



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Colegio de Letras Modernas
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



DOS VERSIONES DE "ROMEO Y JULIETA" EN LA OPERA

T E S I S I N A
Que para optar por el título de
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

p r e s e n t a

INGRID HAAS MARTINEZ



México, D. F. 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS QUERIDOS PADRES:

ARMANDO Y VICTORIA

A MIS ABUELOS:

RAÚL Y EVELIA

Y

GUSTAVO Y VICTORIA

A MARIANO

A MIS MAESTROS:

DRA. NAIR ANAYA FERREIRA

LIC. CLAUDIA LUCOTTI ALEXANDER

LIC. ARGENTINA RODRÍGUEZ A.

LIC. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

LIC. GERALDINE GERLING

LIC. MARTA ELENA GUERRA TREVIÑO

LIC. JOSEFINA ITURRALDE

DRA. ANGÉLICA TORNERO

MTRO. COLIN WHITE

**MI GRATITUD, ADMIRACIÓN Y RECONOCIMIENTO AL
MTRO. FEDERICO PATÁN L. POR SU VALIOSA AYUDA QUE
HIZO POSIBLE LA REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO.**

INDICE GENERAL

	PAGS.
INTRODUCCIÓN	
<u>CAPITULO I</u> LA ÓPERA: LITERATURA Y MÚSICA, CONJUNCIÓN DE ARTES	1
<u>CAPITULO II</u> "ROMEO Y JULIETA": LA VERSIÓN ITALIANA	18
<u>CAPITULO III</u> "ROMEO Y JULIETA": LA VERSIÓN FRANCESA	35
CONCLUSIONES	51
bib { CITAS BIBLIOGRÁFICAS	
{ BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

El estudio de las artes como formas de expresión del ser humano siempre ha sido de interés para la gente que se dedica a estudiarlas por separado. Los literatos estudian y critican las obras literarias, los músicos la música, los pintores los diferentes matices y colores de las pinturas de otras épocas y de las contemporáneas, etc. Nos parece de suma importancia estudiar también las diferentes formas en que se han unido artes como la pintura y la escultura, la historia y la literatura, la música y la danza, o la unión que dará pie a esta tesina: aquella de la literatura y la música, en particular, uno de sus géneros más destacados: la ópera.

Es interesante ver cómo muchas de las grandes obras literarias de todos los tiempos han sido musicalizadas por grandes compositores de varias épocas como resultado de una búsqueda del drama perfecto. Algunas de estas uniones se han logrado con éxito, sin demérito de ninguna de las dos artes. Pero, en ocasiones, la conjunción no se ha dado de manera satisfactoria pues, en algunos casos, el peso dramático del texto y su calidad como obra literaria es mayor que la calidad o interpretación que el músico le da.

Uno de los escritores más utilizados como fuente de inspiración para los libretos de óperas fue William Shakespeare. Las razones por las cuales lo escogían sobre otros escritores son más que obvias. Además de su gran valor literario, adaptar una obra de teatro del escritor inglés era menos complicado que adaptar una novela o un cuento. El hecho de que sus obras estuviesen estructuradas para ser representadas en un teatro, facilitaba más a los libretistas la subdivisión en actos y el equilibrio dramático de las escenas. Al estar escritos en diálogo, también les daba una gran ayuda al pasar la obra al italiano o al francés, ya que no tenían que ponerse a elaborar cada uno de los diálogos para los personajes. Al adaptar una novela, se topaban con el problema de tener que hacer y pensar en cada uno

de los diálogos, en qué material usarían de la novela y cuál no, cómo debían subdividir las escenas en los actos, etc. Este trabajo era más complicado y casi siempre los libretistas reducían el argumento a una mera anécdota. Además, los libretistas no eran dramaturgos experimentados, así que sus adaptaciones de novelas a libretos dejaban la mayoría de las veces mucho que desear.

