferentes tipologías de personaje. De nuevo, seleccionamos las que más interesantes resultan para el objeto de nuestro estudio.

José Luis Alonso de Santos (1998) distingue entre seis modelos de personaje diferentes: el arquetipo, el tipo, la alegoría, el carácter, el rol y el individuo. Exceptuando la alegoría y el arquetipo, que no son propios de la corriente estética que nos ocupa, el resto de consideraciones nos pueden resultar interesantes especialmente en la comparación de los modelos ocupados por los personajes masculinos respecto de los femeninos, así como de los propios personajes femeninos según el género analizado.

Tal y como nos describe el teórico, un personaje tipo —o estereotipo, en el caso de no haberse constituido tradiciones a partir de este «tipo» tales como el esclavo, el criado, etc. — sería aquel en el que predominan unos pocos rasgos elementales, tópicos. Un carácter sería aquel personaje dominado por un rasgo muy concreto, que en el caso de la tragedia o el drama se llamaría pasión, y que lo hace previsible para el espectador. El rol

constituiría algo figurado, anónimo y social, dentro de la representación, como por ejemplo el personaje de *La madre* y, por último, el individuo es un personaje que se muestra como una personalidad compleja y con profundidad psicológica. En este sentido, podríamos considerar que el personaje del siglo XIX se constituye en esencia como individuo, ya que recae sobre él el peso —y la proyección— de lo real y, con ello, una dimensión psicológica profunda. No obstante, esta consideración varía también en ocasiones respecto al género, como se estudiará más adelante.

Por su grado de caracterización, podemos clasificar los personajes en simples o complejos, según éstos sean dibujados de manera vaga o con multiplicidad de atributos —a veces contradictorios—, lo que se relacionaría también con la conocida división de Forster (1983) entre personajes planos y redondos, respectivamente. Respecto a los cambios de caracterización, García Barrientos (2012) establece tres tipos de caracteres: el fijo, que no experimenta modificación, el variable, en el que se producen uno o más cambios y, por último, el múltiple, que de por sí ya se encuentra contradictoriamente caracterizado.

Como comentábamos previamente, el acercamiento al estudio y, en consecuencia, clasificación del personaje, se realiza tanto por su caracterización (*ente*) como por su función (*agente*). Este último nos lleva, además de las categorías expuestas anteriormente en el modelo actancial, a la clásica pero siempre vigente clasificación de los personajes según su jerarquía y grado de implicación en la historia. Nos encontraríamos, pues, con los protagonistas y los personajes secundarios.⁸

El análisis de los personajes femeninos se realizará siguiendo el siguiente esquema:

- Análisis de la fuente original: breve contextualización, líneas argumentales y personajes femeninos secundarios.
- Análisis de la adaptación: breve contextualización, argumento —y modificaciones respecto al original—, personajes femeninos secundarios.
- Análisis de las protagonistas femeninas en texto de origen y de llegada, mediante el estudio de su caracterización (descripción directa e indirecta), función y aparición en la trama.

⁸ En el caso de existir más de un protagonista, García Barrientos (2012) también distingue al segundo protagonista, con el nombre griego deuteragonista, un tercero (tritagonista) e incluso un cuarto, (tetragonista).

3 LA MUJER Y EL PERSONAJE FEMENINO EN EL SIGLO

XIX

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

3.1.1 El auge de la burguesía y el surgimiento de nuevos géneros

Como se ha visto, la llegada de la Ilustración a principios del siglo XVIII supone una revolución a nivel intelectual y cultural de la que no están exentas la literatura, el teatro o la música. La nueva concepción del ser y la supremacía de la razón generan una serie de cambios sociales, científicos y económicos que asentarán las bases de los sistemas que conocemos hoy en día.

Gracias a la reciente Revolución Industrial, la burguesía, que abarca las clases media y media alta de ese momento, puede acumular un capital que acabará convirtiéndola en clase social dominante tras hacerse con el lugar previamente ocupado por la aristocracia. El auge de esta burguesía determina de manera clara la posterior producción artística, que se adapta a la sensibilidad de la nueva clase. Tal y como expresa Hauser (1969: 228):

El alejamiento del autor con respecto a sus personajes, su punto de vista estrictamente intelectualista frente al mundo, su reserva en sus relaciones con el lector, en suma, su contención clasicista aristocrática cesan al mismo tiempo que comienza a imponerse el liberalismo económico. El principio de libre competencia y el derecho a la iniciativa personal tienen su paralelo en la tendencia del autor a expresar sus sentimientos subjetivos (...).

Impregnada del espíritu de su tiempo, en el que se prioriza al hombre, al uno racional, la mentalidad burguesa se desarrolla en torno al individualismo, al emocionalismo y a la moralidad para acentuar su diferencia con la aristocracia y busca reafirmar su independencia espiritual por medio de un arte que asiente y refuerce las bases de su nueva cosmovisión. Así, se desarrolla una época propicia para el desarrollo del **Romanticismo**, en el que se exalta el sentimiento subjetivo y la personalidad individual. En este contexto nace la obra literaria de Samuel Richardson (1689-1761), precursora de la **novela romántica** y que de alguna manera cristaliza estilísticamente el sentir de esta época por medio de la conversión de la propia burguesía en el centro de la obra literaria: la novela se enfoca en la reproducción de la vida familiar y los conflictos surgidos en el seno de lo privado. La burguesía se siente lejos de la fantasía y de la figura del héroe clásico y necesita de personajes menos abstractos, cercanos en lo posible a su propia realidad.

Imbuida de las nuevas temáticas iniciadas por el autor inglés, la novela acaba por convertirse en su género literario predominante en el siglo XVIII. El número de público lector crece exponencialmente a partir del asentamiento de una burguesía acomodada que se aficiona a la lectura de novelas, periódicos y folletines y extrae de ellos su educación, tanto literaria como social (Hauser, 1969: 210). No obstante, para este siglo la novela ya habría sufrido ciertas modificaciones desde su concepción primigenia, y había perdido su componente de reafirmación social. Si bien al principio el nuevo «consumidor» pide al arte que justifique su pertenencia a esta realidad histórica, una vez consolidados estos valores la propia burguesía se vuelve recelosa del arte como propaganda y prefiere mantenerse neutral. Aunque la referencia continúa siendo la propia sociedad, el *personaje* burgués, el arte pierde cierto componente social y se adopta el ideal de *l'art pour l'art*, en el que se concibe la obra como una fuente de entretenimiento. En este espíritu en cierto modo antirromántico y antirrevolucionario, que busca la impersonalidad, la objetividad total de los hechos, surge el **Naturalismo**, que redibuja el concepto de verosimilitud y genera un tipo de novela que ofrece una versión más cruda, no idealizada, de la realidad.

Por su parte, en línea con lo predicado por Richardson, el **drama burgués** toma como conflictos los del propio individuo, y se convierte en una fuerte herramienta para promocionar la burguesía revolucionaria por medio de argumentos en los que los personajes reciben «toda una panoplia de determinaciones propias para autenticar desde un principio su pertenencia a la realidad social e histórica, pero también para situarlo como individuo dentro de una sociedad.» (Abirached, 1994: 102). Denis Diderot, uno de los autores de la famosa *Enciclopedia* de la Ilustración, asienta las bases del nuevo paradigma teatral y establece la categoría de **tragedia doméstica o burguesa**, en la que primaría la verosimilitud, la representación de escenas cotidianas y reales. A imitación de los personajes de los cuadros, los teatrales han de buscar el «ensimismamiento», centrarse en sí mismos, deben ser ajenos al espectador (Rubio Jiménez, 2008: 208). En esta línea, en su *Discurso de la poesía dramática* (2009) [1758], Diderot establece el concepto de «cuarta pared» tan influyente en las dramaturgias posteriores y que está relacionado con la intención de anular toda la naturaleza teatral que distancia al objeto de lo representado. Con esto, no sorprende que pocos años después Stanislavski defendiera en su método que

«un actor no debe aparentar sobre el escenario, sino vivir», o que se prefiriera el estilo arquitectónico del teatro a la italiana, que de alguna manera encerraba la caja escénica.⁹

El teatro, por encima de la novela, que conserva cierto componente crítico al no renunciar a tratar las contradicciones de la propia burguesía, se convierte en precursor de este nuevo sentir del mundo y convierte el juego del espejo en un lugar en el que prima más la apariencia de verdad que la propia verdad en sí. Escribe al respecto Abirached (1964, 110):

En una perspectiva tal, el teatro está menos llamado a transformar el mundo que a restituir su transparencia: nada menos crítico que ese empleo de la escena, que opone esquemáticamente el bien y el mal, lo justo y lo injusto, lo natural y lo social, amañando el triunfo de las fuerzas positivas con un toque de varita mágica. El teatro burgués viene así, paradójicamente, a constituirse en rival de la vida que quiere imitar (...) asegurando el triunfo de la voluntad sobre la fuerza de las cosas, desactivando los mecanismos de preocupación.

El teatro se opone pues radicalmente a los ideales trágicos clásicos, y el dramaturgo se convierte en un verdadero «legislador» de los nuevos valores morales, el actor en «predicador laico» y el espectador en alguien que debe ser instruido en la nueva moral racional y en la nueva sensibilidad (Rubio Jiménez, 2008: 385).

Por su parte, el drama cantado, la ópera, se constituye como el entretenimiento de la burguesía por excelencia. La clase social, que entrado el XIX ya se había confirmado como la clase de los «nuevos ricos», se encuentra muy cómoda en un género tan lujoso en recursos y con pretensiones de grandeza, y convierte el evento en lugar de encuentro, ostentación y reunión social, lo que propicia la fama de numerosas piezas del género.¹⁰ En París se desarrolla la *grand opéra*, que supone la máxima expresión de los recursos: una vigorosa participación de orquesta y coro, un nuevo tipo de escenario que ya no es puramente clásico y decorativo (Einstein, 2011: 111) y la acumulación de múltiples medios escénicos. La nueva concepción estética queda patente también en la elección de sus temáticas, ya que se abandonan progresivamente las fuentes clásicas y los libretos adaptan los argumentos de las novelas románticas. De hecho, como se estudiará más

⁹ La preferencia por este teatro no solo correspondería a esa voluntad de «enmarcar» el espacio de representación, sino que la nueva distribución hacía más evidente la estratificación social y, por tanto, permitía la ostentación de la burguesía. Desde finales del XVIII el público siempre está sentado, lo que hace encarecer las entradas y da lugar al concepto, a partir de 1830, de la zona del «gallinero». (Poirson, 2011: 144)

¹⁰ De hecho son numerosas las crónicas e imágenes que relacionan la ópera con la vida social del momento (Rutherford, 2013: 14-20), y los propios personajes de las novelas y las piezas teatrales acuden a la ópera una o varias veces durante el desarrollo de la historia o se refieren a situaciones de ésta.

adelante, la ópera, como fenómeno de masas, da incluso un paso más allá en su intención moralizante y autoafirmante de los ideales de la sociedad burguesa.

3.1.2 El «personaje» burgués

Como se ha visto, los esfuerzos de los artistas del siglo XIX que abrazan las corrientes del Romanticismo y el Realismo-Naturalismo estarán enfocados precisamente en mostrar aquellas características que refuercen la condición de la burguesía como nueva clase social, a reflejar con su pincel, palabra o canto los nuevos valores que la constituyen.

La creación del personaje es probablemente el ejemplo más paradigmático de la novela y el drama burgués de la nueva estética realista, pues se basa en la propia persona, o, en todo caso, en lo que *debería ser* esa persona.

Como indica Jesús Rubio Jiménez (2008: 387), el personaje realista-naturalista ha de ser pues modelo —y modélico— de los valores que se atribuyen genuinamente a esta nueva burguesía, como la importancia del dinero en el centro del pensamiento práctico y la familia como núcleo emocional y social. En este mismo sentido anota Abirached (1994: 103) que la burguesía funda su fuerza especialmente en la célula familiar, soldada por una comunidad de intereses y consciente de su unidad. De hecho, la institución de la familia se blindada precisamente para consolidar y proteger a la sociedad burguesa del Otro, de aquello contra lo que se había revelado, y esta característica se convierte en una de las temáticas recurrentes dentro de la literatura y el drama en el Realismo y el Naturalismo. La estabilidad y la economía serán priorizadas incluso por encima de los propios sentimientos, cosa que puede reflejarse en la conveniencia de los contratos matrimoniales: aunque bajo la apariencia de contrato de igualdad, este continúa reiterando la relación feudal en el que se una de las partes —la mujer— ofrece servicio a cambio de la protección de la otra —el hombre— (Ahumada, 1997: 151).

Así, en el seno de la familia se configuran a partir de este momento los roles por géneros: la figura de la madre como cuidadora, como representación de lo interno, como «ángel del hogar»¹¹ —y, en consecuencia, la reprobación de todo lo que se sale de esta norma—, como metáfora del elemento civilizador que educa a sus hijos para el

¹¹ Las diferentes «imágenes de mujer» que surgen desde mediados del siglo XIX como consecuencia de la nueva cosmovisión burguesa se tratan con más detalle en el capítulo siguiente de este trabajo.

mantenimiento y la perpetuación del nuevo sistema (Ahumada, 1997: 151); y la figura del padre como la autoridad, la responsabilidad y el encargado del trabajo fuera de ella.

Por otra parte, la casa y el entorno permiten saciar la necesidad del ciudadano del sentimiento de pertenencia a un lugar. Por ello, se muestra al personaje en relación a otras figuras domésticas y así aparecen en escena diferentes miembros de la familia, los criados y gente que gravita alrededor de este hogar, como son las recurrentes figuras del doctor o el abogado (Rubio Jiménez, 2008: 387).

Diderot establece un ejemplo paradigmático en su *Discours sous la poesie dramatique* (Diderot, 1758, ápod. Rutherford, 2013: 9), donde propone una serie de nuevos personajes como sustitutos de aquellos mitológicos o héroes extraídos de la tragedia clásica. Así, para las figuras masculinas sugiere papeles como el estudiante, el filósofo, el juez, el político, el aristócrata, etc. mientras que relega los papeles femeninos a contextos exclusivamente domésticos: esposas, madres, hijas, confidentes, amantes. Toda esta nueva reconfiguración de roles será mostrada de manera evidente por los personajes, que al adoptar los conflictos reales del individuo adquirirán una mayor profundidad psicológica y sociológica que también estará determinada en gran medida por el género. Estaríamos hablando de personajes humanizados, según la clasificación de García Barrientos (2012: 222), de naturaleza «ni por encima ni por debajo de la de cualquier hombre», y con un alto grado de caracterización: así, conocemos de ellos su condición, que es en alto grado determinante de su sino, su estado civil, su nivel educativo, su profesión, su físico, su pasado, su vestuario, etc. para conseguir la máxima verosimilitud posible.

3.2 REPRESENTACIONES DE LO FEMENINO EN EL SIGLO XIX

3.2.1 La mujer en la sociedad decimonónica

Declara Rosa Cobo (2016) que «siempre que las sociedades viven un proceso de cambio y transformación social se ven obligadas a replantearse determinadas preguntas sobre las nuevas organizaciones jerárquicas, de poder y, en consecuencia, del papel de la mujer en el nuevo contexto».

Los nuevos ideales ilustrados requieren de una reestructuración de los valores y de las normas sociales adaptadas al nuevo sentir de la época. Francia, una de las cunas de las nuevas ideologías liberales junto con Inglaterra, había derrocado a su rey por medio de la Revolución y necesitaba de un código civil que recogiera la nueva realidad y los derechos conseguidos. Y, si bien la revolución expulsa a la monarquía y crea al ciudadano, no sucede lo mismo con la ciudadana. La historia del siglo XIX se convierte, progresivamente, en la historia de la «normalización» de la inferioridad de la mujer por medio de leyes, estudios científicos, dictámenes filosóficos y, por supuesto, por la integración de esta nueva sensibilidad en toda expresión artística.

Aunque los ideales ilustrados reconocieran nuevos derechos y promulgaran la supremacía de la razón por encima de otros factores, como por ejemplo, la fe —y, con ello, la importancia de la institución de la iglesia fuera menor— se activan otros elementos de opresión como son la familia y el propio estado.

Carmen Sáez (1979: 27), establece cuatro factores que condicionan el desarrollo de la mujer en este siglo, y que definirían las imágenes lo femenino en los siglos posteriores: la aparición del código napoleónico; el desarrollo de la ciencia médica; la incorporación de la mujer al trabajo asalariado y la aparición del momento feminista.

El Código Napoleónico, cuyos principios se extenderán pronto al resto del territorio europeo, se establece en Francia como un nuevo código civil que trata de recoger la esencia de los valores revolucionarios. Así, abole de manera definitiva el feudalismo, regula los privilegios que anteriormente se atribuían a la aristocracia y declara la libertad del individuo, la libertad de conciencia o de trabajo, pero deja a las mujeres fuera de esta calificación individual. Parte de los esfuerzos de esta nueva legislación se centran en preservar los valores de la nueva burguesía alzada en el poder, como la importancia de la familia, de modo que la declaración acaba resultando una consolidación de la figura de la

mujer como complemento del hombre en la familia y como mantenimiento del orden social, sin autonomía propia. (Ungari, 1974, ápod Sáez, 1979: 53).¹²

Así, el Código Napoleónico contiene artículos tales como que «El marido debe protección a su mujer, la mujer obediencia a su marido» (artículo 213), «La mujer, aunque los bienes sean comunes o separados, no puede donar, vender, hipotecar, adquirir, a título gratuito u oneroso, sin la autorización de su marido en el acto o su autorización por escrito» (artículo 217), la prohibición de que desempeñaran profesiones liberales o abrieran cuentas bancarias y la limitación del divorcio a casos muy específicos (Briand, 2012).

En esta misma dirección se desarrolla en Italia en 1865 el *Codice Pisanelli*, que privaba a la mujer de cualquier decisión jurídica o comercial sin previa autorización del marido o del padre (Tagliatela, 2010).

Tras hacerse con el poder con su Revolución, la burguesía necesita reforzar la idea de sí misma como clase y el propio burgués como individuo, de modo que esta articulación se genera a partir de lo que *no es*. El replanteamiento de los nuevos estatus sociales lleva a que proliferen más que nunca una literatura filosófica y científica dedicada a la diferencia de sexos y a la pregunta ¿cuál es el papel de la mujer en el nuevo orden social?. Aunque con algunas excepciones, el pensamiento de los filósofos de la época posrevolucionaria se desarrolla en torno a la consideración de la mujer desde una categoría inferior, desde la negación del género femenino como individuo (Fraisie, 2000: 52-54). Por ejemplo, Rousseau establece en *El Emilio o De la educación* (1998) [1762] que las mujeres no podían considerarse sujeto, ya que no eran imparciales, ni equitativas, y no podían universalizar; así que debían ser siempre educadas como complemento del hombre, como un sujeto pasivo y dependiente. Por su parte, Immanuel Kant defiende el matrimonio como un contrato de carácter jurídico en el que el hombre, jefe de familia, es quien tiene el mando, mientras que la mujer obedece (Fraisie, 2000: 52). Para el filósofo, esta dependencia no le resta su condición como «ciudadana», pero sí le impide ser una «personalidad civil» y es el hombre quien ostenta la personalidad jurídica en la familia. Un ejemplo paradigmático de la negación del estatus social para el género femenino llega

¹² Un hecho importante en la época de la Revolución francesa en el campo del feminismo es la declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana (1793), de Olympe de Gouges. Olympe dirige su declaración, de un claro contenido feminista —ya solo el primer artículo comienza «la mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos»—, a María Antonieta, para que ésta la lea en la Asamblea Nacional. La escritora fue finalmente guillotizada en 1793 (García Campos, 2013).

con el sufragio universal, que Francia implanta de manera pionera en 1848, derecho del cual quedan excluidos los delincuentes, los enfermos mentales y las mujeres (Veloso, 2009: 92). Por su parte, en España, donde este sufragio femenino no se implantó hasta 1931, un código civil, heredado del napoleónico, prohibía a la mujer trabajar sin consentimiento del marido, disponer de una cuenta corriente o pasaporte, etc.

El pensamiento de esta primera mitad del siglo XIX, basado en cierto modo en el concepto de dualidad,¹³ de expresión a partir de la diferencia, consolida pues la dicotomía entre hombre y mujer, familia y estado, entre el espacio privado y el espacio público, entre el ser autónomo y el ser pasivo. En esencia, una de las partes dirigida al Estado, la ciencia y al trabajo; la otra enfocada a la casa y la creación y al mantenimiento de una nueva moralidad. Tal y como describe Bordieu (2000: 106):

La subordinación de la mujer encuentra su explicación en su situación laboral, como en la mayoría de las sociedades preindustriales, o, inversamente, en su exclusión del trabajo, como ocurrió después de la revolución industrial, con la separación del trabajo y de la casa, la decadencia del peso económico de las mujeres de la burguesía, condenadas a partir de ese momento por la mojigatería victoriana al culto de la castidad y de las artes domésticas, acuarela y piano.

No obstante, debe anotarse que las nuevas condiciones de vida derivadas de la industrialización sí propician la incorporación de algunas mujeres al mercado laboral.¹⁴ Mientras que la clase media y alta responden al modelo descrito por Bourdieu, lo que genera la total dependencia económica del marido y la reclusión total a su papel de madres, las mujeres pertenecientes a clases más bajas sí que acceden a algunos puestos de trabajo. En cualquier caso, se trata de labores exclusivamente femeninas y rechazadas por los hombres, como mecanógrafas o telefonistas, en el caso de las mujeres de la pequeña burguesía, u obreras de fábrica en el caso de las proletarias, cobrando siempre entre un 20% y un 30% del salario respecto a su análogo masculino (Sáez, 1979: 33). A pesar de ello, esta incorporación al mercado es decisiva para que comiencen a germinar los primeros movimientos feministas.

Más allá de la justificación moral, la inferioridad de la mujer tratará también de explicarse por medio de la medicina y la psicología. Además de realizarse numerosos

¹³ Simone de Beauvoir retomaría en *El segundo sexo* (1999) [1949] este concepto de otredad para definir la existencia femenina. En su disertación, la mujer existe en tanto que es oposición del hombre (qué no es un hombre), quien no necesita definirse.

¹⁴ Así lo reflejan algunos personajes de novela, como la cigarrera Carmen en la novela de Mérimée que se analizará posteriormente, en la que además se asocia la clase proletaria a la diferente, la extrajera, la marginal. En el caso de las familias de la pequeña burguesía, el encarecimiento de la vida derivado de este incipiente capitalismo exigía de un mayor aporte económico para mantener su estatus.

estudios para comprobar las capacidades de uno y otro género, se «estudian» trastornos clínicos asociados específicamente a lo femenino, como la histeria o la locura.

El resultado de todos estos procesos de legitimación moral o legal de la sumisión femenina, así como las discusiones en torno a las diferencias entre los roles de hombre y mujer, será una progresiva naturalización de la desigualdad. La conocida como «misoginia romántica» (García Rayego, 2010: 3) acaba por generalizarse y se traslada a todos los campos de la vida y el arte.

3.2.2 El personaje femenino en el siglo XIX

Como se ha estudiado, durante el siglo XIX perviven artísticamente dos tendencias: de un lado, el Romanticismo que se había iniciado en el siglo anterior y que, por oposición al orden clásico precedente, venía a reforzar la subjetividad y la sensibilidad; por otro, el realismo y posteriormente el Naturalismo, que se conciben como un espejo de la propia realidad por medio de la imitación de lo cotidiano. En ambos casos se ha producido ya una modificación del objeto representado que, en respuesta al nuevo sentir de la época y al nuevo «consumidor» de arte, la burguesía, pasa a reflejar personajes más humanizados que refuerzan su propia identidad como individuos y como clase social.

Para acercarse al estudio del personaje femenino durante este siglo conviene a su vez recordar el carácter moralizante de la literatura en el transcurrir del siglo, de cómo los medios de expresión artística, especialmente el drama burgués y, por extensión, la ópera, se sienten imbuidos de una suerte de magisterio al adoptar, con la irrupción del Realismo-Naturalismo, una representación de lo real que alecciona sobre los valores que deben perpetuarse. Por ello, hablar del personaje femenino en el *ottocento* no solo es hablar de la propia imagen de la mujer en la época, ya que el personaje tratará de imitar su realidad en todos los niveles —vestuario, carácter, rol que ocupa, relación con su entorno, etc.— sino también del ideal de lo que *debe ser* o *cómo debe comportarse*.

De este modo, si los ideales burgueses se basaban en la perpetuación de la familia, el arte de la época tratará de representar a madres e hijas en sus labores domésticas como modelo a seguir y, por contra, a mujeres disidentes a las que el argumento castigará por haberse situado fuera de lo moralmente aceptable. La feminidad queda pues organizada, tal y como establece Anne Higgonet (2000: 258) en torno a dos polos opuestos: uno

normal, ordenado, tranquilizador y asociado a las ideas de domesticidad y castidad heredadas de las ideas roussinianas del XVIII; y otro desviado, peligroso y seductor, asociado de manera peyorativa a la idea de la diferencia. De un lado, la domesticidad respetuosa; del otro, prostitutas, profesionales, activistas y, sobre todo, mujeres trabajadoras, así como de color.

Es en este primer polo en el que encontramos la recurrente figura del *Ángel del hogar*¹⁵ como representación de todo lo moralmente deseable en la mujer, como idealización de la figura femenina: la madre, la protectora, la emocional y sufriente desde su pasividad. Este encierro abnegado de la mujer en el hogar, como si se tratara de un santuario, reforzó la aparición de representaciones femeninas a modo de *madonnas* (García Rayego, 2010: 3), como si la mujer encontrara su realización más plena con la maternidad.¹⁶



Figura 1. Berthe Morison. La cuna, 1872

¹⁵ El término se acuña por primera vez en el poema de Coventry Patmore *Angel in the house* (1854). Representaba las virtudes de la esposa en la época victoriana: devota, dócil, virtuosa y humilde; y se hizo muy popular. Para el estudio de esta figura del *Ángel del hogar* y las características que se esperaban de la mujer en el ámbito doméstico puede consultarse el libro *El ángel del hogar*, de María del Pilar Sinués (2008) [1881], que, tal y como comenta la propia autora en el preámbulo, constituye un verdadero manual de comportamiento femenino, un «curso completo de educación para el bello sexo, y a la vez un monumento imperecedero: una verdadera academia de estudio para la mujer, desde que nace hasta que muere.» (Sinués, 2008: 20).

¹⁶ Un artículo del *Corriere delle dame* en 1852 llegaba incluso a afirmar que la maternidad sublimaba el deseo sexual femenino y que, después de ella, ninguna mujer se deleitaba más con su marido más allá de la «sensualidad espiritual» (Rutherford, 2013: 117).

La figura femenina aparece continuamente en las representaciones pictóricas cosiendo, pintando o cuidando de sus hijos. En la literatura, como se comprobará en las referencias que se analizan a lo largo de este trabajo, la figura del *ángel del hogar* se traducirá en el rol de la madre protectora, de la hija que espera el compromiso, de la mujer decente.

Del lado opuesto, las imágenes que reproduce el mundo del arte se basan en la idea de la mujer-loca y, más avanzado el siglo, de la *femme fatale*, a la vez que comienzan también a aparecer los ideales de *donna nuova* que coinciden con la aparición de los primeros movimientos feministas (García Rayego, 2010: 5). La fuerza y rebeldía de estos personajes suele contraponerse con sus destinos trágicos, a modo de lección moral para los receptores —y especialmente receptoras— de la pieza. Ya lo dice Abirached (1994: 109): «¿Cuál es el objetivo de una composición dramática? —pregunta Dorval. Y yo le respondo sin vacilar: Es, creo, inspirar en los hombres el amor a la virtud y el horror por el vicio...».

Un ejemplo claro de lo extendida que estaba esa voluntad y necesidad moralizante puede encontrarse en el juicio a Gustave Flaubert en 1857 a causa de su *Madame Bovary* en la novela homónima, personaje que, además de mostrar a lo largo de la novela unos valores inmorales y pecaminosos, no recibía una muerte que castigara sus malas acciones:

Je soutiens que le roman de Madame Bovary, envisagé au point de vue philosophique, n'est point moral. Sans doute madame Bovary meurt empoisonnée; elle a beaucoup souffert, c'est vrai; mais elle meurt à son heure et à son jour, mais elle meurt, non parce qu'elle est adultère, mais parce qu'elle l'a voulu ; elle meurt dans tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté ; elle meurt après avoir eu deux amants, laissant un mari qui l'aime, qui l'adore, qui trouvera le portrait de Rodolphe, qui trouvera ses lettres et celles de Léon, qui lira les lettres d'une femme deux fois adultère, et qui, après cela, l'aimera encore davantage au-delà du tombeau. (Bataille, 2000).¹⁷

Por su parte, la idea de la **locura** se desarrolló clínicamente a parir del siglo XIX como una enfermedad de mujeres, que aparecía generalmente debido a un exceso de sexualidad femenina (Showalter, 1985: 10). Muchos de problemas médicos de la época se referían a problemas asociados a esta sexualidad, como la histeria femenina, atribuido a un problema neurogenital por el neurólogo francés Jean-Baptiste Charcot, o la aparición del mito de la mujer-ogro que devoraba a su propio hijo como causa del aborto espontáneo

¹⁷ «Sostengo que la novela de la Sra. Bovary, desde un punto de vista filosófico, no es en absoluto moral. Sin duda la señora Bovary muere envenenada; ha sufrido mucho, es verdad; pero muere a su tiempo y en su día, pero muere, no porque sea una adúltera, sino porque quiso; muere con todo el prestigio de su juventud y su belleza; muere después de haber tenido dos amantes, dejando un marido que la ama, que la adora, que encontrará el retrato de Rodolfo, que encontrará sus cartas y las de León, que leerá las cartas de una mujer dos veces adúltera, y que, después de eso, la amará aún más allá de la tumba». (Traducción propia).

(Veloso, 2009: 99). Desde el androcentrismo de la época, la idea de lo irracional, la extrema sensibilidad y el cuerpo que se deja llevar por lo más primitivo, solo podía atribuirse a la mujer, ya que lo masculino era portador de la razón y el orden.

El concepto encajaba además perfectamente con la búsqueda de la diferencia. Como se ha visto, en una sociedad en que la el hombre está tratando de definirse como individuo y la burguesía como clase, la identidad se refuerza por medio de lo que no se es, por la noción del Otro. En este sentido se establecen las palabras de Foucault (1968: 9) en su descripción de la génesis y evolución de la historia de la locura:

La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo —de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.

Por otro lado, también como oposición total a la castidad de la madre y ama de casa se representa el personaje de la **prostituta**. Si bien a veces la mujer loca es alguien que ha llevado una vida dentro de los cánones de la moralidad, pero que se transforma a partir de un descontrol de sus emociones —es el caso, por ejemplo, de Lucy en *La novia de Lamermoor*—, el estilo de vida de la prostituta se opone ya desde el principio a lo deseable dentro de la rigidez de la época.

