

La ciudad de Mantua en el *Rigoletto a Mantova* de la televisión

Miguel ETAYO GORDEJUOLA

migueletayo@telefonica.net

Marco Bellocchio ha recreado en directo la ópera *Rigoletto* desde sus escenarios 'naturales' de la ciudad de Mantua. Aunque parezca que lleva la ficción a un marco real, la televisión transforma la ciudad en un decorado, la convierte nuevamente en una ciudad fingida cuando descarta infinidad de elementos que no convienen, disfraza algunos de lo que no son y reduce los lugares reales a imágenes descontextualizadas al servicio de la ficción. Ésta es la que se impone y atribuye a los espacios los caracteres que precisa.

Lo emitieron las televisiones de 148 países. Ya se había hecho lo mismo en 1992 con la Roma de *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, bajo la dirección de Patroni Griffi, y con *La Traviata à Paris* del 2000, dirigida por Pierre Cavassilas. La ciudad real, o por lo menos ciertos monumentos que sobreviven al paso del tiempo, algunos espacios reales que son, o pretenden ser, precisamente los mismos que los autores de estas óperas eligieron, se traen a la ópera en lugar de imitarse. Más bien se lleva la ópera a ellos. Aparentemente se cierra el círculo: la ciudad genera unos discursos de ficción que ponen en pie otras ciudades; sucesivamente la dramatizada por Hugo, la puesta en música por Verdi y ésta llevada a la televisión, donde reaparece la ciudad real. Dejando claro que nos felicitamos por que semejante alarde tecnológico permita convertir la producción de esta magnífica ópera en un acontecimiento planetario y difunda sus bellezas y las del maravilloso patrimonio artístico de Mantua, nos toca hacer algunas precisiones sobre los escenarios elegidos (el Palazzo del Te, el Palazzo Ducale y la llamada Rocca di Sparafucile) y sobre el carácter supuestamente real de la ciudad que se nos mostró los pasados días 4 y 5 de septiembre.

No tendría mayor sentido colocar a los personajes de la ópera en unos espacios reales y hacerles evolucionar como en el escenario de un teatro (Brèque 1987: 32). La televisión aprovecha para mostrarnos muchas más cosas: vemos durante el preludeo alternativamente el Teatro Científico donde toca la orquesta de la RAI y cómo Rigoletto echa la llave a la puerta de su casa dejando a Gilda encerrada; cómo cruza el puente de acceso al palacio, camino de la fiesta, ya de noche, y se viste de bufón en la Sala dei Giganti, mientras los cortesanos bailan ya en la Sala dei Cavalli; cómo vuelve luego a casa, haciendo la transición de un cuadro a otro, por unos tenebrosos pasajes abovedados donde se topa con el asesino Sparafucile. La cámara se sitúa según conviene, fuera o dentro de las ruinas donde habita este, durante el famoso cuarteto del Acto III, cuando el bufón y su hija espían el comportamiento depravado del Duque.

Observa Enrique Igoa (1995: 28) que el cine supera las limitaciones del escenario tradicional de la ópera en cuanto a tiempo y espacio, ritmo narrativo, planos escénicos, sucesión de situaciones, etc. El espacio escénico de la ópera, el visible sobre el escenario, ese espacio mimético que pretende ser un pequeño trozo de mundo, se desborda e incluye nuevos escenarios. Es necesario ocuparse de lo que queda fuera y no se veía en el teatro, el espacio dramático, el que en el teatro interioriza el espectador a partir de cuanto se le presenta (Corvin 1991: 300). Es como si cayeran las cajas del escenario teatral y la cámara nos quisiera enseñar todo, seguir a los personajes a todas partes,

ir de uno a otro y conocer simultáneamente acciones paralelas en lugares distintos, meternos por todos los rincones, presentarnos lo que ocurre fuera de la antigua escena, porque ahora ya no hay más límites que la propia ficción, como ocurre en la novela.

Ahora bien, ¿es una Mantua real la que se nos enseña en este *Rigoletto*? ¿Podemos hablar siquiera de correspondencia entre los espacios reales y los de la ficción? De entrada, Verdi y su libretista Piave hubieron de improvisar el traslado de la acción del París de Francisco I a la Mantua de los Gonzaga en el siglo XVI, a causa de la censura, lo que afectó a las localizaciones, como vamos a ver. Al parecer las autoridades austriacas que controlaban el Norte de Italia no admitían una ópera que presentara el libertinaje de un rey, auténtico además y célebre: Francisco I de Francia. La Mantua del siglo XVI y un Duque que no se concreta (ni siquiera se pudo nombrar a los Gonzaga) subieron finalmente al escenario. Una pequeña corte italiana sustituyó a la que se reunía contemporáneamente en el viejo Louvre. Solo un personaje mantiene su origen francés: Sparafucile, el asesino, que se declara borgoñón, como su modelo huguiano, el gitano Saltabadil.