Según Giuseppe Verdi, la estructura dramática de las obras de Shakespeare era perfecta. La estructura teatral de las obras shakespearianas era adaptable a la estructura que se requería para elaborar una ópera. Recordemos que era la adaptación de una obra pensada para el teatro (la de Shakespeare) a otra forma teatral cuya diferencia más notoria con la primera es que va acompañada de música.

En esta tesina se verán dos óperas escritas por dos compositores del siglo XIX, basadas, una en la obra clásica de la literatura universal: Romeo y Julieta, de William Shakespeare y la otra en una de las fuentes usadas también por el escritor inglés para su versión de la tragedia de los dos amantes de Verona, Le Novelle de Matteo Bandello. Veremos como la interpretación de la obra y sus diferentes personajes será distinta, dependiendo de la visión de los libretistas y del mismo compositor. Influirá en los cambios la manera en que se hacían los libretos de ópera en el siglo XIX y la fuente directa en la cual se basaron. Las óperas que escogimos como ejemplo son: I Capuleti e i Montecchi de Vincenzo Bellini y Roméo et Juliette de Charles Gounod. Las razones por las cuales escogimos estas dos óperas son: porque se trata de dos obras representativas del periodo más brillante de la ópera: el bel canto y el romanticismo francés, por la importancia que tuvieron dentro de la vida de los compositores y por tratarse de dos de los mejores libretos basados directa o indirectamente en Shakespeare.

Es este análisis citaré partes del texto de Shakespeare para compararlo con los dos libretos usados en las óperas. De esta manera veremos cuánto se conservó en los libretos la intención que tenían los diálogos en la tragedia del escritor inglés y si los cambios que se hicieron llegaron a favorecer o empobrecer la esencia de la obra original. La música ayudará a resaltar los momentos importantes del texto y a proyectar más claramente las emociones de los protagonistas.

CAPITULO I LA ÓPERA: LITERATURA Y MÚSICA, CONJUNCIÓN DE ARTES

“Una muy buena forma de criticar a una obra de arte es a través de otra que comparte con la primera un tema o una idea.” 1

Esta idea, expresada por el crítico George Steiner, fue la que me hizo pensar en el tema para esta tesina. Dice que, por ejemplo: “la mejor forma de criticar el Othello de William Shakespeare es mediante la visión que tenía del moro de Venecia Giuseppe Verdi en su ópera Otello.” 2

La literatura y la ópera siempre han estado vinculadas gracias al interés que han tenido tanto libretistas como compositores por los dramas o las comedias de éxito en su época. Bien dijo el escritor W.H. Auden sobre este punto “if opera had existed in Elizabethan London, the world’s Top Bard, ...might have become the world’s Top Librettist.” 3

A partir del siglo XVIII, compositores como Mozart y Paisiello decidieron tomar, como temas de sus óperas, obras literarias de escritores que estaban teniendo una influencia no solo artística sino también política dentro de la sociedad de su tiempo. Recordemos que el libretista Lorenzo Da Ponte, amigo y colaborador de Mozart, en tres de sus más grandes creaciones decidió utilizar como fuente para una de las óperas del llamado genio de Salzburgo, la muy censurada obra de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, La Folle Journée ou le Mariage de Figaro. Esta obra había causado revuelo por su atrevida crítica a la nobleza y por mostrar imágenes como la de un criado que se revelaba ante su señor, tema imposible de mostrar ante los ojos de un público perteneciente a la clase noble.

Los libretistas tenían mucho respeto a las obras literarias que iban a usar como argumento de sus óperas, ya que muchos de estos escritores eran poetas que sabían reconocer y apreciar el valor de estas obras y las adecuaban a los requerimientos musicales de los

compositores con los que colaboraban.

