

El sonido de lo que acontece

FÁTIMA GUTIÉRREZ
UAB

A Javier V. M.
Parce que c'était lui, parce que c'était moi.

*La obra más acabada del poeta debería ser aquella
que, en última instancia, fuera una música perfecta.*
Richard Wagner

Los Fianna fueron la gran fuerza guerrera de Irlanda y Fionn Mac Comhal, el último de sus gobernantes. Su hijo, Ossian, fue, según las crónicas, el cantor más tierno, el guerrero más bravo y también el último de estos luchadores. Una vez, mientras descansaban durante una cacería, discutían sobre cuál podría ser la más hermosa de las músicas.

—«Dinos tu opinión» dijo Fionn, volviéndose hacia Ossian.

—«La del cuco, cantando desde el árbol más alto del espeso bosque» le respondió alegremente su hijo.

—«Un hermoso sonido», dijo Fionn. «¿Y tú Oscar», preguntó, «cuál es para ti la más deliciosa de las músicas?»

—«La más bella es el repiqueteo del golpe de una lanza sobre un escudo», contestó el aguerrido muchacho.

—«Es un hermoso sonido» dijo Fionn.

Y todos los bravos guerreros dieron, uno tras otro, su parecer:

—«El chapoteo de un ciervo cruzando un río.»

—«El ladrido acompasado de la jauría, perdiéndose en la distancia!»

—«El canto de la alondra.»

—«La risa de una muchacha feliz.»

—«El suspiro de una apasionada.»

—«Todos son muy hermosos», dijo Fionn.

—«Pero dinos, señor», le preguntaron, «a tu parecer, ¿cuál es el más bello de los sonidos?»

—«El sonido de lo que acontece», dijo el gran Fionn, «ésa es la música más hermosa que encontraréis sobre la tierra».

Todos los Fianna habían hablado con sencillez y, por lo tanto, con sabiduría de la música del mundo; Ossian de la de la naturaleza, Oscar de la de la lucha, los últimos de la del amor. Fionn hizo la síntesis de todas ellas.

En ese gesto a lo divino de la creación humana, que es el arte, encontramos, en primer lugar, una voluntad de imitación de la naturaleza; en teoría musical a esto se le llama, al menos desde Lucrecio, *música imitativa* y sería una descripción, más o menos fiel más o menos sublimada, del susurro de la brisa entre las hojas de los árboles o el crepitar del fuego o el bramido del mar o el repiqueteo de los cascos de un caballo sobre una tierra helada... Oímos tempestades en Rossini y Verdi; galopes en Berlioz y Beethoven; ígneos arabescos en Falla y Stravinsky; juegos de agua en Schubert y en Litz, incluso *reflejos del agua* en Debussy; cantos de pájaros, tristes o alegres, en Vivaldi, Dacquin, Ravel o Messiaen. Y oímos a la naturaleza entera en Wagner, desde el momento mismo de su nacimiento, a través de ese acorde perfecto en Mi bemol mayor que inaugura el *Oro del Rhin* y, con él, un mundo.

Sin embargo, la música no acaba en la descripción de los sonidos del universo, como la pintura no acaba en las uvas del mítico Zeuxis, tan perfectas, en color y en forma. que las aves se acercaban para picotearlas; la música es también, quizá es sobre todo, *el sonido de lo que acontece* en el interior del hombre. A lo mejor, las armonías del mundo y sus ruidos, no son más que el espejo agrandado de las cadencias y las disonancias del ser, de cada ser. En todos los artistas que acabo de enumerar el sentido de música va mucho más allá del simple pretexto descriptivo: la tempestad y la batalla que inauguran el *Otelo* de Verdi anticipan a las que pronto se librá su atormentado espíritu; la cabalgada fúnebre de la *Damnation de Faust* de Berlioz es ya la antesala de su particular infierno; la *Danza del fuego* de Falla habla de la magia y el tormento del amor en un ritmo cada vez más inquietante, acelerado, apasionado, como el del corazón; en Ravel y en Debussy los tintineos del agua cantan el eterno femenino, como en la *Lorelei* de Schumann; mientras la naturaleza entera da cuenta, en Wagner, de su transcurrir inalterable ajena a los desvelos de un dios, muy humano, que por no querer renunciar a nada, se ve despojado de todo.

Javier del Prado define la literatura como *práctica ontológica significativa* ¿no podría ser aplicada esta definición a todas las artes? Práctica, es decir: obra, acción creadora (ya Goethe recalcó en su *Faust* que *en el principio fue la acción*); ontológica, es decir, relativa al ser, a cada uno de nosotros: autores o intérpretes; y finalmente significativa, es decir, portadora de sentido. La naturaleza humana no se limita a la observación y a la descripción de lo que le rodea, no se contenta con ellas, necesita de su comprensión para comprenderse a sí misma; necesita saber de dónde viene, quién es, a dónde se dirige; y, si no res-

ponder a todos los porqués, al menos plantearlos. Hacia aquí se encaminan todas las artes, como todos los mitos, en un esfuerzo común de encontrarse con lo que de más humano hay en el hombre, de exclamar, con Terencio, que *nada de lo humano le es ajeno* y, a la vez, de preservarlo de las usuras del tiempo y de la muerte.

Si bien éste es el patrimonio común de todas las artes, la música y la literatura están especialmente unidas. ¿No es también la literatura, ante todo, manifestación y sonido de lo que acontece en el mundo al que llamamos sueño? ¿O en el universo, a medio camino entre uno y otro, que ella misma crea en la eterna y mágica cursividad de su escritura? ¿No es la música literatura desde el momento en el que se interpreta para expresar un sentimiento?