Hay que recordar que *Le Roi s'amuse* había sido prohibida por inmoral al día siguiente de su estreno en París en 1832, aunque ya reinaba entonces Luis Felipe. A pesar del proceso que emprendió el escritor, la obra no pudo ser repuesta hasta 1882. Por si fueran pocas las dificultades, el propio Victor Hugo se opuso al estreno de *Rigoletto* en París, y tras un nuevo proceso, la ópera pudo subir al escenario seis años después de su estreno en La Fenice, que había tenido lugar en 1851.

El argumento sigue en todo el del drama de Hugo, aunque con los recortes y omisiones obligados en un género que ha de hacer tanto espacio a la música y sus repeticiones: el bufón sufre la venganza de los cortesanos, que raptan a la que creen su amante y se la entregan al Duque. En realidad es Gilda, su hija. Rigoletto contrata a un asesino para que mate a su amo, pero Gilda, enamorada del Duque, se las arregla para morir en lugar de éste. Los cambios son pocos: en la obra de teatro resulta más explícita la violación de Blanche porque rechaza la propuesta del Rey de convertirse en su amante oficial y, huyendo por el palacio, se refugia en la que resulta ser la cámara de éste que, lógicamente, usa su llave y entra. Tampoco había en la obra de teatro nada equivalente a la compasión que expresa el Duque en "Parmi veder le lacrime", que suaviza, como suele ocurrir en la ópera, el cinismo y la depravación del personaje. El final escrito por Hugo también era distinto y, por cierto, menos eficaz: se prolongaba con la llegada de gente y de un médico.

Y lógicamente están los cambios relativos a los nombres¹ y lugares. Conociendo la personalidad y la obra de Victor Hugo y las circunstancias del traslado de la acción de París a Mantua, no sorprenderá que las ubicaciones de *Le roi s'amuse* sean mucho más precisas que las de *Rigoletto*. Es proverbial la erudición de Hugo sobre la historia de París y su evolución topográfica, espectacularmente desplegada en *Nôtre-Dame de Paris* y en *Les Misérables*. Comparemos las localizaciones de los cuatro escenarios. Empezaremos siempre por el París de Hugo y seguiremos con la Mantua de Verdi y Piave. Podemos ver en un mapa antiguo (figura 1) los escenarios parisinos. Si estas ubicaciones pueden explicarse porque tal era la distribución sociológica de la población y el modo de vida de cada barrio (el palacio en la orilla derecha y las casas de Triboulet y Saltabadil en la izquierda), veremos que la elección de los distintos tipos de espacio no es meramente descriptiva ni neutral, por decirlo así, ya que los encontramos traducidos a otros equivalentes en la otra ciudad, Mantua, no vivida por el autor ni necesariamente por los espectadores, antes imaginada que estudiada.

¹ Triboulet es Rigoletto; el Rey de Francia es el Duque de Mantua; Blanche, Gilda; Dame Béarde, Giovanna; Saint-Villiers, Monterone; Cossé, Ceprano; Maguelone, Maddalena; etc.



Figura 1. Mapa de París en 1572, por Braun

Leyenda: 1. Louvre; 2. playa de la Tournelle; 3. callejón de Bussy; 4. iglesia de Saint-Séverin; 5. iglesia de Saint-Germain-des-Prés

Primer escenario: Palacio

Acto I de la obra de Victor Hugo:

Une fête de nuit au Louvre. Salles magnifiques pleines d'hommes et de femmes en parure. Flambeaux, musique, danses, éclats de rire. Des valets portent des plats d'or et des vaisselles d'émail; des groupes de seigneurs et de dames passent et repassent. La fête tire à sa fin; l'aube blanchit les vitraux. Une certaine

liberté règne; la fête a un peu le caractère d'une orgie. Dans l'architecture, dans les ameublements, dans les vêtements, le goût de la renaissance.

Acto I, Cuadro I de la ópera de Verdi:

Sala magnifica nel palazzo ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pur splendidamente illuminate; folla di Cavalieri e Dame in gran costume nel fondo delle sale; Paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scrosci di risa di tratto in tratto. Il duca e Borsa che vengono da una porta del fondo.