Fue en el siglo XIX cuando surgieron compositores como Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini y Giuseppe Verdi, que van a tomar, como temas de sus óperas, obras de la literatura inglesa, francesa y española. Escritores como Schiller, Goethe, el Duque de Rivas, Víctor Hugo, Alejandro Dumas Jr., Scribe, Sir Walter Scott y William Shakespeare serán los favoritos de los libretistas de estos egregios compositores. Pero no siempre fueron bien aceptadas estas adaptaciones de obras tan respetadas por el público conocedor ni por los mismos escritores de la época. Un ejemplo de esto es el comentario que hizo Lord Byron cuando se enteró de que Shakespeare era uno de los escritores más socorridos por los libretistas italianos: "los italianos están crucificando el drama shakespeariano y lo están transformando en óperas." 4

Tal vez sean las obras de William Shakespeare las más difíciles de adaptar para los libretistas, pues es uno de los pocos escritores que en aquella época se consideraba "intocable" cuando se trataba de modificar o adaptar su texto para una obra musical. Específicamente en Italia, existía la censura, con un criterio muy estrecho y que daba muchos dolores de cabeza a los libretistas y a los compositores. Verdi mismo tuvo muchos problemas para que le aceptaran algunos libretos ya que quería conservar casi intacta la obra original de los escritores que seleccionaba. La lectura de estas obras en la intimidad del hogar o del estudio no implicaban ningún peligro o problema, pues el lector podía o no juzgar la moralidad o inmoralidad de la obra leída, formarse un criterio de la misma y del autor. Al llevarse estas obras ya musicalizadas a un escenario, el compositor, el libretista y el teatro eran responsables por cualquier disgusto que pudiese causar en el público la elección de

temas considerados por algunos críticos como inmorales. De ahí el impacto que causaron una Traviata o un Rigoletto en el momento de su estreno. La censura no sólo limitó a los libretistas y compositores en cuanto a la temática de libretos sino también en lo relativo a su extensión. Compositores como Rossini y Donizetti tuvieron que reducir la duración de muchas de sus operas basadas en novelas muy extensas o con demasiado contenido, para poder representarlas en un lapso aproximado de dos horas. También la obra de Sir Walter Scott The Bride of Lammermoor fue reducida a la mera anécdota por el libretista Salvatore Cammarano, ya que la novela original se dedica más a narrar la situación política de Escocia e Inglaterra en el siglo XVII y esas cuestiones políticas no interesaron mucho a Donizetti. Incluso muchos cambios dramáticos que se les ha hecho a ciertos personajes no-shakespearianos, han dado enfoques bastante interesantes a obras como la nombrada anteriormente. Al respecto de esta ópera y su cambio dramático hecho por Cammarano y Donizetti, el escritor Julian Budden dice: "...with rare exception the central figure of a Scott canvas is usually too normal and well-behaved for operatic treatment". 5

Es verdad que varios de los personajes más interesantes de las óperas tienen como antecedente una muy buena delineación dramática hecha ya anteriormente en la obra literaria de donde vienen, pero no hay que quitarle mérito a la labor hecha por los libretistas. Muchos de ellos, a petición de los compositores o de la censura, adaptaron maravillosamente obras que hubiesen sido muy difíciles de presentar en su formato original a un público operómano exigente no solo de buena música sino también de buenas historias. Además, durante el siglo XIX, la situación política de Italia era muy compleja por la ocupación austríaca, así que cualquier ópera con temas que hicieran referencia a independencia o a la libertad, era muy bien acogida. Las primeras óperas escritas por Giuseppe Verdi exaltaron

el espíritu independentista de los italianos, ya que sus argumentos hablaban de pueblos oprimidos por conquistadores o riñas siempre entre dos familias o partidos con diferentes ideologías. Verdi siempre consideró a Shakespeare un maestro dentro de la dramaturgia universal y tres de sus más grandes óperas están basadas en obras del bardo inglés: Macbeth, Otelo y Falstaff, este último basado en Las Alegres Comadres de Windsor y Enrique IV. Verdi quiso hacer una versión operística del Rey Lear, pero encargos de varios teatros y una inseguridad en cuanto a si quedaría o no bien la adaptación de la obra impidieron el logro del proyecto. La falta de un libretista que Verdi considerase apto para adaptar tan egregia obra fue otro de los motivos que impidieron se hiciera el proyecto, pues él quería conservar la fuerza dramática original sin alterar mucho la trama.