A veces olvidamos que, mucho antes de ser escrita, la literatura fue voz que buscó el ritmo, la cadencia, la armonía; fue timbre, intensidad, altura. Mucho antes de ser escrita la palabra fue música. Y, poco a poco, todo lo que esta palabra, por demasiado directa, por demasiado evidente, por dirigirse a nuestra razón (poderosa y ávida de la claridad del concepto que vehicula el signo lingüístico), no pudo decir, no pudo evocar, llamó a otra música, más sutil, más intuitiva, que no se apoyaba en esos signos lingüísticos sino en imágenes en sí mismas portadoras de significación, en signos expresivos directamente orientados hacia nuestras sensaciones, hacia nuestras emociones. Así, nuevos instrumentos acompañaron y prolongaron a aquél, natural y primero, que fue la voz. Cuerdas pulsadas y viento se quejaron de la pérdida del amor o se regocijaron con su hallazgo; percusión y metales enardecieron a los hombres al combate, incentivando sus ansias de poder y de gloria.

Amor y poder. En los orígenes mismos tanto de la música como de la literatura nos los encontramos porque están en el origen del hombre, ¿no es la búsqueda, a veces desesperada, de ambos una de las más grandes manifestaciones de su deseo de inmortalidad o, al menos, de prolongación en el espacio y en el tiempo de un *otro* singular o plural? ¿Y no es la música, como la literatura y el mito, un discurso simbólico que llama a un tiempo ajeno al transcurrir inexorable del que marcan nuestros relojes, a la flecha del tiempo, a la entropía? Mientras el poema acude a la sonoridad de la música y la música reclama el sentido del poema, sus tiempos se entremezclan y se repiten en el bucle de un eterno presente: el de la interpretación, *toujours recommencée* como el mar de Valéry. No es extraño, pues, que la redundancia esté en la naturaleza misma de estas dos artes, no sólo a través de las imprescindibles interpretaciones (la música, tan etérea, no existe en abstracto, necesita de alguien que la materialice, mientras un escrito que nadie lea no es, y que nadie relea es muy poco), sino también a través de los múltiples procedimientos técnicos, así mismo redundantes, que les dan forma: refrán, variación, tema, fuga, *flash-back*... Este tiempo que, por repetirse, no se agota es precisamente el *illud tempus* del mito que, también, en su estructura formal está compuesto de unidades mínimas y redundantes de significación, a las que Lévi-Strauss llamó *mitemas* e inmediatamente puso en relación con los *leitmotive* de la obra de Wagner, motivos mu-

sicales que unidos a un personaje, un objeto, una situación, una emoción o un símbolo realizan la más íntima unión entre el poema y la música.

Pero esta unión se había desvelado como natural mucho antes de Wagner, natural y fecunda porque de ella nacieron creaciones mixtas como la cantata, el lied, la canción, la balada o la ópera. Sobre esta última es sobre la que voy a reflexionar y más concretamente sobre el *Don Carlos* de Verdi, *grand-opéra* francesa, ya que fue estrenada para la Exposición Universal del París de 1867 con libreto de Joseph Méry y Camille Du Locle. Pero que esto no nos confunda, la música, como el mito, no sabe de fronteras: si el libreto se debe a dos franceses, la partitura es de un italiano (aunque la provincia de Parma perteneciera al Imperio Francés cuando él nació); la obra literaria en la que se basa se la debemos a Schiller (si bien encontramos el mismo título y argumento en una novela más o menos histórica de Saint-Réal); la acción se desarrolla en la corte de Felipe II (pero poco antes y durante su matrimonio con una princesa de Francia: Isabelle de Valois, hermana de la casi mítica *Reine Margot*), y el tema, como el de todas las grandes obras, es universal. Pero antes de adentrarnos en el tema, o los temas, quisiera hacer un poco de historia para ver cómo música, literatura y mito, van de la mano desde el nacimiento de género operístico.

Ya por las páginas de la *Poética* de Aristóteles, destinadas a la descripción de la tragedia, es fácil deducir un fuerte contenido musical en el teatro griego, que heredará el latino, pero no se puede hablar del nacimiento de la ópera hasta los últimos años del siglo XVI, en pleno Renacimiento, es decir en plena *remitologización* de la cultura europea, con los primeros intentos de la Camerata Fiorentina, un cenáculo en el que se reunieron, hacia 1576 y en torno al conde de Verio, Giovanni de Bardi (mecenas, músico y poeta admirador del Tasso), una serie de artistas e intelectuales, entre los que se encontraba el padre de Galileo (autor del *Dialogo della música antica e della moderna*), que se propusieron renovar la música, que ellos llamaron antigua, rechazando el contrapunto a varias voces, propio del madrigal y del motete, y clamando, con los ojos fijos en lo que ellos creyeron que había sido la tragedia griega, por la necesidad de una representación escénica totalmente cantada, en la que sólo la composición monódica podía dar auténtica expresividad a los sentimientos que se desprenden del texto, a la vez que permitía que el auditor entendiera las palabras que se cantaban.

Al llevar sus teorías a la práctica, los artistas de la Camerata Fiorentina empiezan a reducir las composiciones polifónicas, desde esa voluntad de recuperar la antigua pureza de lo que pensaban que era el teatro griego, y les añaden intermedios cómicos. Apenas veinticinco años más tarde, en la boda por poderes de Enrique IV de Francia y la hija del Gran Duque de Toscana: María de Médicis, en el Palazzo Pitti de Florencia, se representa la primera ópera de la historia de la música: *Euridice* de Jacopo Peri con libreto de Ottavio Rinuccini. En la que había sido la orgullosa capital de Lorenzo el Magnífico y de Dante, ¡no podía ser menos!, nacía un nuevo género en el que

se hermanaban de manera natural, es decir sin mutuos servilismos, literatura y música.

Se afirma que Claudio Monteverdi asistió a esa boda real acompañando a Vincenzo de Gonzaga, Duque de Mantua, de quien era Maestro de Capilla; ningún documento lo confirma, pero se sabe que el músico tenía las mismas inquietudes de los florentinos, como demuestran los libros III, IV y V de sus *Madrigales*; aunque no rechazaba tan tajantemente el contrapunto polifónico, condujo poco a poco el madrigal hacia la voz única. Por otro lado, el Duque de Mantua no estaba dispuesto a cederle a Florencia todo el prestigio del reciente hallazgo, y le pidió musicar la mítica historia de Orfeo y Eurídice. No tardó mucho en ver realizado su anhelo: en 1607, en el palacio ducal se estrenaba la primera obra maestra de la ópera: *Orfeo, favola in musica*, con libreto de Alessandro Striggio, además de poeta, cantor e intérprete de viola.