La equivalencia es completa y ambos, el Louvre y el Palazzo Ducale, son edificios históricos bien conocidos. Francisco I convirtió el Louvre (ver nº 1 en el mapa, figura 1) en su residencia y emprendió importantes reformas que fueron solo el comienzo de una obra interminable que dio lugar al gigantesco complejo actual, culminado en el reinado de Napoleón III.

Pero la producción televisiva ha optado por enmendarle la plana a Piave y traslada la acción del previsto Palazzo Ducale a un escenario no menos grandioso y apropiado: el Palazzo del Te, edificio manierista de Giulio Romano, decorado con frescos espectaculares, destinado precisamente a fiestas en aquella corte ducal (figura 2).



Figura 2. Preparativos para la fiesta del Cuadro I del Acto I

Esta villa-palacio suburbana se construyó entre 1524 y 1534 en lo que entonces era la Isola del Te, muy próxima a la muralla y rodeada por la laguna. Es el nº 2 de la siguiente vista de Mantua (figura 3), donde indico el sentido de la corriente del Mincio, importante luego para determinar cuál es la orilla derecha y cuál la izquierda.



Figura 3. Vista de Mantua en 1757, por Vagoundy

Los otros números corresponden a los siguientes escenarios, que irán apareciendo a continuación: 1) posible ubicación de la casa de Sparafucile según el libreto de Piave; 3) Casino della Grotta; 4) Palazzo Ducale; 5) La llamada Casa di Rigoletto, en Piazza Sordello; 6) Rocca di Sparafucile.

Segundo escenario. Casa de Rigoletto

Acto II de *Le Roi s'amuse*:

Le recoin le plus désert du cul-de-sac Bussy. À droite, une petite maison de discrète apparence, avec une petite cour entourée d'un mur qui occupe une partie du théâtre. Dans cette cour, quelque arbres, un banc de pierre. Dans le mur, une porte qui donne sur la rue. Sur le mur, une terrasse étroite couverte d'un toit supporté par des arcades dans le goût de la renaissance. La porte du premier étage de la maison donne sur cette terrasse, qui communique avec la cour par un degré. À gauche, les murs très hauts des jardins de l'hôtel de Cossé. Au fond, des maisons éloignées; le clocher de Saint-Séverin.

Acto I, Cuadro II de *Rigoletto*: "L'estremità più deserta d'una via cieca [etc.]".

Como en el caso anterior, la descripción de Piave sigue al pie de la letra la disposición establecida por Hugo y no merece la pena repetirla, aunque es mucho más imprecisa en la identificación del lugar y, lógicamente, no asoma a lo lejos el campanario de

Saint-Séverin. Un espacio público y abierto, la calle, que permite ver también un espacio privado cercado, el jardín tapiado y la terraza de la casa de Triboulet/Rigoletto. Triboulet teme por su hija y no querría que saliera nunca. Solo sale de casa para ir a misa cada domingo:

TRIBOULET

Ne sors jamais !

BLANCHE

Je suis ici depuis deux mois,

Je suis allée en tout à l'église huit fois. (Hugo 1979: 496)

Hasta eso le parece peligroso: "O ciel! On la verrait, / On la suivrait, peut-être on me l'enlèverait!" (Hugo 1979: 498).

Y más se lo parecería si supiera, como el espectador desde el principio de la obra, que Blanche va a misa cada domingo a la gran abadía benedictina de Saint-Germain-des-Prés (nº 5 en el mapa de París, figura 1) y no a la vecina iglesia de Saint-Séverin (nº 4). Parece que, puesto que era su única salida, la aprovechaba bien, ya que no hay iglesia más lejana en aquella orilla. Había que recorrer toda aquella parte de París y asomarse fuera de la muralla para llegar, como se ve en el mapa. El largo paseo, al que no serían ajenos los manejos de Dame Bélarde, permitía a la muchacha ver y ser vista, y prolongar el cortejo a distancia y de incógnito del Rey. Tan temeroso está Triboulet que ya está buscando un nuevo refugio, una casa aún más apartada: "Je sais une maison, derrière Saint-Germain, / Plus retirée encore. Je la verrai demain" (Hugo 1979: 500).

