

Ópera contra la desnacionalización: *Straszny Dwór* (1865) de Stanisław Moniuszko¹

Fátima BETHENCOURT PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

fatimacavato@hotmail.com

Recibido: Mayo de 2013

Aceptado: Diciembre de 2013

Resumen

Cuando en 1865 se estrenó en Varsovia la ópera *Straszny Dwór* (*La mansión embrujada*) del compositor polaco Stanisław Moniuszko (considerado el creador de la ópera nacional), fue acogida con entusiasmo por parte del público, que aún tenía vivo el recuerdo del frustrado Levantamiento de Enero de 1863. Caracterizada por la abundancia de elementos patrióticos y nacionalistas en libreto y música, *Straszny Dwór* constituye un buen ejemplo de la lucha intelectual que se libró contra la desnacionalización a la que fue sometida la sociedad polaca durante el siglo XIX, en el que Polonia había dejado de existir como estado.

Palabras clave: *Straszny Dwór*, Moniuszko, desnacionalización, Levantamiento de Enero, patriotismo

Opera against the denationalization: The Haunted Manor (1865) by Stanisław Moniuszko

Abstract

When in 1865 the opera *Straszny Dwór* (*The Haunted Manor*) composed by Stanisław Moniuszko (considered the creator of the Polish national opera) had its premiere, it was enthusiastically received by the audience, who still kept the memory of the recently failed January Uprising of 1863. Characterized by the abundance of patriotic and national elements, *Straszny Dwór* is a good example of the intellectual fight against the denationalization suffered by the Polish society throughout the XIXth century, when Poland as a state didn't exist.

Key words: *The Haunted Manor*, Moniuszko, denationalization, January Uprising of 1863, patriotism

¹ El contenido de este artículo, en una versión resumida, formó parte de la ponencia que, bajo el título “Las huellas del Levantamiento de Enero en el arte: música y pintura contra la desnacionalización”, pronunció la autora el 7 de mayo de 2013 en el Seminario Internacional *150 Aniversario del Levantamiento Polaco de Enero de 1863*, organizado por el Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General de la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto Polaco de Cultura de Madrid.

Para comprender la mayoría de las manifestaciones artísticas polacas durante el siglo XIX hay que tener en cuenta la específica situación de Polonia, privada desde 1795 de su propio estado al hallarse repartida entre Rusia, Prusia y Austria, países que adoptaron políticas muy duras contra la población polaca, haciendo del siglo XIX una de las épocas más difíciles en la historia de Polonia, la cual, a pesar de haber sido borrada del mapa, sobrevivía espiritualmente como nación en millones de polacos.

De esta forma, escritores, pintores, escultores y músicos intentaban subrayar sus raíces polacas tanto en la Polonia repartida como fuera de ella, donde el círculo de emigrados, asentados principalmente en Francia, también mantenía vivo el recuerdo de la nación. No en vano, “cañones ocultos entre flores” llamaba Robert Schumann a los acentos nacionalistas contenidos en la música de Fryderyk Chopin, instalado en París (ERHARDT 1974: 41).

Esta lucha intelectual por mantener la identidad nacional estuvo acompañada en ocasiones de la lucha armada. Así, se produjeron una serie de sublevaciones que habían comenzado ya en 1794 con la Insurrección de Tadeusz Kościuszko (poco antes de la desaparición de Polonia como país), y que continuaron en la centuria siguiente con el Levantamiento de Noviembre de 1830, la rebelión de los campesinos en Galitzia (*Rabacja*) en 1846, los tímidos intentos de incluir las tierras polacas en la ola de movimientos independentistas de la Primavera de las Naciones en 1848 y, sobre todo, el otro gran levantamiento junto al mencionado de 1830: el Levantamiento de Enero de 1863, el más grande de todos y el cual se considera la culminación de las grandes iniciativas clandestinas para recuperar la independencia a través de la lucha armada.

En dicho levantamiento participó mayoritariamente la generación nacida en los años treinta y cuarenta, educada en la tradición patriótica y lectora de las ardientes poesías de los románticos (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki); una generación llena de esperanza que quería, siguiendo el ejemplo del *Risorgimento* propios esfuerzos militares. Sin embargo, este Levantamiento de 1863 también fracasó. Los polacos, llenos de entusiasmo pero carentes de adiestramiento militar y de armas, y con un apoyo de los campesinos muy por debajo de las expectativas, no pudieron constituir una fuerza suficiente frente al poderoso ejército ruso. A pesar del aparente apoyo a la causa polaca por parte de países como Francia, Inglaterra o Italia, ninguno se arriesgó a intervenir por miedo a un conflicto armado con Rusia, y los insurrectos fueron finalmente derrotados después de unos quince meses de lucha.