El drama musical, el *melodrama* en su auténtica acepción, se hacía realidad. La palabra y la música se unificaban, la acción se podía sentir, comprender, más profundamente gracias al sonido de los instrumentos; éstos, utilizados también dentro del escenario, participaban con intensidad de la historia, ya no eran simples acompañamientos. Un año después vería la luz *Arianna*, pero sólo nos quedó su Lamento.

Eurídice, Orfeo, Arianna, Dafne, Ulises, más tarde Cadmos y Hermione, Alcestes... la ópera, ni por casualidad, ni sólo por surgir entre el Renacimiento y el Barroco, épocas fuertemente impregnadas del mito, camina junto a éste, sino porque, además, participa de su misma naturaleza, ésa que no necesita de traducción, de explicación, ésa que simplemente, se interpreta o se narra para que nuestras emociones la reciban directamente sin el intermediario de la *inteligencia abstracta* (el término es de Wagner).

Pero hay más puntos de unión: ya he avanzado que, por sus estructuras internas, música y mito (y literatura) comparten ese tiempo, ese *tempo*, que, por redundante (¿quién no recuerda *Atenea, la ojizarca diosa* o *la Aurora, de azafranado velo* de la *Ilíada*), tiene vocación de eternidad. Pasados los años, y los siglos, cuando los temas directamente extraídos de la mitología clásica no eran los más comunes, el libreto más trivial, la historia más cotidiana, elevaba, con la música y en la música, a los personajes a la categoría mítica, los convertía en héroes. Es gracias a Mozart, y no a Tirso ni a Molière, como Don Juan pasa a ser uno de los más grandes mitos de nuestra cultura occidental: el embaucador, coleccionista de amoríos, se convierte en el arquetipo del deseo eternamente insatisfecho. Por la partitura de Bizet, Carmen seguirá el mismo camino, no por la novela corta de Mérimée, que es únicamente su *pre-texto*: el relato, nace como un reportaje, un documento que intenta poner de manifiesto la incompreensión y el drama que surgen de una confrontación entre culturas, representadas, aquí, por una gitana y un vasco. Pero el amor y la muerte hacen del documento drama; el sentido de la fatalidad hace del drama tragedia; y, dónde hay tragedia, ronda el mito que, unido a la música, transmutará a la primera

Carmen en el arquetipo de la Libertad que desafía todo destino, incluido el de muerte.

Transmutación: empleo el término alquímico a plena conciencia, *tu m'as donné ta boue y j'en ai fait de l'or*, ésa quizá sea la vocación primera y el fin último de todas las artes, ¿no se le llama a la Alquimia: *Ars Magna*? Alquimia verbal, alquimia musical y, si no, veamos cómo uno de los personajes más grises, malhadados y sombríos de la Historia de España se va a transmutar en uno de los héroes más nobles de la historia del arte. Empecemos con el documento.

La vida del infante Don Carlos es, en palabras de Manuel Fernández Álvarez, la de la *víctima de un adverso destino que lo fue destruyendo*. Cuando tan sólo tenía 16 años, el futuro Felipe II, por aquel entonces príncipe heredero, se casa con María Manuela de Portugal. Es un matrimonio de estado que reforzará lazos políticos y aportará una espléndida dote a la siempre precaria hacienda real, pero resultó ser de las mayores equivocaciones de Carlos V: los contrayentes eran primos hermanos en doble grado, entre sus antepasados se encontraba, la loca de Arévalo, madre de Isabel la católica; y la abuela de ambos era Juana la loca. La madre de Carlos muere a los cuatro días de dar a luz; el niño es contrahecho y muy pronto mostrará un comportamiento psíquico anormal que se ve agravado, en la adolescencia, con una terrible caída que le obliga a someterse a una trepanación. Se cría lejos del afecto de su padre, mientras éste se casa con María Tudor y ayuda a Carlos V en el gobierno del Imperio.

El niño crece entre soledades, fiebres, una gran inestabilidad psíquica, un fuerte desprecio hacia la figura del Rey Prudente y una enorme admiración hacia la aureola heroica de su abuelo, el Emperador. Muy pronto, se planea su matrimonio con María Estuardo, viuda de rey de Francia y soberana de Escocia; Felipe II sabe que su hijo será incapaz de estar a la altura de las circunstancias, no formaliza el compromiso, y el príncipe, que ya se sentía excluido de los asuntos de estado, cambia el desprecio por odio a raíz de esta decisión. Antes se había barajado su unión con Marguerite de Valois (que será la primera mujer de Henri IV) y con su hermana Isabelle, pero es Felipe el que se casa con ésta última.

Estalla la rebelión en los Países Bajos y el rey decide encargar al Duque de Alba el reprimirla; no sólo no mandó allí a su hijo, sino que ni siquiera le convocó al Consejo de Estado en el que se había de tratar tan grave asunto. El odio fue creciendo en el príncipe y, con él, los signos de desequilibrio y de violencia. Se siente acorralado, entra en contacto con los rebeldes flamencos, intenta fugarse de la corte y, finalmente, proyecta el asesinato del rey. Es cuando Felipe II se decide a actuar convirtiendo sus habitaciones en presidio. En el momento en el que está a punto de iniciarse el proceso de incapacitación legal del heredero, éste muere a causa de los excesos de comida a los que era muy proclive. A los tres meses, un aborto también acabará con la vida de la reina y el matrimonio más feliz de Felipe II. Estas dos muertes no tendrán en común nada más que su estrecha conexión con el monarca, pero darán pie a una formidable maquinaria propagandística en su contra, desencadenada precisamente por el prín-

cipe Guillaume d'Orange: la más importante figura de la oposición flamenca. Se empieza a forjar la Leyenda Negra.