Una casa que no esté dentro de la tela de araña que es París, donde se siente permanentemente amenazado. El quartier Saint-Séverin, elegido por Hugo para la casa de Triboulet (nº 3, figura 1), seguía siendo en el siglo XIX un sitio viejo y laberíntico, de aspecto medieval y mala reputación. No es extraño que Saltabadil acertara a tropezar con Triboulet, dado que su siniestra morada (nº 2, figura 1) queda bastante cerca del callejón de Bussy, como se puede comprobar también en el plano.

Nada parecido a estas localizaciones se concreta en *Rigoletto*, donde el "cul-de-sac Bussy" se convierte simplemente en "un remoto calle", que dice el Duque (acto I, escena I), y no se indica la vecindad de ninguna iglesia. Esa remota calle del laberinto medieval no encaja en absoluto con la identificación tradicional de la que llaman en Mantua Casa di Rigoletto (figura 4), un inmueble con jardín en el número 23 de la Piazza Sordello (nº 5, figura 3), la misma a la que asoma su larga fachada el Palazzo Ducale.



Figura 4. Casa de Rigoletto en Mantua

Pero no es ahí donde se ha rodado la escena, sino en el Casino della Grotta, un conjunto de habitaciones en torno a un patio con la gruta que le da nombre (figura 5), que forma parte del Palazzo del Te, al Este de la Esedra (nº 3 de la vista de Mantua, figura 3).



Figura 5. Casino della Grotta

Teniendo en cuenta que la retransmisión se hacía en directo y que el barítono vuelve a estar en escena desde el mismo arranque del Cuadro II, era imprescindible para su rápido traslado encontrar cerca del palacio una casa con estancias más pequeñas y un jardín cerrado. El escenario elegido es muy bello, aunque resulta excesivamente lujoso y aún más contradictorio con la historia: Rigoletto vivía anónimamente en su propia y apartada casa; el Duque llega hasta ella de incógnito en pos de una joven desconocida (Gilda) y se sorprende cuando comprueba que allí vive su bufón.

Tercer escenario: Palacio

Acto III del drama de Hugo:

L'antichambre du roi, au Louvre. Dorures, ciselures, meubles. Tapisseries, dans le goût de la renaissance. Sur le devant, une table, un fauteuil, un pliant. Au fond, une grande porte dorée. À gauche, la porte de la chambre à coucher du roi, revêtue d'une portière en tapisserie. À droite, un dressoir chargé de vaisselles d'or et d'émaux. La porte du fond s'ouvre sur un mail.

Acto II del *Rigoletto* de Verdi y Piave: "Salotto nel palazzo ducale [...]".

Nuevamente nos ahorraremos la descripción en italiano. Esta vez el escenario coincide con lo previsto por Piave y Verdi: el Palacio Ducal de Mantua (nº 4 de la vista de Mantua, figura 3), que no se queda atrás en cuanto a importancia respecto al Louvre porque, además de ser uno de los mayores conjuntos palaciegos históricos de Italia, país de cortes pequeñas, incluye algunas joyas artísticas impagables, especialmente la Cámara de los Esposos (figura 6), decorada al fresco por Mantegna entre 1471 y 1474.



Figura 6. La cámara de los esposos del Palacio Ducal de Mantua

La mayor parte del palacio de los Gonzaga, la que da a la Piazza Sordello, es posterior, data del siglo XVI, contemporánea a la época de la obra. Como en el caso del Louvre, las reformas, ampliaciones y nuevas decoraciones se prolongaron en los siglos siguientes.

Allí ocurre lo que más temía Triboulet/Rigoletto, y lo expresa muy bien uno de los cortesanos: "Le lion a traîné la brebis dans son antre" (Hugo 1979: 521).

Cuarto escenario: casa de Sparafucile

Acto IV de Victor Hugo:

La grève déserte voisine de la Tournelle (ancienne porte de Paris). À droite une mesure misérablement meublée de grosses poteries et d'escabeaux de chêne, avec un premier étage en grenier où l'on distingue un grabat par la fenêtre. La devanture de cette mesure tournée vers le spectateur est tellement à jour, qu'on en voit tout l'intérieur. Il y a une table, une cheminée, et au fond un roide escalier qui mène au grenier. Celle des faces de cette mesure qui est à la gauche de l'acteur est percée d'une porte qui s'ouvre en dedans. Le mur est mal joint, troué de crevasses et de fentes, et il est facile de voir au travers ce qui se passe dans la maison. Il y a un judas grillé à la porte, qui est recouverte au-dehors d'un auvent et surmontée d'une enseigne d'auberge. Le reste du théâtre représente la grève. À gauche il y a un vieux parapet en ruine, au bas duquel coule la Seine, et dans lequel est scellé le support de la choche du bac. Au fond, au delà de la rivière, le vieux Paris.