El devenir de los acontecimientos en Europa durante la década siguiente, particularmente la derrota de Francia (principal aliado de la causa polaca) en la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) y su consiguiente pérdida de hegemonía frente a la naciente y potente Alemania de Bismarck, puso de manifiesto la pérdida de importancia de la Cuestión Polaca en la política internacional y la imposibilidad de recuperar la independencia mediante acciones propias, por muy heroicas que fuesen: “la hora de las insurrecciones románticas había llegado a su fin” (ŁUKOWSKI 2002: 173).

Como consecuencia del aplastamiento de la insurrección de 1863, la población polaca padeció una represión sin precedentes en los distintos ámbitos (público, político, económico, cultural), llevándose a cabo un proceso de desnacionalización especialmente duro en los territorios anexionados por Rusia y Prusia. Pese a ello, los

polacos hicieron lo posible por mantener su identidad nacional. Las sucesivas derrotas militares habían demostrado la imposibilidad de lograr la independencia con las armas y confirmaron la necesidad de cuidar la lengua polaca y preservar la memoria de las tradiciones y la cultura. De ahí que las manifestaciones artísticas polacas decimonónicas se convirtieran, en gran medida, en reflejo de la situación política, puesto que sus contenidos intentaban “recordar los valores básicos para la conservación de la identidad y la consolidación de la nación” (CHARAZIŃSKA 2003: 42).

Un interesante ejemplo de cómo se llevó a cabo esa lucha cultural contra la desnacionalización es la ópera *Straszny Dwór* (*La mansión embrujada*²) del compositor, director de orquesta y pedagogo Stanisław Moniuszko (Ubiel, Mińsk, 1819 - Varsovia, 1872), la figura más importante después de Chopin para el desarrollo de la cultura musical polaca del siglo XIX, y el cual ha pasado a la historia como el creador de la ópera nacional, sobre todo con *Halka* y *Straszny Dwór*. En este sentido, debemos tener presente la importancia del género operístico como vehículo de afirmación nacional (recordemos, por ejemplo, el papel jugado por Glinka en Rusia o Šmetana en Bohemia), puesto que la ópera no sólo ofrecía la posibilidad de escenificar temas patrióticos, sino también de caracterizar a los personajes con un idioma, tanto en lo musical como en el uso de la palabra, que el público podía reconocer como propio (DI BENEDETTO 1991: 186)³.

De hecho, desde el fracaso del Levantamiento de 1830, una de las pocas instituciones culturales donde se había mantenido el idioma polaco dentro del territorio anexionado por Rusia (en el que transcurriría la vida de Moniuszko) era el teatro, si bien la ópera polaca se encontraba en crisis, no sólo por falta de talentos, sino por el dominio del repertorio italiano (y en menor medida francés y alemán), y la degradación a la que habían sido sometidos los músicos y cantantes polacos por las autoridades rusas (PONIATOWSKA 2004: 13-14). Como ejemplo de tal situación, y en relación al estreno de *Straszny Dwór* en 1865 en Varsovia, vale la pena decir, como ha señalado el musicólogo y compositor Witold Rudziński, que el propio Moniuszko afirmaba estar preparando dicho estreno a toda velocidad para que tuviera lugar antes de la llegada de los italianos, lo cual haría referencia a la política zarista, interesada en llevar costosas compañías italianas para provocar la ruina de la ópera polaca. No en vano, después de la primera representación de *La mansión embrujada* y no obstante su éxito, despidieron a numerosos cantantes polacos (RUDZIŃSKI 1988 A: 96).

Lo anterior refleja cómo la figura de Moniuszko surge en un momento de gran necesidad de un arte musical nacional y de un talento escénico que pudiera dar respuesta a aquél (PONIATOWSKA 2004: 13). Pero no podemos olvidar que

² Aunque el título en polaco, *Straszny Dwór*, ha sido en ocasiones traducido como “La casa encantada”, “La casa embrujada” o “La mansión encantada”, creemos más oportuno traducirlo como “La mansión embrujada”.