Ahora bien, resulta interesante conocer, por un lado, los comentarios que hacen los escritores respecto al tratamiento dramático que se le da a la obra shakespeariana dentro de la ópera y, por el otro, la opinión de los compositores de ópera del siglo XIX en relación a la obra del escritor inglés.

El escritor George Bernard Shaw opinó respecto a la obra verdiana y shakespeariana: "the truth is that instead of Otello being an Italian opera written in the style of Shakespeare, Othello is a play written by Shakespeare in the style of Italian opera...".⁶ Al leer el comentario anterior muchos pensarían que es la opinión de un escritor purista respecto de la ópera, pero como podemos ver, Shaw le tenía un gran respeto a la obra verdiana. En cambio, si leemos su opinión acerca de la obra de Shakespeare en general, nos sorprenderá su severa crítica respecto a ella "we find...nothing but death made sensational, despair made stage-sublime, sex made romantic, and bareness covered by sentimentality... plenty of which [rely] on symmetry of melody and impressiveness of march to redeem a

poverty of meaning.” 7

El mismo Berlioz nos demuestra esto con un comentario que le hizo a un amigo diciéndole que “to reach the age of forty-five and not to know Hamlet -it’s like having lived all one’s years in a coal mine!”. 8

Muchos escritores pensaban que los compositores de ópera iban a dar mayor importancia a la música que a la palabra porque había la tendencia a reducir las tramas complejas a la mera anécdota. Una de las razones más importantes por el cual se llevaba a cabo esta reducción era porque los libretistas y compositores debían cumplir con ciertas reglas que imponían las casas de ópera respecto a la duración y a las tramas de sus obras. No podían excederse de cierto tiempo para cada acto, debían poner un ballett y cada cantante importante de la compañía debía tener un rol principal. Muchos de los personajes fueron entonces omitidos o creados para complacer a los cantantes o al empresario.

Otra razón era que los libretistas sabían que sus textos serían complementados por la música que, en algunos casos, ayudaba a sacar a flote un pobre libreto o una mala adaptación. Pero en esta tesina no focalizaremos nuestra atención en la música ya que será una comparación de libretos con el texto de Shakespeare. No por ello no daremos una u otra explicación sobre algún pasaje musical que nos parezca importante resaltar dada su unión con un fragmento de texto importante.

Las palabras en la ópera se complementarán con la música, no están al servicio de ésta sino que se entrelazan formando un todo, una entidad dramático-musical. Habrá que tenerle el mismo respeto al trabajo de Shakespeare que al de los libretistas de las óperas. Preocuparse en demasía acerca del mérito que tiene la obra literaria en la cual está basado el libreto de una ópera equivale a no gozar la obra musical como una versión de un drama

o una comedia. Estaría por demás decir que la calidad de ambas obras en su género es indiscutible así que pensemos como Steiner: una enriquecerá a la otra con una visión muy particular de un mismo tema en diferentes ambientes, tanto políticos como culturales. Un ejemplo de este enriquecimiento a una obra shakespeariana es, sin duda, el trabajo hecho por Boito y Verdi al escribir Falstaff. Según Gary Schmidgall, esto “skirmishes along the border between legitimate and musical drama are often exhilarating, and one is sometimes inclined to enjoy, without necessarily sharing, the furious desire to protect (or detonate) Shakespeare’s reputation.”⁹ Se dice que es el único caso en que se ha redimido a la obra del bardo inglés y hasta se le ha nombrado como una de las obras maestras del drama lírico italiano. Verdi le guardaba un respeto excesivo a Shakespeare y no toleraba que otros compositores “destrozarán” su trabajo. Shakespeare ponía en sus tramas personajes que fuesen un estereotipo tanto para la nobleza que iba al teatro como para el vulgo que iba a ver las peleas, chistes y personajes cómicos. Ponía papeles variados y siempre se tenía un personaje que podía decir las verdades de todos los demás y el cual estaría enterado de todo lo que estaba pasando. Era también el que recibía el nombre de “fool” o el que llevaba la parte cómica en algunas de las tragedias. Ejemplos de estos personajes son Feste en Twelfth Night, la Nana en Romeo and Juliet, Puck en A Midsummer Night’s Dream o el bufón en King Lear.