El replanteamiento de valores e ideales que había supuesto la ilustración había motivado también una redefinición de la concepción del cuerpo. Denostado a partir de estos ideales el componente espiritual, que asociaba el cuerpo a lo sagrado (Runge, 2002: 39), el cuerpo burgués es un componente fundamental para la puesta en escena del rango: se constituye como reflejo de modales, actitudes, con la ropa que lo distingue, con el vestido que oculta su cuerpo en el caso de la mujer. Así, la valoración de éste se enlazaba con lo que la «cultura» de su propio cuerpo podía representar políticamente, económicamente e históricamente tanto para el presente como para el porvenir de la burguesía (Foucault, 1977: 152). Al reducirse al plano físico, la nueva calificación suscita el conocido como «miedo al cuerpo» de esta clase social, entendido este como herramienta de placer y de tentación para el pecado.¹⁸

¹⁸ Desde la ilustración el cuerpo se diferencia, clasifica, moraliza y politiza, y la indumentaria pasa a ser un complemento esencial de expresión (Runge, 2002: 60). Por ello, no es casual que durante el siglo XIX se desarrolle un vestuario específico para la mujer burguesa como es el traje de sociedad, modelo imprescindible para acudir a los eventos sociales durante este siglo y del cual era el corsé uno de los principales componentes. A pesar de que deformara y acarrearra muchos problemas de salud, su uso se

La expresividad del cuerpo, especialmente el de las mujeres, en tanto que exceso o fuente simultánea de placer y peligro, ha de ser controlada y disciplinada (Vance, 1984). Mientras la sexualidad para el «ángel del hogar» queda relegada a su papel de madre, la casa como una «prisión total» del cuerpo y este cuerpo asociado directamente a la condición reproductiva, la prostituta es aquella que utiliza su *feminidad* para ir en contra de lo correcto femenino, cuyo cuerpo no es reproductivo sino fuente de placer. En torno a la prostitución se desarrolla una doble moral burguesa en la que lo sexual constituye un tabú en el seno del hogar —y, por tanto, para la mujer—, pero representa una parte de la vida social fuera de ésta. De hecho, los prostíbulos constituían clubes de reunión y algunas cortesanas eran frecuentadas por las personas más influyentes de la esfera política y social. Tal era el caso de Maria Duplessis, personaje que inspiró *La dama de las Camelias* y que se estudiará más adelante. Como cuenta Guy de Montpassant (1891: 3, ápuđ Veloso, 2009: 100):

Iban allí cada noche, hacia las once, como quien va al café, con toda normalidad. Se reunían seis u ocho, siempre los mismos, nada de juerguistas, sino hombres honorables, comerciantes y jóvenes... se tomaban su *chartreuse* mientras bromeaban un poco con las chicas, o charlaban seriamente con la Madame, a quien todos respetaban.

La literatura de principios de siglo muestra a este tipo de personajes como mujeres descarriadas que acaban por buscar la redención al encontrar el amor verdadero —como es el caso de Marguerite Gautier en *La dama de las camelias*—, pero hacia mediados del *ottocento* la imagen va mutando hacia el mito de la mujer fatal, la seductora que utiliza el sexo para atrapar al hombre bueno.¹⁹ A pesar de que en un principio la idea sería rechazada por el lector burgués, se comprueba lo contrario con el éxito de la novela *Nana*, de Zola, que se publica en 1880 y que narra la vida de una prostituta que reúne estas características (Palacios, 1998). La oposición entre el «ángel del hogar», que ama desde la pureza, y la prostituta o *femme fatale* sin corazón que tienta a los hombres, también se refleja por medio de numerosas representaciones pictóricas. El título del siguiente cuadro

estableció como imprescindible y no volvió a cuestionarse hasta entrado el siglo XX (texto tomado del Museo del Romanticismo). Se trata de un ejemplo paradigmático de cómo el cuerpo era el propio representante de los ideales de opresión del momento. Las revistas de moda de la época, como el *Corriere delle dame*, ofrecían una muestra de las principales tendencias y contenían además textos sobre modales, poesías, relatos, etc; lo que contribuía a reforzar las imágenes de lo femenino.

¹⁹ El término *femme fatale* lo acuña el francés George Darien en 1867 en su novela *Le voleur*: una mujer poderosa y seductora que juega entre los límites de lo bueno y lo malo y que no tiene voluntad de redención (Montaner, 2015: 9).

de Enrique Simonet, *¡Y tenía corazón!* en el que se analiza la anatomía de una prostituta,²⁰ sirve como un ejemplo paradigmático de ello.



Figura 2. *¡Y tenía corazón!* O *La anatomía del corazón* o *La autopsia*. Enrique Simonet, 1890.

Tal y como se ha estudiado, las mujeres representadas por la literatura y el drama responderán a los patrones presentados de modelos de la realidad. Los arquetipos femeninos trascendían con mucho la mera función de reflejar ideales de belleza, sino que también constituían además auténticos modelos de comportamiento. (Higgonet, 2000: 258).

Así, basándonos en los tres elementos que estructuran un carácter descritos por Fernando Wagner (1970: 62), a saber, fisiológico, sociológico y psicológico, podemos establecer una serie de rasgos comunes de caracterización.

Los dos primeros aspectos pueden deducirse a partir del análisis sobre la figura femenina efectuado anteriormente, ya que consisten en imitaciones directas de la realidad: tanto el aspecto físico como su clase social determinarán en gran medida el vestuario del personaje, la descripción de su comportamiento, sus valores y modales.

²⁰ *Obras Maestras del Museo de Málaga*. p. 28, il. 26; Catálogo de la Exposición. Ministerio de Cultura, 1998.

Por su parte, la consideración de la mujer como persona de «segunda categoría», que ni siquiera adquiere el estatus de individuo, nos da una idea de la dimensión psicológica que puede adquirir generalmente el personaje femenino. Aunque evidentemente cada argumento presenta sus propias particularidades, es cierto que el rasgo más común es que los personajes femeninos se mantengan **estables en sus rasgos psicológicos**, y que no se trate de personajes que evolucionan sino más bien **planos**, siguiendo la clasificación de Forster (1983). Esta caracterización no determina su importancia en la historia, sino que analiza si existe algún tipo de evolución, o si su carácter es la suma de varios rasgos más allá de los arquetípicos asociados a la mujer sumisa, la prostituta, etc.

En cierto modo, el valor de la mujer en la época y que por tanto se reflejará en el propio personaje, será el de la realización del amor, lo cual puede observarse por ejemplo en la literatura creada específicamente para el género femenino —como son los artículos, poemas y textos de las revistas de la época— y también por el propio género, que en sus escritos se debatía entre el amor apasionado y el contenido, más sereno y asociado a la maternidad, dentro del seno del hogar. Tal y como escribe Elisa Martínez (1994: 82): «Ahora, más que nunca, la mujer es educada para el amor, vía de acceso a lo Absoluto y lo Sublime. Sólo el amor le otorga unas reales o simbólicas señas de identidad.»

Entre estas tensiones se expresarían los géneros de la época: entre lo que se presupone de ellas, entre lo que *deben ser* y las pasiones vívidas de los personajes literarios, que de alguna manera anhelan para ellas también.

Como se observará en los capítulos siguientes, la muerte de la protagonista por amor sería una de las formas narrativas de resolver esta tensión y sublimar los ideales románticos. «El amor dispone para todo sacrificio: quien sabe cómo amar sabe cómo morir», escribía un artículo de la revista femenina *Corriere delle dame* (Rutherford, 2013: 179).

4 DEL TEXTO LITERARIO AL LIBRETO OPERÍSTICO

4.1 ASPECTOS BÁSICOS DE LA ADAPTACIÓN TEATRAL

Pese a que la bibliografía específica en torno a la versión y adaptación de un medio narrativo a un medio dramático en general y/o sobre la traslación de un personaje entre estos medios en particular no es muy extensa, sí que se pueden detectar algunos rasgos comunes entre aquellos teóricos, dramaturgos y guionistas que han dedicado sus esfuerzos totales o parciales a este asunto. Para el estudio de esta cuestión me he basado especialmente tanto en la compilación de textos acerca de la materia en cuestión realizada por Juan Antonio Hormigón, que lleva por título *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (2008) como en los trabajos de teóricos del guion cinematográfico clásico como Linda Seger (1994) o el libro de la *Gotham Writers Academy* (2014). Además de estas fuentes, he reunido las siguientes consideraciones a partir de las entrevistas que hace Mar Zubieta al dramaturgo, versionista y adaptador Álvaro Tato (2015, 2017, 2018, 2019) publicadas en guías pedagógicas de la compañía Nacional de Teatro Clásico que contienen sus adaptaciones de textos clásicos.

Para empezar, hemos de considerar que toda adaptación intergenérica es también una traducción de los códigos establecidos en uno y otro texto, lo que Dolezel define con el concepto de «transducción» (Boves, 1994: 38), esto es, la transferencia de elementos entre los mundos ficcionales. Como declara Manuel F. Vieites (2008: 74), el género lleva implícitas sus propios mecanismos de recepción, de descodificación en tanto se basa en una convención que se ha establecido a lo largo de los siglos o los años. Las diferencias entre géneros no corresponden únicamente a los modos de recepción, sino también a los universos en los que se desarrolla el material narrativo. Mientras que en la novela el espacio de interpretación se reduce al papel, en el que se desarrollan todos los mundos imaginarios, el teatro necesita del espacio de representación, del escenario: el género dramático «ofrece al espectador dobles del personaje que no son el personaje, pero no son ellos mismos» (Abirached, 1994: 5).

La problemática de trasladar materia narrativa a materia dramática o cinematográfica o audiovisual, libretística en el caso de la ópera, se origina esencialmente por la propia diferencia estructural de cada género, tal y como establece Juan Villegas

(1991: 25): por las diferentes maneras de construir las formas de narración, de presentar la información al receptor.

Estas diferencias podrían concretarse en dos aspectos básicos: en primer lugar, en la materia narrativa la masa textual es siempre mucho más grande, hay mucho más espacio para el texto, y su desarrollo es muy desproporcionado con respecto al número de palabras que puede contener un libreto o un guion cinematográfico. En segundo lugar, el posicionamiento del narrador también es diferente. En la narrativa y, en concreto, en el caso de la narrativa decimonónica que nos ocupa, este adquiere un rasgo de omnisciencia que difícilmente puede reproducirse en los medios audiovisuales o dramáticos, salvo se recurra a una voz en off o a recursos artísticos como el *deus ex machina*. La omnisciencia, el hecho de poder entrar y salir en los pensamientos del personaje, en sus juicios, se constituye como una posición esencial del autor dentro del género narrativo y constituye un reto a la hora de trasladarlo a la propuesta escénica.²¹ Este estilo indirecto abre la posibilidad del narrador a hacer excursos, a lanzar juicios, descripciones y todo tipo de materiales, mientras que la dramaturgia ha de ceñirse a una sola imagen, a una sola mutación. En lo tocante al personaje, esta característica multiplica los problemas y la necesidad de síntesis, con lo cual también el adaptador o versionista debe hacer una selección subjetiva de lo que es mostrable y lo que va a suprimir.

Por ello, tanto Álvaro Tato en las mencionadas entrevistas para los cuadernos pedagógicos (2015, 2017, 2018, 2019) como Juan Antonio Hormigón (2008: 19) hablan de los conceptos de *síntesis activa* o *síntesis selectiva*, respectivamente, como un aspecto inherente dentro del proceso de adaptación: la selección de aquellos sucesos, elementos y rasgos que inicien o provoquen una acción desde los materiales narrativos. Tal y como escribe el segundo, según el marco referencial al que se atiene podemos encontrar «desde una sobrevaloración de los elementos costumbristas hasta su desaparición absoluta primando el perfil moral, su actitud en los acontecimientos o su abstracción personalizada».

²¹ Este hecho es el causante de que el director o directora o el propio actor o actriz sean los responsables últimos de estos rasgos físicos y psicológicos del personaje. En este sentido habla Manuel F. Vieites (2008: 85) de tres tipos de dramaturgos: el dramaturgo empírico, que sería el generador del texto, el dramaturgo implícito, autor de las indicaciones y didascalias —representado generalmente por la misma persona que el anterior— y, por último, el dramaturgo ficticio, que se encargaría de las indicaciones de acción. En este último podría ubicarse, en última instancia, el papel del director de escena en el teatro o en la ópera.

Mientras que los géneros narrativos pueden desplegar las características del personaje de manera más extensa, en los géneros escénicos basta con un destello, con una sola acción para definir sus rasgos esenciales. Este hecho puede apreciarse fácilmente en todas las óperas analizadas en las que, a pesar de no conocer directamente los pensamientos profundos del personaje, como sí hacíamos en la novela, somos capaces de entender y emocionarnos con *La traviata* igual que lo hacemos con la novela de Dumas hijo.

Así, las herramientas que pueden observarse en adaptaciones cinematográficas, libretísticas o dramáticas a partir de material narrativo suelen ser generalmente comunes a todos los procesos de traslación y podrían concretarse en las tres siguientes:²²

- ~ La **reducción drástica de la masa textual** a partir de la selección de aquellas escenas, momentos, acciones que sean interpretables; esto es, que tengan una lógica escénica, visual y, en el caso de la ópera, una lógica musical dentro de la estructura del libreto.
- ~ El **empleo del estilo directo**, que es clave de esta síntesis activa, con fines textuales y subtextuales. A partir de este estilo podemos descubrir, como espectadores o como oyentes, una gran parte de la información que en la materia narrativa se encuentra volcada de forma indirecta en las descripciones del narrador. El estilo directo no se utilizaría, pues, únicamente para que avance la acción, sino que tendría siempre una intención subtextual que permite aportar otro tipo de intención o información. Así encontramos por ejemplo a la propia Carmen contándose a sí misma, al cantar sus rasgos en su famosa habanera *L'amour est un oiseau rebelle*, cuando en la novela su carácter se desarrolla de manera directa o indirecta a lo largo de páginas. De una manera incluso más hábil este estilo directo está desarrollado, por ejemplo, en el acto primero de Don Giovanni, en el que Leporello cuenta el índice de las conquistas de su dueño, y que utiliza este discurso con una evidente subtextualidad en la que pretende retratar a Don Giovanni y disuadir a Donna Anna de ser burlada por él.
- ~ La **acción elocuente**, que se constituye un elemento esencial dentro del papel del dramaturgo o libretista y que se basa en la premisa de que el texto

²² En este sentido, Á. Tato establece una diferencia entre versión y adaptación, dos medios separados en sus herramientas básicas de trabajo. La versión trabajaría a partir de las mismas herramientas constitutivas y constructivas, en los que la síntesis activa es menor, pues los medios son más similares, y el viaje suele ser menos lesivo y más corto; y la adaptación consistiría en el paso intergenérico.

representado sustituye los signos verbales del texto espectacular —o, narrativo, en este caso— por signos no verbales (Bobes Naves, 1997: 60-61). Debido a esta necesidad de síntesis, el adaptador ha de encontrar acciones que sustituyan a largos pasajes que la narrativa se permite desarrollar con palabras. Este hecho constituye un rasgo esencial no solo en la propia adaptación, sino también para el personaje, ya que sus características deben resumirse en momentos muy concretos. Acciones elocuentes clásicas son, por ejemplo, el portazo de Nora en *Casa de muñecas*, el lazamiento de los billetes al suelo de Armand en la versión teatral de *La Dama de las Camelias* o, en el caso del género que nos ocupa, la tos con sangre de Violetta sobre el pañuelo en *La traviata* como prueba de la muerte inminente.

La consideración de todos estos aspectos determinará la fidelidad con la que se presenta el texto adaptado respecto de su original, así como la intención última del nuevo generador de la pieza. A través de los elementos escogidos en esta «síntesis activa», el dramaturgo o libretista elige cómo quiere utilizar el material narrativo y qué elementos quiere conservar en la nueva producción. Si pensamos en la esencia de presentación de estos materiales como las diferencias entre *contar* y *mostrar* que establece Genette (1989), podemos concluir que la figura del adaptador consiste en decidir qué se *muestra* en el nuevo género.

Este aspecto es especialmente interesante en el tema que se trata en este trabajo, pues nos permite conocer qué características del personaje, qué matices, se quieren conservar en la nueva propuesta y, en este caso, qué idea de feminidad y qué valores quieren transmitirse.

4.2 LA TRANSDUCCIÓN AL GÉNERO OPERÍSTICO Y EL PERSONAJE LÍRICO

Si la adaptación teatral ya resultaba una compleja tarea en tanto que el texto viaja por códigos distintos, la adaptación operística marca una distancia aún más lejana, puesto que introduce además la utilización de un nuevo lenguaje, la música.

Hemos de tener en cuenta, además, que se la ópera es un género muy específico y que es imposible obtener la «experiencia completa» sin asistir directamente a la

representación puesto que, aun pudiendo leer la partitura musical, proceso que ya de por sí requiere de una formación muy especializada, no nos es posible «escuchar» todos los sonidos destinados a ser reproducidos simultáneamente. Si los personajes teatrales pueden revivir en nuestra mente cuando leemos un texto dramático, no podemos imaginar una escena de ópera en la que podamos escuchar la voz cantada, la escena y la orquesta simultáneamente si no las hemos conocido antes. El fenómeno espectacular, es, por tanto, condición *sine qua non* para la existencia del género lírico, al igual que el estudio semiológico lo es de cualquier análisis de este fenómeno.

El proceso de traducción desde la obra literaria a la ópera tiene, por tanto, una doble naturaleza: la conversión al lenguaje escénico, es decir, la elaboración del libreto, y la traslación al género musical, esto es, a la partitura. En ambos procesos se produce una «sustitución», utilizando el lenguaje de Boves Naves (1997) de signos lingüísticos por signos no lingüísticos. Así, el libreto expresará las acciones de los personajes mediante su propio diálogo y didascalias, y la música buscará reforzar el sentido de estas acciones con la creación de atmósferas determinadas.

Además de ello, la ópera, como la mayoría de géneros musicales hasta el siglo XIX, siguen una serie de convencionalismos que han de respetarse a la hora de hacer este proceso adaptativo.²³ En términos generales, podemos establecer una serie de normas comunes en el trasvase del material literario al operístico en el siglo XIX, que se numeran a continuación.

- ~ Los libretistas someterán el argumento original a una serie de reducciones que permitan acotar la representación dentro de unos límites espacio-temporales coherentes al momento real —lo que remite al concepto de «síntesis activa» mencionado anteriormente. En este proceso de selección se realizará una modificación, la mayor parte de las veces **reducción, de actos**, y por supuesto conllevará la simplificación de la trama mediante **desaparición de las tramas secundarias** y, en consecuencia, **la eliminación de determinados personajes**.

²³ Las estructuras fijas de composición empiezan a romperse, de hecho, en el Romanticismo, en el que se desarrollan nuevas fórmulas más libres estructural y armónicamente. No obstante, la ópera siempre ha sido un género más bien tradicionalista, por lo que se respetan muchas de las convenciones, como por ejemplo, la distribución de la pieza en obertura orquestal —que, según la época, está más o menos relacionada con los temas posteriores— más actos y la sucesión de arias, escenas y cabaletas alternadas de recitativos y conjuntos. No será hasta finales de siglo, con las composiciones tardías de Verdi o Wagner, cuando se pondrán en cuestión estas estructuras.

- ~ Se hace **necesaria la figura del coro**, que generalmente funciona como un personaje colectivo que apoya la atmósfera de la escena y que anuncia, comenta, juzga, celebra o lamenta las acciones que suceden a los protagonistas. A partir de la época romántica, el coro adquiere también en ocasiones un componente revolucionario, como es en el caso de las óperas de Verdi, en la que se convierte en el reflejo de una sociedad que grita su libertad. Por lo general, el libretista creará un material textual nuevo y específico para esta figura.
- ~ En la ópera decimonónica tiene lugar **un incremento del protagonismo de los personajes femeninos**, a los que destinan generalmente las partes virtuosísticas de su partitura. La figura de la gran diva o *prima donna*, que se desarrolla especialmente a partir de este siglo, requerirá de papeles que permitan desplegar todas sus aptitudes vocales e interpretativas.²⁴
- ~ La ópera tenderá más al **desarrollo de monólogos o conversaciones a dúo** que el teatro hablado. Este hecho tiene una doble función: por un lado, como consecuencia del paso del estilo indirecto al directo, el monólogo permite presentar al personaje por medio de su autodescripción. Por otro, además de la utilidad dramática, el desarrollo de largos monólogos se traduce en arias que permiten el lucimiento del cantante: es la época del héroe y la heroína romántica, cuyo protagonismo se traduce musicalmente en arias o dúos que se acaban convirtiendo en los momentos preferidos del público.

De otra parte, más allá de las cuestiones estructurales, ha de tenerse en cuenta que el personaje lírico se expresa de una manera completamente diferente al dramático, ya que lo hace por medio de la voz cantada. La línea del canto, aunque indudablemente expresiva,²⁵ pierde ciertos matices de entonación respecto a la hablada y, por tanto desarrolla sus propios recursos para reflejar las diferentes intenciones. Así, una frase susurrada será, en la partitura operística, un *pianissimo*, un grito de rabia, enfado o

²⁴ La expresión *prima donna* parte de una ordenación jerárquica vocal. Así, existía el *primo uomo*, *prima donna*, tenor y luego *segundo uomo*, *segunda donna* y, por último, bajo. (Seydoux, 2011: 24). No fue hasta el siglo XIX en el que se vincularon los términos de diva y *prima donna*: si el castrato había sido el centro de la ópera durante los siglos anteriores, el papel de la voz femenina y, con ello, de la propia cantante, va cobrando un especial protagonismo a partir del siglo XIX.

²⁵ De hecho, como puede comprobarse en las óperas analizadas, los compositores utilizan la línea musical con cierto contenido simbólico, más allá de la propia belleza de la melodía. Por ejemplo, las melodías cromáticas se asocian históricamente a lo sensual, y es por ello que servirán para caracterizar musicalmente a determinados personajes.

desesperación se traducirá en un pasaje en *forte*, quizá utilizando el registro agudo, etc. Alessandro Baricco (2008: 43) lo ilustra muy bien al hablar de la utilización de los diferentes elementos musicales que se utilizan para suplir las carencias expresivas, que lee como una anticipación a los recursos utilizados en el mundo cinematográfico:

[Sobre la ópera de Puccini] Con el sentido adquirido, y con el cine en el recuerdo y en los ojos, resulta bastate comprensible que, no disponiendo del arma del primer plano, se acabe por recurrir al agudo. Y no pudiendo trabajar sobre la variedad de encuadres o sobre el ritmo del montaje, se pueda utilizar la orquesta como ojo, guía y péndulo de todo lo que sucede.

Para hablar de este sentido amplio de expresividad de la voz encontramos interesante el concepto de «vocalidad» establecido por Ignacio García (2008) que define como el «conjunto expresivo que el cantante transmite al espectador de su instrumento vocal: línea del canto, la interpretación de la parte textual del personaje, la definición del personaje a través del canto, dependiendo de épocas y estilos».

La vocalidad del cantante de ópera está además sujeta a unos códigos que pueden resultar «antinaturales» a la voz humana, ya que la línea musical no solo rompe a veces con la acentuación natural de la propia palabra, sino que las sílabas se alargan, se pierden en el desarrollo de normas o melismas, etc. Aunque en ocasiones se critica que este despliegue del lenguaje puede restar «verosimilitud» al discurso²⁶ —y más en determinadas épocas, como la que nos ocupa, en la que se busca precisamente la máxima asociación posible entre personaje y persona, entre realidad y representación—, la voz cantada ha sido considerada por algunos teóricos como un híbrido perfecto en el que la presencia de los dos lenguajes precisamente refuerza el mensaje narrativo. En este sentido Tomlinson (2001), en el recorrido por la historia de la ópera y sus implicaciones a la hora de generar sentidos para el sujeto que realiza en su ensayo *Canto metafísico*, establece que es precisamente en esa frontera entre lo sensible y lo suprasensible donde se situarían las expectativas más profundas de los estratos elitistas de la sociedad que la creó y le otorgó tanta importancia en el novecientos: el hibridismo entre voz escrita y voz cantante consistiría en una articulación compleja de la palabra como estructura íntima del sujeto, que emergería para «cobrar significación al mundo» (D'Angelo, 2011: 47).

²⁶ Otro ejemplo claro es la interpretación, muy típicamente decimonónica, de largas y complejas arias en el momento justo anterior a la muerte del personaje. Evidentemente, el despliegue de estos recursos vocales en tales circunstancias solo puede entenderse si se acepta el código operístico y la voz cantada como máximo exponente de expresión interior.

Con esto, podemos considerar que el personaje lírico es, precisamente, un fuerte transmisor del mensaje del libretista y, en última instancia, del autor original.

Por otra parte, para entender el personaje dentro del contexto operístico hemos de tener en cuenta que en el género lírico los elementos musicales también funcionan como elementos narrativos. No solo la orquesta posee una «indudable capacidad lingüística», como establece Richard Wagner (2013: 228), sino que las melodías destinadas al canto tratan de expresar la versión más orgánica de los sentimientos de cada personaje. Las arias de la locura, como en el caso de *Lucia di Lamermoor*, encuentran en la ejecución de coloraturas, agudos y palabras entrecortadas la traducción a partitura del síntoma físico y psicológico. No obstante, e influida por esta nueva «estética de la verdad» el estilo del canto va evolucionando progresivamente a lo largo del siglo. Si a inicios del XIX nos encontrábamos con una línea del canto completamente *belcantista*, que ante todo buscaba la belleza y expresividad de la voz y la máxima exhibición de sus recursos, y que encuentra su recorrido en las piezas de compositores como Bellini, Rossini o Donizetti; hacia final de siglo se desarrolla el *verismo* —del italiano *vero*, lo verdadero, lo real—, que tratará de acercar más la voz cantada a la declamación, y con ese objetivo eliminará los pasajes más adornados y virtuosísticos.²⁷ Dentro de estilo se encontrarían las piezas del Verdi tardío, de Mascagni, Leoncavallo o de Bizet. La llegada del *verismo*, esto es, la traslación verosímil de la realidad, coincidirá además con el auge del Realismo y el Naturalismo literario y con el descubrimiento de ciertas innovaciones técnicas, como la luz eléctrica, que permiten buscar otras formas de expresión alejadas de la gran gestualidad y grandilocuencia románticas de principios de siglo (García, 2008: 488). El famoso prólogo de la ópera *I Pagliaci*, de Leoncavallo, ya da buena cuenta de las intenciones del nuevo estilo operístico:

*Poiché in scena ancor
le antiche maschere mette l'autore,
(...)
e a voi di nuovo inviami.
Ma non per dirvi,
come pria:
"Le lacrime che noi versiam son false!
Degli spasimi e dei nostri martir
non allarmatevi!"
No, no.
L'autore ha cercato invece*

²⁷ De hecho, además del *verismo* operístico se desarrolla a finales de siglo en Italia una corriente *verista* literaria (Fernández Valbuena, 2010), coincidente con el Realismo-Naturalismo literario en España, Francia y el resto de Europa.

Así, el personaje lírico del siglo XIX estará dotado cada vez más de una mayor naturalidad y profundidad psicológica, lo cual está estrechamente relacionado con las inquietudes de los textos que elige el compositor para trasladar a su universo. El mismo Stanislavski (1998) [1938], con un método desarrollado específicamente para abarcar la interpretación de este teatro que busca lo real, lo orgánico, trabajó con cantantes de ópera en pos de buscar esta verdad escénica también en el género lírico.

A partir de la incorporación de este concepto de verdad en la ópera también se aumenta la «concepción escénica» del compositor, es decir, el pensamiento musical tiene más en cuenta la perspectiva teatral. Este hecho es ya comprobable con Giuseppe Verdi, quien, tal y como analizan Lavinia Sabina y Walter Sorge (2009) añade múltiples didascalias sobre la propia partitura, como por ejemplo, en su adaptación del drama shakespiriano *Macbeth* (1847), donde escribe: *dovrà essere detto dai cantanti sottovoce, e cupa, ad eccezione di alcune frasi, in cui sarà marcato a voce spiegata* (Acto I: 2).²⁹

En conclusión, podríamos considerar que el recorrido del personaje lírico a lo largo del siglo XIX se basa en el acercamiento hacia la noción de verdad, lo que influye en un cambio de vocalidad y en la incorporación de recursos escénicos que refuerzan la línea del canto y la hagan más verosímil.

Esta comprensión del fenómeno de traslación del texto narrativo a la ópera, así como de las peculiaridades de personaje lírico decimonónico, justifica el interés que suscita el análisis del personaje femenino en este contexto. Existen especialmente dos aspectos que influyen en el análisis en cuestión: en primer lugar, a partir de la síntesis activa podemos deducir qué características de este personaje quieren conservar el compositor y libretista y cómo se relacionan con los ideales de feminidad en la época. En segundo, pueden comprobarse cuáles son las mutaciones que sufre el personaje con el intercambio de lenguajes y signos, y hasta qué punto estas mutaciones están determinadas por el género y el contexto.

²⁸ «En escena, otra vez,/ el autor dispone las antiguas máscaras (...)/ y me envía de nuevo. Pero no para deciros, como antes: «¡Las lágrimas que vertimos son falsas!/ ¡De los sufrimientos de nuestros mártires no se alarman!/ No, no./ El autor ha buscado, en su lugar/ llorar un destello de vida.» (Traducción propia).

²⁹ «Deberá ser entonado por el cantante *sottovoce* y lúgubre, a excepción de algunas frases, en las que estará cantado a plena voz». (Traducción propia).

5 TRES EJEMPLOS: LUCIA, CARMEN Y VIOLETTA

5.1 LA MUJER LOCA: DE LUCY ASHTON A LUCIA DI LAMERMOOR

5.1.1 *La novia de Lamermoor*, de Walter Scott (1819)

El escritor escocés Walter Scott (1771-1832) fue uno de los novelistas más relevantes del periodo romántico. Siguiendo la estela del famoso Lord Byron, Scott fue reconocido y leído en toda Europa³⁰, y sus argumentos inspiraron la creación de numerosas piezas dentro del género lírico y posteriormente cinematográfico. Al escritor se le atribuye la creación de la novela histórica, ya que procuraba sus novelas de prólogos, notas y apéndices que sustentaban la veracidad de sus historias, y se le considera también pionero en tratar la novela de historia social (Hauser, 1969: 409) pues sus personajes siempre están marcados y determinados por su origen.

Publicada en 1819, *La novia de Lamermoor* representa un ejemplo paradigmático de ello. Su argumento, basado en hechos reales, se sitúa en la Revolución Gloriosa de Escocia, y se fundamenta en la historia de amor entre personajes de dos familias rivales en una situación que está profundamente condicionada por el contexto social y político de la época en la que se ubica. Así, la novela narra el enamoramiento del protagonista, el Master de Ravenswood, y Lucy Ashton, la hija de Lord Keeper, el abogado que arrebató todas sus pertenencias a su padre y que causó su enfermedad mortal, y por el cual él vive sumido en la miseria. El primer encuentro sucede de manera fortuita, cuando el Master salva a Lucy y a su padre del ataque de un toro. La joven queda encandilada con su salvador y el joven se enamora también de su belleza y dulzura, hasta el punto en el que decide renunciar a su venganza con la familia Ashton. Por su parte, Lord Keeper, que intuye la situación y en un inicio la reprueba, acaba intercediendo para que ambos pasen más tiempo juntos e incluso, aunque él lo desconoce, se prometan, ya que tener el favor de Ravenswood le beneficiaría en los cambios políticos que están a punto de producirse.