³ A propósito, vale la pena mencionar, junto al género operístico como portador de la palabra polaca, el de la canción, en el que Moniuszko destacó particularmente y el cual fue su principal contribución, junto con la ópera, a la historia de la música polaca decimonónica, aunque más por su significado social y político que por su calidad musical. Las numerosas canciones compuestas por Moniuszko se encuentran reunidas en doce tomos bajo el título *Śpiewniki domowe* (*Cancioneros caseros*) y ocupan el primer lugar en su producción en cuanto a cantidad. La enorme popularidad que alcanzaron entre la clase media hizo que, en gran medida, sustituyeran al repertorio extranjero, entonces de moda (véase SAMSON 1995: 938).

Moniuszko pertenecía al grupo de intelectuales y patriotas polacos que no habían emigrado (frente a contemporáneos ilustres de la talla de Chopin, Mickiewicz o Słowacki, que sí lo habían hecho) y que, por ello, se veía obligado a desarrollar su trabajo bajo duras condiciones de opresión política y cultural, por lo que tanto su obra como su propia vida constituyen una valiosa fuente para comprender la mentalidad de la sociedad polaca de aquel tiempo (ERHARDT 1974: 46).

Las raíces nacionalistas de Moniuszko las encontramos en su propia familia, perteneciente a la nobleza polaca de Minsk y cultivadora de las tradiciones patrióticas. Su madre (pianista aficionada de talento que dio al pequeño Stanisław sus primeras lecciones de música) le enseñó los cantos patrióticos, conocimiento que Moniuszko completaría en contacto con la cultura musical de la pequeña nobleza polaca y con el folklore de los campesinos de varias regiones, así como con el folklore típico de la capital durante su período de estudio en Varsovia. Por otro lado, su padre (notable poeta y pintor) y su tío habían luchado junto a Napoleón Bonaparte, quien en tiempos del Gran Ducado de Varsovia encarnaba para los polacos la esperanza de reconquistar la independencia. Además, sus tíos se habían formado en la Universidad de Vilna (famosa por sus tendencias liberales y democráticas, así como por acoger las corrientes románticas) y ejercieron una gran influencia sobre el joven compositor, que quedaría reflejada en la estrecha relación entre los aspectos patrióticos y nacionalistas de sus óperas, en las que también hallamos en ocasiones una profunda sensibilidad hacia las injusticias sociales (RUDZIŃSKI 1988 B: 146, 148).

Por lo que respecta al carácter nacional de sus óperas, que Moniuszko supo entremezclar de forma original con la tradición operística italiana, francesa, alemana y rusa (GERONUTTI 2006: 198), lo encontramos tanto en la temática de los libretos (sobre historia polaca, problemas sociales, modelos patrióticos, la belleza de las costumbres nacionales) como en la música, poblada de elementos del folklore polaco, citas de melodías populares reelaboradas o la estilización de bailes nacionales como mazurcas, polonesas o *krakowiaks*, que en aquel momento portaban valores poderosamente simbólicos para los espectadores (BILICA 2007: 488; SAMSON 1995: 937-938).

Dentro de la producción operística de Moniuszko, además de *Halka* (ópera trágica de fuerte contenido social⁴, considerada un símbolo de valor nacional⁵), la ópera que posee un “especial significado para el mantenimiento del espíritu patriótico en

⁴ La historia de la joven huérfana campesina *Halka*, que es seducida y abandonada por un rico señor y acaba suicidándose, muestra una visión crítica del mundo de la nobleza frente a una visión idealizada del mundo rural. Este tema supone una importante contribución al debate de la época sobre la cuestión social, es decir, la reivindicación de la propiedad de la tierra por parte de los campesinos frente a la nobleza terrateniente, debate que llegó a su punto álgido con la rebelión de los campesinos en Galitzia en 1846. De hecho, aunque la ópera estaba concluida en 1847, el tema se consideró inapropiado y potencialmente peligroso para ser llevado a escena, por lo que la obra fue estrenada en versión de concierto en 1848 en Vilna (donde Moniuszko desarrollaba una intensa actividad compositiva desde 1840) y no se estrenaría como ópera hasta 1854, en la misma ciudad y sin demasiado éxito. Sin embargo, cuando la obra, en una segunda versión ampliada, fue estrenada en Varsovia en 1858 (coincidiendo con una mejora en las condiciones políticas y culturales de la zona dominada por Rusia, tras la muerte del zar Nicolás I en 1855 y, sobre todo, tras la derrota de los rusos en 1856 en la Guerra de Crimea) *Halka* obtuvo un éxito sin precedentes que abrió a Moniuszko las puertas de la capital, donde se instaló entonces como director de ópera en el Teatr Wielki, cargo que ocuparía hasta su muerte (RUDZIŃSKI 1988 B: 147).