En la edición de 1836 Victor Hugo introdujo una variación, trasladando la acción unos kilómetros afuera de París:

Une grève déserte au bord de la Seine, au-dessous de Saint-Germain. À droite [sigue a continuación la misma descripción del albergue]. Au fond, au-delà de la rivière, le bois de Vesinet. À droite un détour de la Seine laisse voir la colline de Saint-Germain, avec la ville et le château dans l'éloignement.

Todavía hay un Acto V en la obra de Victor Hugo, con el mismo decorado que el anterior.

En *Rigoletto* todo corresponde a lo dispuesto para la primera versión de *Le Roi*, es decir, a la vista de la ciudad: "Deserta sponda destra del Mincio [etc.]" (Acto III).

La descripción del ruinoso albergue es en ambos casos idéntica. El escenario presenta un espacio exterior desde el que se puede ver también el interior de una casa, y más cuando anochece y brilla dentro la luz. Un escenario muy sugestivo para el espectador: la casa que luce en la noche es una casa que mira en la oscuridad y que atrae (Bachelard 1983: 65-66). Una orilla apartada, un pretil en mal estado, un río que solo sirve para hacer desaparecer un cadáver, la guarida de un asesino a sueldo y una prostituta, ambos gitanos, personajes marginales en un lugar fronterizo. Se trata de un espacio característico del melodrama romántico, que en la ópera se prolongará con el verismo. En este tipo de lugares se anudan las tragedias: Gilda decide desobedecer a su padre y, en lugar de ponerse a salvo, llama a la puerta del sicario para ser asesinada y que su cuerpo muerto pueda sustituir al del apuesto Duque, a quien ama a pesar de todo. De acuerdo con las convenciones de la época, su desobediencia resulta castigada².

La frontera es el espacio de la trasgresión. La tendencia a las localizaciones en espacios fronterizos ha de obedecer a una simbología transmitida por la cultura en general, que a todo el mundo diga algo (Barthes 2003: 264), por más que no podamos traducir los símbolos término a término. El límite espacial es la metonimia del límite moral. Dentro está la norma, el sistema; fuera, la trasgresión. Por algo, el lugar antropológico empieza por el establecimiento de una frontera que lo separe de la naturaleza³ (Augé 1993: 49). Pero todos los sistemas empiezan a degradarse por los límites, porque el ser humano extiende sus dominios desafiando las prohibiciones (Malévich 2007: 434-435): el Duque busca allí la compañía de una prostituta, olvidándose de la inocente Gilda, por la que se inquietaba unas horas antes; *Rigoletto* acude a contratar un asesinato que, finalmente, se consuma allí también.

El espacio real elegido para la producción televisiva responde a una tradición popular: la Rocca di Sparafucile, antes conocida como Rocca di San Giorgio (nº 6 de la vista de Mantua, figura 3), al otro extremo del Ponte di San Giorgio que cruza el Mincio (figura 7).

² Así ocurre también en otras obras de Verdi donde se plantea el conflicto entre padre e hijo: Monforte y Arrigo, en *I Vespri siciliani*; Felipe y Carlos en *Don Carlo*; Amonasro y Aida; Calatrava y Leonora en *La forza del destino*. La única ópera en que el hijo desobediente no muere es *La Traviata*, pero muere ella en su lugar.

³ Recordemos los mitos sobre la fundación de Cartago por Dido o de Roma por Rómulo.



Figura 7. Plácido Domingo durante los ensayos en la Rocca di Sparafucile

Se trata de un paraje solitario y evocador, que ya en el siglo XIX identificaron en Mantua como el último escenario de la ópera: los restos de una torre que formó parte de las defensas de un barrio extramuros, con la ciudad a la vista desde la otra orilla. Aquel Borgo di San Giorgio es el que aparece en el paisaje del *Tránsito de la Virgen* de Mantegna (Museo del Prado), vista que estaría tomada desde el Palazzo Ducale (figura 8).



Figura 8. *Tránsito de la Virgen* de Mantegna (detalle)

Pero este paraje queda en la orilla izquierda del río, y Piave dice, como hemos visto, "sponda destra". Las orillas de un río se denominan izquierda o derecha con relación al sentido de su corriente. Una ubicación posible de la escena sería la que indicamos en el nº 1 de la vista de Mantua (figura 3).