³⁰ De hecho, William Paton Ker llega a considerarlo en 1925 como «el escritor de más éxito del mundo» (Ker, 1925: 164 ápuđ Hauser, 1969: 408). Autores tan revelantes como Manzoni o Goethe también alababan su obra.

Sin embargo, Lady Ashton, la madre de Lucy, que se encontraba de viaje, se entera de los planes de su hija y regresa a casa con otro compromiso de matrimonio para ella, pues reprueba que se una a su enemigo. Lucy rechaza el casamiento y su madre la encierra en una torre de su castillo. La joven, cada vez más loca y enferma, acaba cediendo y firma el contrato matrimonial. Justo después de hacerlo, Ravenswood, que había estado ausente durante un año, aparece por la puerta del castillo. La aparición acaba por trastornar a Lucy y apuñala a su marido la noche de bodas para acabar muriendo también después. Douglas, hermano de la joven, quiere vengar la situación y reta al Master a un duelo. Mientras espera a su enemigo, Ravenswood muere al quedar atrapado en arenas movedizas.

La novela, a su vez, describe una serie de fenómenos paranormales —la aparición de un fantasma en la fuente, las predicciones de la sirvienta de los Ashton y de tres mujeres brujas que recuerdan a los personajes de Macbeth— que refuerzan el ambiente gótico romántico y se alinean así con las baladas tradicionales escocesas (Allingham, 2008).

5.1.1.1 Personajes femeninos secundarios

En la novela se encuentran dos tipos de personajes secundarios. De un lado estarían Alice y Lady Ashton, aunque con una importancia muy diferenciada, que se constituyen como los dos personajes femeninos de más relevancia para la historia. Del otro se encontrarían los personajes de las tres brujas, que apenas sí están caracterizados débilmente a través de sus acciones, sin una descripción directa por parte del narrador, y cuya aparición no es determinante para el argumento. Entre ellas, el personaje que más destaca es el de Alsie, que sí interviene en el desenlace final, ya que sus visitas contribuyen a potenciar la locura en Lucy.

Alice

Alice es la antigua sirvienta de los Ravenswood. Al obtener los Ashton las propiedades de la familia enemiga, Alice quedó viviendo en el mismo lugar en el que residía antiguamente, una casa alejada de la vivienda principal, aunque ya no sirve a la nueva familia.

Se trata de una anciana ciega —«apenas parecía posible que su rostro ciego pudiera expresar tan intensamente el carácter» (p. 33), dice el narrador— a quien se describe

siempre desde una atmósfera mágica y respetuosa. A pesar de su edad, Scott nos dice que «ofrecía un aspecto impresionante; su figura era alta y poco encorvada por las dolencias de una edad avanzada (...). Había sido hermosa, pero de una belleza de tipo fuerte y masculino que no suele perdurar pasada la primera juventud(...)» (Scott, 2016 [1819]: 33)³¹.

En lo referido a la caracterización indirecta, es Lucy quien aporta una descripción más detallada, al llevar a su padre por primera vez a conocerla:

Por lo que respecta a la vieja Alice, es la verdadera emperatriz de las ancianas y la reina de la charla, pues sabe todas las leyendas populares. La pobre mujer está ciega, pero cuando habla con alguien parece que le está mirando el fondo del corazón (...). Os aseguro que, por su conversación y su conducta, parece una condesa (p.30).

El personaje de Alice sirve para reforzar la atmósfera de misterio que cubre toda la obra —de hecho, el Master de Ravenswood tiene una visión de ella como fantasma en la fuente, cuando ésta acaba de fallecer— y como presagio del fatídico desenlace. Es una suerte de versión femenina del mito del ciego Tiresias, ya que adivina que algo trágico va a suceder si las dos familias continúan retomando el contacto, y así se lo transmite al Lord Keeper, en su primer encuentro, o al Master de Ravenswood:

«Si mi vista mortal se ha cerrado a los objetos presentes, quizá puedo mirar con más resultado a los acontecimientos futuros (...). Desearía veros abandonar estas tierras fatales, donde vuestro odio y vuestro amor amenazan con seguras maldades, o por lo menos, desgracias, tanto para vos como para otros.» (p. 144)

Lady Ashton

La madre de Lucy es, sin duda, el papel femenino que más destaca tras la protagonista. A ella se debe en gran medida la resolución de la historia, y su actitud autoritaria y fuerte contrasta en gran medida con la de su hija.

Respecto a su caracterización física, se la describe como «hermosa, con una apariencia majestuosa». ³² En lo que respecta a su caracterización psicológica, se realiza una exhaustiva descripción que además podrá atestigüarse posteriormente con sus acciones: la oposición al matrimonio de su hija y el encierro en la torre para que cambie de opinión

³¹ Los números de página utilizados corresponden a la versión de *La novia de Lamermoor* de 2016 citada en la bibliografía.

³² Todos los rasgos de caracterización directa se encuentran en la presentación de Lady Ashton por parte del narrador, quien en las páginas 18 y 19 describe al personaje con detalle.

hablan de la frialdad con la que se nos describe el personaje, que mira a toda costa por sus propios intereses económicos y los de su familia.

Perteneciente a una familia más rica que la de su marido, se dice de ella que a pesar de que «sus modales eran graves, dignos y severamente regulados por las reglas de la etiqueta» y su «hospitalidad espléndida», «muy raramente se hablaba de Lady Ashton afectuosamente. Sus actos resultaban motivados claramente por el interés». De hecho, incluso se menciona que su marido le inspiraba temor, y que había pagado por su encumbramiento, del que ella era responsable en buena parte, «un precio demasiado elevado: la esclavitud conyugal.». Durante la novela Lady Ashton da numerosas muestras de su insensibilidad. Uno de los múltiples ejemplos se encuentra cuando Lucy empieza a enfermar tras su reclusión en la torre, donde el narrador cuenta:

«Esto, en cualquier madre hubiera sido motivo de compasión; pero Lady Ashton, inquebrantable en su propósito, veía estas oscilaciones de la salud y del intelecto de Lucy con tan poca simpatía como siente un artillero al contemplar las torres de una ciudad enemiga sitiada derrumbándose bajo los disparos de sus cañones.» (p.229)

Por su parte, los rasgos de caracterización indirecta que se pueden apreciar se articulan en base al temor que infunde. De ello se encuentran también multitud de ejemplos, por citar algunos de ellos, los reparos de Lucy al querer contarle a su familia su promesa de matrimonio con el Master «[mi padre] estoy segura de que os ama... creo que consentirá, pero ¡luego está mi madre...! Se interrumpió, avergonzada de haber expresado la duda que sentía sobre la autoridad doméstica de su padre» (p.150), en los comentarios de Craigengelt, uno de los personajes secundarios: «Lo único en contra mía es si al padre o a la muchacha les da por armar un escándalo; pero me han dicho que la madre se los enrolla a ambos con el dedo meñique» (p.166) o el diálogo interno del Lord Keeper sobre el matrimonio de su hija: «¿Qué dirá mi mujer? ¿Qué dirá Lady Ashton?» (p.116).

Por lo que respecta a la función del personaje en la historia, esta resulta de vital importancia, ya que se constituye, siguiendo el modelo actancial propuesto por Greimas (1973) como la oponente de los protagonistas. Si bien al principio la historia se construye en base a la rivalidad entre las dos familias y el oponente sería el propio Lord Keeper, que está mucho más presente en la novela, y cuyo odio hacia el Master de Ravenswood articula buena parte de la obra, éste acaba aceptando e incluso favoreciendo la promesa de matrimonio entre ellos. No obstante, es la madre la que se niega férreamente al compromiso, quien concierta en enlace con otro pretendiente y, en última instancia, la que encierra a su hija en la torre a costa de su salud física y mental. De ella también surgen

las decisiones de que Lucy sea visitada por la bruja, que contribuye a disparar su locura por medio de imaginaria oscura, y de interceptar toda la correspondencia que los enamorados pretenden enviarse, lo cual acaba de cortar el lazo que la joven mantenía con el mundo real. Así, podría considerarse que Lady Ashton es el factor desencadenante, el personaje que lleva la historia hacia su trágico desenlace. A nivel simbólico, su papel representaría el orden establecido y, en última instancia, el reflejo de que aquello que se sale de la norma social será castigado.

5.1.2 *Lucia di Lamermoor*, de Gaetano Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano (1835)

La versión de Gaetano Donizetti y Salvatore Cammarano conserva los rasgos esenciales de la novela escocesa, pero sin embargo realiza una serie de modificaciones sustanciales para adaptarse al género operístico y a sus peculiaridades. Estrenada en 1835, la pieza se convirtió pronto en una referencia para el repertorio belcantista y constituye un claro modelo de ópera romántica: dos personajes protagonistas que se ven envueltos en un amor pasional pero prohibido, la figura de un héroe (tenor) y de una heroína pasiva (soprano), que se ve abocada a la muerte por un trágico destino y un amor desenfrenado, y que expresa todo este sufrimiento por medio de un virtuoso despliegue vocal.

El libreto de Cammarano refuerza la idea del amor imposible entre familias enfrentadas, al estilo del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, y prescinde de muchos de los personajes. De entre ellos es especialmente relevante la eliminación de los padres de Lucy Ashton, Lady Ashton y Lord Keeper, que juegan un papel imprescindible en la obra de Walter Scott; aunque también se suprimen dos personajes con tramas secundarias en la novela, como son Caleb Balderstone, el criado del Master y único personaje cómico de la pieza, y el capitán Croigengelt, compañero de Bucklaw en sus andanzas. Por contra, la versión operística otorga mucho más protagonismo al hermano de la joven, Enrico, y crea los personajes de Raimundo, un capellán que fusiona la figura del padre con el cura que visita a Lucy en la torre en la novela de origen, y Normanno, jefe de la guarda del castillo de los Ashton.

Otra diferencia esencial reside en el final de los protagonistas. Mientras que la muerte de Lucy tras volverse loca es común en ambas versiones, la ópera acaba también con la vida de Arturo, su ya marido, que en la novela original se recupera; y crea para el final de

Edgardo di Ravenswood a un estilo mucho más melodramático, ya que en lugar de morir por un accidente se quita él mismo la vida.

Por otra parte, la novela de Walter Scott dota a sus personajes de diferentes dialectos según la clase social a la que pertenezcan. Este elemento no se conserva en la traducción al italiano, donde en cualquier caso el papel de los personajes de clases más bajas — como, por ejemplo, criados— es mucho menor.

Centrados ya en el argumento, la historia en la ópera comienza directamente con la revelación del amor prohibido entre Lucia³³ y Edgardo, ya que Normano le cuenta a Enrico que los ve reunirse todas las noches desde que el joven de los Ravenswood la salvó del ataque de un toro. Los enamorados se han prometido antes de que éste parta por un servicio a Francia. Enrico, contrario a la relación de su hermana con un enemigo tal para su familia, consigue engañar a Lucia diciéndole que Edgardo ha conocido a otra mujer y entregándole una carta falsa como prueba. Traicionada, Lucia acepta casarse con Arturo, que ha sido propuesto por su propio hermano en pos de sus intereses económicos.

Al igual que sucede en la novela, el mismo día del enlace nupcial, Edgardo aparece y Raimondo, capellán y tutor de Lucia, le muestra el contrato matrimonial recién firmado. El joven de Ravenswood se enfurece y lanza el anillo de compromiso a Lucia, quien se muestra visiblemente afectada. La noche de bodas, Enrico acude a la casa de Edgardo para desafiarlo a duelo. Mientras la fiesta se está celebrando en el castillo, Raimundo irrumpe en la escena para anunciar que Lucia ha perdido la razón y ha matado a Arturo. La joven aparece bajando las escaleras, como si se dirigiera en paso lento hacia el altar, con su vestido de bodas ensangrentado. Es en este momento en el que Lucia entona el aria más famosa de la ópera y probablemente la más conocida de las arias de la locura, en la que delira sobre un renovado encuentro con su amado. Edgardo sabe de los delirios de Lucia por una procesión fúnebre³⁴ que se acerca a su castillo, y corre para ver a la joven. Cuando llega, sin embargo, ésta ya ha caído. Al contemplarlo, él mismo se da muerte.

³³ Los nombres de los personajes en la ópera se encuentran italianizados. Al estar compuesta esencialmente por diálogos, como es inherente a este tipo de repertorio, los personajes utilizan sus nombres propios para referirse los unos a los otros. Debido a su estilo narrativo, la novela de Scott no necesita utilizar tanto estos nombres y puede permitirse las menciones largas: Master de Ravenswood, Lord Keeper, etc.

³⁴ La procesión está entonada por un coro, que hace las veces de oráculo en la ópera. En este mismo sentido de «voz del destino» aparece en la primera escena para confirmar a Enrico sobre el amor de su hermana con Ravenswood.

5.1.2.1 Personajes femeninos secundarios

Alice

Alice es el único personaje secundario que se mantiene en la versión operística, a pesar de que pierde gran parte de su identidad original. Así, en la visión de Cammarano, *Alisa* se convierte en la sirvienta y amiga de Lucia, en su consejera. Esta relación entre criada y/o confidente y señora se da con frecuencia en el género dramático y puede observarse en numerosas óperas: *Desdémona y Emilia*, del *Otello* de Verdi, basada en el drama homónimo de Shakespeare, *Zulma y Elvira*, de *L'italiana in Algeri* de Rossini, etc. A través de los diálogos con este personaje el autor puede dar voz a los sentimientos de la mujer.

A pesar de que no se nos indica su edad, podemos intuir que Alisa es mayor que Lucia, puesto que las voces de mezzo-soprano suelen asociarse a personajes de mayor edad.³⁵

En la ópera, al igual que en la novela, este personaje tiene un papel secundario. Aunque no se conserva su ceguera, la ópera sí que conserva el carácter premonitorio de Alisa. El argumento de Donizetti rescata la visión del fantasma que tiene Lucia en la fuente, que aparece en el texto original, pero lo narra en pasado: Lucia se lo está contando a Alisa, mientras ella le dice que esa visión es símbolo de un mal presagio: «¡Oh cielos! En tus palabras descubro/ claros y trágicos presagios! / ¡Ah! ¡Lucia, Lucia, desiste/ de un amor tan funesto!» (Acto I: 4)³⁶

La ausencia de Lady Ashton en la versión operística

Aunque con algunas excepciones, la ausencia de la madre en la ópera seria es un hecho relativamente frecuente. Como estudia Martha Feldman (2017) a lo largo de su trabajo, esta ausencia se debería a una voluntad de dar énfasis a la idea de la soberanía del rey y reforzaría la autoridad de la figura paterna. De hecho, muchas de las óperas que se desarrollan en el período y en el que aparece cierto componente de desobediencia femenina siempre se encuentran con el padre como principal «figura opositora».

³⁵ No solo de mayor edad, sino que también se utilizan para ser la voz del Otro Así, muchas veces estas voces representan a brujas, a las «malas» de las óperas. Por ello, no es casual que Bizet eligiera esta tesitura vocal para su *Carmen*.

³⁶ Todas las alusiones al libreto provienen de la traducción de Rafael Torregrosa Sánchez (2000).

Por otro lado, la idea de lo «femenino» tal y como se representaba en la literatura era más inefectiva en el drama, ya que generaba heroínas pasivas que no participaban del conflicto: las mujeres protagonistas necesitan verse en situaciones de daño físico o moral para oponerse a ellas (Rutherford, 2013: 161). De otra parte, apunta también Rutherford que los libretistas prescindirían de estos personajes por la negativa de las *prime donne* de la época a la hora de encarnar ese tipo de papeles, ya que eran demasiado ancianas para ellas.³⁷

Si bien en el caso de *Lucia di Lamermoor* la figura del padre también ha sido suprimida, es el hermano el que hace las veces de perpetuador del estatus adquirido.³⁸ De hecho, la muerte de la madre se anuncia ya desde la escena inicial, con el personaje de Raimundo: «Afligida joven, que aún llora sobre el sepulcro de su madre» (Acto I: 1), y el mismo sacerdote lo utiliza como forma de convencer a Lucia para que acepte el matrimonio acordado: «Por todas las inquietudes que presiento, por tu difunta madre, por tu hermano en peligro, cambia tus sentimientos (...).» (Acto II: 3).

Enrico, el hermano de Lucia, constituiría el «análogo» de la figura de la madre en la novela. Desde el inicio se opone al matrimonio en defensa de la honra de su familia, siempre se muestra muy autoritario con su hermana y tiene una actitud más malvada y amenazadora, e incluso llega a falsificar una carta para que ésta crea que Edgardo ya no le ama. «En tus sueños apareceré/ como una sombra airada y amenazante/ el patíbulo sangriento/ siempre estará frente a ti.» (Acto II: 1).

Mediante esta transformación la ópera sustituye la fuerza del personaje femenino —y a su vez potencia el protagonismo de Lucia, con ciertos matices que se estudiarán en el capítulo siguiente— y la atribuye a un personaje masculino, de manera que se marca más la polarización entre orden-razón asociado al hombre y sentimiento-irracionalidad para la feminidad. En este mismo sentido también podría encontrarse la justificación de por qué se elimina la figura paterna, que en el caso de la novela se presenta como sometido a su mujer.

³⁷ No eran las únicas exigencias de las cantantes famosas. Por ejemplo, McClary (1992) cuenta cómo Bizet tuvo que aceptar el rechazo de dos mezzosopranos para que estrenaran su *Carmen*, ya que estaban en contra de la moralidad del papel.

³⁸ A pesar de que el personaje de Henry está más presente que su hermano Douglas en la novela, es éste segundo el que reta al Master de Ravenswood al duelo al final de la historia. En la ópera la figura del hermano se unifica en Enrico.

5.1.3 De Lucy a Lucia di Lamermoor: la protagonista

5.1.3.1 Lucy Ashton

A pesar de su importancia para la historia, el personaje de Lucy Ashton se presenta como un personaje con poco desarrollo. La información que tenemos de ella es sobre todo de manera indirecta, ya que son muchas las escenas en las que, a pesar de estar presente, su personaje no habla o lo hace de manera muy escueta. Lucy responde de una manera casi escolástica a todos los cánones de la época, y no es hasta el final de la novela en la que vemos un cierto cambio o papel activo del personaje para el transcurso de la acción.

En su primera aparición en la novela, Walter Scott describe la apariencia física de Lucy de manera detallada:

Las **facciones** de Lucy Ashton, de exquisita belleza, aunque **añiñadas**, reflejaban paz en su espíritu, serenidad e indiferencia hacia las vanidades de este mundo. Sus cabellos, de un oro sombreado, se dividían sobre una frente de **adorable pureza**, como un rayo de pálida luz solar sobre una colina de nieve. Su continente era en extremo **gentil, suave, tímido y femenino**, y se encogía ante la mirada más trivial de cualquier extraño, en vez de buscar su admiración. **Había en ella algo de Madonna**, quizás como resultado de su **delicada salud** y de pertenecer a una familia donde todos eran más activos y enérgicos que ella. (p. 25).

Como puede verse, el personaje se presenta como una perfecta ejemplificación de los ideales de feminidad de la época, que remiten a lo angelical, a lo dulce y delicado y a su vez a lo inocente y pasivo. Este hecho se refuerza párrafos después, en el que el narrador la caracteriza psicológicamente:

El lector habrá observado, en alguna familia conocida, que hay algún miembro de ella de **temperamento blando y sumiso**, arrastrado por la voluntad más fuerte de los demás. Y que este se entrega sin murmurar a la dirección de los otros (...) Tal era el caso de Lucy Ashton. (p. 26).

De la misma manera, también conocemos estos mismos rasgos a través de las preferencias de su madre por su hijo pequeño, y su cierto rechazo a su hija, que en cierto modo presenta un carácter opuesto al suyo:

[Lucy Ashton] prefería a su hijo mayor (...) a una hija cuya dulzura de carácter parecía ir unida a cierta debilidad mental. (...) —La pobre Lucy no sirve para la vida social. (...) Una hija apta para rebaños o para el claustro, no sirve para exigir ese respeto que no se nos concede de buen grado. (p. 27).

Lucy Ashton es, pues, el ejemplo paradigmático de lo que podía esperarse de una joven de su edad, de lo que, en todo caso, se querría esperar. El propio autor continúa durante varias ocasiones reforzando esta caracterización física y psicológica:

Según las idas de la época —que no consentían a una muchacha mostrar sus sentimientos sobre ninguna cuestión de importancia, a no ser que se le preguntase sobre ellas. Y entonces no era necesario, como ahora, que una señorita tuviera que fingir miedos infundados para parecer bien. (p. 38).

(...) Y hasta las lindas formas, delicadas y frágiles, de Lucy Ashton, parecían requerir el apoyo de la fuerza física del joven y de su carácter masculino. (p. 124).

Es interesante cómo, hasta que se vuelve loca, su personaje sigue mostrando este carácter débil, a pesar de que las circunstancias le sean tan adversas. De hecho, su pasividad acaba transformándose en debilidad física y mental, se va haciendo «sombria y abstraída», con mejillas héticas que «mostraban la llagada del espíritu» (p.229). La locura podría interpretarse de hecho como la única vía de escape para ella, como la única forma de huir de esos modales impuestos. La única vez en la que vemos a Lucy Ashton alzar la voz es una vez ya no es ella, sino su delirio, cuando ya ha herido a su marido y se atreve a decir la frase: «¿De manera que os habéis llevado a vuestro lindo novio?» (p. 252).

5.1.3.2 Lucia di Lamermoor

El personaje de Lucy o Lucia, en su versión italianizada, representa un ejemplo paradigmático de la transformación de un personaje desde el género de la novela hacia la ópera decimonónica.

Al centrarse la ópera únicamente en la relación romántica, Lucia necesariamente cobra más protagonismo en el drama lírico y está presente en casi todas las escenas. Además de ello —y, también, como consecuencia— su personaje *habla* mucho más a lo largo de arias, *duettos* y conjuntos. Si la locura, tal y como establece McClary (1991: 85), se caracterizaba en el resto de manifestaciones artísticas precisamente por su silencio —«se les ve, pero raramente se les otorga el don de la palabra», dice la musicóloga—, los códigos del género operístico obligaban a desplegar la enfermedad de otra manera³⁹. Así, la locura se traduce musicalmente por medio de grandes ornamentos virtuosísticos que, a manera de gritos o suspiros, se interpretan con una única vocal, como si el personaje no pudiera articular ninguna palabra. A través de estos pasajes se produce el lucimiento total de la cantante y se genera expectación en el público que acude a escuchar estas difíciles arias.

³⁹ De hecho, tal y como escribe Rosand, el hecho de cantar era precisamente, para el teatro textual, un signo de locura (1992), como puede verse en el acto IV, escena XII y siguientes con el personaje de Ofelia en Hamlet de William Shakespeare.

Por tanto, la importancia del personaje se ve reforzada en la versión operística tanto de manera textual, por las palabras del libreto de Cammarano, como de manera musical, con la música que compone Donizetti para este personaje⁴⁰.

De hecho, también puede considerarse que el título da información respecto a la importancia posterior del personaje. Es cierto que los dos hacen referencia a Lucy, pero en la novela original, *The bride of Lamermoor*, se la presenta como «la novia» categoría que exige necesariamente del otro, de un «novio», y tampoco se especifica su nombre; mientras la ópera lleva por título el nombre completo de Lucia, protagonista indiscutible.

Pero las diferencias entre las dos versiones del personaje no radican únicamente en el número de apariciones o de palabras que pronuncian, sino que, y probablemente muy motivado por este hecho, las dos *novias* también presentan diferencias en su carácter.

Como es propio del género, en la ópera no se encuentra una descripción física de Lucia. Su apariencia dependerá en gran medida de la cantante⁴¹ y su forma de actuar y vestuario nacerán de la propuesta del director de escena. De hecho, la única indicación al respecto de la ropa que viste al personaje se halla en la acotación de la escena de la locura, en la que se dice que «Lucia entra con un vestido blanco, despeinada y con el rostro cubierto de una desolación mortal, que le hace parecer más un espectro que un ser vivo» (Acto III: 5).

Respecto a los rasgos psicológicos caracterizados de manera directa, tampoco se encuentran descripciones precisas. El libretista sí que añade pequeñas descripciones sobre las emociones de Lucia, pero están muy determinadas por la situación y no hablan de cómo es el personaje constitutivamente. Por ejemplo, cuando Edgardo llega al castillo y descubre que Lucia acaba de casarse, se indica: «La turbación de Lucia deja ver que la mente turbada de la infeliz apenas entiende lo que hace (...)» (Acto II: 4), o al inicio de la segunda escena de este mismo acto: «Lucia se detiene bajo el umbral; la palidez de su

⁴⁰ Véase, por ejemplo, el caso de Elvira, en *I Puritani* de Vincenzo Bellini o la Ofelia de *Hamlet*, con música de Ambroise Thomas, que articulan también sendas arias de gran exhibición vocal.

⁴¹ Aunque en los últimos años es más frecuente la elección de cantantes cuyo aspecto físico encaje con el «ideal» de personaje, debido a la tendencia, cada vez mayor, de buscar la organicidad en la interpretación de las óperas, las licencias en este aspecto son más grandes que en el mundo del teatro, pues influyen de manera determinante las exigencias vocales del rol. De hecho, muchos de los papeles que representan a mujeres muy jóvenes —como es el caso de Lucia, o de las criadas de Mozart— son siempre interpretados por cantantes de mayor edad, ya que son difícilmente abarcables sin cierta técnica y trayectoria.

rostro, su mirada perdida, todo anuncia en ella el sufrimiento que padece, y los primeros síntomas de un desequilibrio mental.»

Por tanto, y al contrario de lo que sucedía en la versión literaria, el personaje de la ópera de Donizetti se (re)conoce por medio de sus palabras. En este sentido podemos encontrar dos intenciones: por un lado, la rebeldía que muestra Lucia al enfrentarse a su hermano, al defender que ya se encuentra prometida y al llamarle «inhumano» (acto II, 2):

LUCIA

La palidez funesta, horrorosa
que se dibuja en mi rostro,
te manifiesta, a pesar de mi
silencio, mi tragedia y mi dolor.

Pueda Dios perdonarte
tu **inhumano** rigor
y mi dolor.

(...)

LUCIA

¡Calla... ¡ah! calla!

ENRICO

¿Cómo?

LUCIA

Juré fidelidad a otro hombre.

ENRICO

(*iracundo*)

¡No debiste!...

LUCIA

¡Enrique!

ENRICO

¡No debiste!...

LUCIA

A otro juré fidelidad.

ENRICO

(*refrenándose*)

¡Ya basta!

Sin embargo, con la aceptación del compromiso asistimos a otro aspecto del carácter de Lucia, que a partir de este momento pasa a ser autocompasiva, a lamentarse de su suerte y a desear incluso la muerte. Hasta ese momento, Lucia se ha mostrado siempre luminosa al hablar de Enrico, incluso tras las premoniciones fatales de Alisa (Acto I, escena IV):

ALISA

¡Oh cielos! En tus palabras descubro

claros y trágicos presagios!

¡Ah! ¡Lucia, Lucia, desiste

de un amor tan funesto!

LUCIA

Él es la luz de mis días,
y solaz de mis penas.

Cuando poseído por amor ardiente,
me jura eterna fe con palabras

del corazón, arrebatado

por el amor ardiente...

olvido mis pesares,

el llanto se torna gozo...

Me parece que a su lado

el cielo se abre para mí...

No obstante, tras aceptar su destino sus palabras se tornan más graves y de alguna forma preparan el desenlace final. A pesar de su inicial rebeldía, Lucia acaba firmando el compromiso tras leer la carta falsa y ante el chantaje de su hermano y Raimundo «[A Raimundo] Calla, calla: tú has ganado./ No soy tan inhumana» (II:3), de modo que se intuye que es la propia contradicción entre el *deber* y el *querer* la que provoca la locura de la protagonista en última instancia.

Por otro lado, es interesante también analizar y contrastar el tratamiento de la locura en las dos propuestas. En la novela, el camino hacia la pérdida de la razón se realiza de una manera mucho más progresiva y, además de por la propia situación contradictoria para Lucy, privada de su amado y obligada a casarse con otro hombre, en parte está inducida por las visitas que recibe la joven durante su encierro en la torre. Tanto la bruja como el cura hacen, desde sus realidades espirituales, que Lucia dude de lo que ve y lo que siente. En el caso de la ópera, el giro hacia a la locura se produce de una manera mucho más brusca, lo cual permite reforzar el componente irracional de la protagonista⁴². De hecho, el acto en el que sucede la escena, el tercer y último, lleva por título «*la ragon smarrita*», esto es, la razón perdida. Además, el dramatismo con el que se trata el desenlace también es muy diferente. En la versión de Scott, Lucy apuñala a su esposo, pero no le da muerte. Para Mary Ann Smart (1992: 123) el brote del personaje en la novela es en gran parte una «pantomima», una versión estereotipada de la locura en la que la joven se comporta más como un animal que como un ser humano. Lucy es encontrada agazapada al lado de su esposo y las únicas palabras que el personaje puede pronunciar

⁴² Aunque en el género escénico el tiempo se acelera necesariamente y, por ello, sería imposible narrar tan detenidamente como hace Walter Scott los días de reclusión en la torre, es cierto que el libretista elige directamente omitirlos. De este modo anula cualquier razón más allá del propio impacto que causan en Lucia la obligación de aceptar el matrimonio concertado y la llegada de Edgardo y su rechazo.

tras ello son: «¿De manera que os habéis llevado a vuestro lindo novio?». Así, la escena se describe de la siguiente manera:

Allí estaba la desgraciada joven, sentada o más bien acurrucada como una liebre, con el peinado desecho, sus vestidos de noche desgarrados y salpicados de sangre, los ojos vidriados y las facciones convulsas, en un paroxismo de locura. Cuando se vio descubierta, empezó a emitir sonidos inarticulados y a gesticular frenéticamente como una endemoniada, señalándolos con sus dedos sangrientos. (Scott, 2016: 252).

Por contra, la representación de la locura de Lucia en la versión operística es mucho más grandilocuente —solo hay que pensar en el descenso lento del personaje desde la gran escalinata— y de hecho se convierte en la escena principal de la pieza, en la que además del despliegue vocal de la protagonista se encuentran todos los personajes y el coro. En este sentido, y tal como hace notar Mary Ann Smart (1992) la acción se constituye dramáticamente para que el foco esté centrado totalmente en Lucia, con el coro observándola. De hecho, en las notas de Salvatore Cammarano para la primera representación dispone lo siguiente:

I coristi si formano in diagonale e così veggono Lucia che sopraggiunge dalla dritta- avvertao i coristi di mostrarsi compresi di pietà e di terrore per la sciagura di Lucia, ed Alisa di starle sempre accanto e tenerle d'occhio com'è solito a fare con gli infelici che hanno smarrita la ragione⁴³ (Black, 1980: 32, ápod Smart, 1992: 127).