⁵ En cuanto a la gran fortuna que ha disfrutado esta ópera, todavía hoy ampliamente representada en Polonia, es importante hacer constar que, frente a lo que veremos posteriormente que ocurrió con *Straszny Dwór* (prohibida al

la sociedad [polaca]” (ERHARDT 1974: 49) es *Straszny Dwór* o *La mansión embrujada*, considerada la mejor del compositor por la caracterización musical de los personajes y el logrado equilibrio entre elementos nacionales y foráneos (SAMSON 1992: 667).

A pesar de lo que su título podría dar a entender, se trata de una ópera cómica en cuatro actos cuyo proyecto nació en 1861, año en el cual fue escrito el libreto. Moniuszko terminó el boceto de la partitura en 1862, pero en 1863 estalló el Levantamiento de Enero y el ocupante ruso cerró por más de dos años el Gran Teatro de Varsovia (Teatr Wielki), que sería convertido en cuartel, de manera que la ópera no se estrenaría hasta 1865.

Como contrapunto al descontento por el fracaso del levantamiento, *La mansión embrujada* muestra una imagen idealizada del pasado de Polonia (no se señalan los importantes factores que en su día llevaron a la caída del estado polaco), con la nobleza polaca como protagonista y ambientada a mitad del siglo XVIII.

Entre las varias inspiraciones del libreto, obra del actor, cantante, director y dramaturgo Jan Chęciński⁶, podemos mencionar: *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, donde también se evoca el mítico pasado polaco; las comedias de Aleksander Fredro, como *Zemsta* (*La venganza*) y *Śluby Panieńskie* (*Votos de muchachas*) (KAMIŃSKI 2008: 980); y un cuento de K. W. Wójcicki, considerado el primer gran folklorista polaco⁷, quien también inspiró a Włodzimierz Wolski a la hora de escribir el libreto de *Halka* (JACHIMECKI 1927: 57, 59). Aunque *La mansión embrujada*, como hemos dicho, se considera musicalmente superior, algunos estudiosos han señalado la falta de unidad dramática de esta ópera como posible motivo de su menor popularidad en el extranjero; de hecho, si bien la mayoría de las escenas están bien construidas, se observa una falta de cohesión global en el libreto.

En cuanto a la música, es evidente su carácter de “retroceso” si tenemos en cuenta que *Straszny Dwór* se estrenó el mismo año que *Tristán e Isolda* de Wagner (1865), pero suena como si hubiera sido compuesta décadas atrás, siendo patente las influencias de Rossini, Donizetti, Weber, la *opéra-comique* francesa o la ópera bufa (KAMIŃSKI 2008: 980). En efecto, Moniuszko no está interesado en las innovaciones del drama musical wagneriano, sino que prefiere las formas tradicionales de la

poco de su estreno y que no lograría asentarse en el repertorio polaco hasta mucho tiempo después), *Halka* gozó de una presencia continua en los escenarios polacos desde su estreno en Varsovia en 1858. Además, si ya a finales del siglo XIX la nobleza polaca (protagonista de *Straszny Dwór*) empezaba a perder importancia, la Segunda Guerra Mundial y la instauración del sistema soviético cambiaron profundamente la composición social del país. Como resultado, desapareció la nobleza, y el tema de la lucha de clases, tan presente en *Halka*, fue muy bien acogido en la nueva realidad política, contribuyendo a que esta ópera se convirtiera en un símbolo de valor nacional.

⁶ Jan Chęciński (1826-1874) ya había colaborado con Moniuszko escribiendo el libreto de la ópera *Verbum Nobile* en 1861, y volvería a hacerlo, tras *La mansión embrujada*, como libretista de la ópera *Paria* y la opereta *Beata*, estrenadas en 1869 y 1872, respectivamente (SAMSON 1995: 937; BASSO 1996: 439).