Varios intentos fallidos se hicieron sobre Hamlet, Midsummer’s Night Dream, Romeo and Juliet, Much Ado About Nothing y Othello; incluso entre los mismos compositores se criticaban el mal manejo temático y el poco repeto a la obra original shakespeariana. De lo que no se acordaban estos críticos es que el mismo Shakespeare alteró, en varias de sus obras, los personajes y la trama para que se adecuásen a la sociedad isabelina.

Algunas de sus fuentes fueron leyendas (como las de Romeo y Julieta o la de Hamlet) así que él tenía que trabajarlas para hacer de ellas obras aptas para todo el público que iba al Globo a verlas.

La importancia que los compositores de ópera le daban a los textos literarios se refleja en un comentario hecho por Verdi a los cantantes que interpretarían a Macbeth y Lady Macbeth con respecto a que debían poner más interés en proyectar la complejidad dramática de los protagonistas y no preocuparse tanto por la música. La conjunción del texto con la música se daría después con mayor facilidad.

Muchos de los personajes cómicos empleados por algunos escritores como los únicos capaces de decir la verdad en ciertas situaciones o ser jueces severos de algunos actos de los personajes principales, eran omitidos por los libretistas o reducidos a papeles cómicos secundarios para evitar que la gente se distrajese de la trama principal. Tal fue el caso de la Nana de Julieta y de Mercurio (que no es, ciertamente, un personaje cómico), los cuales fueron manejados, en una de las versiones operísticas de Romeo y Julieta, como personajes de poca importancia. La Nana, llamada por los libretistas Gertrudis, es solo la "dama de compañía" de Julieta y no tiene la audacia, el humor y la sabiduría que en la obra de Shakespeare.

Los personajes secundarios en la ópera son de menos importancia que en las obras de Shakespeare. En estas últimas, el escritor les da frases elocuentes y un papel de más importancia que el simple ser la nana, el mozo, el bufón o el escudero del protagonista. En Shakespeare son personajes que tienen un ingenio muy agudo y que en varios casos saben más sobre todo lo que está pasando que los personajes principales. Además, como ya dijimos anteriormente, eran los personajes con los que se podían identificar las personas de

estrato bajo que acudían a las obras. Así, en sus obras, Shakespeare representaba a todos los estratos de la sociedad de la época.

En la ópera, no son necesarios los personajes secundarios con un peso mayor dentro de la trama. La atención de ésta va a estar focalizada en un cien por ciento en los protagonistas y los secundarios solo servirán para acompañar a los cantantes principales dentro de escenas en las cuáles se necesita de un confidente o un amigo al cual le revelarán algún secreto sobre sus sentimientos. No serán nada más que la criada, el valet, el escudero o el amigo fiel.

Berlioz dijo: "it is not possible to transform any sort of play into opera without modifying it, disturbing it, corrupting it more or less. I know this. But there are many intelligent ways to prosecute this task of profanation [*ce travail profanateur*] that is imposed by musical exigencies." 10

Este comentario hecho por Berlioz, después de asistir a una función de la ópera I Capuleti e i Montecchi de Vincenzo Bellini, es cierto. No vamos a negar que sí, en efecto, se tiende a corromper y hasta profanar la obra del escritor inglés, pero a continuación veremos por qué Berlioz no estaba totalmente en lo cierto al dar su opinión respecto a esta versión de la tragedia veronesa. Berlioz continúa diciendo que la función fue: "Bitter dissapointment! The opera contained no ball at the Capulets, no Mercutio, no garrulous nurse, no grave and tranquil hermit, no balcony scene, no sublime soliloquy for Juliet, no duet in the cell between the banished Romeo and the disconsolate friar, no Shakespeare, no nothing." 11