Por otra parte, mientras que el personaje de Lucy parece haber perdido completamente la razón, es cierto que del aria Lucia se desprende una cierta lucidez. Es interesante cómo se inserta la frase que pronuncia también en el original, que en este caso se presenta narrada en estilo indirecto por Raimondo: «Ella fijó en mí sus ojos.../ "¿Dónde está mi esposo?" me dijo,/ y en su pálido rostro/ ¡se dibujó una sonrisa!» (Acto III: 4). No solo la sonrisa llama la atención, sino que el hecho de mirar los ojos no era comúnmente representado y se atribuye a mujeres marginales (Smart, 1992: 127)⁴⁴. Por todo ello, podría considerarse que la locura de Lucia es más racional y controlada.

De hecho, el final de la historia podría tener una doble interpretación. La primera sería común a las dos versiones, y es aquella que se basa en el factor moralizante del castigo a

⁴³ «Los coristas se forman en diagonal, y así ven a Lucia que se añade a la escena desde la derecha. Advertidos los coristas de mostrarse llenos de piedad y de terror por la desgracia de Lucia, y Alisa de estar siempre cerca de ella y mirarle como se suele hacer con los infelices que han perdido la razón.» (Traducción propia).

⁴⁴ En el original en inglés, Lucy utiliza un dialecto escocés para pronunciar estas palabras «*So you have ta'en up your bonny bridegroom?*», que McClary (1991) interpreta como una burla hacia los modales aristócratas de su familia, que le exigían hablar en el idioma normativo. En este sentido, la mirada de Lucia en la versión operística podría interpretarse como una traducción del mismo símbolo en diferentes formatos; en cualquier modo, una actitud desafiante e impropia de la actitud sumisa del personaje.

la mujer que se ha rebelado a las normas establecidas, en la línea en que lo enfoca Elisa Martínez (1994: 81):

Las lectoras y receptoras educadas para el amor y el matrimonio en las historias del melodrama italiano y en los folletines del XIX aprendieron estos *exempla* [en el final de la ópera de Donizetti y en el destino del personaje de Gilda, en *Rigoletto* de Verdi⁴⁵] cuál debía ser su principal función en la nueva sociedad: ser, mediante el amor, las salvaguardadoras del Ideal masculino.

Sin embargo, la musicóloga Susan McClary (1991: 98) propone otro tipo de lectura, que se hace más latente en la ópera, donde el personaje tiene un papel más activo y, como se ha comprobado, más lúcido. La rebelión de Lucia sería vista no solo como una forma de cuestionamiento de las normas del matrimonio, sino también como un enfrentamiento hacia el propio sistema social que se estaba gestando. El hecho de que el problema se reduzca a lo doméstico y de que su personaje actúe finalmente bajo la locura —ha de tenerse en cuenta que oposición de Lucia al matrimonio concertado se sitúa mucho antes, en ambas referencias, de que ésta pierda la razón— justificarían que una ópera con tal crítica encubierta pudiera pasar la censura de la época, en la que, al igual que sucedía con la *grand opéra* francesa, se prohibían los temas de componente político o moralmente conflictivos,⁴⁶ censura a la que hace referencia Donizetti en varias de sus cartas (Ashbrook, 1983).

Por otro lado, siguiendo el modelo de análisis propuesto, por lo que respecta a la función desempeñada por Lucy/Lucia ésta es común en ambos géneros, ya que la adaptación conserva la esencia original. No obstante, podríamos considerar que, en la novela, Lucy no es la protagonista y, por tanto, se constituiría como destinatario del objeto en un modelo actancial en el que Master de Ravenswood sería el sujeto; mientras que en la versión operística Lucia, como protagonista, se convierte en sujeto de la acción —en este caso, con el objeto de casarse con quien ama—.

En cualquier caso, a pesar de ello, ambos personajes podrían considerarse, según las categorías anteriormente expuestas de Alonso de Santos (1998), como *carácter*, esto es,

⁴⁵ En la ópera de Verdi, Gilda pasa por tres estadios. Al inicio Gilda es una chica muy joven, a la que su padre tiene encerrada para que ningún hombre la posea. Sin embargo, el duque de Mantua consigue entrar a escondidas al palacio y tiene relaciones con ella, acción que se ha leído muchas veces como una violación. Posteriormente, la joven se enamora perdidamente del duque y, a pesar de sus traiciones con otras mujeres, finalmente sacrifica su vida por él en el tercer acto. Inocencia, amor y sacrificio son tres adjetivos que se atribuyen muy comúnmente a las representaciones de lo femenino en la época.

⁴⁶ La censura se aplicaba en todas la artes y, de hecho, en algunas ocasiones la ópera estaba menos sometida a ella pues se consideraba que el contenido musical significaba por encima del propio texto. Los censores se preocupaban de la blasfemia y el contenido inmoral de las piezas, así como del contenido político que desafiara el nuevo orden de incipiente creación. (Goldstein, 1989: 155).

personajes dominados por un aspecto o pasión que determina del todo su papel en la historia. A pesar de que en la ópera el personaje de Lucia está más presente, su rol no deja de ser sumiso, pues acepta finalmente un matrimonio que no quiere, y el cambio psicológico hacia la locura que sucede en ambos casos no puede tomarse en consideración, ya que se gesta de manera inconsciente y como sublimación de sus pasiones: a no ser que se haga una lectura profunda y alternativa del subtexto, Lucy y Lucia cometen el asesinato cuando ya han perdido la razón, no como acto defensivo.

La locura es la única forma en que pueden cuestionar las normas dentro del sistema establecido, la ruptura de la olla a presión a la que la joven ha estado sometida durante su vida sin rebelarse: familia, estado y religión⁴⁷.

5.1.4 Análisis de la frecuencia de aparición de los personajes

El análisis de este apartado se realizará tomando como modelo la metodología de análisis estructural que describe Manuel F. Vieites⁴⁸ (2008: 155) y en la que se propone la realización de tablas para «analizar la configuración estructural de los conflictos, de los cursos de acción, de los espacios y de los tiempos y ver qué rol juegan en relación con esos elementos los personajes.»

La leyenda de los signos utilizados es la siguiente:

- ~ X: Personaje presente en la escena o protagonista del capítulo a pesar de que el estilo esté narrado.
- ~ R: Personaje referido, se habla de él con mayor o menos importancia.

En el caso de la novela se ha precincido del análisis de aparición de los personajes secundarios, ya que no resultaban de utilidad para el estudio comparativo. En la tabla referida a la ópera, dado que el elenco es mucho menor, se estudian todos los personajes.

⁴⁷ Estos elementos, junto a la educación, son los factores históricos por los cuales se ha ejercido la dominación masculina, según Bordieu (2000: 8).

Distribución de personajes por capítulos en la novela *La novia de Lammermoor*:

| PRIMERA PARTE | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
|--------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|
| Lucy Ashton | | | X | | | | r | X | X | X | X | | | r |
| Henry Ashton | | | r | | | | | | | | | | | |
| Edgar Ravenswood | | r | | X | X | X | X | X | X | X | X | r | r | X |
| Laird de Bucklwaw* | | | | | X | X | X | X | X | | | | | |
| Mr Bide-the-Bent | | | | | | | | | | | | | | |
| Alice | | | r | X | | | | | | | | | | |
| Lord Keeper | | r | X | X | | | r | X | X | X | X | r | r | X |
| Lady Ashton | | r | X | | | | | | | | | | | |
| Caleb | | | | | | X | X | X | X | X | X | X | X | |
| Craigengelt | | | | | X | | | | | | | | | |
| Douglas | | r | | | | | | | | | | | | |

*Su nombre original es Frank Hayston

| SEGUNDA PARTE | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 |
|--------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Lucy Ashton | r | | X | X | X | X | X | X | | | r | | X |
| Henry Ashton | | | | X | | X | | | | | | | |
| Edgar Ravenswood | r | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| Laird de Bucklwaw* | | r | | | | | X | | | | | | |
| Mr Bide-the-Bent | | | | | | | | | | | | | |
| Alice | | | | | X | | | | X | | | | |
| Lord Keeper | X | X | X | X | | | | X | | | | | |
| Lady Ashton | r | | | r | | | r | X | | | r | | X |
| Caleb | | | r | X | | | | | | | X | X | |
| Craigengelt | | X | | | | | X | X | | | | | |
| Douglas | | | | | | | | | | | | | |

| TERCERA PARTE | 28 | 29 | 30 | 31* | 32 | 33 | 34 | 35 |
|--------------------|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| Lucy Ashton | r | X | X | X | X | X | X | r |
| Henry Ashton | | | | | X | X | X | |
| Edgar Ravenswood | | | r | | | X | | X |
| Laird de Bucklwaw* | X | X | | | X | X | X | |
| Mr Bide-the-Bent | | | | | X | X | | |
| Alice | | | | | | | | |
| Lord Keeper | | | r | | X | X | X | |
| Lady Ashton | | X | r | | X | X | X | |
| Caleb | | | | | | | | X |
| Craigengelt | X | | | | X | X | | |
| Douglas | r | | | | X | | | X |

*En este capítulo aparece también el personaje de la bruja Aislie. Se narran sus visitas cuando Lucy está reclusa.

Distribución de personajes por escenas en la ópera *Lucia di Lamermoor*

| | Primer acto | | | | | Segundo acto | | | | | | Tercer acto | | | | | | | | |
|-----------------------|-------------|---|---|---|---|--------------|---|---|---|---|---|-------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| Lucia di Lamermoor | | | | X | X | | X | X | | X | X | | | | | X | X | | | |
| Enrico Ashton | | X | X | | | X | X | | X | X | X | | X | | | | X | | | |
| Edgardo di Ravenswood | | | | | X | | | | | | X | X | X | | | | | X | X | X |
| Arturo di Bucklaw | | | | | | | | | X | X | X | | | | | | | | | |
| Raimondo | | X | X | | | | | X | | X | X | | | | X | | X | | | X |
| Alisa | | | | X | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Normanno | X | X | X | | | X | | | | | | | | | | X | | | | |
| Coro | X | | X | | | | | | X | | X | | | X | X | X | X | | X | X |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Como puede observarse, el protagonista indiscutible de la obra de Walter Scott es Edgar, el Master de Ravenswood, que aparece o es referido en 27 de los 35 capítulos del libro. El personaje de Lucy aparece en 24 escenas, pero en muchas de ellas no participa activamente a pesar de estar presente, especialmente al inicio de la novela. En la segunda parte comienza a desarrollarse más activamente la relación romántica, y por ello el interviene en más diálogos, pero incluso el criado Caleb tiene más escenas centradas en sus artimañas para conseguir comida que Lucy respecto a sus sentimientos.

Por su parte, tiene también importancia en la novela Lord Keeper, que aparece en 20 escenas y cuyas intervenciones son siempre más largas, además de articular junto a Edgar el desarrollo de la historia.

Por lo que respecta a la ópera, como puede observarse la distribución por personajes está más equilibrada. Aunque en un principio es su hermano, Enrico, el que aparece en más escenas, es cierto que la participación en los diálogos de Lucia es equiparable, y el protagonismo que se le otorga en la escena final aumenta de manera muy significativa la importancia del personaje.

5.1.5 Recapitulación

El estudio comparativo entre los personajes femeninos de la versión original propuesta por Walter Scott y la versión operística de Donizetti y Cammarano vuelca algunos resultados interesantes.

En primer lugar, cabe destacar la supresión de la madre, con lo cual las únicas figuras de autoridad quedan relegadas a los personajes masculinos.

Por otra parte, el cambio más sustancial se produce en el personaje de Lucy a *Lucia di Lamermoor*: desde las pocas frases que tiene en la novela original, donde además se le presenta siempre con un carácter pasivo y angelical, en la ópera pasa a tener un papel activo y a llevarse, gracias a los pasajes musicales —y textuales— escritos para ella, el mayor protagonismo de la ópera. A pesar de ello, el carácter de la protagonista es siempre el de una heroína pasiva, que no es capaz de controlar su destino si no es por medio de la muerte. Esta resignificación del personaje femenino que se da en *Lucia di Lamermoor* con la traslación al género lírico, y que se debe en parte a la atracción en la época hacia las virtuosísticas arias de locura, no es sin embargo único del tándem Donizetti/Cammarano, sino que como se ha estudiado es algo relativamente frecuente en la ópera del XIX. Las diferentes lecturas sobre este fenómeno se analizan al final de este trabajo.

5.2 LA PROSTITUTA: DE MARGUERITE GAUTIER A VIOLETTA VALERY

5.2.1 *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas (1848)

La novela de Alexandre Dumas *La fille aux Camélias* se publica en 1848 y está inspirada en un romance real que mantuvo el escritor con Marie Duplessis, una joven cortesana a la que había conocido años antes en París. Como narra Julie Kavanagh (2014), tras una infancia traumática, en la que había sido forzada a ejercer la prostitución por parte de su padre cuando era apenas una niña, Alphosine Plessis se muda a la *ciudad de las luces* y cambia su nombre para iniciar una nueva vida. Allí se convierte en la cortesana brillante y hermosa a la que trata de retratar Dumas en *La dama de las Camelias*. Con una numerosa lista de amantes de la alta sociedad, Marie se convierte en un personaje público, asiste con frecuencia al teatro luciendo joyas y trajes caros y su casa se configura como lugar de encuentro para escritores, filósofos y poetas. Sin embargo, y al igual que le sucede a la protagonista de la novela, la tuberculosis se lleva la vida de la joven cuando

ésta contaba únicamente 23 años. Meses después de su fallecimiento, Alexandre Dumas reescribe su vida de una manera edulcorada. A caballo entre el romanticismo y el realismo, la novela narra la historia de su vida de una manera lírica y romántica que comienza también a introducir detalles de las propias costumbres y los problemas de la sociedad contemporánea. Tal y como describe el escritor en el prólogo a la versión teatral:

*Cependant, Marie Duplessis n'a pas eu toutes les aventures pathétiques que je prête à Marguerite Gautier, mais elle ne demandait qu'à les avoir. Si elle n'a rien sacrifié à Armand, c'est qu'Armand ne l'a pas voulu. Elle n'a pu jouer, à son grand regret, que le premier et le deuxième acte de la pièce. Elle les recommençait toujours, comme Pénélope sa toile: seulement, c'était le jour que se défaisait ce qu'elle avait commencé la nuit*⁴⁹. (Dumas, 1989: 9)

La historia de amor entre Dumas hijo y Marie Duplessis, convertidos ya en Armando Duval y Marguerite Gautier, nunca habría sucedido, pero sí muchos de los acontecimientos previos al enamoramiento. Dumas utiliza el personaje de Marie para realizar un alegato en defensa de la familia y del amor conyugal: Marguerite Gautier intenta cambiar de vida tras conocer a Armando, tras sentir por primera vez el amor «verdadero», pero ya no es posible la salvación para ella. La joven acaba muriendo pobre y sola de tuberculosis, precisamente una enfermedad que se asociaba en la época a las mujeres que ejercían su oficio (Rutherford, 2013: 186): su redención solo se consigue con la renuncia y con la muerte. «Estoy enteramente convencido del principio que sigue: para la mujer a quien la educación no ha enseñado el bien, suele abrir Dios un par de senderos que a él la llevan; son esos senderos el dolor y el amor.», escribe Dumas en el capítulo III de su *Dama de las Camelias* (p. 36)⁵⁰. Aunque parece que para su protagonista existen los dos caminos, al final uno acaba conduciendo al otro, casi como castigo por haber amado.⁵¹

⁴⁹ «No obstante, Marie Duplessis no vivió todas las tristes aventuras que yo atribuyo a Marguerite Gautier, aunque sí que pedía tenerlas. Si no sacrificó nada por Armand, es porque Armand no lo quiso. Ella solo hubiera podido protagonizar, muy a su pesar, el primer y segundo acto de la obra. Siempre recomenzaba esos actos como Penélope lo hacía con su manto, sólo que de día se deshacía lo que había empezado por la noche. » (Traducción propia).

⁵⁰ Todas las páginas referidas a la novela corresponden a la edición de la *Dama de las camelias* publicada por la editorial Sarpe (1984).

⁵¹ Durante este capítulo, el escritor defiende que la mujer prostituta puede ser «rehabilitada» (p. 36) mediante el amor, y de hecho él mismo siente cierta simpatía hacia la prostitución y declara de Marie Duplessis que era «una de las últimas cortesanas que tenía corazón» (Dumas, 1989: 9). Aunque su novela puede verse como un alegato, si no en defensa de la prostitución, al menos como una búsqueda de la comprensión hacia ella como salida laboral a mujeres con vidas precarias, en el mismo prólogo a la obra teatral en el que despliega esos argumentos también critica que el fenómeno se está convirtiendo en una amenaza para la familia. «*Laissons la femme faire ce qu'elle fait, et, dans cinquante ans au plus, nos neveux (on n'aura plus d'enfants, on n'aura plus que des neveux), nos neveux verront ce qui restera de la famille, de la religion, de la vertu, de la morale et du mariage dans votre beau pays de France(...)*» (Dumas, ibíd.). «Dejad que la mujer haga lo que quiera y, en cincuenta años como máximo, nuestros sobrinos (no tendremos más hijos, solo sobrinos), nuestros sobrinos verán qué es lo que queda de la familia, de la

Fue Dumas el responsable de asociar la flor a la cortesana, y su novela fue tan famosa que la tumba de Marie Duplessis llegó a cubrirse de camelias. En la novela, esta es la única flor que agrada a la protagonista: lleva un ramo de camelias blancas durante 25 días al mes y rojas en los días restantes, cuando se encuentra con el periodo.⁵²

La novela comienza con la muerte de Marguerite Gautier. El narrador de la historia acude por curiosidad a la subasta que se realiza en el piso de la cortesana, cuyos bienes se están vendiendo para hacer frente a las deudas que había contraído antes de fallecer. Era una cortesana hermosa, de elegantes modales, que se dejaba ver en los estrenos de ópera con vestidos lujosos y diamantes colgando de las orejas. Marguerite estaba unida a un duque que se hacía cargo de sus gastos y la mantenía como a una hija, pues le recordaba a su difunta criatura. En la subasta compra el narrador la novela *Manon*, del Abate Prévost, y comprueba que lleva una dedicatoria firmada por un tal Armand Duval. Días después, el mismo Armand lo visita para rogarle que le entregue el libro, y se inicia una estrecha amistad por la que el amante le contará toda su historia con la cortesana.

Armand se había enamorado de Marguerite desde el primer momento en que la vio, pero no fue hasta un año después cuando se atrevió a acercarse en una noche de ópera. Por medio de la vecina de ésta, Prudencia, el joven consigue cenar en casa de la cortesana junto con otros invitados. En un momento de indisposición de ella, que nos hace dar cuenta de su enfermedad, Armand acude a la habitación donde reposa y le confiesa su amor apasionado. Aunque dudosa en un inicio, Marguerite se siente embaucada por las ansias de cuidado y la total entrega del joven y decide concertar una cita al día siguiente, «cuando la flor se marchite», ofreciéndole una camelia. En esta segunda ocasión pasan la noche juntos y se declaran un profundo amor, pero Marguerite tiene que atender al duque y otros servicios, lo cual despierta los celos de Armand.⁵³

El verano llega y los dos enamorados se trasladan a una lujosa casa en el campo. Al enterarse de que está conviviendo con otro hombre, el duque retira la pensión a

religión, de la virtud, de la moral y del matrimonio en vuestro bello país de Francia» (Traducción propia). Esta línea de pensamiento no resulta extraña si se piensa en el final de su novela.

⁵² En dos artículos de juventud publicados en *La Nación*, Benito Pérez Galdós, que utilizaría como referente a Marguerite Gautier para algunos de sus personajes, habla sobre la camelia y la rosa y justifica por qué Dumas eligió esta flor para su protagonista. Dice que su «hermosura [es] puramente artificial y mundana... no produce más que un encanto momentáneo en nuestros sentidos, que se satisfacen tocándola... es un cuerpo hermoso, pero sin aroma; es una flor prostituida; la flor sin pudor; la flor sin familia». (Ribbans, 2000).

⁵³ Las crónicas sobre la relación entre Marie Duplessis y Alexandre Dumas hablan precisamente de ello, de los celos como uno de los detonantes de la ruptura entre los dos (Kavanagh, 2014).

Marguerite, lo que hace que la pareja se vea en apuros económicos. El padre de Armand visita a la cortesana cuando se encuentra sola y trata de convencerla de que deje a su hijo, pues le está ocasionando muchos gastos. Marguerite le cuenta que está vendiendo todas sus propiedades para hacer frente a ellos, y que planea mudarse tras el verano a un modesto apartamento en París y renunciar por completo a su antigua vida. No obstante, lo que el padre desea realmente es que la joven abandone a su hijo Armand, ya que está comprometiendo la reputación de su familia y la de su hija, que no podrá contraer matrimonio mientras su hermano se encuentre en una relación con alguien de tan baja moral. Marguerite acaba convencida, pues siente que es su deber ayudar a la familia de su amado y que su hermana merece, más que ella, una vida digna.

Marcha a la ciudad y entrega una carta a Armand abandonándolo. Un mes después, ambos coinciden en una fiesta, Marguerite acompañada de un barón que la cortejaba, Armand de la mano de Olympia, una prostituta amiga de su amada. Los hombres se baten en duelo y Armand acaba hiriendo al barón. Después de ello se muda con su padre a otro país.

Tras volver a sus antiguas costumbres, Marguerite acaba enfermando, esta vez de manera mortal. Durante su agonía escribe numerosas cartas a Armando, pero estas no llegan a tiempo, y la joven muere tras confesarle la verdad de su ruptura en una de ellas. Julia Duprat, una amiga de Marguerite, redacta las últimas noticias y narra sus días de agonía.

Tras acabar de leerlas todas estas cartas, el narrador escribe la historia de la dama de las camelias porque siente como un deber que el público supiera que, aunque no era algo común, había existido una meretriz que «había experimentado un amor serio, que había sufrido por él y por él había muerto.» (p. 170).

5.2.1.1 Personajes femeninos secundarios

Una serie de personajes secundarios sirven de ayudantes de la cortesana durante el desarrollo de la trama. De entre ellos, el más relevante es el personaje de Prudencia, sombrerera y amiga de Marguerite, ya que es una constante a lo largo de todo el relato y presenta una mayor complejidad que el resto de personajes femeninos análogos.⁵⁴

⁵⁴ En este sentido, podemos considerar que, a pesar de que la coprotagonista —o segunda protagonista, utilizando la terminología de García Barrientos (2012)— es femenina, los personajes secundarios de más

A Prudencia la conocemos junto a Marguerite, en el primer encuentro que tiene Armand con ella en la ópera. Se nos la describe física y psicológicamente como «una de esas mujeres gruesas, de cuarenta años, con las cuales no se requiere mucha diplomacia para hacerles declarar lo que desea uno saber» (p. 64). Prudencia, vecina de Marguerite y antigua cortesana, ejerce como mediadora en la relación romántica: los presenta la primera noche, deja quedarse a Armand en su casa hasta que ella quede libre, etc. Su personaje, que hace también las veces de confidente de la protagonista y que tiene en ocasiones una cierta actitud maternal, llama la atención por su desparpajo y su forma directa de hablar. Al contrario que el futuro presumible de Marguerite, Prudencia es una mujer soltera —estado probablemente condicionado por su pasado—, con un negocio propio que exhibe con orgullo. No obstante, al final de la novela descubrimos que los afectos de Prudencia siempre fueron interesados, como cuenta Julia Duprat en sus cartas: «Esa mujer creía que iba a sacar más dinero a Marguerite, a costa de quien ya vivía casi del todo, contrayendo obligaciones que no puede cumplir y, al ver que ya no le sirve de nada, no viene a verla siquiera.» (p. 165).

De Julia Duprat, por su parte, no se aporta ninguna descripción más allá de la que se deduce por sus propias acciones: es una amiga de Marguerite y queda encargada de redactar las cartas a Armand cuando esta ya está demasiado indispuesta, y de hecho es la única que la acompaña hasta el final. A partir sus palabras en las cartas puede deducirse un carácter delicado y compasivo.

Por último, y con un papel completamente secundario, se encuentra Alice, la sirvienta de Marguerite, que no tiene otro desarrollo que el ejercicio de su función.

5.2.2 La versión teatral de *La dama de las camelias* (1852) por su propio autor

Debido a la buena respuesta del público hacia su novela, Alexandre Dumas hijo decide adaptarla al género teatral pocos años más tarde de su publicación. No obstante, y aunque la versión para la escena suavizaba el argumento respecto al original, la pieza estuvo

relevancia son masculinos y sus decisiones determinan el curso de la historia. Es el caso del padre de Armand, con su petición que deje a su hijo, o del duque, que al retirar la ayuda económica a Marguerite hace que se vea obligada a vender sus propiedades.

censurada durante dos años, hasta que consiguió finalmente estrenarse en 1852 tras la insistencia de muchos intelectuales cercanos a Dumas e incluso de su propio padre.

El drama tuvo mucho éxito y significó la primera obra teatral de una larga y prolífica trayectoria como dramaturgo para Alexandre Dumas, en una época en la que el teatro se vivía con gran expectación. Como escribe Hauser (1969: 112), «ninguna sociedad anterior ha encontrado tal deleite en el teatro, y para nadie ha significado tanto un estreno como para el público de Augier, Dumas hijo y Offenbach».⁵⁵

Dumas supo captar a la perfección el sentir de la época y adaptarse a un tipo de drama que debía combinar entretenimiento con la propagación de las ideas de la clase dominante. Ante la nueva corriente de mediados del siglo XIX que promulgaba *l'art pour l'art*, esto es, un arte basado en el goce y sin contenido político, el autor defendía que toda literatura que no propagaba la perfectibilidad, la moral, lo ideal, era una «literatura raquíca y malsana, nacida muerta.» (Dumas, 1984: 19).

La pieza teatral está organizada en cinco actos y sigue la misma secuenciación temporal de la novela a pesar de que suprime, como es lógico, los capítulos dedicados a la presentación del narrador y preámbulo de la historia⁵⁶ y el último capítulo, que sirve a modo de epílogo. Se reduce el número de acciones y escenas pero no se elimina ningún aspecto sustancial en la trama; sí se añaden, en cambio, algunas peculiaridades.

En primer lugar, y fruto del temor de Alexandre Dumas a la censura, que se mostró muy activa sobre todo durante la primera parte del Segundo Imperio, el llamado «periodo autoritario», se introdujo una pareja de personajes que no se encontraban anteriormente en la novela con el objetivo de proporcionar un mayor «equilibrio moral» (Dumas, 1984: 18). Se trata de Nichette y Gustave, que responden a los estándares sociales de la época y que mantienen una conversación con Marguerite acerca de las virtudes de esa vida burguesa y acomodada, que la cortesana dice querer imitar. De este diálogo se desprenden los valores de familia y dependencia económica, y de hecho Nichette presume de que, con la elevada renta de él, «no quiere que yo trabaje, un día de estos me comprará un coche» (p. 123)⁵⁷. Se trata de una conversación de carácter costumbrista, que podemos

⁵⁵ Podría compararse este éxito al esplendor de las letras y el teatro durante los Siglos de Oro en España.

⁵⁶ En estos capítulos, además de la subasta, se explica cómo Armando Duval acude al cementerio junto con el Narrador para abrir la tumba de Marguerite y poder ver su rostro por última vez.

⁵⁷ Dado que no se ha conseguido acceder a ninguna versión teatral traducida de *La dama de las camelias* —una de las muestras de que con el tiempo ha sobrevivido mejor la novela— todos los diálogos y pasajes traducidos son propios a partir del original de Dumas publicado en Calmann-Lévy, 1989. Este número de

entender Dumas adaptó al gusto de la época, en la que además de amor hablan sobre el trabajo de Gustave, que es abogado.

Por otro lado, y también por precaución, las escenas en las que existen encuentros sexuales quedan suprimidas en la versión teatral. Por ejemplo, los dos amantes no pasan la noche juntos en su segundo encuentro, como sí sucede en la novela, sino que Marguerite le pide enseguida a Armand que se vaya.

Además de esto se produce otra modificación sobre la historia de la novela original, y es que Armand sí que llega a tiempo para ver morir a Marguerite. Esto hace que su final sea más trágico, pues la cortesana se resiste ahora a abandonar este mundo tras el reencuentro, pero que a su vez tenga cierta luminosidad, ya que muere acompañada por el duque, el doctor, el padre de Armand y su propio amado. «Me muero, pero también estoy feliz, y mi felicidad esconde mi muerte» (p. 188).

En este sentido también la muerte es mucho menos dolorosa físicamente para Marguerite en la versión teatral, lo que Rutherford (2013: 189) asocia de nuevo a la censura. Mientras en la escena apenas se anuncian los síntomas; en la novela, además de producirse lentamente, se describen efectos más duros de la enfermedad. Así puede leerse en las últimas cartas que la cortesana deja como testimonio, que reflejan su progresiva agonía, donde escribe por ejemplo: «ya no ceso de escupir sangre» (Dumas, 1984: 160), «ignoraba que pudiera sufrir así el cuerpo» (Dumas, 1984: 161), «once noches que no duermo, que me ahogo, y creo que voy a morir a cada instante» (Dumas, 1984: 163), «hoy no puedo hablar ya y apenas puedo mover los brazos» (Dumas, 1984: 164), y un largo etc.

5.2.2.1 Personajes femeninos secundarios

La adaptación teatral conserva la esencia de los principales personajes femeninos — Marguerite y Prudencia— pero los adapta al código escénico. Como ya se ha visto en el apartado anterior, el hecho más característico es que Dumas crea el personaje de Nichette específicamente para la escena, con el cual busca representar los estándares sociales. Las palabras de su sirvienta permiten ya intuir que Nichette se presenta como contrapunto de su dueña, ya que va a casarse y es una muchacha honesta: «[Gustave] Quien sólo la ama

página, así como todos los siguientes referidos a la versión teatral, corresponden pues a esta versión en francés.

a ella, como ella sólo lo ama a él, y no ha amado nunca a nadie más, y que se casará con él, ya te lo digo yo. La señorita Nichette es una chica muy honesta.» (Acto I, 2)⁵⁸

Por otro lado, también sufre una modificación el personaje de Olympe, una compañera de profesión de Marguerite con quien Armand intenta darle celos al final de la novela. El joven la corteja y compra su amor a base de regalos para asegurarse de que las noticias lleguen a Marguerite. En el caso de la obra teatral Olympe es una de las invitadas, junto a otro amante —con el que se presentará siempre a lo largo del drama— a la cena que ha organizado Marguerite en su casa y en la que intiman por primera vez los dos protagonistas. La introducción de estos personajes hace que en ese acto se genere un ambiente mucho más dinámico, en el que todos cantan y bailan.⁵⁹ A pesar de este sustancial cambio, el carácter de Olympe no se modifica especialmente. Al igual que Marguerite, esta actúa con desparpajo e irreverencia, consciente de su belleza e inteligencia.