⁷ Kazimierz Władysław Wójcicki (1807-1879) constituye una figura de primer orden para el estudio de las tradiciones y el folklore popular polaco. Es autor de *Cuentos, antiguas tradiciones y narraciones del pueblo polaco y de la Rus (Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi)* (1837). Así mismo, escribió el importante trabajo filológico titulado *Refranes nacionales con aclaración de sus fuentes, maneras de uso y que muestran el carácter, costumbres, supersticiones, etc. (Przysłowia narodowe, z wyjaśnieniem źródła, początku oraz sposobu ich użycia...)*. Además, como gran conocedor del folklore de otras naciones eslavas, publicó en 1836 una obra bajo el nombre de *Cuentos del pueblo de Croacia la Blanca, los Masuros y de la Rus del Bug (Baśni ludu Białochorwatów, Mazurów i Rusi znad Bugu)* (MATYJASZCZYK 2013: 24-25).

ópera como modelo para lograr que su concepción musical de la ópera nacional, como vehículo contra la desnacionalización, pueda llegar mejor al público, esto es, “poner todo su talento al servicio de la sociedad [polaca] y de sus necesidades”, guiado por “su fuerte instinto social y patriótico” (ERHARDT 1974: 48).

De esta manera, y adentrándonos ya en ejemplos concretos dentro de la ópera, debemos comenzar diciendo que, aparte de contener –libreto y música– elementos tomados de la tradición y las costumbres polacas (dar la bienvenida con pan y sal a los dos protagonistas en el acto I, derramar cera caliente en el agua para adivinar el futuro en el acto II⁸, o la inclusión en el acto IV de una carrera de trineos –*kulig*– acompañada de una *krakowiak* y una *mazurka*), encontramos un fuerte acento patriótico ya desde el inicio de la ópera.

La mansión embrujada comienza cuando dos hermanos soldados –Zbigniew y Stefan– están a punto de regresar a casa después de una guerra, un elemento inventado (a mitad del XVIII no había ninguna guerra en Polonia), pero que los espectadores podían identificar fácilmente con el reciente Levantamiento de 1863. En el campamento militar, los dos hermanos juran no casarse porque el país puede necesitarlos para defender su libertad (el matrimonio se pone en segundo lugar, por detrás del sentido patriótico), pero acabarán enamorándose de las hijas (Hanna y Jadwiga) del propietario (Miecznik) de una mansión supuestamente embrujada, y, tras demostrar su valor (a pesar de los intentos de diversos personajes disfrazados de fantasmas para hacerles aparecer como cobardes) terminarán casándose con ellas.

La actitud patriótica aparece igualmente reflejada en otros momentos de la ópera considerados comúnmente claves al respecto. El primero de ellos es el Aria de Miecznik (acto II), padre de las protagonistas femeninas y dueño de la mansión de Kalinów, quien canta una polonesa en la que, como se observa en el fragmento que reproducimos, enumera los valores que debería tener su futuro yerno y que son un elogio de la postura patriótica (valentía, audacia, lealtad, caballerosidad, religiosidad, destreza en la lucha y amor a la patria hasta el punto de estar dispuesto a morir por ella):

Kto z mych dziewczek serce której,
 W cnych afektów płącze nić,
 By uwieńczyć swe konkury,
 Musi dzielnym człkiem być.
 Piękną duszę i postawę,
 Niechaj wszyscy dojrzą w nim,
 Śmiałe oko, serce prawe,
 Musi splatać w jeden rym.
 Musi cnót posiadać wiele,
 Kochać Boga, kochać bratni lud,
 Tęgo krzesać w karabełę,
 Grzmieć z gwintówki gdyby z nut!
 Mieć w miłości kraj ojczysty,
 Być odważnym jako lew,
 Dla swej ziemi macierzystej,
 Na skinienie oddać krew.
 [...] ⁹.

⁸ Actualmente esta costumbre se lleva a cabo en las zonas rurales el 30 de noviembre, día de San Andrés.