En efecto, la ópera de Bellini con libreto de Felice Romani, no contiene todo lo mencionado por Berlioz, pero la razón es simple de explicar: esta ópera no estaba basada

en Shakespeare, sino en una de las leyendas que, incluso, sirvió a Shakespeare, para escribir su *Romeo and Juliet*. Bellini y Romani prefirieron utilizar como fuente para su ópera dos leyendas, *Le Novelle* y *Storia di due nobili amanti*, razón por la cual los espectadores que creían que verían una versión musical de *Romeo and Juliet* de Shakespeare, salieron totalmente decepcionados. Esto nos confirma lo anteriormente dicho acerca de que muchas de las obras de Shakespeare no fueron originalmente de él; hubieron fuentes anteriores a él de las cuales tomó material, lo modificó y, en algunos casos, lo mejoró notoriamente hasta hacer que la obra base fuese olvidada. El escritor inglés supo resaltar los elementos más significativos de cada una de las obras que usó como base para sus tragedias y comedias y, gracias a su ingenio y hábil manejo del lenguaje, las hizo suyas y les dió un sello que las caracterizarían sobre sus predecesoras: las hizo universales.

Años después, cuando el mismo Berlioz transformó en ópera la comedia *Much Ado About Nothing* llamándole *Béatrice et Bénédicte*, el crítico Andrew Porter dijo, después de haber asistido a una representación de dicha ópera: "It is *Much Ado* without the ado." 12 En su caso, el manejo de personajes y la limitación de la trama a la mera anécdota, hicieron de la ópera de Berlioz una obra muy criticada y poco representada aún hoy en día.

Volviendo a hablar sobre los personajes de Shakespeare y de la ópera, yo creo que comparten algo en común: son la imitación de las intenciones y la voluntariedad del hombre. Muchos de los personajes más famosos, tanto de la obra shakespeariana como de la operística, no sólo tienen sentimientos que son cien por ciento humanos, sino que parece existir en ellos una insistencia y una necesidad de sufrir, amar, odiar, reír y gozar de la vida. Una de las cualidades de cada uno de los personajes de ópera como Brünnhilde, Don

Giovanni, Lucia di Lammermoor, Tristán o Isolde, es que cada uno es un ser apasionado y voluntarioso. Al igual que muchos de los personajes de Shakespeare, como Hamlet, Ricardo III, Romeo, Julio César, Brutus o Lady Macbeth, los personajes operísticos tienen, cada uno, sus frases y sus cualidades específicas que los hacen ser únicos. Claro está que mucho de la individualidad de cada personaje operístico se la ha dado su homónimo literario, pero incluso hay personajes que han pasado de la literatura a la ópera teniendo un manejo dramático y emocional más profundo.

Debemos admitir que, dentro de estos personajes, no entra ninguno de los shakespearianos convertidos en personajes operísticos, pero sí varios de obras literarias menores cuya imagen es más fuerte dentro de su contraparte musical que dentro de la literaria. Tal es el caso de Violetta Valéry (Margherita Gothier en "La Dama de Las Camelias"), cuyo manejo dramático, hecho por Francesco María Piave, para la ópera de Giuseppe Verdi "La Traviata" es más elaborado y profundo que el de Alejandro Dumás Jr. Otro caso es el de "Lucy Ashton" o Lucia di Lammermoor en la ópera homónima de Donizetti: dentro de la obra literaria no pasa de ser una heroína común y corriente que necesita de su amado para actuar. En la ópera ella es la del carácter fuerte y decisivo. La música ayuda a acentuar con mayor claridad los sentimientos de los personajes y plasma de manera más directa una emoción que tal vez no sea recibida de igual forma en una obra teatral en diálogo o al leer la novela.