A pesar de que con la supresión de esta trama podría considerarse que la versión teatral suaviza la figura de Armand, ya que no utiliza a Olympe para herir a su amada como sí hacía en la novela—«Desde aquel día hice sufrir a Marguerite en una persecución constante» (Dumas, 1984: 148), lo que la misma protagonista le recrimina: «Me has hecho mucho daño, Armand, y nada te he hecho yo (Dumas, 1984: 150)»—, esta rabia se canaliza en el teatro en forma de violencia física. En medio de la fiesta en la que se reencuentran, Armand tira al suelo a Marguerite y levanta las manos sobre ella, a la vez que hace llamar a todos para ridiculizarla. Tras ello, le lanza un fajo de billetes como pago por sus «servicios» (V: 6). En la novela la escena se resuelve de una manera completamente diferente, y el teatro la suprime muy probablemente por la censura: es la propia Marguerite la que se humilla y acaba entregándose sexualmente a Armand: «¿No soy tu esclava, tu perro? Haz de mí lo que quieras, tómame, soy tuya. » (Dumas, 1984: 151), tras lo que el narrador —Armand— escribe: «Y yo la amaba tanto, que en medio

⁵⁸ Las referencias a las páginas de este epígrafe, en las que se analiza la versión teatral, continúan siendo traducciones propias sobre la edición francesa de Calmann-Lévy, de 1989. Para no generar confusión en el caso de las citas sobre páginas de la novela, éstas aparecen en el capítulo con la cita completa (nombre del autor y año de publicación).

⁵⁹ En la versión original, Marguerite trata de tocar el piano, pero acaba frustrada porque no le sale un pasaje. Mientras que su desmayo se produce tras la cena, en la versión teatral éste se produce en medio de un baile, tras una canción que ha entonado Gastón, el amigo de Armand Duval —canción que en *La Traviata* se convertirá en el famoso Brindis.

de los transportes de su amor febril me preguntaba si no iba a matarla para que jamás perteciese a otro» (Dumas, 1984: 151).

5.2.3 *La traviata* de Giuseppe Verdi con libreto de Francesco Maria Piave (1853)

La Traviata de Verdi constituye sin duda una de las obras maestras dentro del repertorio lírico. En ella, el compositor despliega de manera magistral su sensibilidad musical, creando melodías de gran belleza y números que han trascendido más allá de la música clásica.

En 1852 Giuseppe Verdi había asistido a una representación teatral de la *Dama de las Camelias* (Luzio, 1935: II, 32) y, ante su fascinación por la historia, encargó a Francesco Maria Piave la elaboración del libreto operístico a partir del texto dramático. Piave era un habitual en los libretos del compositor, y juntos habían llevado a la escena óperas como *I due Foscari* (1844), *Macbeth* (1847) o *Rigoletto* (1851). El resultado fue una ópera que, a pesar del fracaso de su estreno inicial, que se atribuyó en buena parte a la mala ejecución de la soprano, se acabaría convirtiendo en una de las más representadas posteriormente, muy apreciada por la audiencia de la época. Su temática abría un debate acerca de la sexualidad de la mujer que de alguna manera atraía a un gran número de público femenino, tanto en Italia como en el resto de Europa (Rutherford, 2003: 129).

Al contrario que la pieza de Dumas, que volvió a estar prohibida en 1853, la ópera consiguió vencer la censura de la época bajo la justificación de que la música tenía prioridad sobre el texto. No obstante, el Teatro de la Fenice, en el que se estrenaría el drama lírico, instó a Verdi a situar la historia un siglo antes para que su temática no resultara incómoda a los espectadores, y la idea original de ubicarla en la época contemporánea, algo novedoso dentro de la producción del compositor, debió esperar hasta final de siglo. De hecho, en Roma la ópera se presentó en una versión edulcorada y censurada, en la que el título se cambiaba por *Violetta* y que sustituía algunas palabras en las frases más controvertidas del personaje. Las modificaciones sobre su pieza no agradaron a Verdi, quien declarararía: «*He has made la Traviata pure and innocent. Many thanks! Thus he has ruined all the situations, all the characters. A whore must always be*

a *whore*.»⁶⁰ (Rutherford, 2013: 133). Por otro lado, también era la primera vez que se trataba en un escenario operístico la muerte causada por una enfermedad y no un suicidio, asesinato, etc; en este caso por tuberculosis.⁶¹

La versión de Francesco Maria Piave es bastante fiel al referente dramático. En este sentido, el viaje es mucho más corto que el que supone la transducción de una novela directamente a la ópera, puesto que se cuenta con un material de partida concebido ya para la escena que hace que las diferencias entre versiones sean menores. No obstante, el libreto presenta una serie de particularidades propias del género lírico.

La versión dibuja la figura de Marguerite Gautier, ahora Violetta Valéry, más suavizada de todas. No obstante, la sensualidad y sexualidad más o menos explícita del personaje dependería, en gran medida, del director de escena y de la propia cantante. Además, ha de tenerse en consideración que, a pesar de que la novela sí que estuviese explorando este tipo de personajes, el uso de un argumento operístico basado en alguien como Violetta Valéry era muy trasgresor en la época.⁶² De hecho, pudo influir en su elección el hecho de que el mismo Verdi mantuviera una relación liberal con su pareja, la soprano Giuseppina Strepponi, quien tenía tres hijos de relaciones anteriores y con quien convivió muchos años sin haberse casado.

A pesar de tratarse de una versión «edulcorada» de la cortesana, *La traviata* no deja de ser una historia de castigo hacia quien quiso romper las normas, un testigo, como establece Catherine Clément (1979: 76), de la burguesía seducida que la adorna, la viste, la empuja y la prostituye. El título de la ópera, que podría traducirse como «la extraviada», «la perdida», da buena fe de ese destino irremediable para la protagonista. La música de Verdi, de una gran profundidad dramática, refuerza más aún el carácter patético de la

⁶⁰«Ha hecho a la Traviata pura e inocente. ¡Muchas gracias! Así ha arruinado todas las situaciones, a todos los personajes. Una prostituta debe ser siempre una prostituta.» (Traducción propia).

⁶¹ Otra de las óperas representativas que acaban con la muerte de su protagonista debido a una enfermedad es *La bohème* (1896), de Giacomo Puccini, en la que Mimì muere de tisis y cuya escena final recuerda en gran medida a la de Verdi —incluso coincide la figura de su amado, el tenor, suplicando su nombre. No obstante, la diferencia entre ambos personajes es grande, ya que Mimì es mucho más delicada y dulce, enferma y con un aire nostálgico ya desde el inicio. En esta misma ópera se encuentra el personaje de Musetta, mucho más cercano a Violetta porque ejerce la prostitución y por su carácter liberal y con cierta insolencia.

⁶² No será hasta finales del siglo XIX cuando suben al escenario dos famosas óperas basadas en *Manon Lescaut*, la novela de Prévost que habla de la relación de Des Grieux con una cortesana de nombre homónimo al de la novela. Esta se había publicado en 1731 en su primera edición y era muy conocida; de hecho la novela se cita en diversas ocasiones en *La dama de las Camelias* debido a la similitud de la situación. A pesar de que Auber estrena una versión operística a mediados del XIX, las más relevantes fueron *Manon*, de Jules Massenet (1884) y *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini (1893). Al igual que sucede con la obra de Dumas hijo, las versiones operísticas suavizan la figura de la prostituta.

historia, e incluso se ha querido ver en esta música todo aquello que Verdi debió suprimir por miedo a la censura. Así, Rutherford (2013) establece, por ejemplo, que toda la sensualidad de Violetta se trasladaría al lenguaje musical por medio de la utilización de cromatismos, asociados históricamente a la representación de estas pasiones.

Centrados ya en el argumento del drama, la ópera conserva la línea temporal del texto escénico de Dumas hijo, aunque reduce los actos a 3, frente a los 5 propuestos por el escritor francés. Esta supresión coincide en cierto modo también argumentalmente ya que, al eliminarse el segundo acto, en el que se suceden las escenas de celos y los primeros encuentros más cercanos entre Armand y Marguerite, también se suprimen las tramas correspondientes. La ópera retoma la acción desde la vida en el campo de los dos enamorados, en su segundo acto, y finaliza en el tercero con la fiesta y enfermedad de Violetta.

De esta manera, en el primer acto nos encontramos en la fiesta organizada en la casa de Violetta, en la que conoce a Alfredo Germont.⁶³ Como es propio del género, la fiesta se presenta de una manera más ostentosa que en las anteriores versiones y cuenta con más invitados, que musicalmente funcionan como coro y refuerzan el carácter festivo de la escena. Los invitados piden al barón, actual amante de Violetta, que presida el brindis, pero este lo rechaza y es Alfredo el que inicia la conocida pieza musical.⁶⁴ En ella, Alfredo y Violetta hablan de los placeres de la vida y el amor. Durante el baile, la joven se desmaya y Alfredo acude a ayudarla a su habitación, momento en el que tiene lugar la confesión de amor de éste. La escena se encuentra simplificada, debido a la duración de los pasajes musicales, pero esencialmente en los discursos de ambos se aprecia un mayor romanticismo:

| Versión teatral | Libreto ⁶⁵ |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ARMAND (I: 10) Hace dos años te vi un día pasar junto a mí, bella, orgullosa, sonriente. Después de ese día,</p> | <p>ALFREDO (I: 3) Desde hace un año. Un día feliz, ligera pasasteis junto a mí, y desde ese día, yo he amado sin el saber</p> |

⁶³ Los nombres de la mayoría de personajes están cambiados, italianizados en el nombre y con un apellido de naturaleza francesa.

⁶⁴ En la pieza teatral sí que es el Duque el que lo canta, pero en la ópera este personaje no tiene apenas protagonismo. Al atribuirle el brindis se presenta musicalmente a Alfredo y se anuncia su futura importancia en el drama lírico. Además, Violetta se incorpora después con la misma frase musical, lo cual anticipa ya la complicidad entre ambos y da pie a Verdi a crear el recurrente dúo soprano-tenor.

⁶⁵ Los fragmentos citados del libreto, excepto cuando se indica otra referencia, corresponden a la traducción de Beatriz García Oñate y Alberto Cifuentes (1999).

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| he seguido de lejos y silenciosamente vuestra existencia. | de este amor que es la inspiración del universo entero, misterioso y noble, cruz y delicia para el corazón. |
| MARGUERITE | VIOLETTA |
| Toma la puerta y huye, si lo que me dices es verdad; o amarme como un buen amigo, pero no de otra manera. Ven a verme, nos reiremos, hablaremos; pero no exageres lo que valgo, porque no valgo mucho. Tienes buen corazón, necesitas ser amado; eres demasiado joven y demasiado sensible para vivir en nuestro mundo; amar a otra mujer, o casarme. Ves que soy una buena chica, y que te hablo con franqueza. | ¡Ah! Si es verdad iros... Solo puedo ofreceros una amistad pura yo no sé amar y no puedo aceptar su heroico amor. Soy franca e ingenua; debéis buscaros otra. Para entonces, no os será difícil olvidarme. |

Tras un apasionado dúo y la salida de Armand con la misma promesa que lo hacía en la versión teatral —visitarla cuando la flor se marchite— Violetta canta una extensa aria en la que se debate entre el nuevo amor que está sintiendo y sus ansias de libertad. Es la única vez en la pieza operística que vemos a la protagonista haciendo este alegato, y a su vez es interesante cómo se narra que este amor es lo que ella «siempre ha querido», desde niña. En las versiones de Dumas, Marguerite va encontrando este deseo progresivamente a partir de su relación con Armand. El material textual del aria que canta Violetta parece estar inspirado en fragmentos mencionados en la pieza teatral durante el segundo acto y que están suprimidos en la ópera, ya que en el acto primero de Dumas, Marguerite apenas dice unas palabras al final. En la siguiente tabla comparativa pueden verse asociados los referentes por medio del mismo color.

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MARGUERITE (ACTO I), <i>(sola y mirando la puerta cerrada)</i> ¿Por qué no? ¿Para qué ? Mi vida se debate constantemente entre estas dos palabras. | VIOLETTA (ACTO I) <i>(sola)</i> Qué extraño... ¡Qué extraño! Esas palabras se han grabado en mi corazón. ¿Sería una desgracia para mí el amor verdadero? ¿Qué me dices, alma mía turbada? Ningún hombre te había inflamado aún... |
| ACTO II, 5 ¿Me ama sea como sea? ¿Incluso cómo sé si lo amo, yo que nunca amé? Pero, ¿por qué sacrificar mi alegría? ¿Por qué no disfrutar de los caprichos del corazón? - ¿Yo qué soy? ¡Una criatura | Oh, ¡dicha jamás conocida! ¡Amar, siendo amada! ¿Puedo despreciarla así, por la estéril locura de mi vida? Quizá éste sea aquel que mi alma sola entre la multitud, |

azarosa! Así que dejemos que la suerte haga lo que quiera conmigo. Da igual, creo que soy más feliz que antes.

ACTO II, 13

Entonces te encontré, joven, ardiente, feliz: las lágrimas que te había visto derramar por mí, el interés que te habías tomado por mi enfermedad, tus visitas misteriosas durante mi enfermedad, tu franqueza, tu entusiasmo, todo me había permitido ver en ti todo eso que pedía desde dentro de mi ruidosa soledad. En un minuto, como una loca, he construido todo un futuro por mi amor, he soñado campo, pureza, me ha recordado a mi infancia — todos hemos tenido una, que ha hecho que nos convirtamos en lo que somos— Yo deseaba lo imposible, y una palabra tuya me lo mostró...

a menudo gozaba imaginando,
y pintaba con sus secretos colores.

Aquel que, modesto y vigilante,
a la morada enferma venía
y con nueva fiebre me encendía,
despertándome al amor...

A ese amor que es el latido
que mueve al universo entero,
misterioso y altivo,
cruz y delicia para el corazón.
Era una niña, en mí despertó
un deseo férvido y candoroso
aquel dulcísimo señor
de un futuro venidero;
cuando apreciaba en el cielo
los rayos de su belleza,
en ella me saciaba,
en su divino error.

(...)

Pobre mujer,
sola, abandonada
en este populoso desierto
que llaman París.

¿Qué puedo esperar ya?

¿Qué puedo hacer?

¡Gozar! Y morir
en los torbellinos del placer.

Siempre libre
iré de gozo en gozo,
mi vida correrá
los caminos del placer.⁶⁶

(...)

El acto II de la ópera se inicia con un aria de Alfredo, que viene de cazar,⁶⁷ y en la que cuenta cómo ya hace tres meses que Violetta decidió renunciar a su antigua vida suntuosa para serle completamente fiel «*Dal di che disse: vivere io voglio a te fedel*»⁶⁸. Tras ello es Anina, y no Prudencia, la que le informa de los planes de su amada para vender sus pertenencias. Como en el texto teatral, Alfredo marcha a París con tal de resolver la herencia de su madre, y deja así el espacio para que suceda la conversación entre Violetta

⁶⁶ Traducción de Anselmo Alonso para el libreto de El Palau de les Arts, en la producción de 2017. En la última estrofa, he sustituido la palabra «placer» de la original por «gozo», ya que me parecía más fiel a la palabra «gioia» que aparece en el libreto en italiano.

⁶⁷ En la novela original, Armand relata que durante el mes que estuvo con su padre y hermana tras la ruptura lo llevaban a cazar para distraerle. Francesco Maria Piave rescata ese detalle de la afición por la caza para el inicio de la escena, en el que acota «dejando la escopeta» antes de empezar el aria. En la versión teatral no se hace alusión a ello.

⁶⁸ «Desde el día en que dijo: quiero vivir siéndote fiel.» (Traducción propia).

y el padre de Alfredo, que en la ópera recibe el nombre de Giorgio Germont. El dúo entre ambos se asemeja mucho al que sucede en la fuente literaria: tras la primera negación de Violetta y aunque le muestra los papeles que demuestran la venta de los muebles, Germont acaba convenciendo a la joven de que acepte el sacrificio. Pueden encontrarse muchos ejemplos de coincidencias textuales entre fuente original y libreto, v.gr.:

MARGARITA (III: 4)

Ahora, amo con todo lo que una mujer puede encontrar puro en el fondo de su corazón, cuando Dios se apiada de ella y le envía arrepentimiento.

¡Nunca!... ¿Entonces no sabes cuánto nos amamos? Entonces no sabes que no tengo amigos, parientes o familia; que al perdonarme, juró ser todo eso por mí, y que encerré mi vida en la suya? ¡Entonces no sabes, finalmente, que estoy sufriendo una enfermedad fatal, que solo me quedan unos pocos años de vida! Dejar a Armand, señor, es mejor matarme de inmediato.

VIOLETTA (II: 5)

El pasado no existe; amo a Alfredo;
Dios lo borró con mi arrepentimiento.

¡No, nunca!
Ignoráis al amor grande,
inmenso que vive y crece en mi pecho;
¿no tengo ni parientes, ni amigos?.
¿No sabéis que Alfredo me ha jurado
que en él encontraré todo?
¿Vos ignoráis que mi vida está
minada por una terrible enfermedad
que no perdona?
¿Y qué mi fin está próximo?
¡Ah!, ¿qué yo me separe de Alfredo?.
¡El suplicio es tan cruel
que yo prefiero morir!

Sin embargo, hay dos detalles que sí difieren entre sí y que son relevantes a nivel simbólico. En primer lugar, tras la aceptación del sacrificio por parte de Marguerite, el padre de Armand llora «Me compadecéis, señor, y lloráis, creo. Gracias por esas lágrimas, ellas me harán fuerte, tan fuerte como me queréis.», dice Marguerite. No obstante, y aunque Giorgio Germont dice: «Siento ya en el alma vuestras penas» mostrando empatía hacia el sufrimiento de la cortesana, es ella la que llora. La lágrima, como muestra «simbólica» de debilidad, no puede ser aplicable a esta figura del padre operístico y por contra sirve para reforzar el dolor de Violetta. Por otro lado, la acción del beso inicialmente propuesta por Dumas se sustituye por un abrazo en la versión operística «Abrácame fuerte como a una hija, y así seré», quizá determinado también por una autocensura del libretista.

Posteriormente, tras la escena del encuentro entre Violetta y Alfredo cuando ésta ya ha escrito su carta de despedida, también muy parecida textual y estructuralmente a la del

drama, se sucede un encuentro entre Alfredo y su padre que no está narrado en ninguno de los referentes literarios. La creación de esta escena permite dar más protagonismo al barítono, Giorgio Germont, que en la ópera goza así de una mayor presencia escénica y musical y canta su propia aria, en la que cuenta a su hijo todo lo que ha sufrido desde que éste se marchó de casa.

La siguiente escena, que en el teatro se inicia en el acto IV y en la ópera se sucede inmediatamente después, corresponde a la fiesta en la que se encontrarán los enamorados de nuevo. En el primer caso esta fiesta está organizada por Olympe, y en la ópera se lleva en casa de Flora, su homóloga en la versión lírica. El inicio de esta escena es uno de los momentos que más difieren respecto a la fuente dramática y más paradigmáticos respecto a la adaptación al gusto operístico de la época: el evento organizado por Flora se trata de una fiesta de disfraces y, así, entra un coro de mujeres disfrazado de gitanas y otro de hombres disfrazado de toreros. Estas dos imágenes se corresponden al gusto por el exotismo propio de la ópera del momento, que es claramente rastreable en la ópera *Carmen*. Musicalmente, los números también remiten a esta atmósfera exótica y en general el ambiente se anuncia mucho más festivo de esta manera.

Tras ello entra Alfredo y posteriormente Violetta. La versión operística reduce mucho las acciones que se suceden en la escena, como las conversaciones entre Armand y Gustave o Marguerite y Prudence, y narra casi directamente el duelo de cartas entre Alfredo y el Barón. Se reproduce también el diálogo que mantienen los dos enamorados, en el que ésta le pide que se marche y él le tira los billetes como pago de sus servicios, a modo de humillación. Sin embargo, en la versión operística es Violetta la que cae al suelo sumida en su profundo dolor al mentir a Alfredo, y no éste quien la empuja. De alguna manera, y aunque las intenciones dependen mucho de la visión del director de escena y del propio cantante, Alfredo muestra menos violencia en el libreto operístico. Este hecho permitiría por un lado idealizar al personaje de Alfredo, al siempre heroico tenor, y reforzar la sensación de debilidad de Violetta, ya que no se desmaya como «víctima» del ataque de su amado sino solo por el dolor que siente ante su propio sentimiento de culpa y humillación. En la versión teatral se encuentran ejemplos de este temperamento en el discurso del joven, que después no son reproducidos en el libreto, como por ejemplo la frase de Armand: «Escucha, Marguerite: estoy loco, tengo fiebre, me arde la sangre, me hierve el cerebro, estoy en ese estado de pasión donde el hombre es capaz de cualquier cosa, incluso de la infamia» (IV: 3 de la versión teatral).

De hecho, tras el desmayo de Violetta el coro le reprende «¡Una horrible infamia has cometido!» (acto II: 15 de la ópera) y su propio padre, que aparece en escena, también castiga su acción «Es digno de desprecio el hombre que por rabia ofende a la mujer» (acto II: 15 de la ópera). Finalmente, Alfredo acaba cantando su propio arrepentimiento. En este sentido, es interesante cómo cambia la consideración pública hacia Violetta después de que haya aceptado hacer su sacrificio.

Por último, el tercer acto en la ópera y quinto en el drama también guardan muchas similitudes pero se modifican diversos elementos, como la visita de Gaston, amigo de Marguerite, o la entrada de Prudencia para que le preste dinero. No obstante, esta última acción se sustituye en la ópera por la petición que hace Violetta a su criada para que le dé el último dinero que le queda a los pobres, con lo que se refuerza aún más el carácter «reformado y beato» de la protagonista. Otras diferencias respecto al referente teatral se encuentra en el aria que canta Violetta tras leer la carta de Giorgio: mientras que en este primero la joven aún tiene esperanzas, en la versión operística Violetta entona una suerte de canto del cisne, en el que se despide de todas las cosas bellas que ha tenido durante la música del número *Addio del passato*. Posteriormente, al igual que sucede en el texto de Dumas, la llegada de Alfredo hace que la protagonista crea recuperarse, pero pronto descubre que es demasiado tarde. Este momento de esperanza se desarrolla de una manera mucho extensa en la ópera, ya que permite al compositor desplegar un dúo de amor entre los dos cantantes en el que imaginan su futura vida. Por otro lado, cuando Violetta ya se encuentra en sus últimos momentos, entra Giorgio Germont, quien se disculpa por haber causado tanto dolor.⁶⁹ El pequeño delirio de la protagonista antes de cerrar los ojos por última vez es también un aspecto común al texto teatral, dentro de una última escena operística que se caracteriza por tener un mayor dramatismo y patetismo que las versiones literarias.⁷⁰

⁶⁹ La transformación del papel del padre en la versión operística resulta muy interesante. El libretista humaniza al personaje, además de dotarle de mucho más protagonismo, y le otorga un carácter más paternalista y menos «negativo»: su arrepentimiento final da buena cuenta de ello. El resultado de esta actitud, de convertir de alguna manera al «oponente» en «ayudante» póstumo, hace además que sintamos al personaje de Violetta con mucho más victimismo, como presa de un destino fatal e irremediable en el que el oponente final sería el propio destino, la enfermedad mortal de la joven. No obstante, las razones no son únicamente dramáticas, sino que gran parte de su importancia se debe a la voluntad de tener una tercera voz protagonista, la del barítono, con la cual dar más dinamismo a arias y duetos. La tríada soprano-tenor-barítono como personajes relevantes es además muy común en la época, como se puede observar en las óperas analizadas en este trabajo.

⁷⁰ De hecho, hay un pasaje en el texto teatral suprimido en el libreto en el que Marguerite parece asumir la muerte con cierta entereza. «*J'ai eu tout à l'heure un moment de colère contre la mort; je m'en repens; elle est nécessaire, et je l'aime, puisqu'elle t'a attendu pour me frapper.*» («Hace nada tuve un momento

5.2.3.1 Personajes femeninos secundarios

Como es habitual en las adaptaciones al género operístico, el libreto suprime algunos de los personajes que aparecen en la fuente original. En el caso de los personajes femeninos, es especialmente relevante la supresión de Prudencia, quien tendría un cierto peso en las versiones anteriores pero cuyo papel, con la eliminación de actos que se produce en la ópera, resulta más prescindible. Sus acciones son realizadas por la sirvienta de Violetta, Annina, quien al igual que en los textos anteriores no tiene un peso especial en la historia. Además de ello se suprime el personaje de Nichette, ya que la ópera trata de tensar los conflictos más dramáticos de la fuente original y suprime las escenas más costumbristas. En este sentido, el único personaje femenino que experimenta un desarrollo es el de la protagonista.

5.2.4 Las tres protagonistas: Marguerite en la novela, el teatro y Violetta

5.2.4.1 Marguerite Gautier en la novela

Marguerite Gautier es, indiscutiblemente, la figura principal de la novela de Dumas hijo. No solo da nombre al texto, sino que en torno a ella se articulan todas las tramas desarrolladas a lo largo de las páginas, se construyen los conflictos y se determinan los actos de todos los personajes.

En el capítulo II de la novela el personaje se describe de manera muy detallada y extensa, y todos los aspectos referidos a la caracterización física siempre son extremadamente positivos. Se dice de ella que «era imposible encontrar una belleza tan encantadora» (p. 28), que «su cabeza, una maravilla, era objeto de cierta coquetería particular», y se detiene en describirla como si se tratara de la obra de un pintor:

En un óvalo de suavidad indescriptible, poned dos ojos negros, coronados por cejas de un arco puro que diríase pintado, velad estos ojos con largas pestañas que, al bajarse, proyectaban sombra sobre la tez rosa de las mejillas; trazad una nariz fina, recta, espiritual, con aletas un poco dilatadas, con una aspiración ardiente hacia la vida sensual; dibujad una boca regular, cuyos labios se abrían con gracia sobre unos dientes blancos cual la leche; coloread la piel con ese aterciopelado que cubre los melocotones antes de tocarlos ninguna mano, y os representaréis el conjunto de aquella deliciosa cabeza. (p. 28).

de rabia por la muerte, me arrepiento de ello. Es necesaria, y la amo porque ha esperado a que llegaras para golpearme» (traducción propia), mientras que en la ópera se resiste a aceptarlo hasta el momento en el que le da su retrato a Alfredo para que se lo enseñe a su futura esposa, acción que sucede también en el original.

Además de hablar sobre sus cabellos negros, el narrador menciona una frase que resulta interesante, pues exalta su pureza como ideal de belleza: «su vida ardiente conservaba en el rostro de Margarita la expresión virginal, infantil inclusive, que la caracterizaba.» (p.28). A su vez, el narrador también describe su forma de vestir, lo cual nos permite hacernos una idea de su lujoso estilo de vida: pendientes de diamantes de «cuatro mil francos cada uno» (p. 28), cachemira, etc., además de poseer un coche propio.

Sobre su pasado, más allá de la historia que la une al duque, se conocen pocas cosas, aunque podemos saber, mediante un comentario que hace la propia Marguerite, que había tenido una infancia difícil, tal y como había pasado con su referente en la vida real. Al hablar de su madre, la joven dice: «verdad es que ella me había pegado durante doce años de mi vida». Este dato viene a reforzar la idea del autor de que muchas de las mujeres que ejercían la prostitución venían de infancias difíciles, como había ocurrido por ejemplo con Marie Duplessis.

Aunque no existe una caracterización psicológica del personaje de manera explícita, sí que puede conocerse al personaje de manera indirecta a través de sus palabras, acciones y de las palabras de los demás. En este sentido, se aprecia un progresivo cambio en Marguerite a lo largo de la novela, que podría dividirse en tres fases. Al inicio, la cortesana se muestra risueña y poderosa, orgullosa de su oficio y de su elevado tren de vida. De hecho, cuando Armand la conoce la primera vez se dice: «Cuando penetré en el palco, Marguerite reía a carcajadas. Yo habría preferido que estuviera triste.» (p. 60). Ella misma se describe a sí misma cuando el joven entra en su habitación la primera noche:

Una mujer nerviosa, enferma, triste o alegre con una alegría más triste que la pena. Una mujer que escupe sangre y que gasta cien mil francos al año, está bien para un ricachón como el duque, aunque es algo muy enojoso para un joven como usted. (p. 74).

Uno de los rasgos más característicos de esta primera etapa es su defensa de la libertad propia, que implica también un cuestionamiento de las normas sociales acerca del amor, y que puede conocerse a través de su actitud con Armand:

Pues si me promete usted plegarse a todos mis deseos sin objetar palabra, sin hacerme ninguna observación, sin preguntarme, quizá le ame (...). Hace tiempo que busco un amante joven sin voluntad, enamorado sin desconfianza, amado sin derechos. (p.77).

Este aspecto psicológico, que va ligado también a la sensualidad y la seducción, es sin duda el más característico de la protagonista en esta primera fase, el que más ha trascendido a través de las diferentes reinterpretaciones de Marguerite cuando se presenta

al personaje —Violetta Valéry en la ópera, la famosa *Camille* de Greta Garbo en el cine, etc.—.

En lo que podríamos llamar la segunda etapa psicológica, que se ubicaría en la narrativa a partir de los meses que comparte en el campo con su amado, Marguerite, profundamente enamorada, intenta redimir sus comportamientos pasados y vivir una vida junto a Armand:

Tiemblo a la idea de que más tarde, arrepintiéndote de tu amor y conceptuando un crimen de mi pasado, me fuerces a volver a sumirme en la existencia en medio de la cual me has recogido. Piensa que, ahora que he probado una nueva vida, me moriría al reanudar la otra. (p. 120).

A pesar de ello, la cortesana continúa con su idea de independencia económica y va vendiendo sus pertenencias para sufragar las deudas sin decírselo a Armand. Cuando éste se entera, ella le espeta: «continúas sin ver en mí más que una meretriz a quien es indispensable ese lujo y a quien te crees obligado a pagar. Te da vergüenza aceptar pruebas de mi amor» (p. 126). En este sentido puede considerarse que Marguerite todavía no ha perdido esa parte de su carácter que la hace, de alguna manera, dueña de su vida y de sus decisiones.