⁹ “Quien en el corazón de mis hijas / pretenda enredar el hilo del amor, / para coronar su cortejo / deberá ser un

El segundo momento relevante en cuanto a la presencia del elemento patriótico es el Aria del reloj (*Aria z kurantem*, acto III), en la que Stefan, uno de los dos protagonistas, al pensar en Hanna, de la que está enamorado, se acuerda de su madre, muerta ya hace tiempo, y recuerda su infancia, en la que el padre les enseñaba a él y a su hermano a usar la espada. Este ejercicio de memoria, con clara vocación patriótica, muestra sobre todo la añoranza por la madre patria, siendo el recuerdo de la madre muerta un trasunto de la patria perdida. Pero se trata aquí de un patriotismo más nostálgico (en comparación con el Aria de Miecznik) que Moniuszko subraya musicalmente con un aria conmovedora cercana al lirismo vocal italiano, y que a la vez contiene una melodía (la que suena en el reloj) inspirada en la polonesa *Pożegnanie Ojczyzny (Adiós a la patria)* de M. K. Ogiński¹⁰. Así parecieron entenderlo los espectadores, que lloraban conmovidos, según recogía un crítico musical de la época, Józef Sikorski (RUDZIŃSKI 1956: 25). A continuación, como ejemplo de lo dicho, reproducimos un fragmento del aria:

[...]
 Boże mój! melodia ta,
 Jakież chwile przypomina!
 Niegdyś mój ojciec,
 W rodzinnym kole naszym
 Mnie lub Zbigniewa, starszego syna,
 Ucząc drewnianym władać pałaszem,
 Tak często nucił ten sarmacki śpiew¹¹!
 Słyszę te piosnkę
 Z dziecięcych wspomnień echem,
 Jak płynie z piersi ojca
 Do niebiańskich stref!
 Widzę, jak matka
 Z anielskim swym uśmiechem
 Strzeże synów,
 Swoich synów
 Igrających w cieniu drzew.

hombre valiente. / Que todos vean en él / un alma y postura bellas, / que se enlacen en una rima / mirada audaz y corazón leal. / Debe tener muchas virtudes: / amar a Dios, amar al pueblo hermano, / saber usar el sable / y apuntar bien con la escopeta. / Amar a la patria, / ser valiente como un león, / y por su tierra natal / estar dispuesto a derramar su sangre. / [...]” (traducción de Ernest Kowalczyk y Fátima Bethencourt).

¹⁰ Michał Kleofas Ogiński (1765-1833), compositor prerromántico polaco, fundamentalmente de piezas breves para piano y canciones, que descendía de una familia de príncipes y fue una personalidad de gran actividad política durante el reinado de Stanisław August Poniatowski, el último rey polaco. El fracaso del Levantamiento de Kościuszko en 1794, en el que Ogiński había participado activamente, le forzó al exilio; fue entonces cuando compuso su polonesa más famosa, *Adiós a la patria*. Una vez en Francia compondría su única ópera, *Zélis et Valcour*, que está dedicada a Napoleón.

¹¹ La alusión al sarmatismo es una prueba del renacimiento que este concepto cultural (dominante en Polonia entre los siglos XVI y XVIII) conoció durante el siglo XIX. Aunque criticado duramente por historiadores, intelectuales y científicos como una ideología atrasada y causante hasta cierto punto de la caída del estado polaco, su rechazo a los modelos extranjeros y su defensa a ultranza del mantenimiento de la tradición y la cultura nacional polaca hizo que, a los ojos de la sociedad, el sarmatismo fuera visto de forma mítica en relación con la época dorada de Polonia, desempeñando de esta manera el papel de sostén de la sociedad polaca que había sido privada de su propio estado tras los repartos. Esta interpretación “romántica” del pasado sarmático, entrelazado con elementos del patriotismo decimonónico, está presente en las obras de Mickiewicz y Fredro, autores que, como se ha visto, sirvieron de inspiración para el libreto de *Straszny Dwór* (BIEDROŃSKA-SŁOTA 2010: 42).

O matko! matko miła!
 Gdyś nas osierociła,
 Po twym zgonie
 W ojca łonie,
 Skonał ten serdeczny śpiew!
 [...] ¹².

A propósito del recuerdo de la infancia entremezclado con el elemento nacionalista, es interesante citar también las palabras de Moniuszko cuando escribe sobre sus canciones, concretamente en *Tygodnik Petersburski* el 12 de septiembre de 1842:

He intentado seleccionar versos de nuestros mejores poetas... Convencido de que las obras poéticas muestran el más alto carácter y el color nacional... Y lo que es nacional o local, lo que es un eco de nuestros recuerdos de la infancia, nunca dejará de agradar a los habitantes de las tierras en las que nacieron y crecieron (SAMSON 1995: 938).