En el mismo año, 1568, habían coincidido las ejecuciones de los condes de Horn y de Egmont (cuya trágica historia llevaría Goethe al teatro y Beethoven a la música), líderes protestantes de la rebelión en los Países Bajos, la muerte en prisión del infante y la de la reina, a quien éste siempre había admirado por su dulzura y que había estado cerca de convertirse en su esposa. El material era suficiente para fabricar una historia absolutamente ficticia, pero apasionada y terrible: la de una pareja joven y enamorada que morirá por orden de un viejo rey sanguinario y celoso. No contento con esto, Guillaume d'Orange cargará aún más las fantásticas tintas: el rey deseaba casarse con Ana de Austria, pero era su sobrina carnal ¿cómo lograr una licencia expresa de Roma para el matrimonio argumentando que la dinastía estaba falta de sucesión masculina, viviendo el príncipe Carlos y siendo la reina aún muy joven? La respuesta es fácil: planeando el asesinato de ambos. Esta fue la trama de la *Apologie* de Guillaume d'Orange que haría temblar a toda Europa y plantear la rebelión contra Felipe II, *le démon du Midi*, como un deber sagrado.

Propaganda política a parte, aunque sea la que realmente lo haya configurado, del documento hemos pasado al drama. En él siempre actúan, al menos, dos personajes: el que representa el deseo de vida, en todas sus manifestaciones, y el que representa el destino que obstaculiza sus anhelos. Cuando vence el segundo, la tragedia está preparada. Friedrich von Schiller se encargará de llevarla al verso y a la escena bajo el título de *Don Carlos, Infant von Spanien*.

El que formó junto con Goethe y Herder la gran tríada del Clasicismo alemán, de la *Aufklärung*, tomó por primera vez contacto con la figura ya totalmente deformada del príncipe Don Carlos a través de la novela de Saint-Réal, *Histoire de Don Carlos* (1672) que pasaba, en la época, por verídica: en una atmósfera de intrigas cortesanas y con el movimiento de liberación de los Países Bajos como telón de fondo, se desarrolla una historia de amor entre Isabelle de Valois y el infante que dará lugar al enfrentamiento entre padre e hijo y se saldará con la muerte de la pareja. Entre la multitud de personajes secundarios que se encuentran en la novela cabe nombrar a la Princesa de Éboli que jugará un papel muy destacado en la tragedia de Schiller (y principal en la ópera de Verdi). Al alemán también le debemos la figura del marqués de Posa que, a medida que avanza la acción, arrebatará protagonismo al propio Don Carlos.

Muy resumida, esta tragedia de 6000 versos nos cuenta cómo el infante sufre en secreto un amor imposible por la mujer de su padre con la que, anteriormente, estuvo prometido. Su amigo de infancia, el marqués de Posa, le anima a marchar a Flandes como gobernador, para dar más libertad a ese país; la reina también desea su partida, para que olvide su pasión por ella; pero Felipe envía al Duque de Alba. Don Carlos recibe una carta de amor de la princesa de Éboli y cree que es la reina quien la ha escrito. Al rechazar el ofrecimiento de la princesa, ésta, despechada, hace frente común con sus enemigos, sugiriéndole al monarca que hay lazos inconfesables entre su esposa y su hijo. Felipe II con-

sulta a Posa que aprovecha la situación para exponerle sus anhelos de libertad política y, para salvar a Don Carlos, se autoinculpa de amar a la reina. El rey ordena su muerte y Don Carlos asume los ideales de su amigo, espada en mano, frente a su padre. El duque de Alba reprime una rebelión popular en Madrid a favor del infante que planea huir y se despide de Isabel. Pero han llegado a manos del rey las pruebas de la fuga, y entrega a su hijo a la Inquisición para que acabe con su vida.

Este será el material básico sobre el que trabajarán Verdi y sus libretistas. Pero la obra de Schiller, fruto directo de la *Aufklärung*, del Siglo de Razón, resultaba demasiado maniquea para una ideología y una estética románticas, como eran las del maestro de Busseto y su época, y tampoco se adecuaba a la naturaleza misma de toda música. El dramaturgo alemán había creado personajes abyectos, como el Duque de Alba, Domingo, el confesor del rey, o la princesa de Éboli, frente a auténticos prodigios de idealismo, pureza, bondad y sacrificio como Posa, Isabel y el mismo Don Carlos. Entre los dos grupos, la figura de Felipe II: lujurioso, celoso, injusto y desconfiado, buscando sólo halagos y sumisión; aunque su amistad sincera por Posa deja entrever que, quizá, de haberse rodeado de otras compañías cuando aún estaba a tiempo, las cosas hubieran podido ser diferentes.

De todos modos, lo que ha destacado en la historia de la literatura del *Don Carlos* de Schiller es que se presenta como un drama político en el que un grito de libertad es acallado por la intolerancia de un gobernante que, como todo tirano, no quiere aceptar que el poder no es ilimitado, ni se presta a asumir los cambios que, necesariamente, genera la evolución de la Sociedad y de la Historia.

De Saint-Réal a Schiller el tema del amor había pasado a un segundo plano para privilegiar el del poder.

Tampoco hay que olvidar, aunque los personajes que se nos presentan no tengan de histórico nada más que el nombre, que Schiller era historiador y que se podría calificar de histórica esta obra si entendemos la figura del Felipe II como la representación del Antiguo Régimen: monarquía absoluta y de derecho divino (lo que refuerza el personaje del Gran Inquisidor); la de Posa como imagen de la Ilustración, tal y como la definía el propio Kant, ese *tener valor para servirse de la propia razón*, ese *arrojo* y esa *decisión* para no necesitar la tutela de otro: padre, sacerdote o rey, y, desde la responsabilidad y la libertad individuales, combatir el error y buscar la verdad, sin sentirse dueño absoluto de ella. Finalmente, Don Carlos podría representar el Romanticismo (todavía por venir en tiempos de Schiller pero ya latente en el movimiento del *Sturm und Drang* al que perteneció), en la figura de un príncipe dispuesto a aceptar la evolución de la Historia y a contribuir a ella, aun a riesgo de su vida. ¿Fue el autor alemán un representante del Siglo de las Luces que supo ver más allá de su propia época? ¿Supo concentrar un periodo histórico de cuatro siglos en un lugar escénico único, donde, como en el templo del Grial wagneriano, *el tiempo se convierte en espacio* (son palabras de Gurnemanz)?