No obstante, será el giro final de ésta última parte en el que veremos a la Marguerite más abnegada y sacrificada. Cuando el padre de Armand le convence, la joven asume renunciar a su felicidad por su amado pero también por su hermana, que de alguna manera siente que merece mejor vida que ella. Marguerite carga con la culpa de su vida anterior y asume su cruz, pues piensa que no es digna de llevar una «vida buena». En cierto sentido, en sus anhelos de renunciar al pasado y construir de nuevo, perdemos a la cortesana orgullosa que defendía su libertad, y nos encontramos con una Marguerite que prefiere el amor y la vida recta que la sociedad marca. En este aspecto, es interesante comprobar cómo la cortesana cede enseguida a los deseos del padre de Armand, a pesar de que vayan en contra de su felicidad y suponga el derrumbe completo de sus sueños. De hecho, Marguerite escribe incluso en sus cartas que su padre es «el hombre más honrado que se podía encontrar» (p. 157). El padre funcionaría en la novela, como se ha estudiado en capítulos anteriores, como metáfora del orden del estado, como perpetuación de los valores, en última instancia como «juez» que inflige el castigo a la mujer que ha querido cambiar de estatus pese a haber transgredido las normas. Tras la conversación, escribe la joven en su carta: «Con todo, yo era mujer, y cuando volví a verte, no pude menos que llorar, aunque no desfallecí» (p. 157), dejando aún más claros los roles

establecidos. Por su parte, el beso que la protagonista le pide al padre, «como besaría a su hija» (p. 156), podría leerse como una metáfora de este pacto de sumisión.

Por último, aunque en evolución directa con lo anterior, la tercera parte de la novela nos muestra psicológica y físicamente a una joven enferma, triste y castigada, como si para personas como ella no existiese la redención. En sus cartas leemos su pesimismo y su tristeza, cómo la luz y chispa que la caracterizaban al inicio están casi apagadas. «¡Oh, qué vida la mía pasada! Hoy la pago dos veces» (p. 161).

Por lo que respecta a la función que ejerce el personaje de Marguerite, como se ha visto, esta se constituye junto a su amado como personaje principal de la novela, como coprotagonista. No obstante, la narración se estructura a partir del testimonio de Armand Duval —y, en menor medida, del narrador—, y nunca conocemos un espacio de intimidad de la joven más allá de lo que ha presenciado o ha sabido este personaje. Por ello, podríamos considerar a Armand como sujeto de la acción y a Marguerite como objeto, tal y como ya se especifica desde el inicio de la novela, en el que Armand cuenta su deseo de unirse para siempre con la cortesana y narra todos los hechos que lo hicieron posible hasta truncarlo finalmente.

5.2.4.2 Marguerite Gautier en la versión teatral

La evolución psicológica de Marguerite en la versión para la escena que escribió el propio Dumas respeta las tres «fases» establecidas anteriormente, pese a que la versión teatral simplifica de alguna manera los sentimientos del personaje, intensifica su carácter beato al final del drama y resta intensidad emocional a sus discursos. En la primera fase encontramos a la cortesana con desparpajo que se nos había descrito en la novela, bromista y risueña, como cuando dice a Garston: «Olympe tiene razón. Gastón es tan aburrido como Varville, lo vamos a poner en la mesa pequeña como a los niños que no se portan bien.» (I: 8). En la escena con Armand, Marguerite se autodescribe de la misma manera, como una mujer «alegre o triste con un nivel de vida muy alto» (I: 10). No obstante, el teatro suprime sus alegatos de libertad y, por el contrario, prioriza la felicidad de la protagonista al sentirse amada:

¿Quién me hubiera dicho, hace una semana, que este hombre, del que ni sabía la existencia, ocuparía mi corazón y mi mente tan rápido? ¿Me ama sea como sea? ¿Incluso cómo sé si lo amo, yo que nunca amé? (II: 5)

Las diferencias de carácter entre una y otra versión pueden apreciarse también en la forma en la que Marguerite habla de sí misma o de su profesión. Así, en una extensa declaración que hace a Armand sobre su vida como prostituta, encontramos matices diversos:

| Texto de la novela (págs. 104-105) | Texto teatral (Acto II: 13) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Entonces coincidí contigo, joven, ardiente, feliz, y he procurado hacer de ti el hombre a quien llamaba en medio de mi ruidosa soledad. Lo que en ti amaba no era el hombre que eres, sino el que debías ser. Tú no aceptas ese papel, lo rechazas como indigno de ti. Eres un amante vulgar; conque haz lo que los otros: pégame, y no se hable más.⁷¹</p> | <p>Entonces te encontré, joven, ardiente, feliz: las lágrimas que te había visto derramar por mí, el interés que te habías tomado por mi enfermedad, tus visitas misteriosas durante mi enfermedad, tu franqueza, tu entusiasmo, todo me había permitido ver en ti todo eso que pedía desde dentro de mi ruidosa soledad. En un minuto, como una loca, he construído todo un futuro por mi amor, he soñado campo, pureza, me ha recordado a mi infancia —todos hemos tenido una, que ha hecho que nos convirtamos en lo que somos— Yo deseaba lo imposible, y una palabra tuya me lo mostró... ¿Lo querías saber todo, lo sabes todo?</p> |

La segunda etapa, que correspondería a la Marguerite enamorada y sacrificada, podría ubicarse en el acto III, a partir de su estancia en el campo. En este acto tiene lugar la conversación, ausente en la novela, acerca de las virtudes del matrimonio y el amor junto con su pareja de amigos. Tras ello se sucede la visita del padre de Armand, que en la novela conocemos más adelante, ya en pasado, una vez Armand lee las cartas de Marguerite. A pesar de que el contenido de la escena es el mismo, en la Marguerite teatral se desprende de sus palabras —en estilo directo, lo cual potencia la emocionalidad— un mayor espíritu sacrificado y de búsqueda de redención, especialmente religiosa, hacia su vida anterior:

Bueno, señor, le dirás un día a esta hermosa y pura joven, porque es a ella a quien quiero sacrificar mi felicidad, le dirás que hubo en algún lugar una mujer que solo tenía una esperanza, un pensamiento, un sueño en este mundo, y que a la llamada de su nombre esta mujer renunció a todo esto, aplastó su corazón en sus manos y murió por ello, porque yo moriré de eso, señor, y tal vez así Dios me perdone. (III: 4)

Por último, la muerte de Marguerite también se viste de un cariz más espiritual en la versión dramática. Menos centrada en el dolor y más en la redención, en la expiación de su culpa, la cortesana dice:

⁷¹ El texto literario es mucho más extenso, y se detiene en explicar cómo se siente en el ejercicio de su profesión, cómo los hombres la utilizan, «tenemos amantes egoístas que gastan su fortuna no en nosotras, sino en su vanidad», «ya no somos seres, sino cosas», «no nos pertenecemos ya» (Dumas, 1984: 105). Se trata de una declaración que refuerza la complejidad psicológica del personaje.

Aunque no lo quiera, amigo mío, tendría que ceder, pues Dios así lo quiere. Si yo hubiera sido una joven santa, si todo hubiera sido casto en mí, quizás lloraría ante la idea de dejar un mundo en el que tú permaneces, porque el futuro estaría lleno de promesas, con mi pasado tendría derecho a ello. Conmigo muerta, todo lo que guardarás de mí será puro, conmigo viva siempre habría manchas en mi amor... Créeme, Dios hace bien lo que hace (...). (V: 9)

En general, podemos concretar en que la versión teatral de Marguerite es menos transgresora, más dócil. A pesar de que al inicio se muestra rebelde, acaba cediendo y aceptando el sacrificio, esperando un perdón casi sagrado.

5.2.4.3 Violetta Valéry

Como se ha ido viendo a través del estudio comparativo, la personalidad de la cortesana de Dumas se encuentra suavizada en la versión operística. De hecho, con la supresión de actos y acciones que se lleva a cabo en el libreto de Francesco Maria Piave, los aspectos referidos a su antigua profesión quedan obviados, y la única referencia que se hace a ello es cuando Alfredo le tira los billetes al suelo en el segundo acto. Al igual que sucede con la versión teatral, la caracterización física del personaje se deja por completo en manos de la propuesta escénica,⁷² ya que no existe ninguna acotación o referencia indirecta sobre el aspecto de Violetta.

Por lo que respecta a la caracterización psicológica, podrían distinguirse también en la propuesta lírica las tres fases anteriormente definidas, que además corresponderían con cada uno de los actos de la ópera, pero que se presentarían sin embargo con diferente gradación.

Así, la que habíamos llamado primera fase, donde la protagonista reivindica sus ansias de libertad, sería mucho más breve en el caso de la ópera. Es cierto que en el género lírico, al igual que ocurre en el teatro, existe una precipitación del tiempo escénico, pero sin embargo en el caso de la *Traviata* el deseo de amar y ser amada se da a entender prácticamente desde el principio, de modo que se deja más espacio para el desarrollo de los dos estadios psicológicos siguientes. Así, la ópera incidirá especialmente no en la

⁷² De hecho, resulta muy interesante ver cómo las ideas de «lo seductor» cambian a lo largo del tiempo junto a las diferentes versiones de la ópera, sobre todo en las propuestas estéticamente menos historicistas. Desde trajes con corsé hasta vestidos ajustados en las propuestas más actuales, boas, etc.

cortesana que fue, a la que la novela dedica gran parte de su desarrollo y el drama dos de sus actos, sino en cómo trata de huir de este pasado. Por ello, a partir del segundo acto encontramos a una Violetta no solo sacrificada sino también sufriente, cuyo desarrollo a partir de ese momento es irremediamente trágico. En este sentido, estructuralmente es el drama lírico el que invierte más tiempo total en el desarrollo de esta esencia patética de la historia, y por ello la imagen que se refuerza del personaje, tanto en esta segunda como en la tercera fase psicológica, es la de una mujer sufriente, víctima. Se comprueba pues, a través de diferentes símbolos —las lágrimas, la caída al suelo no por un empujón, sino por su propio dolor— que en esta segunda fase Violetta muestra mucho dolor y menos entereza que la que poseen sus antecesoras.

Este aspecto se conserva hasta el final de la ópera. El «tercer estadio» del personaje lírico también se dibuja textual y musicalmente con más pesimismo. Mientras en los referentes anteriores encontramos pasajes de cierta luminosidad como el paseo de Marguerite en coche cuando ya está enferma o las esperanzas de ésta de recuperarse, en la ópera asistimos prácticamente a su despedida desde el inicio del acto. Se trata de versión más beata de la protagonista, la que más acepta su sacrificio y espera encontrar el perdón en el cielo: en cierto modo, la más atrapada por su destino fatal.

5.2.5 Análisis de la frecuencia de aparición de los personajes femeninos

Al tratarse de una pieza centrada exclusivamente en la relación romántica, sin ninguna subtrama, los dos personajes principales —Marguerite y Armand— aparecen en la primera versión, la novela, de forma constante. No obstante, dado que la narración se articula en base al testimonio en primera persona de Armand, existen algunos momentos puntuales en los que su personaje estará solo junto a otro —Prudencia, su padre— y Marguerite aparece solo de manera indirecta en su diálogo, a pesar de que esta conversación gira evidentemente en torno a ella.

En los seis primeros capítulos de la novela, que se constituyen a modo preámbulo, el personaje de Marguerite aparece referido. Por su parte, Armand no aparece hasta el capítulo IV, en el que comienza la amistad entre el Narrador y él. Desde la primera aparición de la protagonista de forma directa, que se corresponde con el encuentro en la ópera, narrado en el capítulo siete, Marguerite está prácticamente siempre presente. Con la lectura de las cartas en los últimos capítulos escuchamos por primera vez su voz más

allá de los diálogos, y a partir de este momento el personaje vuelve a estar referido, puesto que en el tiempo de la voz del Narrador la joven ya ha fallecido.

La aparición del personaje de Marguerite en la pieza teatral y el de Violetta en la ópera son similares, ya que Dumas da más protagonismo a Marguerite sobre el escenario. En la ópera, exceptuando la escena en la que Alfredo y Giorgio hablan a solas y las escenas introductorias del coro en los números festivos, el personaje de Violetta aparece en todo momento y tiene una gran presencia escénica y vocal. Podríamos considerar pues que, más que en ningún otro texto, ella es la protagonista total en el drama lírico el sujeto cuyo objetivo es disfrutar la vida de amor sincero que siempre había deseado.

5.2.6 Recapitulación

En la «triple prostitución», utilizando la terminología de Rutherford (2013: 130) que representa el personaje estudiado, desde su referente real, —Alphonsine Duplessis— al literario y dramático —Marguerite Gautier— y finalmente al operístico —Violetta Valéry—, los elementos asociados al ejercicio de esta profesión se van haciendo progresivamente más sutiles. Este hecho puede deberse, en parte, a la prudencia de sus autores frente a la censura, ya que los géneros escénicos y, en especial, la ópera, eran mucho más populares y por tanto más adaptados al gusto burgués.

Es interesante también comprobar cómo las diferentes versiones, al hilo de lo anteriormente comentado, van dedicando cada vez menos tiempo a la narración del pasado de la protagonista previo a su enamoramiento y su voluntad de cambio y más al sacrificio de la joven. Esto hace que la esencia del personaje vaya cambiando desde alguien que reclama su libertad hasta alguien que llega incluso a dar felicidad por amor, que es desgraciada e incluso del que se desprende cierto carácter de mártir. En este sentido, quizás fuera casualmente la versión operística la que más cumpliría con los ideales de Dumas (1898: 28) al escribir su texto: amor, arrepentimiento y sacrificio, tal y como escribe en el prólogo a su versión teatral:

*Le cœur a complètement disparu de ce commerce clandestin des amours vénales. La Dame aux Camélias, écrite il y a quinze ans, ne pourrait plus être écrite aujourd'hui. Non seulement elle ne serait plus vraie, mais elle ne serait même pas possible. On chercherait vainement autour de soi une fille donnant raison à ce développement d'amour, de repentir et de sacrifice.*⁷³

⁷³ «El corazón ha desaparecido por completo de este comercio clandestino de amores venales. *La Dame aux Camélias*, escrita hace quince años, ya no podría escribirse hoy. No solo ya no sería verdad, ni siquiera

5.3 LA MUJER FATAL: *CARMEN*, DE MÉRIMÉE A BIZET

5.3.1 *Carmen*, de Prosper Mérimée (1845)

La novela corta *Carmen*, del escritor parisino Prosper Mérimée (1803-1870) se publicó durante el mes de octubre de 1845 en tres números de la revista *La revue des mondes*. Aunque inicialmente constaba solo de tres capítulos, Merimée añadió un cuarto para su publicación conjunta, que se sucedió dos años después. Mientras que en estos tres primeros capítulos se desenvuelve el argumento de la historia, el cuarto se configura como una especie de anexo, de ensayo antropológico en el que el escritor habla sobre las costumbres gitanas en Europa.

La pieza de Mérimée se corresponde con el modelo de novela exótica, que tiene normalmente como partida la crónica de viajes (Atalaya, 2014: 1). Merimée era un enamorado de España y de su literatura, y llegó a viajar al país hasta siete veces entre 1830 y 1863. Tal cual describe Mauro Armiño (2003: 10) la península resultaba exótica para los extranjeros, pues se había mantenido relativamente al margen de las ideas y los autores ilustrados que darían paso a la Revolución Francesa. De alguna manera, el acceso a una sociedad aún feudal y mucho más conservadora despertaba el interés de los románticos, quienes dibujaban con frecuencia en sus novelas una atmósfera medieval. A pesar de esta línea fronteriza de desarrollo que separaba a la península, los escritores de la época sí conocían bien y apreciaban las novelas y dramas del Siglo de Oro español, y es muy probable que Mérimée hubiera conocido el personaje de *La gitana*, de las novelas ejemplares de Cervantes.

En su primer viaje a España el escritor conoció a María Manuela Kirkpatrick, condesa de Cortijo, quien le contó la historia sobre un jaque de Málaga que había asesinado a una mujer por celos. Este es el punto de partida que recoge Mérimée para su argumento, que ubica geográficamente en Andalucía y relaciona con la etnia gitana, tal cual escribe en una carta a la propia Manuela:

*Il s'agissait de ce jaque de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public. [...] Comme j'étudie les bohémiens depuis quelque temps, j'ai fait mon héroïne bohémienne.*⁷⁴

sería posible. Sería en vano buscar a nuestro alrededor a una joven que estuviera de acuerdo con este desarrollo del amor, el arrepentimiento y el sacrificio.» (Traducción propia).

⁷⁴ (Pélissier, 2013). «Trata sobre aquel jaque de Málaga que había matado a su querida, quien se debía exclusivamente a su público. Como yo había estudiado a los gitanos durante un tiempo, hice gitana a mi heroína.» (Traducción propia).

Para acercarse a su cultura, el escritor se basó en el ensayo del hispanista George Borrow que llevaba por título *The zincali*, y del que Mérimée habría copiado incluso algunas frases. Otras fuentes indican también que el autor francés se habría inspirado en el poema *Los gitanos* (1824) de Aleksandr Pushkin, que el mismo Mérimée habría traducido desde el ruso (Hammond, 1984 y Briggs, 2008).

La selección de la temática no era casual, sino que respondía a los cánones creativos de la época. Por un lado, como escribe McClary (1992: 18), el «orientalismo» estaba en boga en la Francia del momento, y muchos escritores utilizaban este referente oriental como inspiración para sus textos. Además, el hecho de construir un personaje como Carmen, tan contrario a la norma moral de la época, se entendía mejor si correspondía a la idea de lo Otro: atribuir el deseo sexual, la exposición del cuerpo femenino y, en general, los tabúes burgueses al individuo extranjero, permitía preservar y defender lo propio.

Por otro lado, para reforzar su idea de exotismo, Mérimée utiliza múltiples dialectos en su novela, como el vascuence o el caló. En este sentido es interesante la frase que escribe al principio, una cita original del poeta griego Palladas: «Toda mujer es hiel, pero tiene dos momentos buenos: uno, en el tálamo, otro, en la muerte». Como apunta Robinson (1992: 4), es muy probable que los lectores masculinos conocieran el idioma, ya que formaba parte de su educación. Las mujeres, con una educación más orientada a lo doméstico, serían pues incapaces de leer la cita.

A pesar de que la novela conserva los elementos trágicos y el carácter apasionado de los personajes, la novela de Mérimée comienza a dibujar un camino hacia el realismo en tanto que desprende un carácter más costumbrista y una prosa más directa, natural.

Como se ha estudiado anteriormente, la figura de la *femme fatale* surgía en el arte a final de siglo como contraposición al miedo del hombre burgués a que la mujer se rebelara, a que no aceptase acatar los cánones establecidos para ella. Con Carmen, y especialmente tras su adaptación operística, Mérimée contribuye a perpetuar el mito de la mujer que se vale de su cuerpo para seducir y exterminar (De la Concha, 2007: 51), de la mujer que utiliza sus armas con malos fines y que es después castigada por ello. Junto a ella una larga lista de referentes mitológicos como Medusa, Dalila, Judit, Pandora o Helena, referentes que se revisitan constantemente en todas las épocas y que no dejan de formar parte del imaginario social.

La novela de Mérimée podría distribuirse en tres partes: la primera, que constituiría una especie de preámbulo, narra la historia de cómo se conocen el Narrador y Don José; la segunda desarrolla la relación entre el segundo y Carmen, y todas las escenas vividas entre ambos junto a los contrabandistas. La tercera parte, como ya se ha comentado, correspondería al anexo sobre la etnia gitana.

La novela se inicia cuando el Narrador, un arqueólogo que está trabajando en España, conoce al contrabandista Don José. Pese a deducir que se trata de un ladrón, el narrador entabla amistad con él y lo salva de la policía. Dos meses después, la salvación se produce a la inversa, ya que Don José evita que Carmen robe al Narrador, que se había dejado embaucar por ella y lo había conducido a su piso para leerle las cartas del tarot. Meses después encontramos a Don José en la cárcel, donde cuenta a su amigo toda la historia sucedida en su ausencia. El soldado se había enamorado de Carmen cuando hacía guardia en la fábrica de tabacos en la que ella trabajaba y, tras una pelea en la que había herido a otra compañera, lo había embaucado y convencido para que la soltara y evitar así entrar en prisión. No obstante, él si recibe castigo por su acción y es Carmen quien le devuelve el favor, ya que le saca de la cárcel. Aún siendo soldado pero profundamente prendado por ella, Don José mata a un guarda al ver que iba a pasar la noche con la gitana. Tras esta acción ya no existe salvación para él, así que se une al grupo de contrabandistas del que forma parte Carmen, liderado por Dancaère y en el que la joven desempeña un papel esencial en la organización de los robos. En el mismo grupo de ladrones se encuentra el prometido de la cigarrera, García, a quien Don José mata por celos. A pesar de ello, Carmen tontea nuevamente con un torero llamado Lucas. Don José le propone a su amada que partan juntos a América pero ésta se niega: nunca prometió fidelidad al soldado, y le dice que ya no está enamorada de él. Furioso, Don José la apuñala y después lo confiesa todo a la policía.

5.3.1.1 Personajes femeninos secundarios

A pesar de ningún personaje secundario desempeña un papel importante en la historia, y ni siquiera tienen acaso voz, sí se mencionan algunos personajes femeninos además de la protagonista. Es el caso de Dorotea, una gitana amiga de Carmen, que no aparece caracterizada más que por su pequeña función de ayudante de la protagonista, o de la novia del ladrón José María, de la que conocemos únicamente una pequeña descripción

que, sin embargo, resulta interesante destacar pues se constituye casi en oposición al carácter de la protagonista:

«era una chica preciosa, seria, modesta, de muy buenos modales, nunca una palabra malsonante, ¡y una abnegación! [José María] la maltrataba (...) una vez le propinó un navajazo. Pues fíjese, ella cada vez lo quería más. Las mujeres están hechas así, sobre todo las andaluzas. Aquella estaba orgullosa de la cicatriz que tenía en el brazo.» (p. 71)⁷⁵.

5.3.2 *Carmen*, de Bizet, con libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac (1875)

Cuando la *Carmen* de George Bizet se estrenó en la *Opéra-Comique* de París, en 1875, fue un rotundo fracaso. El compositor, que murió meses después, nunca llegaría a saber el éxito que cosecharía su ópera a partir de su reproducción, en octubre de ese mismo año, en Viena, ni que a partir de ese momento se convertiría en una de las más representadas del mundo incluso hasta el momento presente.

Bizet recibe la propuesta de colaborar con Ludovic Halévy y Henri Meilhac por parte de la *Opéra-Comique* de París. Se trataba de un teatro que acogía al público burgués más conservador, familiar, y en el que se representaban óperas de argumentos sencillos, de fácil entretenimiento, frente a la *grand opéra* francesa. Por ello, la idea de Bizet de subir a un personaje como Carmen al escenario no fue muy bien recibida en un inicio. Tal y como escribe Halévy, aunque el director de la ópera acabó aceptando el argumento, insistió para que se cambiara la muerte: «*Death at the opera comique! This has never been seen*»⁷⁶ (Halévy, 1905, ápuđ McClary, 1992: 38). Finalmente, la ópera consiguió estrenarse con el asesinato incluido, pero con algunas considerables modificaciones respecto al libreto inicial. Debido a su carácter realista, se consideró que con su ópera Bizet no solo había llevado el verismo hasta Francia, sino que también había disuelto la tradicional diferencia entre ópera seria y cómica.

Como se ha observado a lo largo del trabajo, la prostitución era un tema relativamente frecuente tanto en las representaciones artísticas como en la propia vida social de la época. Tal y como narra Susan McClary en su detallado análisis sobre *Carmen*, George Bizet,

⁷⁵ Todos los números de página corresponden a la edición utilizada para el análisis de la novela, la publicada por la editorial EDAF con prólogo, edición y notas de Marco Mauriño (2018).

⁷⁶ «¡Muerte en la Opéra-Comique! ¡Eso nunca se ha visto!» (Traducción propia).

también al corriente de este *demi-monde*,⁷⁷ entabló amistad con una antigua cortesana, ya mayor, que le había permitido utilizar el piano de su casa para su trabajo de composición. De hecho, podría haber sido ella quien le cantara la famosa Habanera, ya que la melodía no es original del compositor. El carácter de esta cortesana se asemejaría mucho a la Carmen que reflejaba Mérimée, y por eso quizá la novela llamó la atención del compositor: en sus propios escritos, se describe a sí misma con un carácter impetuoso, intenso, sin moderación (McClary, 1992: 39).

El argumento desplegado por los dos libretistas conserva únicamente las tramas referidas a Don José y Carmen y, en general, dota a la pieza de muchos más números de carácter festivo, en los que el compositor podía desplegar su habilidad musical a lo largo de los diferentes números para el coro, bailes, etc. Con este ambiente más liviano también se restaba peso a la verdadera trama central y, de hecho, la muerte de Carmen se sucede en la ópera en medio de una gran fiesta. Por otra parte, la ópera ajusta los tempos de la novela y hace que muchas acciones sucedan de manera inmediata, a pesar de que en la novela disten meses entre ellas.

La versión lírica comienza directamente en una plaza, donde un grupo de soldados observa lo que pasa en la calle. Micaela busca a su novio, Don José, entre ellos. Trae un mensaje de la madre de él, enferma, que le pide que vaya a visitarla. Mientrastanto, en un descanso del trabajo, una de las cigarreras, Carmen, entona su famosa Habanera y es admirada por todos los soldados. Al final del aria tira una flor a los pies de Don José, que no ha podido evitar fijarse en ella. Al igual que en la novela, Carmen se ve envuelta poco después en una disputa en la fábrica, en la que asesta dos cuchilladas a una compañera. Don José es el encargado de llevarla a prisión, pero de camino Carmen lo seduce y convence para que la deje libre. Por esta negligencia, el soldado pasa un mes en prisión.

Pasado este tiempo, nos encontramos con Carmen y su grupo de contrabandistas, que beben y cantan en la taberna de Lillas Pastias. Hasta allí llega Escamillo, un torero que flirtea con Carmen y cuenta a todos sus batallas en el ruedo por medio de su también conocida aria. No obstante, la gitana no se muestra interesada en él: ha quedado en reunirse con Don José, que acaba de salir de la cárcel, y rechaza por ello acompañar a

⁷⁷ El término fue acuñado por Alexandre Dumas hijo al titular así uno de sus dramas, publicado en 1955, y se utilizaba para referirse a las cortesanas que se codeaban con las clases sociales más altas (Sullivan, 2003).

Mercedes, Frasquita, Dancaire y Remendado⁷⁸, los miembros de su banda de ladrones, que están organizando alguno de sus planes. Zuñiga, el superior de Don José y también amante de Carmen, los ve juntos y se enfrenta a duelo con a él. Al contrario que en la novela, Don José no mata a Zuñiga, sino que Dancaire y Remendado provocan su salida apuntándolo con un arma. Bajo estas circunstancias, Don José se ve obligado a huir junto a la banda.

En el tercer acto Don José se encuentra con Escamillo, que dice estar buscando a Carmen, lo cual despierta la ira y los celos del antiguo soldado. Los dos comienzan una pelea y, cuando Don José está a punto de matarle, Carmen evita su ataque final.⁷⁹

Tiempo después, todo el pueblo de Sevilla festeja la corrida de toros que va a celebrarse en la plaza. Allí se encuentran Escamillo y Carmen, que se declaran su amor. Todos entran en la plaza para asistir al evento, pero Carmen sabe que Don José está allí y decide quedarse fuera para tener una conversación con él. En el transcurso de esta, Don José le pregunta por Escamillo y le pide que marchen juntos, pero ella insiste en que ya no le ama y, al igual que sucede en la novela, le tira a Don José anillo que le había regalado. Su antiguo amante le asesta una puñalada mortal a la vez que el coro, dentro de la plaza, celebra la victoria del torero.

5.3.2.1 Personajes femeninos secundarios

La versión operística añade diversos personajes al texto de Mérimée. Por un lado, crea los personajes de las dos gitanillas, Mercedes y Frasquita, que con su carácter jovial dan un mayor dinamismo a las escenas corales. Además, su presencia en la banda de contrabandistas también dispersa el foco sobre Carmen y, con ello también le quita cierto poder, ya que en la novela el grupo de hombres giraba prácticamente en torno a ella.

Por otro, los libretistas también añaden el personaje de la madre de Don José, que siempre está referido, y que no aparece en ningún momento en la novela. La introducción de ese personaje humaniza de alguna manera la figura del soldado, que en la versión

⁷⁸ El personaje de Remendado sustituiría a García el Tuerto, pero en este caso no tiene ninguna relación amorosa con Carmen. Así, el principal oponente de Don José en la historia es Escamillo.

⁷⁹ Esta escena tampoco tiene lugar en la novela original, ya que la importancia del personaje del torero Lucas es mucho menor. Al igual que sucedía con la figura del padre en *La Traviata*, mediante la resignificación de este personaje se puede dar voz a una cuerda diferente, la de barítono, y así escribir un aria para este tipo de voz, que además en este caso se convirtió en una de las más conocidas de la ópera y del mundo lírico en general.

literaria es mucho más violento —incluso mata a varias personas, mientras que en la ópera sus intentos siempre son frenados—, le hace recordar su infancia y permite que el público empatice más con él, puesto que cuando su madre está muy enferma lo abandona todo para acudir a su lecho de muerte.

Al respecto de ello, McClary (1991: 66-67) realiza un interesante paralelismo entre las contradicciones que se presentan en *Carmen* y las contradicciones propias de la Francia de la década. Al analizar el rol de Don José, la musicóloga explica que su personaje también renuncia a normas establecidas, a lo que de él se espera —casarse con Micaela, conservar su puesto de trabajo—, en última instancia rechaza lo que la sociedad patriarcal le ofrece: el control sobre los otros a costa de renunciar a su cuerpo y a sus sentimientos. Cuando escoge a Carmen, Don José tampoco encuentra espacio en el contexto social en el que vive, ha de pasarse al lado del Otro, exiliarse de la sociedad. La consecuencia de esta crisis cuerpo-mente es finalmente la muerte, que llegaría como la única e última forma de reestablecer el orden de nuevo.⁸⁰

Para McClary, esta tensión era comparable a las revoluciones de la época: en su nueva lucha por los derechos económicos, sociales y políticos, acaban participando tanto hombres y mujeres, de modo que las nuevas conquistas también pasan por repensar las jerarquías, las estructuras de poder, y por tanto por la pregunta acerca de si compartir esos privilegios con el género femenino. Es decir, las tensiones se generaban cuando los ideales de la propia expansión liberal también pasaban por ceder en las estrategias de control.

Micaela

La creación del personaje de Micaela es, sin duda, un ejemplo paradigmático de adaptación al género lírico. Como se ha visto, el director de la *Opéra-Comique* se mostraba reticente a aceptar un argumento que tuviera como protagonista a un personaje femenino tan rebelde como era Carmen. Por ello, los libretistas crean en contraposición la figura de Micaela, un «ángel del hogar» ad hoc que se muestra siempre formal y comedida en sus palabras y sus acciones.

⁸⁰ De hecho, Don José ha sido educado para apreciar los valores morales e incluso estéticos más tradicionales. Cuando inicia su narración de los hechos, describe: «era joven entonces; siempre pensaba en mi tierra y no creía que hubiera mujeres bonitas sin unas sayas azules y una trenzas cayéndoles por los hombros.» (Mérimee, 2008: 55)

De hecho, la ópera presenta primero a este personaje y lo hace de una manera muy característica. Mientras que la posterior entrada de Carmen se prepara escénicamente con un grupo de hombres que canta alrededor de ella, que la rodea, y con los que la gitana coquetea, Micaela rechaza una y otra vez las proposiciones de los hombres para que se quede un poco más. El personaje se describe físicamente de manera indirecta, por medio de las palabras de uno de los soldados. Las diferencias entre la gitana y ella se manifiestan incluso en la manera de seducirla. Mientras que con Carmen son más directos, a Micaela la tratan con más repeto, a pesar de la insistencia. Es interesante también cómo se acotan las palabras «con educación», con tal de describir sus modales:

MORALES (Acto I, escena 1)⁸¹
(a los soldados)
Mirad esa preciosa y joven criatura
que parece querer hablarnos...
¡Mirad... se vuelve... vacila!
(...)