Y el tercer momento clave que en *La mansión embrujada* muestra la actitud patriótica es el Aria de Hanna (acto IV), un aria de coloratura en la que una de las dos protagonistas femeninas canta que ella misma empujaría a su amado a dar la vida por la patria como se espera de una abnegada esposa y madre polaca, una visión tradicional de la mujer dispuesta al sacrificio y en donde la obediencia a la patria está por encima del matrimonio (BERNATOWICZ 2008: 89) ¹³:

[...]
 Mężni rycerze, powiem otwarcie
 że polskich niewiast nie znacie wcale!
 Któraż to która,
 Tej ziemi córa,
 Nie drży z powicia
 życiem jej życia?
 [...]
 Gdy z woli nieba
 Ofiary trzeba,
 Tu narzeczona
 Trwozę pokona.
 [...]
 Żona żołnierza
 Trudów nie zmierza,
 Znakiem go krzyża
 Do chwały zbliża.
 Matka przeklina

¹² “[...] / ¡Dios mío! ¡Esta melodía, / cuántos recuerdos me trae! / Cuando mi padre, / en nuestra casa, / a mí y a Zbigniew, el hijo mayor, / enseñando a usar la espada de madera, / ¡canturreaba a menudo esta canción sarmática! / Oigo esta canción / con el eco de los recuerdos de la infancia, / fluyendo desde el pecho del padre / hasta las esferas celestes. / Veo a mi madre / con su sonrisa angelical / cuidando a los hijos, / a sus hijos, / que juegan en la sombra de los árboles. / ¡Madre! ¡Madre querida! / Cuando nos dejaste huérfanos / después de tu muerte, / en el pecho del padre / murió esta canción cordial. / [...]” (traducción de Ernest Kowalczyk y Fátima Bethencourt).

¹³ Desde el punto de vista iconográfico vale la pena mencionar un cuadro del dibujante y pintor polaco Artur Grottger (1837-1867) que bien podría ilustrar el pensamiento de Hanna en la ópera de Moniuszko. Se trata del óleo sobre tabla, conservado en el Museo Nacional de Cracovia, titulado *Año 1863 - Adiós al insurgente* (1865-66), dedicado precisamente al Levantamiento de Enero y protagonizado por una polaca patriótica de luto que está despidiendo a su amado, insurgente anónimo y valiente de procedencia noble (recordemos que el levantamiento fue apoyado por la nobleza y parte de la burguesía) que se dispone a luchar por la libertad.

Trwożnego syna,
Zgon zniesie krwawy
Lżej od niesławy!
[...]¹⁴.

Sobre la recepción de la ópera tras su estreno el 28 de septiembre de 1865 en el Teatr Wielki de Varsovia, hay que subrayar que fue acogida de forma entusiasta, como no podía ser de otra manera tratándose de una obra de tales características y habiendo sido estrenada tan sólo un año después de la derrota del Levantamiento de Enero (PONIATOWSKA 2004: 14)¹⁵. Sikorski nos dejó una vez más constancia de ello:

La primera sensación que tuvimos fue de cierta satisfacción, de alegría, un calor interno (si se me permiten tales palabras) que nos ha conquistado cuando escuchábamos esta música popular tan nuestra (RUDZIŃSKI, 1956: 24).

Precisamente por su tono excesivamente patriótico a ojos de la censura zarista, y al igual que ocurriría 100 años después, cuando la representación de *Dziady* de Mickiewicz en el mismo teatro daría lugar a demostraciones patrióticas que provocarían la retirada de la obra, *La mansión embrujada* también suscitó reacciones entusiastas entre el público que indujeron a las autoridades rusas a cancelar la ópera después de la tercera función, y ya no subiría a los escenarios en vida del compositor¹⁶. El reestreno tendría lugar cinco años después de su muerte en la parte austriaca (1877); en la parte prusiana se dio una representación parcial en 1882 y otra total en 1909; y en la parte rusa en 1905, siempre con intervenciones de la censura (KAMIŃSKI 2008: 979).

En conclusión, podemos decir que la ópera *Straszny Dwór* de Stanisław Moniuszko constituye un buen ejemplo de cómo la batalla por recuperar la independencia perdida no sólo se libró mediante levantamientos, sino a través del talento de muchos creadores polacos (recordemos también la importancia de literatos y pintores) que se convirtieron en educadores de la nación, reflexionando sobre la cuestión nacional en el arte para luchar contra la desnacionalización y la represión cultural (enfocada a borrar de las mentes de los jóvenes el glorioso pasado polaco) y ofreciendo así a la nación polaca, que había perdido su soberanía política, la confirmación de su independencia espiritual.