Sea como fuere, con Verdi sí nos situamos en pleno Romanticismo. Un Romanticismo que, desde sus comienzos, se da cuenta de que la razón no puede explicarlo todo y entiende la imaginación como un instrumento privilegiado del conocimiento; un Romanticismo que, en los países de la Contra Reforma (especialmente los mediterráneos), con una clara conciencia política e histórica, se va despojando de ese yo individual ahogado en la inmanencia y voluntariamente alejado de un mundo que le es hostil, tan propio del romanticismo alemán e inglés, para pasar a un nosotros colectivo que se siente capaz de cambiar el mundo porque nunca se alejan de su mente las ideas de fe y de progreso; que cree en la revolución y la hace; que venera la libertad y combate por ella.

Se podría entender al héroe del Romanticismo como aquél que edifica su joven existencia en triste desencanto y, a la vez, en lucha apasionada (armonía de opuestos) frente al destino personal y/o social, y que afrontará incluso de su propia muerte como la más definitiva reivindicación de sus ideales, sin esperar a que llegue la edad de la renuncia. Por su parte, la heroína se debatirá entre el amor y la virtud, hasta la dolorosa victoria de la segunda. Desde esta definición, muy general, ya hemos empezado a perfilar los personajes de Carlos y Elisabeth en la ópera de Verdi.

A través de Saint-Réal habíamos pasado del documento histórico al drama, con Schiller del drama a la tragedia; veamos, ahora, cómo ésta se funde con mito.

En su trabajo de adaptación de la obra de teatro al *drama musical* (gracias a Wagner la expresión estaba muy de moda por aquel tiempo), Verdi y sus libretistas empezaron por eliminar la gran cantidad de personajes secundarios que encontramos en Schiller y que servían para crear el ambiente cerrado, opresivo, en el que vivía el príncipe, sometido a un continuo espionaje en la corte de su padre. Pero, gracias a la música, en el inicio del acto II, basta con que rompa el silencio el aviso inquietante y solemne de una trompa (los instrumentos de viento metal dan cuenta de toda la lúgubre majestad y la opresión que reclama esta obra) para crear este ambiente. Basta, poco después, con un gesto del infante, un oscurecimiento del timbre de su voz, un silencio orquestal y tres rápidos acordes, metálicos también, para poner en guardia a Posa y al espectador de que están siendo espiados. Porque la música, como el mito, no necesita de largas paráfrasis, circunscribe, ciñe, el sentido a lo esencial, a lo que la emoción capta directamente.

Así, nos encontraremos con cinco personajes principales que ya, desde la tesitura de la voz que les dio Verdi, aparecen con una personalidad claramente definida: Carlos, *tenor lírico-spinto*: voz que refleja la juventud, la dulzura y una cierta inestabilidad interior, pero esa voz, aguda y suave, no deja tampoco de ser grande y no está, por ello, imposibilitada para dar el tono necesario de profundidad y de dramatismo cuando el momento lo requiera. Elisabeth, *soprano lírico-spinto*: voz juvenil, expresiva, dulce y, a la vez, con un volumen que da cuenta de la firmeza de su carácter. El marqués de Posa, *barítono*: voz menos aguda que la de tenor y que, por lo tanto, da más sensación de madurez,

pero es, así mismo, joven, vigorosa y vibrante. Felipe II, *bajo-barítono*: voz profunda, majestuosa, con un matiz sombrío, pero que, en algunos momentos, puede llegar a ser muy tierna. La princesa de Éboli, *mezzo-soprano*: de timbre rotundo, más grave que el de la soprano, pero que también puede acometer agilitades complicadas, dando cuenta del pasional y ambiguo carácter del personaje. Sobre estas cinco voces se edificará la tragedia, pero aún podemos destacar otras dos: la del Gran Inquisidor y la fantasmal aparición de Carlos V, ambas tienen la misma tesitura de *bajo profundo*: la categoría más grave de la voz, la que mejor puede expresar la personalidad sobrehumana del Emperador, y tiránica y siniestra del anciano y ciego Inquisidor.

Exceptuando este último personaje, ya vemos, sólo por la voz de todos los demás, que estamos muy lejos del rotundo enfrentamiento entre buenos y malos que dibujaba Schiller; la música ha ayudado a convertir a aquellas rígidas marionetas en seres de carne y hueso, *ni anges ni bêtes*: sujetos, como todos nosotros, tanto a miserias como a grandezas.

Otra de las grandes diferencias entre la obra de teatro y el drama musical (aparte de un necesario abreviar el diálogo de las largas escenas, suprimir algunas y cambiar su orden, lo que sigue demostrando ese ceñirse a lo esencial que subraya la directa expresividad de la música y el sentido inmediato del mito), fue la creación de un acto inaugural en el que se relata el primer encuentro de Carlos y Elisabeth. Esto nos da pie a hacer una muy breve sinopsis del argumento de la ópera, para no perdernos:

Carlos y Elisabeth, prometidos en matrimonio para sellar la paz entre España y Francia, se encuentran fortuitamente en el bosque de Fontainebleau donde se juran amor eterno, pero inmediatamente se les anuncia que la princesa se casará con Felipe II. En bien de la paz, acepta (este primer acto, suele, por desgracia, suprimirse. Verdi compuso varias versiones de la obra y son las abreviadas las que habitualmente se llevan a la escena).

En el segundo acto, el infante intenta olvidar su amor por la ya reina de España en Yuste, donde está enterrado Carlos V, a quien cree reconocer en la voz de un misterioso fraile. Aparece Rodrigo, marqués de Posa y único amigo del príncipe; le cuenta su desesperación y éste le convence de que la supere combatiendo por la libertad de Flandes. Mientras la princesa de Éboli canta con las damas de la corte, Rodrigo le pide a Elisabeth que acepte una entrevista con Carlos; en ella, el infante vuelve a confesarle su amor, pero la reina le rechaza anteponiendo el deber a la pasión. Poco falta para que les sorprenda Felipe II, que, a solas con Rodrigo, admira su franqueza y su valor al atreverse a pedirle la libertad para el pueblo flamenco, y le confiesa la inquietud y las dudas que le produce la relación entre su esposa y su hijo.