MORALES
(muy galante)
Pero, mientras tanto él viene,
quisieras tú, mi pequeña niña,
¿quisieras tú venir
y compartir un rato con nosotros?

MICAELA
¿Con ustedes?

MORALES, SOLDADOS
¡Con nosotros!

MICAELA
(con educación)
No, no,
muchas gracias, señores soldados.

MORALES
Ven y no temas, dulce niña,
te prometo que
serás tratada
con el mayor respeto posible.

De su conversación con Don José también podemos destacar varios elementos que pretenden caracterizarla, como son su carácter beato y casto:

MICAELA
Sí, hablaré.
Eso que me entregó,
a ti te lo daré.
Tu madre y yo, *salíamos de la capilla*
y ella me abrazó diciendo:

MICAELA
¡Un beso para su hijo!
José, yo te lo doy,
tal como he prometido.

(le da a Don José un beso casto)

En el aria que Bizet escribe para Micaela en el segundo acto, en su reencuentro con los contrabandistas, también encontramos otro referente religioso, cuando la joven dice:

⁸¹ Todas las menciones al libreto corresponden a la traducción de Maximiliano Ariel Acevedo (2000).

«Tengo miedo... pero me equivoco al temer. ¡Tú me das coraje, Tú me proteges, Señor!»
(acto III: 5).

Con esto, no sorprende que la madre de Don José, en la carta que le envía a través de ella, intente que su hijo se espose con Micaela: es la mujer buena, la santa, la que perpetúa los cánones de feminidad de la época.

5.3.3 El personaje protagonista: Carmen

5.3.3.1 Carmen en la novela de Mérimée

El personaje de Carmen es el único personaje femenino que tiene continuidad y profundidad en la historia de Prosper Mérimée, lo cual hace que su carácter, ya de por sí llamativo, destaque aún más: está rodeada de hombres que giran en torno a ella, al igual que la historia misma, como bien determina ya el título de la novela.

Tanto la prosa indirecta del autor, sin muchos artificios románticos, como sus diálogos, nos permiten conocer muy bien a Carmen pese a la brevedad de la novela.

El personaje se caracteriza primero físicamente. Nos la presenta el narrador al encontrarse con ella en la calle, y nos dice que por su ropaje podía deducirse que era pobre, y que era «menuda, joven, de buen cuerpo, y que tenía unos ojos grandísimos» (p. 45). Más adelante, el mismo escribe: «Dudo mucho que la señorita Carmen fuese de raza pura, por lo menos era infinitamente más guapa que todas las mujeres de su nación que yo haya conocido jamás» (p. 47). Es interesante, en la descripción que realiza Mérimée posteriormente a través del Narrador, el hecho de que la belleza que presenta Carmen no responde a la mujer idealizada de inicios de siglo, casi *madonna*, sino que destaca precisamente por sus rasgos más salvajes:

Su tez, por lo demás perfectamente lisa, se acercaba mucho al tono de cobre. Los ojos eran oblicuos, pero estaban admirablemente rasgados; los labios, algo gruesos aunque bien dibujados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras sin piel. El pelo, acaso algo grueso, era negro, con reflejos azulados como ala de cuervo, largo y brillante. (...) Era una belleza extraña y salvaje, un semblante que al principio extrañaba, pero que no se podía olvidar. Los ojos, sobre todo, tenían una expresión voluptuosa y feroz que después no he vuelto a encontrar en ninguna mirada humana. Ojo de gitano, ojo de lobo (...). (p. 47)

La asociación con la animalidad —del lobo, en concreto, y luego además añade que «para estudiar la mirada del lobo, observad a vuestro gato cuando acecha a un gorrión»—

también la clasifica dentro del terreno de lo exótico, la aleja del ideal de pureza y belleza femenina decimonónico en el contexto francés.⁸²

De la mano de Don José nos llega también una caracterización física del personaje, que esta vez destaca más su sensualidad y que es de hecho la que más ha trascendido en el imaginario sobre la gitana. Los colores «rojo» y «fuego» pueden asociarse simbólicamente a su propio carácter:

Llevaba una falda encarnada, muy corta, que dejaba ver unas medias de seda blancas con más de un agujero, y unos preciosos zapatos de tafilte rojo anudados con cintas color de fuego (...). También llevaba una flor de casia en la comisura de la boca, y avanzaba balanceándose sobre sus caderas como una potranca de la yeguada de Córdoba. En mi tierra, una mujer con esa ropa hubiera hecho santiguarse a todo el mundo. En Sevilla, todos le echaban algún piropo atrevido sobre su porte; ella reponía a todos mirándolos de reojo, con un brazo en jarras, descarada como la auténtica gitana que era. (p. 56).

Más adelante se describe también su vestuario, siempre llamativo. Aparece «adornada como un relicario, acicalada, emperejilada, llena de oro y cintas. Un vestido de lentejuelas, zapatos azules también de lentejuelas, flores y galones por todas partes» (p. 61).

A nivel psicológico, Merimée presenta a Carmen tanto de manera como indirecta, a través de las descripciones de Don José, que se convierte en el narrador de la historia en su parte central, como de manera indirecta, a partir de los diálogos y autodescripciones que ella misma realiza. En un inicio la gitana se muestra altiva, consciente de su belleza. Bromea y disfruta con su poder. Puede encontrarse un ejemplo en la primera conversación que mantiene con Don José:

—Compadre —me dijo con acento andaluz—, ¿quieres darme tu cadena para llevar las llaves de mi arcón?

—Es para sujetar la aguja del fusil —le respondí.

—¡La aguja! —exclamó ella echándose a reír—. ¡Ah, si necesita agujas, es que el señor hace encaje!

(...) —Vamos, corazón —prosiguió ella—, ¡hazme siete varas de encaje negro para una mantilla, agujetero de mi alma! (p. 56)

Por otro lado, su actitud siempre denota una irreverencia que se mantiene a lo largo de la pieza. Al herir con dos navajazos a su compañera después de que presumiera de su dinero, Carmen le espeta: «Bueno, pues yo voy a hacerte bebederos para moscas en la mejilla, y a pintarte un jabeque.» (p. 57). Más tarde, el mismo Don José continúa

⁸² De hecho, Godfrey (1992: 432) establece que la animalidad estaba relacionada con el cuerpo del que precisamente huía la burguesía, y que se relegaba a lo marginal, como por ejemplo la prostituta.

describiéndola: «el humor de Carmen era como el tiempo en nuestra tierra. En nuestras montañas, uno no está tan cerca de la tormenta como cuando más brilla el sol» (p. 66).

Descubrimos también su inteligencia y su astucia cuando finge ser vasca para que Don José la salve de prisión, «mentía, señor, siempre ha mentido (...) cuando hablaba, yo la creía: era más fuerte que yo». (p. 57); su espíritu infantil y caprichoso —«no hubo travesura ni tontería que no hiciese»— (p. 63), y su actitud entre el amor y el desprecio hacia Don José: «No eres más que un imbécil, un necio, un verdadero payo. Eres como el enano que se cree grande cuando ha conseguido escupir lejos. Tú no me quieres, vete.» (p. 75).

Por otra parte, desde su autodescripción también confirmamos algunos rasgos de su carácter: «Has topado con el diablo, sí, con el diablo; no siempre es negro, y no te ha retorcido el cuello. Aunque visto de lana, no soy cordero.» (p. 64) y, más avanzada la novela «No quiero que nadie me atormente y, mucho menos, que nadie me mande. Lo que quiero es ser libre y hacer lo que me da la gana.» (p. 77).

Es muy interesante la oposición de la fuerza de Carmen con el personaje de Don José, que cada vez se va sintiendo más pequeño y humillado «entré en una iglesia y, refugiándome en el rincón más oscuro, lloré amargamente.» (p. 65). Mérimée trata de reforzar el victimismo de este personaje y así justificar ante los personajes de su novela y ante el lector mismo su posterior carácter violento, sus asesinatos a los amantes de Carmen y, en última instancia, a ella misma. «Y sin embargo, tú sabes que si me he perdido ha sido por ti, por ti me he convertido en ladrón y en asesino.» (p. 82).

El hecho más destacable del carácter de Carmen es precisamente que estos rasgos psicológicos se mantienen siempre invariables, sin ceder incluso cuando ya sabe que está próximo su final. Carmen nunca siente la necesidad de «reformarse» ni de redimirse. Sorprende cómo recibe la muerte, como si ya la conociera, como si supiera, a través de sus presagios de bruja, que Don José acabaría matándola. De hecho, recibe los navajazos de su amante sin gritar, mirándole fijamente a los ojos. La respuesta del sacerdote ante el que Don José confiesa el crimen nos da una idea de la complicidad de la iglesia a la hora de condenar este perfil de mujeres: «¡Pobre niña! Los calé son los culpables por haberla educado así.» (p. 82).

Por lo que respecta a la función del personaje, al tratarse de una novela con un doble narrador, que además interviene en parte de la historia, la distribución de funciones entre

los distintos personajes se complejiza. No obstante, si nos centramos en la sección más importante del argumento, que correspondería a la narración de Don José y su amor por Carmen, podríamos concluir que es el soldado quien se constituiría como sujeto de la acción dramática. Como objeto, la propia gitana, a quien trata de «poseer» de alguna manera, de retenerla para sí.

En este sentido, aunque podría determinarse que los oponentes iniciales son los amantes de Carmen —García el Tuerto, Lucas—, lo cierto es que la oponente esencial es la propia gitana, que no cede en ningún momento a la voluntad de Don José. En esta asociación de objeto y oponente se genera una situación irresoluble: o el cambio del primero o la destrucción del segundo. El trágico final de la historia da cuenta de la decisión tomada por el soldado y, en última instancia, por el autor.

5.3.3.2 Carmen en la versión operística

la più femminista di tutte, la più testarda tra tutte le morte ... un po' puttana, un po' ebrea, un po' araba, del tutto illegale, sempre ai margini della vita (Clément, 1979: 62)⁸³

El personaje de Carmen sufre una transformación interesante en la ópera. Si bien se suavizan algunos rasgos de su personalidad, como sus acciones criminales, que se obvian en el drama lírico, e incluso sus palabras son menos irreverentes, es cierto que el simple hecho de representar sobre el escenario, y no sobre papel, un personaje de sus características, resultaba ya muy impactante. Tal y como lo describe McClary (1992: 21), el resultado de la traslación a la ópera sería más «letal»: los libretistas se arriesgaron a desatraillar a un monstruo, incluso más peligroso que el de Mérimée, pues Carmen podía «hablar» por sí misma sin la constante intervención de las voces narrativas, sin mediadores.

En general, en la versión operística se exaltan más sus rasgos sensuales y de *femme fatale* y se obvian aquellos que hacen referencia a la inteligencia y astucia del personaje, como es el hecho de que, en la novela, ella ocupa un lugar central en el grupo de contrabandistas, mientras que en la ópera solo obedece las órdenes del Dancaire.

⁸³ «La más feminista de todas, la más testaruda de todas las muertas... un poco prostituta, un poco ebrea, un poco árabe, del todo ilegal, siempre al margen de la vida.» (Traducción propia).

Durante la famosa Habanera, los libretistas buscan que el personaje autodescriba los rasgos que se quieren destacar de su personaje. Con la metáfora del amor sobre un pájaro al que no se puede enjaular, porque en ese caso se iría, Carmen revive algunas de sus frases en la novela original:

| Novela | Libreto |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (Capítulo 3, p. 71) [Don José] —Eres el diablo —le decía yo. [Carmen] —Sí —me respondía ella. | (III: 2) DON JOSÉ ¡Eres el diablo, Carmen! CARMEN Sí... |
| (capítulo 3, p. 78) Carmen: ¿Sabes que desde que eres mi <i>rom</i> en serio —me dijo ella— te quiero menos que cuando eras mi <i>minchorró</i> ? ⁸⁴ No quiero que nadie me atormente y, mucho menos, que nadie me mande. Lo que quiero es ser libre y hacer lo que me dé la gana. | (I: 5) CARMEN El amor es un pájaro rebelde, que nadie lo puede enjaular, y es inútil llamarlo si él no quiere contestar. (...) El pájaro que creíste sorprender batió sus alas y voló lejos... Si tratas de cazarlo, el amor se va, mas si no lo intentas, él retornará. Vuela a tu alrededor, rápidamente viene y va, luego vuelve; si piensas que lo agarraste, él te evita, si piensas que escapaste, él te tendrá. ¡El amor! ¡El amor!... |
| (capítulo 3, p. 82) Puesto que eres mi <i>rom</i> , tienes derecho a matar a tu <i>romí</i> , pero Carmen será siempre libre. | (III: 2) ¡Jamás Carmen cederá! ¡Libre nació y libre morirá! |

Además, la naturaleza del estilo directo propia del lenguaje escénico hace que se pongan en boca de Carmen también otras frases significativas, como: «canto para mí misma... y pienso. ¡Pensar no está prohibido!» (Acto I: 10), o en el último aria del primer acto:

¡Mi amante...
lo mandé al diablo!
¡Ayer lo eché a la calle!
¡Mi pobre corazón,
fácil de consolar,
mi corazón es libre como el aire!

⁸⁴ Se trata de dos palabras utilizadas por la etnia gitana, la primera para hacer referencia al marido, la segunda, al amante o capricho. Ambos conceptos se explican en las notas a pie escritas por el propio Mérimée en el capítulo 2 de su novela.

Por otra parte, la sensualidad de Carmen no solo se reflejaría de manera textual sino también extratextual, mediante gestos, acciones, movimientos y, evidentemente, mediante su vocalidad. Así, sus melodías se mueven entre cromatismos que, como se observaba también en el caso de *La traviata*, se asocian a elementos de seducción. Por contra, el canto de Micaela es siempre diatónico y con ritmos más «inocentes», como analiza McClary (1991: 57). En este sentido, también es característico que la voz de mezzosoprano se reserve para el canto del Otro, de lo negativo, mientras que la voz de Micaela, de lo puro, lo casto, se refleje mediante el timbre de soprano.

Por lo que respecta a la función del personaje de Carmen, a pesar de que en la ópera se prescinde de la voz del narrador y de su personaje es esencial en la trama, si no imprescindible, la ópera se construye desde la óptica de Don José, al igual que lo había hecho la novela, en tanto que de él se generan constantemente las acciones que hacen cambiar el rumbo de la historia. Por ello, la función de los personajes sería la anteriormente analizada, en la que Carmen constituiría el objeto —involuntario— y Don José se constituiría como el sujeto. En la novela el oponente claro sería Escamillo y, como se ha analizado, posteriormente la propia Carmen. De hecho, el esquema presentado es muy común en la ópera, en la que el objeto y sujeto lo constituyen la soprano y el tenor y, el oponente, el barítono.

5.3.4 Análisis de la frecuencia de aparición de los personajes femeninos

Los personajes en la novela

A pesar de su clara importancia para el desarrollo de la historia, el personaje de Carmen solo aparece en dos de los cuatro capítulos que constituyen la novela de Mérimée, los capítulos centrales. En el capítulo dos se narra la relación entre Carmen y narrador, en la que ésta lo engaña y consigue robarle el reloj, y el capítulo tres, el más extenso con una notable diferencia del resto, describe el testimonio de Don José acerca de su relación con la gitana. Dado que estas dos secciones se cuentan desde la óptica de sendos narradores, el personaje de Carmen no está siempre presente, sino que en ocasiones aparece referido. Este hecho sucede especialmente en el discurso de Don José, en el que el personaje de Carmen se ausenta por diversos motivos, primero en la propia ciudad y más adelante en el ejercicio de algunas de sus misiones, cuando ya se ha unido el exsoldado a la banda de

contrabandistas. En todo caso, a pesar de no estar presente, la gitana se convierte en el asunto esencial de la trama durante esa parte central.

Los personajes en la ópera

Debido a la naturaleza de la trama, que se centra en el conflicto amoroso, los personajes de Carmen y Don José aparecen prácticamente en todas las escenas. No obstante, sí encontramos escenas en las que Don José está solo con algún personaje, como es el caso de la escena inicial con Micaela o la escena final con Escamillo; y escenas en las que Carmen aparece sola junto con su grupo de contrabandistas, como la escena en la Taberna de Lillas Pastias o la de lectura de cartas. En cualquier caso, la aparición de ambos personajes es superior a la de los demás y tienen un protagonismo muy similar, a pesar de que la figura Carmen destaca más por su carácter y por cómo están configurados los números escénicamente.

5.3.5 Recapitulación

Tras el análisis comparativo, podríamos concluir con que la figura de Carmen en lo operístico se acerca más a la representación de la *femme fatale*, en tanto que se refuerzan sus elementos sensuales, de «atracción» para el hombre. La esencia también astuta e inteligente del personaje literario se pierde un poco en su traslación al género lírico, que destaca más lo emocional de los dos personajes. El protagonismo en ambos textos, novela y libreto, es muy similar, pero sin embargo en el primero su autor se detiene más en el carácter libre del personaje, mientras el segundo destaca su carácter pasional y seductor.

La historia de Carmen acabaría convirtiéndose, como diría una de las famosas intérpretes de su personaje, Teresa Berganza, en la voz «de todos los tiempos y todas las épocas» (Berganza, Teresa, 1980, *apud* Seydoux, 2011). Lo interesante del personaje de Carmen es preguntarse si su trágico final ha conseguido realmente silenciar su voz, si ha enjaulado al pájaro, si su castigo ha servido como lección moral o de ella nos queda más el sentido de sus palabras sobre la libertad, su fuerza. Sobre esta cuestión Mary Ann Smart (2000: 6) establece la dicotomía que se planteará a continuación, y que se refleja en las teorías opuestas de McClary y Catherine Clément. Mientras para la primera lo simbólico es que «Carmen canta», la segunda establece que «Carmen muere».

6 CONCLUSIONES: *NO SE ACABA HASTA QUE LA SOPRANO MUERE.*⁸⁵ REFLEXIONES SOBRE LA ÓPERA COMO GÉNERO (NO) FEMINISTA

*Le donne sono prima descritte e poi raccontate,
molto prima che parlino esse stesse.*⁸⁶

A lo largo de los capítulos estudiados ha podido observarse cómo, en su traslación al libreto operístico, el personaje femenino sufría diferentes transformaciones respecto a su referente literario original. Estas modificaciones no solo afectan al carácter del personaje, cuya esencia se mantiene pero matifica según las intenciones últimas del libretista y compositor, sino también a la propia estructura en sí: muchas de las piezas que se basan en referentes literarios acaban aumentando el corpus textual y musical referido al personaje femenino, de modo que éstas se convierten en las protagonistas o coprotagonistas del drama lírico aunque no fuera esa su función original en la historia.

Del análisis de los procesos de adaptación en los tres libretos estudiados se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- ~ De un lado, en las adaptaciones operísticas se **suavizan los rasgos de los personajes más «rebeldes»**, como ha sido el caso de Violetta o Carmen, de modo que quedan más adaptados a la moralidad de la época. En el primer caso este proceso se realiza de manera progresiva y pueden apreciarse bien las peculiaridades de cada transducción, ya que la historia viaja por diferentes géneros. La Violetta de Verdi es el resultado de una triple adaptación: se inicia con la figura de la prostituta real, Marie Duplessis, que inspira a Dumas para imaginar a *Marguerite Gautier*, la protagonista su novela *La Dama de las camelias*. Cuando el escritor retoma el personaje para elaborar una versión teatral,

⁸⁵ Traducción de *It's not over until the soprano dies*, título de un artículo de Paul Robinson para el *New York Times* (1989).

⁸⁶ (Savini, 2002: 133) «Las mujeres son primero descritas y después contadas, mucho antes de que hablen por ellas mismas.» (Traducción propia).

los detalles referidos a la profesión de Marguerite comienzan a perderse a la vez que se acrecientan los de redención y «castigo» de la protagonista. La versión operística, con libreto de Piave, muestra de una manera aún más sutil a la última prostituta y la presenta como la más arrepentida, la más enamorada y sufriente de las tres.

Por su parte, al analizar el proceso de trasvase intergenérico que sucede en *Carmen*, se observa no solo que se ha prescindido de la parte más *astuta* del personaje y que por contra se han reforzado sus rasgos de sensualidad y *femme fatale*, sino que también se ha añadido un personaje, el de Micaela, que contrasta con el personaje protagonista mostrando un «modelo correcto» de comportamiento.

- ~ Más allá de las modificaciones en cuanto a la caracterización, el libreto **destaca la importancia de las protatonistas en el drama lírico** al asignarles más texto y los pasajes musicales más virtuosísticos, las arias más complejas, como sucede con *Lucia di Lamermoor*. La mujer se convierte en el foco indiscutible de atención y, en casos como el de la ópera de Donizetti, pone voz a muchas de las cosas que había callado en la novela. No obstante, esta ópera también realiza modificaciones sobre la trama original que podrían considerarse desfavorables para el personaje femenino, como la supresión de la madre, única figura de autoridad en la novela —y la única que decide por sí misma— o el despertar de la locura de Lucia como algo impulsivo, *histérico*, cuando en la novela esta locura se desarrolla a partir de otros condicionantes previos.

Podemos observar, entonces, que la ópera adapta sus personajes y los simplifica, que es más «exhibicionista» y «melodramática» y está más al servicio del poder; pero que sin embargo da la oportunidad al personaje de poder *gritar*, expresarse. En torno a esos dos conceptos se desarrolla toda una literatura crítica que defiende o juzga el papel del género lírico operístico como maximizador de las desigualdades o, precisamente, como género liberador.

Al adaptar los argumentos de las obras literarias, la ópera del siglo XIX perpetúa los estereotipos asociados a la mujer históricamente, que Janet Todd (1996: 192) resume en cuatro y que podrían relacionarse con las piezas estudiadas: «ángel del hogar» —que puede reflejarse en el personaje de Micaela en *Carmen*—, guardiana moral del varón —con Lucia—, la prostituta —Violetta Valéry— o la *femme fatale* con el personaje de

Carmen. No obstante, el elemento musical inherente al drama lírico hace que estos argumentos adquieran nuevas dimensiones, de modo que la *voz hablada* del personaje femenino presenta un significado diferente en la posterior *voz cantada*.

Cuando tratamos este hecho nos encontramos, inevitablemente, con la discusión acerca del doble lenguaje que se desarrolla en el género lírico. Si atendemos únicamente al aspecto musical, algunos estudios han declarado que la ópera presentaría a una «mujer avanzada» (Seydoux, 2011: 31), en tanto que otorga a la mujer una *voz* que le era negada en el ámbito de lo privado, y que en la mayoría de las ocasiones se despliega incluso más que la novela de la cual es protagonista. No obstante, si acercamos la lupa al aspecto textual y analizamos detenidamente el argumento desde una perspectiva de género, si observamos cuál es el papel desempeñado por el personaje dentro la historia, a qué modelo social corresponde y, en última instancia, cuál es su final, la respuesta que deducimos es muy diferente. Pensemos en el desenlace de las óperas analizadas: no solo los tres personajes mueren, sino que lo hacen por amor y presas de un destino que no pueden cambiar, que les «castiga» de alguna manera por haberse salido de la norma, por haber sido *el Otro*.

Esta dicotomía sobre las aproximaciones al personaje femenino protagonista en la ópera coincide con la presentada por Mary Ann Smart (2000: 11) en la introducción de su libro *Siren Songs: «using analysis to uncover music's misogyny compared to wallowing uncritically in sensuous texture and individual experience»*.⁸⁷ Así, el sentido de los argumentos operísticos podría pasar desapercibido bajo esos «cantos de sirena», pero es evidente que no puede obviarse la palabra como uno de los campos de significación presentes en el fenómeno lírico.

Si atendemos únicamente a los libretos estudiados y lo hacemos extensible al resto de óperas del siglo XIX, veremos que la dinámica general en las piezas de este siglo es la de la heroína trágica que cae vencida, literal o metafóricamente, por amor. Así, encontramos personajes que por este amor se suicidan o son asesinados, como la estudiada Carmen, como Madame Butterfly, como Tosca, como Isolda o Desdémona; personajes con finales trágicos como Violetta Valéry en *La Traviata*, como Mimì en *La bohème*, personajes que son obligados a casarse con hombres que no desean, como Lucia, Turandot, y un largo

⁸⁷ «[Puede] Usarse el análisis [de la ópera] para revelar la misoginia en la música o para revolverse sin crítica en la textura sensual y la experiencia individual». (Traducción propia)

etc. La filósofa Catherine Clément en su libro *Opéra, ou la défaite des femmes* (1979), uno de los primeros libros acerca de la cuestión y que abriría de hecho el debate en torno al papel de las mujeres en el género lírico, interpreta estas muertes como un castigo de la norma patricarcal:

La tragica morte delle eroine più o meno colpevoli di avere trasgredito alla norma patriarcale è il fine simbolico e narrativo dell'opera, il fulcro della sua rappresentazione: le donne, sulle scene dei teatri lirici, cantano, immutabilmente, la loro eterna disfatta (Clément, 1979: 11-12)⁸⁸

Por otro lado, el aumento de protagonismo del personaje femenino y, por tanto, el mayor tiempo de «exposición» de la cantante lírica en el escenario también puede leerse con cierta controversia. Si bien es cierto que esta voz puede tener más importancia textual, musical y esénica, la presencia de este tipo de personajes no dejaría de tener cierto componente exhibicionista. El gusto de la época por la voz de la soprano haría que ésta se convirtiera en un elemento indispensable en toda composición, como establecería el crítico Giacinto Battaglia (1845: 248-249):

*Fonte principale del così detto interesse drammatico, senza del quale verun componimento che si destini al teatro, per quanto profondamente concepito ed eruditamente svolto, riuscirà sempre freddo e sterile di risultato, è la donna. (...) Ideate un componimento drammatico in cui la donna non rappresenti che una parte secondaria, e, spettatrice poco men che inerte (...) e ben difficilmente otterrete che il più o meno agitato corso di questa [azione] attraga e alimenti l'attenzione de lo spettatore.*⁸⁹

Geroge Duby (2000: 136) muestra un ejemplo paradigmático de ello en un pequeño relato de Baudelaire, que lleva por título *La fanfarlo* (1847). En el momento de mantener relaciones con la mujer amada, la bailarina de nombre homónimo al relato, el protagonista Samuel Cramer le pide que busque en el teatro la túnica con la que había aparecido en la escena, y que no olvide el colorete que llevaba puesto. Este hecho nos hace pensar en que Samuel Cramer no ama tanto a la mujer sino a la imagen, a la idealización de su yo sobre el escenario.

En la misma línea se articulan las palabras de Tracy C. Davis al respecto de una convención estructural establecida durante la mitad del siglo XIX que consiste en que al

⁸⁸ «La trágica muerte de la heroína más o menos culpable de haber transgredido la norma patriarcal es el fin simbólico y narrativo de la ópera, el punto angular de su representación: las mujeres, sobre la escena del teatro lírico, cantan, inmutablemente, su eterna desgracia.» (Traducción propia)

⁸⁹ «La principal fuente del llamado interés dramático, sin la cual cualquier composición destinada al teatro, por muy profundamente concebida y rudamente desarrollada que esté, tendrá siempre un resultado frío y estéril, es la mujer. (...) Piensen en una composición dramática en la que la mujer represente sólo una parte secundaria, espectadora poco menos que inerte (...) y difícilmente conseguirá que el curso más o menos agitado de esta [acción] atraiga y alimente al atención del espectador.» (Traducción propia).

inicio de la ópera es un coro de hombres el que presenta a la *prima donna*. Davis defiende que, si bien el hecho de que la cantante salga sola al escenario y se ubique en una posición diferente a la del coro permite destacar su protagonismo, pues se convierte en un nuevo foco, la acción puede leerse dentro de un ambiente en cierto modo «preparado» por los hombres que justo antes de la entrada anuncian su llegada, como si fuera un objeto al que observar (Davis, 1989: 75)

Para los defensores de la ópera como un género innovador en lo que respecta a los roles sociales, el hecho de la creación de un «espacio de empoderamiento», como lo define Robinson (1989: 3), ya sería un punto clave que se iría arraigando de manera inconsciente en la conciencia colectiva. Esta es la tesis defendida por Carolyn Abbate en su libro *Opera; or, the invoicing of women* (1993) —título en clara respuesta al texto de Clément—, en la que defiende que la ópera invierte la función habitual del sujeto, habitualmente masculino, la parte activa que habla, y el femenino, lo observado o representado, de lo que se habla. En la misma línea discurre el artículo ya mencionado de Paul Robinson para el *New York Times* (1989), publicado a raíz de la traducción del libro de Catherine Clément al inglés, y en el que defiende que el escenario operístico sería un generador de espacios de igualdad:

Perhaps the single most important musical fact about opera's female victims is that they sing with an authority equal to that of their male oppressors. Opera is built on one of the great natural equalities, namely, the equality of men's and women's voices. Women can sing as loudly as men, their voices embrace as large a range as those of men and they have the advantage of commanding the heights where they can emit sounds of unparalleled incisiveness.⁹⁰

No obstante, habría que preguntarse sobre el alcance de este espacio generado de igualdad: si bien la mujer gozaría de él durante el transcurso de la pieza, la sensación de voz y poder se reduciría a las cuatro paredes del escenario, utilizando la terminología teatral, de manera que no dejaría de ser ilusoria. «La mujer fuerte sólo debe ser un símbolo; verla real, asusta», declararían Balzac (ápuD Duby, 2000: 191), y en este mismo sentido, también añadiría el escritor: «La mujer es una esclava a la que hay que saber poner en un trono» (Duby, op. cit.: 127), frase en la que podríamos establecer un paralelismo claro entre trono y escenario.

⁹⁰ «Quizá el único y más importante elemento musical acerca de las víctimas femeninas en la ópera es que cantan con una autoridad igual a sus opresores masculinos. La ópera se construye así con una natural equidad, es decir, la igualdad entre las voces masculinas y femeninas. Las mujeres pueden cantar tan fuerte como los hombres, sus voces alcanzan un rango igual de grande que aquél de los hombres y además ellas tienen la ventaja de dominar las notas agudas, con las que pueden emitir sonidos incomparablemente incisivos.» (Traducción propia).

Por otro lado, para dar cuenta de este alcance también es necesario pensar desde la perspectiva de la espectadora de ópera, desde sus testimonios, y en cómo esta representación de lo femenino se percibe y asimila a través de sus sentidos.