El mismo río Sena, a pesar de atravesar París por el medio en lugar de rodearlo como el Mincio a Mantua, se presenta en la obra de Hugo como un espacio fronterizo. La ciudad le da la espalda, no mira al río, ni siquiera desde sus puentes que, como se puede comprobar en el mapa, estaban edificadas. Cada una de las dos orillas vivía vuelta sobre sí misma y alineaba las fachadas traseras de los edificios junto al río, como la de la propia casa de Triboulet, que posee una segunda puerta que da al muelle y que debe permanecer siempre cerrada –por allí escapará luego el Rey (Hugo 1979: 508-509)–. No había calles ni paseos que recorrieran las orillas.

La ciudad en su conjunto es un lugar infernal, una trampa donde tarde o temprano se consumará el mayor de los desastres. No es lugar para una tierna muchacha. Su padre, que es malo, sí puede sobrevivir en ese medio, pero tampoco lo siente como su lugar. Su lugar está sublimado en su hija, cuyo amor lo redime, lo hace humano, en unos versos que Piave tradujo al pie de la letra:

Ma cité, mon pays, ma famille,
Mon épouse, ma mère, et ma soeur, et ma fille,
Mon bonheur, ma richesse, et mon culte, et ma loi,
Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi ! (Hugo 1979: 497)

Los tres actos de *Rigoletto* se transmitieron a sus horas, en tres conexiones sucesivas a las 20:30, las 14:00 y las 23:20. Las doce campanadas de medianoche, cuando Rigoletto va a reclamar el cadáver del Duque, sonaron a menos cinco, tal vez porque la versión del maestro Mehta fue un poco rápida. Pero la coordenada espacial se respetó menos: hemos visto que tres de los cuatro escenarios no encajan: el Palazzo Ducale es la excepción. Propaganda engañosa pero, ¿qué más da, si resultan visualmente apropiados? Además, los ligares ni siquiera existen en realidad, porque Piave, a quien le interesaba más el carácter de cada uno de aquellos escenarios que su identificación con espacios reales, no los precisó en su libreto, ni ocurrió nunca en Mantua semejante historia. Pero incluso aunque hubiesen existido, como es el caso de la Roma de *Tosca* –ciudad y escenarios que Puccini visitó expresamente–, el resultado no habría sido mejor, ni siquiera más "real".

La televisión o el cine parecen llevar la ficción a la realidad, pero trasforman la ciudad en un decorado; escamotean la ciudad real descartando infinidad de elementos que no convienen, así como haciendo pasar otros por lo que no son. Aun cuando lo que aparece en pantalla es verdaderamente lo que representa ser, los lugares reales se reducen a imágenes descontextualizadas al servicio de la ficción, igual que los objetos que se sacan a escena en el teatro. La ficción se impone sobre la realidad y la Mantua que vimos es otra vez una Mantua tan fingida como la del teatro de la ópera. El resultado, el producto final, que es lo importante, conviene a las exigencias de variedad, verosimilitud y espectacularidad de la televisión.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1993): *Los 'no-lugares'. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
BACHELARD, Gaston (1983): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
BARTHES, Roland (2003): *La Aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

- BRAUN, F.; y HOGEMBERG, F. (1572): *Civitates Orbis Terrarum*. Brujas. En: http://historic-cities.huji.ac.il/france/paris/maps/braun_hogenberg_I_7_b.jpg&imgrefur [Consulta: noviembre de 2010].
- BRÉQUE, J. M. (1987): "Le film-opéra. Vers une forme cinématographique autonome", en *Opéra. L'avant scène opéra cinéma*, num. 98, mayo 1987, pp. 27-35.
- BRUNET, B. (2004): *Le Théâtre du Boulevard*. Paris: Nathan.
- CORVIN, M. (1991): *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas.
- HUGO, Victor (1979): *Théâtre*. Paris: Garnier-Flammarion.
- IGOA, E. (1995): "Reflexiones en torno a la ópera en nuestro siglo", en *Ópera Actual*, núm. 15, marzo-mayo 1995.
- MALÉVICH, K. (2007): *Escritos*. Madrid: Síntesis, pp. 259-268.
- SIGAUX, G.; y TOUCHARD, P. A. (1960): *Le Mélodrame*. Evreux: Le Cercle du Bibliophile.
- VAUGONDY, G. (1757): "Environs de Paris", en *Atlas Universel*. París. En: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/01/Robert_de_Vaugondy_-_Environs_de_Paris [Consulta: noviembre de 2010].