Durante el tercer acto, la reina le deja su capa a la princesa de Éboli, que ama al príncipe y se cree amada por él. Carlos, confundido por su apariencia, vuelve a confesar su pasión. Al darse cuenta del malentendido, la aristócrata descubre su secreto y, dolida, jura venganza. Posa, previendo el peligro, inten-

ta apuñalarla, pero el infante le disuade y le entrega unos documentos comprometedores. Poco después, en el atrio de la catedral de Valladolid, la Inquisición prepara un Auto de Fe. Carlos llega acompañando a los diputados flamencos que vienen a implorar la clemencia real. Son rechazados y el infante reclama el gobierno de Flandes y Brabante; a la airada negativa del rey, responde blandiendo la espada, sólo Rodrigo se atreve a desarmarle y el príncipe es arrestado.

El cuarto acto se abre en el Escorial, dentro del gabinete del rey que canta su amargura por el desamor de Elisabeth y la soledad a la que le ha condenado el poder absoluto. El Gran Inquisidor llega para clarificar sus dudas: igual que Dios lo hizo, él también puede inmolarse a su propio hijo; también le pide que Rodrigo, el más peligroso rebelde, le sea entregado; Felipe II se niega a esto último. La reina llega, desesperada, para pedir justicia por el robo de su caja de joyas en la que guarda el retrato del que fue su prometido. Es la princesa de Éboli la que se la ha entregado al rey como prueba del amor culpable. Elisabeth clama por una inocencia en la que su esposo no cree y la de Éboli, arrepentida, le pide perdón. Lo obtiene, pero, en el momento en el que también confiesa que es amante del rey, Elisabeth le hace escoger entre el destierro o el convento. Mientras, Rodrigo visita a Carlos en su encarcelamiento y le cuenta cómo ha logrado librarle de toda sospecha haciendo recaer sobre él las culpas de la rebelión. Apenas le ha instado para ser el continuador de sus ideales, cae de un disparo por la espalda. Felipe aparece para reconocer la inocencia de su hijo, pero éste le desengaña: Rodrigo se ha sacrificado por él. El pueblo de Madrid, sublevado por la princesa de Éboli reclama liberación del infante.

En el quinto acto volvemos a Yuste, la reina, ante la tumba del Emperador, le implora la paz que él ya encontró, Carlos llega para despedirse de ella, antes de marchar a Flandes; ya ha vencido la pasión culpable, pero el rey y el gran inquisidor, creen que esta entrevista es de distinto cariz y se aprestan a detener a la pareja cuando un fraile, con la voz de Carlos V, sale de su mausoleo y se lo lleva con él.

Esta es la tragedia reducida a su esencia, descubramos en ella los dos mitos que la sustentan: el del amor y el del poder.

La historia que acabamos de narrar se enmarca perfectamente en uno de los grandes mitos que más ha trabajado el contexto cultural amoroso de Occidente: el de Tristán e Isolda que echa sus más antiguas raíces conocidas en la tradición celta de Irlanda, Cornualles y Gales y que adquiere una importancia determinante entre los siglos XI y XIII de nuestra era, especialmente en Occitania, enriquecido por los contactos culturales que propiciaron las cruzadas. No voy a entrar en si el Amor Cortés, que representa el mito y gran parte de la producción poética y narrativa del medievo, tiene su origen en una vulgarización profana de la herejía cátara, como defiende Denis de Rougemont, en su famoso ensayo *L'amour et l'Occident*, porque estoy más inclinada a pensar que se enraíza directamente en las mitologías y tradiciones celtas en las que personajes femeni-

nos juegan un papel esencial y determinante como portadoras del Grial, iniciadoras del caballero o mediadoras entre los dos mundos. Lo que aquí me interesa es el mito de Tristán e Isolda como representante privilegiado de la concepción amorosa occidental.

Ya he avanzado que los mitemas son las unidades mínimas y redundantes de significación que conforman los mitos. El primer mitema del de Tristán e Isolda es el del triángulo formado por una mujer y dos hombres: Isolda entre Tristán, el ser amado, y, por las circunstancias que sean, aquí las de las contingencias matrimoniales, el hombre impuesto por el destino: el rey Marcos. El segundo mitema se presenta como espejo del anterior, desarrollando la misma estructura pero a la inversa: Tristán entre la mujer amada, Isolda la Rubia, y la mujer impuesta por el destino, Isolda la de las Blancas Manos, la esposa legítima y, sin embargo, virgen. Las dificultades insalvables que plantea la coexistencia armónica de estos dos mitemas se resolverán por medio del tercero, que no puede ser más que el de la muerte de los amantes.

El *Don Carlos* de Verdi seguirá punto por punto este mismo esquema: en primer lugar, encontramos a Elisabeth entre el infante, el hombre amado, y Felipe, el esposo impuesto por un destino fatal. Curiosamente, y como para reforzar aún más la semejanza con el mito celta, también se trata, aquí, de personajes regios; pero el dramatismo se intensifica aún más desde el momento en el que Carlos no es sobrino del rey, como en el caso de Tristán, sino su propio hijo. Esta circunstancia, por otro lado, añade a la historia, por la época en la que sucede, un tinte incestuoso al ser considerada, por la Iglesia y la sociedad de entonces, la nueva esposa del padre como la madre de los hijos del anterior matrimonio, lo que confirma esta queja de la reina, al rechazar la impetuosa pasión del infante: *Eh bien! Donc, frappez votre père! Venez, de son meurtre souillé, traîner à l'autel votre mère!* Freud no hubiera podido definir más precisa y brevemente, años después, su famoso Complejo de Edipo.