Como se ha visto, la asistencia a representaciones operísticas era una actividad muy habitual para las mujeres de la época, y diversos testimonios dan cuenta de ello. En la propia literatura ya encontramos a las protagonistas, evidentemente inspiradas en los modelos sociales, comentando alguna representación que habían visto e incluso identificándose con los propios personajes. Es el caso, por ejemplo, de Emma Bovary, que en el capítulo 15 de la famosa novela de Gustave Flaubert acude con su marido a una representación de *Lucia di Lamermoor*:

Lucia atacó con aire decidido su cavatina en sol mayor, se quejaba de amores, pedía alas. También Emma habría querido, huyendo de la vida, echar a volar en un abrazo. (Flaubert, 2014: 298) [1856].

En general, los testimonios que obtenemos por parte de mujeres literarias o reales están asociados con una imagen idealizada del amor romántico, y no tanto con el carácter empoderado que podrían desprender las protagonistas de las óperas. Por ejemplo, como escribe Rutherford (2013), las crónicas de asistentes a *La traviata* reparan más en la profundidad emocional del argumento que en el hecho de que la protagonista sea una cortesana. En la misma línea de priorización de sentimientos se encuentra el testimonio que una «*gentilissima signorina siciliana*» enviaría al periódico *Giornale* y que recoge Pietro Angelo (1832: 313):

*Jeri sera sono stata spettatrice del più commovente spettacolo teatrale possibile compresi quello de' Cappelletti e de' Montecchi. Dico la Gaza ladra rappresentata dalla Malibrán in un modo da superare, se è possibile, l'immaginazione. Che verità! Che sublime naturalezza! A sentirla meritrebbe proprio un viaggio. Io sarei disperata se non avessi pianto al suo pianto.*⁹¹

Según analiza Elisa Martínez (1994: 83), los argumentos que desarrollaban los melodramas románticos de Donizetti o Bellini generaban en las mujeres espectadoras deseos contradictorios y por tanto frustrantes. Mientras por un lado su imaginario se alimentaba de ejemplos románticos de amor sublimes, del amor como algo casi místico y religioso que conduce incluso al sacrificio —lo cual se refleja claramente en el ejemplo de Violetta Valéry—, a la vez en su día a día debían estar sujetas a la oferta y demanda del

⁹¹ Se conserva del original la ortografía del italiano antiguo. La cita aparece en inglés en Rutherford, 2013: 21. «Ayer presencié el espectáculo teatral más conmovedor posible, incluyendo aquel de I Capuleti e I Montecchi. Estoy hablando de La gazza Ladra interpretada por Malibrán de una forma que sobrepasa, si es que es posible, la imaginación. ¡Qué verdad! ¡Qué naturalidad más sublime! Escucharla realmente merece el viaje. Me hubiera desesperado si no hubiera llorado con su llanto.» (Traducción propia).

mercado del matrimonio. En este sentido, las historias que se narraban a las asistentes, al igual que lo hacían las novelas en las que se basan, no estarían más que contribuyendo a la propia alienación de la mujer, ya que convertían su objetivo último en la sublimación del amor y no en tomar las riendas de su propia existencia como ser pensante (Martín, 1992: 47).

No obstante, a la hora de elaborar una teoría de la recepción también debe tenerse en consideración cómo se procesa la información lingüística y musical del género operístico, es decir, si la presencia de la música interfiere en la captación del sentido del texto. Respecto a la tan habitual muerte de la heroína trágica, Michel Poizat se posiciona a favor de la supremacía de la música frente a material textual, y defiende que el ser humano encuentra un placer extático al intentar olvidar su unión con el lenguaje. Para el autor, el argumento precisamente buscaría la muerte de la protagonista para experimentar el gozo —*juissance*— del grito (Poizat, 1992: 145). Por su parte, Guarracino (2007: 97) critica precisamente que el poder «embaucador» de la música hace que las espectadoras gocen «de manera masoquista» de su desgracia, ya que el canto anestesiaría el verdadero significado misógino del texto.

Para el caso que nos ocupa es especialmente interesante el análisis realizado por Bruce McConachie apuntado por Susan Rutherford (2013: 11-12) sobre la recepción del público, en el que considera que todo espectador o espectadora pasa por un proceso de simulación relacionado directamente con la empatía: así, éste se pone en el lugar de los actores-actrices/personajes y puede intuir sus pensamientos, intenciones y emociones a través de la captación de sus acciones motoras. En este mismo sentido, y como una revisitación de la catarsis aristotélica, se desarrollaría el concepto de «realismo emocional»: los placeres del público derivan de un sentimiento compartido de tragedia personal, permitiéndole empatizar con el dolor asociado a sus cuestiones domésticas (Byrely y Ross, 2006: 59).⁹²

No obstante, la cuestión acerca de cómo influía la recepción de estos referentes literarios y operísticos en la mujer del XIX es difícil de rastrear más allá de la tímida

⁹² En esta misma línea habla Abirached (1994: 51) al respecto de la intención del arte en la era decimonónica: «la clave de la noción de interés está en hacer que el espectador se aplique directamente a sí mismo lo que ve sobre el escenario. Directamente, es decir, sin desviación intelectual ni distancia crítica, sino por un “sentimiento involuntario” que “nos coloca en el lugar de quien sufre, en medio de su situación.” (Diderot, Discurso, capítulo XI).»

aparición de crónicas de asistencia a las funciones, ya que la mayor parte de la crítica musical y teatral del *ottocento* estaba escrita por hombres.

Mientras que algunos opinan que la ópera decimonónica precisamente reforzaba los ideales atribuidos a la feminidad —que, en la época, eran opresores para con ella—, otras autoras como Zoe Spencer defienden que, a finales del siglo, la ola de independencia que cristalizaría con el movimiento feminista se comenzaría a reflejar también a través de los medios artísticos, con la ópera precisamente como medio más ensalzador del valor de la mujer. De hecho, en cierto modo, podría considerarse que nuestros tres personajes femeninos muestran una progresiva «liberación» de la mujer. Las novelas representan tres momentos diferentes para la sociedad del siglo XIX: lo que debería ser —Lucia, la mujer sumisa, el «ángel del hogar»—, lo que está siendo —una del amor, de sexualidad, familia y feminidad insostenible que puede reflejarse en Violetta—, y lo que será —con Carmen, una mujer más liberada, que se «sale» de la sociedad para no cumplir los cánones, y que entroncaría con estos primeros movimientos feministas. Spencer (2015: 25) escribe que este nuevo aire de independencia explicaría por qué determinadas óperas triunfaban en el momento, como era el caso de *Samson et Dalilla* (1877) de Camille Saint-Saëns, o el propio ensalzamiento de la figura de la *prima donna*.

Ciertamente, la figura de la *prima donna* constituyó un ejemplo temprano de empoderamiento femenino que se desarrolló a lo largo del siglo XIX gracias a la proliferación de los libretos que exigían de la soprano un despliegue vocal notable, y que permitió a un número reducido de mujeres obtener no solo un gran reconocimiento público, sino también un elevado beneficio económico. Resulta interesante pensar cómo el propio sistema patriarcal, que buscaba consolidar a través de la representación escénica las ideas de moral femenina de la época —en gran medida por medio del castigo a las trasgresoras de esas ideas—, a su vez alimentaba a través del reclamo artístico la figura de una mujer que «provocaba una demostración incómoda de las capacidades femeninas más allá del hogar» (Rutherford, 2006: 33). De este modo, tal y como declara Rutherford en la misma obra citada, la ópera había creado una «metáfora viva del género femenino» en la época y ciertamente a lo largo de la historia, ya que su rol era a la vez admirado y despreciado: amado por su talento e incluso objeto de deseo sexual, y odiado por aquellos que temían a su independencia y su «potencial femenino».

A pesar de su éxito social y económico, la figura de la *prima donna* estaba muy idealizada y su vida estaba en muchas ocasiones removida por las convulsiones. En el

capítulo en el que analiza el fenómeno y que lleva por título, con una clara declaración de intenciones, «las cantantes o el circo de las mujeres», Catherine Clément (1979: 59) narra cómo la gran diva de la época decimonónica, la española María Malibrán, estuvo siempre sometida a las presiones de su padre. En su primera representación, este incluso llegó a decirle que si no triunfaba «la mataría, la mataría de verdad». Es interesante también el pasaje que dedica la filósofa a Maria Callas, la diva indiscutible, a pesar de que esta desarrollara su carrera ya en el siglo XX:

Saremmo stati noi a uccidere Maria Callas. «Noi» (parlate per voi) avremmo fatto sì che dimagrisse affinché la pesante figura divenisse il tragico fuoco fatuo, folle come Lucia di Lammermoor, ispirata come Norma, tísica come la Traviata. Eccola dunque figurata e sfigurata, eternamente confusa con le sue eroine (...). Morta, Maria Callas, che sapeva morire da regina. (Cément, 1979: 37, 38).⁹³

En conclusión, resulta difícil rastrear el impacto de la ópera en el desarrollo de los ideales femeninos emancipatorios que se fueron desarrollando a lo largo siglo XIX, pero sí es cierto este género «enciende un micrófono» metafórico para que la voz femenina sea escuchada. En las tres óperas analizadas hemos podido comprobar cómo la figura femenina sucumbía a unos cánones incluso más estrictos cuando se producía el trasvase al género operístico, probablemente motivado por la naturaleza tan popular de la lírica en la época. En el caso de *Lucia di Lamermoor*, a pesar de que se da mucho más protagonismo al personaje, encontramos a una Lucia inestable, que se vuelve loca por un amor apasionado. A pesar de su sacrificio, Violetta Valéry no consigue redimirse de su pasado y acepta su castigo. Carmen, quien resulta incómoda por su poder, acaba siendo asesinada como única forma de acallarla. Un género tan adaptado al gusto de la burguesía no podía erigirse como enemigo de los valores que la sustentaba pero, sin embargo, generaba algunas contradicciones interesantes que, si no iniciaron, al menos contribuyeron al sentir más liberador de la época, o al menos transitaban junto a él.

Vasily Kandinsky (1960: 5 [1912]) escribía que «toda obra de arte es hija de su tiempo y, muy a menudo, es madre de nuestros sentimientos». Las novelas y las óperas analizadas responden a una época concreta, a un sentir estético y social, a unos valores arraigados en el imaginario colectivo.

⁹³ «Habríamos sido nosotros los que matamos a Maria Callas. “Nosotros” (hablad por vosotros) habríamos hecho que adelgazara hasta que la figura pesante se convirtiera en fuego fatuo, loca como *Lucia di Lamermoor*, expirada como *Norma*, tísica como la *Traviata*. Y ahí estaba a la vez figurada y desfigurada, confundida con sus heroínas (...). Muerta, Maria Callas, que sabía que moría como una reina.» (Traducción propia).

Hace unos años yo cantaba el personaje de Pamina, en *La flauta mágica* de Mozart, y me preguntaba, sin saber muy bien qué responderme, por qué le era tan fácil aceptar que toda su vida era el amor y por qué cometía casi suicidio si su amado —a quien solo había visto en una ocasión— no le respondía. Hoy en día, gracias a tantas relecturas y deconstrucciones de género entendemos las palabras y los actos —las de ellas, las nuestras propias— mejor que nunca. Creo que nuestro deber es visitar las obras de arte desde lo que somos ahora, desde un juicio crítico pero siempre profundamente respetuoso hacia la pieza original. Que el arte no puede mirar hacia otro lado, y que los intérpretes tampoco deberíamos hacerlo. Y desde mi punto de vista la ópera, tan rica en lenguajes y texturas y que al final es un espacio de disfrute, de catarsis, de reflexión, ofrece todo un abanico de posibilidades para repensarnos como individuos y como sociedad.

7 BIBLIOGRAFÍA

- ~ ABBATE, Carolyn, “Opera; or, the Envoicing of Women” en *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*, California, University of California Press, 1994, págs. 225-258.
- ~ ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- ~ AHUMADA, Haydée, “El ángel del Hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España” (reseña), *Revista Chilena de literatura*, no. 50 (1997), Chile, Universidad de Chile, págs. 150-154.
- ~ ALLINGHAM, Philip, “La novia de Lammermoor (1819) de Sir Walter Scott — La novela gótica perfecta” en *The victorian web*, Ontario, 2008. [En línea]. Disponible en: <http://www.victorianweb.org/espanol/previctorian/scott/lammermoor.html> [Fecha de última consulta: 1/8/2020].
- ~ ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Madrid, Editorial Castalia, 2011.
- ~ ANDRÉ, Naomi, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- ~ ANGELO, Pietro, “A Maria Malibran” en *Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia*, tomo 39, parte segunda (septiembre 1832), Palermo, Giornale letterario, págs. 312-320.
- ~ ARIEL, Maximiliano, “Traducción del libreto de Carmen” [en línea], *Kareol*, Disponible en: <http://www.kareol.es/obras/carmen/acto1.htm> [Fecha de última consulta: 11/2/2021]
- ~ ARMIÑO, Mauro, “Prólogo” en *Carmen*, de Merimée, Madrid, EDAF, 2008.
- ~ ASHBROOK, William, *Donizetti and his operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- ~ ATALAYA, Irene, “*Carmen*” de Prosper Mérimée, en *la traducción de Cristóbal Litrán (1890)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- ~ AUSTIN, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Michigan, University of Michigan Press, 1990.
- ~ BARICCO, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008.
- ~ BARTHES, Roland, “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

- ~ BATTAGLIA, Giacinto, *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Milán, Guglielmini, 1845.
- ~ BEAUVOIR, Simone, *El Segundo Sexo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- ~ BLACK, John, “Cammarano’s notes for the Staging of Lucia di Lamermoor” en *Donizetti Society Journal*, Nº 4 (1980), Londres, Donizetti Society, págs. 29-46.
- ~ BORDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- ~ BOVES, María del Carmen, “La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria” en *Curso de teoría de la literatura*, Darío Villanueva (coord.), Madrid, Taurus. 1994.
- ~ BOVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- ~ BOVES, María del Carmen, “Teatro y semiología” en *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), Madrid, Editorial CSIC, págs. 497-508.
- ~ BRIAND, Pablo, “Las mujeres” en *Biblioteca genealógica* [en línea], 2012. Disponible en: http://www.cronotecagenealogica.com/las_mujeres.html [Fecha de última consulta: 15/06/2020]
- ~ BRIGGS, A.D.P. “Did Carmen really come from Russia (with a little help from Turgenev)?” en *Turgenev and Russian Culture*, vol. 49 (2008), Leiden, Brill, págs. 83-102.
- ~ BYRELY, Carolyn y ROSS, Karen, *Women as audience, Women and Media: A critical Introduction*, Oxford, Willey-Blackwell, 2006.
- ~ CABANILLES, Antonia, “Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista” en *Crítica y ficción literaria*, Universidad de Granada, Granada, 1989, págs 13-24.
- ~ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea (cuaderno pedagógico). Adaptación de Álvaro Tato*, Madrid, Colección Textos de Teatro Clásico (CNTC/INAEM), 2015.
- ~ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende (cuaderno pedagógico). Adaptación de Álvaro Tato*, Madrid, Colección Textos de Teatro Clásico (CNTC/INAEM), 2018.
- ~ CEBALLOS, Alfonso, MUÑOZ, Bernardo et al., *El teatro del género. El género del teatro: las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.
- ~ CIFUENTES, Alberto y GARCÍA OCAÑA, Beatriz, “Traducción del libreto de *La traviata*” [En línea], *Kareol*. Disponible en <http://www.kareol.es/obras/latraviata/acto1.htm> [Fecha de última consuta: 10/2/2021]

- ~ CITRON, Marcia, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- ~ CLÉMENT, Catherine, *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, Venecia, Marsilio editores, 1979.
- ~ COBO, Rosa. *Las olas del feminismo* [archivo de vídeo]. Vigo, Universidad de Vigo. Publicado el 9 de diciembre de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6obxruz0pRE> [Fecha de última consulta: 02/06/2020]
- ~ CONCHA, Ángeles de la, “Cultura y Violencia de Género. Literatura y mito en la génesis de un conflicto secular” en *Circunstancia*, año V, núm. 12 (2007), Madrid, Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset, págs. 49-58.
- ~ CORTIZO, M^aEncina, “Musicología nueva para historias viejas: miradas de género a los estudios sobre ópera” en *Violencia de género en el teatro lírico. Estudios sobre la violencia simbólica en ópera, zarzuela y otros géneros*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2016, págs 25-75.
- ~ CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984.
- ~ D'ANGELO, Biagio, ““Ilimitar” la voz y el lenguaje. Evguenii Oniéguin: novela en versos y en música” [en línea] en *Letras*, 63-64 (2011). Argentina, Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ilimitar-voz-lenguaje-evguenii-onieguin.pdf> [Fecha de última consulta: 15/06/2020]
- ~ DAVIS, Tracy, “Questions for a Feminist Methodology” en *Theatre History. Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa, Iowa University Ptness, 1989, págs. 59-81.
- ~ DIDEROT, Denis, *El padre de familia / De la poesía dramática*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2009 [1758].
- ~ DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, México, Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 2001 [1830].
- ~ DIJSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- ~ DOLEZEL, Lubomir, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco libros, 1999.
- ~ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la literatura*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.

- ~ DUBY, George y PERROT, Michel (eds.), *Historia de las mujeres: el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2000.
- ~ DUMAS, Alexandre (hijo), *La dama de las camelias*, Madrid, Sarpe, 1984 [1848].
- ~ DUMAS, Alexandre (hijo), “La Dame aux camélias” en *Théâtre complet*, París, Calmann-Lévy, 1989 [1852]., Tomo I, págs. 9-51.
- ~ EINSTEIN, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza Música, 2011.
- ~ ESPÍN TEMPLADO, M.Pilar, DE VEGA MARTÍNEZ, Pilar, LAGOS GISMERO, Manuel (eds.), *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Uned, 2016.
- ~ FELDMAN, Martha, “The absent mother in opera seria. Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera” en *Princeton Studies in Opera Collection*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2017, págs. 29-46.
- ~ FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, “La ópera italiana y el verismo: pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema” [en línea] en *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*, Nº. 3 (2010-2011), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Doletiana/article/view/244594> [Fecha de última consulta: 15-08-2020].
- ~ FERRER, Sandra, “La dama de las camelias, Marie Duplessis (1824-1847)” en *Mujeres en la historia* (27 de diciembre 2015). [En línea] Disponible en: <https://www.mujiresenlahistoria.com/2015/12/la-dama-de-las-camelias-marie-duplessis.html> [Fecha de última consulta: 31/7/2020]
- ~ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Madrid, Siruela, 2014 [1856].
- ~ FORSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1983.
- ~ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- ~ FOUCAULT, Michel, *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*, México, Siglo XXI, 1977.
- ~ FRAISSE, Geneviève, “Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de sexos” en *Historia de las mujeres: el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2000.
- ~ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro (edición corregida y aumentada)*, México, Paso de gato, 2012.
- ~ GARCÍA CAMPOS, Leonardo, “Olympe de Gouges y la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana” en *Peseo*, nº3 (2013) [en línea]. Disponible

- en: <http://www.pudh.unam.mx/perseo/olymppe-de-gouges-y-la-declaracion-de-los-derechos-de-la-mujer-y-la-ciudadana-2/>. [Fecha de última consulta: 8/8/2020]
- ~ GARCÍA RAYEGO, Rosa, “Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo” en *Mujeres en las artes visuales* [en línea]. Madrid, Cicla Studio, 2010. Disponible en: <http://mav.org.es/documentos/NUEVOS%20ENSAYOS%2007%20SEPT%20011/Mujeres,%20arte%20y%20literatura.pdf> [Fecha de última consulta: 12/06/2020]
 - ~ GARCÍA, Ignacio, “El personaje escénico en el teatro lírico” en *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008, págs. 457-499.
 - ~ GARCÍA-BELENGUER, Ignacio. “Verdi y Wagner, dos vidas paralelas para una misma revolución” [en línea] en *Opera World: revista de ópera internacional*, 2006. Disponible en: <https://www.operaworld.es/verdi-wagner-dos-vidas-paralelas-una-misma-revolucion-segunda-parte/> [Fecha de última consulta: 15/08/2020]
 - ~ GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Numen, 1989.
 - ~ GILMAN, Sander, *Difference and Pathology: Sterotypes of sexuality, Race and Madness*, Ithaca, Cornell Paperbacks, 1985.
 - ~ GODFREY, Sima, “Review of Figures of ill repute: representing prostitution in nineteenth-century france” en *Comparative Literature*, Vol. 44, No. 4 (1992), Oregón, Duke University Press (Universidad de Oregón), págs. 432-434.
 - ~ GOLDSTEIN, Robert. *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century*, Londres, Pacgrave Macmillan, 1989.
 - ~ GOTHAM WRITER’S WORKSHOP, *Escribir cine: guía práctica para guionistas de la famosa escuela de escritores de Nueva York*, Barcelona, Editorial Alba, 2014.
 - ~ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973.
 - ~ GUARRACINO, Serena, “Un’altra opera. Lirica, femminismo, postcolonialismo” en *Eic Serie Speciale, número 1* (2007), Palermo, Associazione Italiana Studi Semiotici, págs. 97-101.
 - ~ HAMMOND, A, *Music Note in programme for Carmen*, Londres, Royal Opera House, Covent Garden, 1984.
 - ~ HAMON, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage” en Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. C., Hamon, Ph. en *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, págs. 86-110.
 - ~ HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

- ~ HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- ~ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de Estética*, Madrid, Akal, 2007.
- ~ HIGGONET, Anne, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia” en *Historia de las mujeres: el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2000.
- ~ HORMIGÓN, Juan Antonio, “De personaje a personaje” en *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008, págs. 11-39.
- ~ JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- ~ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea Nueva visión, 1960 [1912].
- ~ KAVANAGH, Julie, *The Girl Who Loved Camellias: The Life and Legend of Marie Duplessis*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2014.
- ~ KAYSER, Wolfgan, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1965.
- ~ *La moda femenina durante el siglo S.XIX* (hoja de sala). Madrid, Museo del romanticismo.
- ~ LÓPEZ, Aurora y PASTOR, M^a Ángeles (eds.), *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad, 1989.
- ~ LOTMAN, Yuri, “El arte como lenguaje” en *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, págs. 17-46.
- ~ LOTMAN, Yuri, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en *Escritos*, Revista del Centro de ciencias del Lenguaje, n^o9, (enero-diciembre 1993), Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, págs. 15-20.
- ~ LUZIO, Alessandro, *Carteggi verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.
- ~ MARINIS, Marco de, “El texto espectacular”, en *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompini, 1982, cap. 2 (1982), págs. 60-70.
- ~ MARTÍN, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- ~ MARTÍNEZ, Elisa, “Modelos sentimentales en el melodrama y en la narrativa femenina del "Ottocento" italiano” en *Asparkia: Investigación feminista*, N^o 4 (1994), Castellón, Universidad Jaume I, págs. 79-86.
- ~ MCCLARY, Susan, *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- ~ MCCLARY, Susan, *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- ~ MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Madrid, Edaf, 2008 [1845].

- ~ MONTANER, Ancor, *La figura de la femme fatale clásica en la pintura de los siglos XIX y XX* (Trabajo de final de grado), Valencia, Univesidad politécnica de Valencia, 2015.
- ~ PALACIOS, Concepción, “Amor y prostitución en la Literatura francesa: Manon, Margarita y Nana: tres heroínas frente al amor” en *Anales de filología francesa*, Nº. 9, (1998-2000), Murcia, Universidad de Murcia, págs. 267-276.
- ~ PATMORE, Coventry, *The angel in the house*, Londres, British Library, 1968. [En línea]. Disponible en: <https://www.bl.uk/collection-items/coventry-patmores-poem-the-angel-in-the-house> [fecha de última consulta: 3/5/2020]
- ~ PÉLISSIER, Pierre, *Prosper Mérimée*, París, Tallandier, 2013.
- ~ PENDLE, Karin y BOYD, Melinda, *Women in Music. Research and Information Guide*, Nueva York, Routledge, 2005.
- ~ PERANDONES, Miriam y CORTIZO, M^aEncina (eds.), *Violencia de género en el teatro lírico. Estudios sobre la violencia simbólica en ópera, zarzuela y otros géneros*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2016.
- ~ PINARD, Ernest, “Madame Bovary: Procès intenté à M. Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris (6e Chambre) sous la présidence de M. Dubarle, audiences des 31 janvier et 7 février 1857 : réquisitoire et jugement.”, en *Lisieux, O. Bogros pour la collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux*, 2000. [En línea] Disponible en: <http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>. Fecha de última consulta: [11/07/2020]
- ~ PIÑERO, Carmen Cecilia, “La transgresión de Euterpe: música y género” en *Dossiers feministes*, núm. 7 (2003), Castellón, Universitat Jaume I, págs. 45-64.
- ~ POIRSON, Martial, “Le public de théâtre au XVIII^e siècle: pratiques et représentations”, en *Aufführungsdiskurse im 18. Jahrhundert. Bühnenästhetik, Theaterkritik und Öffentlichkeit*, Tokyo, Iudicium, Meiji University Institut for Human Studies, 2011, págs. 137-177.
- ~ POIZAT, Michel, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- ~ POZUELO YVANCOS, José María: “La teoría literaria en el siglo XX” en *Curso de teoría de la literatura*, Darío Villanueva (coord.), Madrid, Taurus. 1994.
- ~ PUEO, Juan Carlos, “¿Es la ópera un género literario?”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 15-17 (2004-06), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, págs. 609-638.
- ~ RAMOS, Pilar, *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, Narcea S.A, 2003.

- ~ RHALIZANI, Juan, “La Música en el siglo XIX: su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época” en *Historia Digital*, Vol. 20 nº 35 (2020). [En línea] Disponible en: <http://fundacionarthis.org/ediciones/ojs/index.php/hdigital/article/view/30>
- ~ RIBBANS, Geoffrey, *La dama de las camelias en las novelas de Galdós*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000 [En línea] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-de-las-camelias-en-las-novelas-de-galds-0/html/> [Fecha de última consulta: 15/06/2020]
- ~ ROBINSON, Paul, “It’s not over until the Soprano dies” en *The New York Times*, Late City Final Edition, Sección 7, (1 de enero de 1989), Nueva York, Arthur Gregg Sulzberger, pág. 3.
- ~ ROSAND, Ellen, “Operatic madness: a challenge to convention” en *Music and text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, págs. 241-287.
- ~ ROUSSEAU, Jean Jacques, *Emilio o la educación*, Madrid, Alianza, 1998 [1772].
- ~ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El personaje en el teatro realista y naturalista” en *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008, págs. 347-383.
- ~ RUNGE, Andrés Klaus, *Tras los rastros del ser-corporal-en-el-mundo en J.-J. Rousseau. Contribuciones a una antropología histórico-pedagógica del cuerpo*, Berlín, Universidad de Berlín, 2002.
- ~ RUTHERFORD, Susan, “La Traviata, or the “willing grisette”: Male Critics and Female Performance in the 1850s’ en *Verdi 2001: Actas del convenio internacional*, Firenze, L.S. Olschki, 2003.
- ~ RUTHERFORD, Susan, *The Prima Donna and Opera 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- ~ RUTHERFORD, Susan, *Verdi, Opera, Women*. Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Opera), 2013.
- ~ SABINA, Lavinia y SORGE, Walter, “Giuseppe Verdi, una visión teatral de la voz en la ópera Macbeth” en *Co-herencia*, vol. 6 nº 10 (2009). [En línea]. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872009000100009 [Fecha de última consulta: 27/7/2020]
- ~ SÁEZ, Carmen, *Mujer, locura y feminismo*, Madrid, Dédalo Ediciones, 1979.
- ~ SAVINI, Marta, *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento. Abilità e saperi*, Nápoles, Liguori, 2002.
- ~ SCOTT, Walter, *La novia de Lamermoor*, Menorca, textos.info, 2016 [1819].
- ~ SEGER, Linda, *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*, Madrid, Rialp, 1994.

- ~ SEYDOUX, Hélène, *Las mujeres y la ópera*, Madrid, LID Editorial Empresarial, 2011.
- ~ SHOWALTER, Elaine, "Feminism and literature" en *Literary theory today* Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds.), Cambridge, Polity Press, 1990, págs. 179-202.
- ~ SHOWALTER, Elaine. *The female malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1890*. Nueva York, Phanteon Books, 1985.
- ~ SINUÉS, María Pilar, *El ángel del hogar: estudio. Tomo primero*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 [1881].
- ~ SKILBREI, May-Len, "Cultural Representations of Nineteenth-Century Prostitution" en *The Oxford Research Encyclopedia, Criminology and Criminal Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- ~ SMART, Mary Ann, "The Silencing of Lucia" en *Cambridge Opera Journal* 4, no. 2 (1992), Cambridge, Cambridge University Press, págs. 119-141.
- ~ SOLIE, Ruth (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, Los Ángeles, y Londres, University of California Press, 1993.
- ~ SPENCER, Zoe, *Opera's 'Wicked Women': The Presence of Female Type in the Bible and its Translation to the Stage (Tesis de final de máster)*, York, University of York, 2015.
- ~ STANISLAVSKY, Constantin, *Stanislavsky on opera*, Londres, Routledge, 1998.
- ~ STANISLAVSKI, Constantin, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 [1938].
- ~ SULLIVAN, Kurtney Ann, *Classification, Containment, Contamination, and the Courtesan: The Grisette, Lorette, and Demi-Mondaine in Nineteenth-Century French Fiction*, Texas, Universidad de Texas, 2003.
- ~ TAGLIATELA, Anna, *Il mondo delle donne (Tesi di maturità)*, Nápoles, Istituto Tecnico Economico Statale Ferdinando Galiani, 2010.
- ~ TODD, Janet, *Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Polity Press, 1996.
- ~ TODOROV, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013.
- ~ TOMLINSON, Gary, *Canto metafísico: un ensayo sobre la ópera*, Barcelona, Idea Books, 2001.
- ~ TORREGOSA, Rafael, "Traducción del libreto de Lucia di lamermoor" [en línea], en *Kareol*, 2000. Disponible en: <http://kareol.es/obras/luciadelammermoor/acto1.htm> [Fecha de última consulta: 20/06/2020]

- ~ VANCE, Carole, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Revolución, 1984.
- ~ VEGA, Lope de, *El perro del hortelano (cuaderno pedagógico)*. Adaptación de Álvaro Tato, Madrid, Colección Textos de Teatro Clásico (CNTC/INAEM), 2017 [1618].
- ~ VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza (cuaderno pedagógico)*. Adaptación de Álvaro Tato, Madrid, Colección Textos de Teatro Clásico (CNTC/INAEM), 2019 [1631].
- ~ VELOSO, Isabel, “Tipos femeninos en las novelas del realismo y naturalismo francés” [en línea] en *Rapsoda, revista de literatura*, Núm 1 (2009), Madrid, Universidad Complutense, págs. 99-104. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/veloso.pdf>. [Fecha de última consulta 01/06/2020].
- ~ VIEITES, Manuel F., “El personaje dramático. Aspecto generales”, en *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008, págs. 41-200.
- ~ VILLEGAS, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991.
- ~ WAGNER, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Editorial Labor, 1970.
- ~ WAGNER, Richard, *Ópera y drama*, Madrid, Ediciones Akal, 2013 [1951].
- ~ ZAVALA, Iris (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2001.