Referencias bibliográficas

BASSO, A. (1996): *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale. L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, UTET, Torino, Vol. III.

¹⁴ [...] / ¡Caballeros valientes, os diré abiertamente, / no conocéis a las mujeres polacas! / ¿Qué hija / de esta tierra / no tiembla / dando a luz? / [...] / Cuando por voluntad celeste / hace falta un sacrificio / la novia / vencerá su temor. / [...] / La mujer del soldado / no mide las dificultades. / Con la señal de la cruz / lo acerca a la gloria. / La madre maldice / al hijo cobarde: / mejor soportará su muerte / que la infamia. / [...]” (traducción de Ernest Kowalczyk y Fátima Bethencourt).

¹⁵ Hay que precisar que, aunque la ejecución del líder Romuald Traugutt y sus compañeros en agosto de 1864 se considera el final del levantamiento, la última unidad insurgente, dirigida por el sacerdote radical Stanisław Brzóska, aguantó en Podlasia hasta 1865 (ŁUKOWSKI 2002: 172).

¹⁶ Vale la pena señalar que el funeral por la muerte de Moniuszko, en 1872, se transformó en una verdadera manifestación nacional (RUDZIŃSKI 1988 B: 147).

- BERNATOWICZ, Z. (2008): "Ku pokrzepieniu serc. Tradycja sarmacka w operze Straszny Dwór Stanisława Moniuszki", en *Książę Muzyki Naszej: twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej: studia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa.
- BIEDROŃSKA-SŁOTA B. (2010): "Sarmatian Dreams of Power", en *Sarmatyzm. Sen o potędze*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, pp. 34-43.
- BILICA, K. (2007): "Moniuszko, Stanisław", en *Muzyka. Encyklopedia*, PWN, Warszawa, pp. 486-489.
- CHARAZIŃSKA, E. (2003): "'Hechizos del arte': pintura polaca entre dos siglos", en *Polonia fin de siglo 1890-1914*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, pp. 35-67.
- DI BENEDETTO, R. (1991): *Storia della musica: Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Torino, vol. VIII.
- ERHARDT, L. (1974): *La música en Polonia*, Interpress, Varsovia.
- GERONUTTI, L. (2006): "Castello dei fantasmi, II", en *Dizionario dell'Opera*, Baldini Castoldi Dalai editore, pp. 198-199.
- JACHIMECKI, Z. (1928): "Stanislaus Moniuszko: a Polish composer of the XIXth century", *The Musical Quarterly*, XIV, 1, pp. 54-62.
- KAMIŃSKI, P. (2008): "Moniuszko, Stanisław", en *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków, vol. I, pp. 969-983.
- KAŃSKI, J. (2008): *Przewodnik Operowy*, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- ŁUKOWSKI, J. y ZAWADZKI, H. (2002): *Historia de Polonia*, Cambridge University Press, Madrid.
- MATYJASZCZYK GREENDA, A. (2013): "Folclore y tradición popular en la literatura polaca del Romanticismo", *Eslavística Complutense*, 13, pp. 23-29.
- POLIWKA, M. (2003): "Polonia Fin de Siglo", en *Polonia Fin de Siglo 1890-1914*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, pp. 17-33.
- PONIATOWSKA, I. (2004): "Wielki artysta czy symbol narodowy?", en *Moniuszko dla świata*, Twoje zdrowie, Warszawa, pp. 10-17.
- RUDZIŃSKI, W. (1956): *Straszny Dwór Stanisława Moniuszki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- RUDZIŃSKI, W. (1988 A): *Moniuszko i jego muzyka*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- RUDZIŃSKI, W. (1988 B): "Moniuszko, Stanisław", en *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, UTET, Torino, vol. V, pp. 146-148.
- SAMSON, J. (1992): "Haunted manor, The", en *The New Grove Dictionary of Opera*, MacMillan, London; Grove's Dictionaries of Music, New York, vol. II, pp. 666-668.
- SAMSON, J. (1995): "Moniuszko, Stanisław", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London; Grove, New York, vol. XVI, pp. 936-939.