El segundo mitema, imagen invertida del anterior, nos presenta a Carlos entre Elisabeth, la mujer amada y la princesa de Éboli, cuyo atractivo y sensualidad no logran conmover al infante, siempre fiel al amor de la reina. Un dato curioso es, aquí, el hecho de que a la Éboli histórica, de gran relevancia por sus intrigas en la corte de Felipe II (aunque no tuviera nada que ver con el hijo, pero sí con el secretario renegado del rey, Antonio Pérez, que tanto influyó en la configuración de la Leyenda Negra), también nos la presentan los retratos de la época como de una gran belleza, pero tuerta, característica que se recogerá en la ópera y que añadirá un matiz inquietante al personaje: en muchas tradiciones europeas y especialmente celtas, las magas se representan tuertas, es el precio que pagan por la adquisición de su poder (como el dios germánico Odín/Wotan que dejó uno de sus ojos en la fuente de la sabiduría para poder beber de ella). Si bien el poder de la Éboli no consigue rendir al príncipe, sí rinde la voluntad del rey, del que es amante, e incluso la del pueblo de Madrid al que logra levantar cuando, arrepentida, se da cuenta de lo vil de su calumnia y las consecuencias que desencadena.

También, en algunas versiones del mito de Tristán, Isolda la de las Blancas Manos, dominada por los celos y el odio, se venga del amor de su esposo hacia la reina Isolda, y es ella quien provoca su muerte haciéndole creer que la soberana no ha acudido a su llamada de ayuda. El eco de estos personajes y estos amores desdichados no puede dejar de traernos a la memoria otro de los episodios y de los personajes más célebres de la mítica Materia de Bretaña, el de la también ambigua, sensual y terrible Hada Morgana, amante del rey Arturo, y enamorada de un Lanzarote eternamente fiel a su adoración por la reina Ginebra, lo que desata sus iras y la lleva a confesar al rey las relaciones entre su mujer y el mejor de sus caballeros. Éste será el principio del fin en Camelot.

Así llegamos al tercer mitema que, derivado de los conflictos que generan los anteriores, sólo se puede resolver con la muerte de los dos personajes que conforman el drama amoroso: muerte de Tristán e Isolda, y, por lo tanto, muerte de la reina y del infante. Hay quien ha puesto en duda que el *Don Carlos* de Verdi termine trágicamente, pero caben pocas especulaciones. Primero, hay que tener en cuenta que la reina, en su aria final, entona un auténtico adiós a la vida: *Adieu, reve doré... Illusion»... Chimère!... Tout lien est brisé qui m'attache à la terre ! Adieu jeunesse, amour !... Succombant sous l'effort, mon cœur n'a quien seul vœu, c'est la paix dans la mort*; y que debe caer al suelo después de su último grito de horror y asombro ante la aparición fantasmal de Carlos V. En segundo lugar, cuando el espectro del Emperador se lleva al infante al interior de su túmulo mortuorio, parece que ciertamente le salva de una muerte infamante a manos del Tribunal de la Inquisición, pero no se trata, ni mucho menos, de un final feliz, como algunos creen, si estamos atentos a sus palabras: *Mon fils les douleurs de la terre nous suivent encore dans ce lieu. La paix que votre cœur espère ne se trouve qu'auprès de Dieu*. También cabe presumir que el príncipe no saldrá del sepulcro al que le ha llevado su abuelo, cuando suenan los últimos y fúnebres compases de la música mientras el coro de frailes de Yuste canta majestuosa y sombríamente: *Charles V l'auguste Empereur, n'est plus que cendre et poussière*.

Acabamos de ver, cómo el *Don Carlos* de Verdi se adecúa perfectamente a esa concepción del amor que, en Occidente, estructura y tipifica el mito de Tristán e Isolda. Por lo tanto, desde una idea demasiado general de lo que es el Romanticismo, se podría pensar que esta obra ha vuelto a centrarse en el tema del amor que plasmaba Saint-Réal; pero, ya he apuntado que este movimiento es militante desde el punto de vista político y, aunque parezca, en el mismo inicio de la ópera, en su primera aria, que se nos va a contar una historia de amor, ya entre líneas y arpeggios, encontramos la pista de que no va a ser del todo así: el tema del poder se va a imbricar en el del amor.

En el aria que abre la ópera, el recitativo nos habla de una ensoñación feliz que se ve momentáneamente eclipsada por el recuerdo de cómo Carlos ha llegado hasta Fontainebleau: con un silencio orquestal roto por tres acordes en los que domina la percusión y el viento metal, ya se nos anuncia que no todo va a ser tan dichoso como lo espera el protagonista: mientras su voz baja a notas

muy graves, que contrastan con el tono lírico general del aria, y oscurece su timbre, canta: *Quittant l'Espagne et la cour de mon père, de Philippe bravant la terrible colère, caché parmi les gens de son ambassadeur*. En esta primera aparición de Don Carlos no se nos habla aún del amor atormentado que vivirá; pero, en cambio, ya se nos presenta el conflicto entre un poderoso rey y su hijo. Carlos, bajo un disfraz de gentilhomme, ha escapado de la corte de Felipe II *desafiando su terrible cólera*, lo que lleva a una primera idea de transgresión y nos sitúa en el mito del héroe caballeresco, constituido, a su vez, por tres mitemas estructurantes: la *conquista*, la *transgresión* y la *redención*. Darle un nombre genérico a este mito es sencillo, de nuevo es de origen celta, pero el cristianismo occidental le dio el nombre de Grial.

Ante todo, el héroe caballeresco aparece como el conquistador de un tesoro, de un objeto que, en las más antiguas versiones del mito, representa el *poder*, tanto terrenal como espiritual, que las civilizaciones antiguas no separaban tan radicalmente como lo hacemos nosotros, hasta que llegamos a excluir uno de los dos. Si recordamos que, en la cultura celta, quien portaba el Grial era una mujer, que las hadas eran las mediadoras entre los dos mundos, que la iniciación del caballero, tanto en el amor como en la guerra, corría a cargo de magas y que el poder, la Soberanía, también era representado por una figura mítica femenina, que aceptaba o rechazaba al aspirante a rey, se puede interpretar el personaje de Elisabeth como equivalente al de la Soberanía celta, al Grial aún no cristianizado a través de las versiones de Chrétien de Troyes y, más explícitamente, de Robert de Boron.

Carlos, de la más noble estirpe, del más noble corazón, como todos los caballeros de la *queste*, se aleja del reino de su padre, desafiando peligros, en este caso la cólera del rey, para ir a la conquista de Elisabeth, la también princesa con la que se habrá de casar para llegar un día a ser, junto a ella, el soberano de su reino. Lo que en esos momentos ignora es que una parte de ese reino, Flandes, está desolada, es una auténtica tierra baldía, *terre gaste* si empleamos términos de la Materia de Bretaña. Pero, no sólo se trata de Flandes sino del imperio entero ya que, según el mitólogo Joseph Campbell, *la Tierra Baldía es cualquier mundo en el que la fuerza, no el amor, el adoctrinamiento, no la educación, la autoridad no la experiencia, prevalecen en el ordenamiento de las vidas, y donde los mitos y los ritos observados y recibidos no guardan, por lo tanto, ninguna relación con las verdaderas experiencias, necesidades y potencialidades interiores de aquellos a quienes se les inculcan*. En esta obra se nos presenta a Felipe II como un monarca que reina por la fuerza del hierro y el fuego (*par le fer et par le feu*); decrépito Arturo, cansado, sólo y confundido, que supedita su inmenso poder temporal al supuesto poder espiritual de un demoníaco Merlín, anciano, ciego y sediento de sangre: el Gran Inquisidor que ha convertido los ritos sagrados en sacrílegos Autos de Fe.

Por otro lado, sabe del desamor de la reina y achaca a su hijo su propia culpa: el haberle robado el amor y el poder, *la couronne et la femme*, como lo demuestra una de las más impresionantes arias de la historia de la ópera: *Elle ne*

m'aime pas; la letra es transparente, la música no puede ser más expresiva: un comienzo majestuoso y oscuro (el propio para un rey viejo y cansado) que, de repente, atraviesa el agudo y lastimero gemido que un chello da por él, y en el que oímos el grito, que no puede aflorar a la regia garganta, de un alma tan baldía como la tierra que gobierna.

Toda Tierra Baldía reclama un noble caballero que, transgrediendo el orden antiguo, degenerado por el tiempo y el mal empleo, conquiste el Grial y redima al reino. Carlos emprende inconscientemente la *queste*, encuentra a Elisabeth y la conquista, su matrimonio traería paz, pero el viejo rey no está dispuesto, a diferencia del Emperador, a renunciar al poder, en favor de otro más joven y preparado, y le arrebató la soberanía en el mismo momento en el que parece que la ha conquistado. Es entonces cuando entra en juego Rodrigo y hace consciente al príncipe de la importancia de su misión en bien de toda una colectividad, distrayéndole de los motivos exclusivamente personales que, hasta ese momento, le condujeron, y le sitúa en la auténtica búsqueda del Grial en su sentido más antiguo: el del tesoro que unificaba los conceptos, demasiadas veces entendidos como contradictorios, del amor y el poder.

La conquista de la Soberanía ya no se centra exclusivamente en la figura de Elisabeth, se proyecta también en su pueblo, un imperio oprimido, y así amor y poder aparecen ya como complementarios, no como opuestos exclusivos y excluyentes.

Pero, para hacer realidad este ideal, para la total conquista del tesoro, el héroe habrá de comenzar por transgredir la ley establecida (segundo mitema de la *queste*, de la demanda caballeresca), y a ello se lanza Don Carlos, tanto en la vertiente de su enfrentamiento con el tiránico poder real: encabezando la rebelión de los Países Bajos, como enfrentándose a las normas sociales y morales de su tiempo, al persistir en unirse a la que es considerada por esas normas como su madre. Sin embargo, le cuesta armonizar el amor a su pueblo y el amor por la reina. Su pasión obsesiva hacia ella le separa del mundo e intenta hacer recaer su responsabilidad sobre Rodrigo: *ma force est abattue! L'amour d'Elisabeth me torture et me tue... Non ! Je ne puis plus rien pour les hommes! Mais toi, donne-leur les jours d'or qu'ils attendaient de moi!* Sólo la muerte, el sacrificio de su amigo, le hará volver al auténtico camino del Grial, entender su misión y liberarse del fuego que le consumía. Ya está preparado para la redención de ese pueblo *agonisant et qui vers moi (él) s'adresse comme à son dieu sauveur, au jour de sa detresse*. Ya está preparado, en definitiva, para la Revolución, tal y como Rodrigo la entendió: es decir, no como un enfrentamiento entre padre e hijo, sino precisamente tratando de buscar la reconciliación entre ambos, para, en paz y armonía, conseguir el progreso del reino. Pero el rey, por tirano, no llega a entender esa postura y la rechaza; mientras que el Inquisidor, por fanático, sabe que es peligrosa (que sólo ella puede acabar con su dominio por el terror) y la condena.

El gesto más revolucionario de toda la obra lo encontramos en el momento en el que Carlos recibe el testigo de sus ideales a manos de Posa y, con él, su

fuerza. Es el instante en el que comprende al fin; pero está demasiado solo. La Revolución ha de ser un movimiento colectivo, que agrupe no que separe, en el que cada uno de nosotros estemos preparados, desde la integridad personal y el compromiso con los demás, para recibir ese testigo, esa fuerza. Para que, cuando un Rodrigo tienda su mano, haya cientos de ellas dispuestas a proseguir con su lucha. No es fácil, pero esta historia nos demuestra que sólo el intentarlo ya merece la pena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPBELL, J., (1992). *Las máscaras de Dios. Mitología occidental*. Madrid, Alianza.
DURAND, G. (1989). *Beaux-arts et archètypes*. París: PUF.
FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1999). *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe.
MARKALE, J. (1999). *Les celtes et la civilisation celtique*. París: Payot & Rivages.
SCHILLER, F. (1996). *Don Carlos, Infante de España*. Madrid. Cátedra.
VERDI, G. (1996). *Don Carlos*. Versión en 5 actes en français. Livret de Joseph Méry et Camille du Locle, d'après Friedrich von Schiller, EMI, classics, London.

RESUMEN

Quiere ser una reflexión sobre la eterna connivencia entre literatura y música que se manifiesta, de manera privilegiada, en la ópera, por el intermediario del mito. La vertiente práctica de esta reflexión se centrará en el *Don Carlos* de Verdi.