Uno de los papeles que ha causado un poco de confusión entre literatos y músicos por su manejo tan diferente es el Iago de Othello de Shakespeare y el del Otello de Giuseppe Verdi. Hay opiniones encontradas respecto a la intensidad dramática del personaje y de su importancia dentro de la ópera de Verdi, en relación con el drama de Shakespeare.

Analizando su participación en las dos obras, Iago es un personaje astuto y maquinador, más inteligente que Otelo y que todos los demás personajes de la obra. Aunque muchos literatos ven al Iago de Verdi más como un Mefistófeles operístico que como el villano de peso de la obra shakespeariana, muchos otros críticos lo ven como uno de los más grandes logros dramáticos dentro de la lírica italiana en cuanto a manejo de personaje se refiere.

Verdi puso mucho cuidado en él cuando estaba escribiendo, junto con Arrigo Boito, el libreto de su Otello. Hubo incluso momentos en que Verdi pensó en nombrar su ópera Iago en vez de Otello dada la fuerza dramática que tenía este personaje dentro de la adaptación de su libretista. Ni Boito ni Shakespeare dieron un motivo lo suficientemente fuerte para justificar la maldad de Iago y su envidia por el moro. Por otro lado, Coleridge dijo que lo que Iago tenía era una "motiveless malignity", en lo cuál podemos o no estar de acuerdo.

Lo que hay que alabar del texto hecho por Boito para la ópera Verdiana, es un soliloquio escrito para Iago que no tiene su equivalente en la obra de Shakespeare: el famoso "*Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a se!*" (Creo en un Dios cruel que me ha creado igual a él). Este monólogo causó mucha controversia y revuelo por su fuerza dramática. Si leemos la primera versión hecha por Boito de dicho soliloquio encontraremos palabras que nos serán claves para dilucidar las razones del enfermizo odio de Iago:

The snare is taut, I have the deceits in my hand; you are swelling, Envy, let you corrode me! I spill your gall in my path, you furious goad in my mind.

The idea reigning here (*touching his brow*) -firm and hidden- is set to the task in means and end. Evil has put there such a cruel mask that mortal force cannot foil it.

I guide and appoint the fate of Otello; *I am wicked because I am a man*, because I have the dregs of hatred in my heart, while he lives amid glory and love.

But the patient one, assiduously, ripening time, brings joy and misfortune. O triumph, my menacing proud genius! Now the general weeps, and ensign laughs!" 13

Podemos notar cierta influencia de los siete soliloquios que tiene Iago en la obra

shakespeariana y también, en la versión ya final de este *Credo*, un manejo más complejo de la naturaleza oculta de un personaje operístico. Boito se ha fijó en los variados matices de la maldad natural de Iago, en su pensamiento calculador, pero sobre todo en su agudeza mental que, como ya dijimos anteriormente, es mayor que la de Otello. Diciendo Iago que el dios que lo ha creado lo ha hecho igual a él, nos hace pensar entonces que lo que él está diciendo al comenzar su monólogo es que también Dios maquina cosas que pueden o no ser malas. Iago cree en este Dios pero no le teme; es el tiempo, la paciencia, la envidia y su papel como ser humano lo que le preocupan al Iago de Boito. No es una cátedra de teología lo que nos dará en su monólogo, sino una cátedra sobre la maldad y las debilidades y envidias propias de los seres humanos. Es el escrito más "shakespeariano" elaborado por Boito y una de las piezas musicales más impresionantes compuestas por Verdi. Se dice que la concepción de Boito sobre Iago se la dió en parte la traducción al francés de Victor Hugo sobre el *Othello* y se inspiró en algunos comentarios hechos por el mismo Victor Hugo sobre el personaje:

The principal cause, the true nature of Iago's hatred must be sought in his own nature. Iago is a man who is unable to accept or endure any kind of superiority...Iago envies Othello for being everything that he is not. He resents him for being honest...heroic...loved by the people...adored by Desdemona. And that is why he wants revenge. Ah! Othello is genius! Well then, let him be careful! for Iago is envy. 14

La fuerza del personaje de Iago en Verdi emana no sólo de sus palabras sino también de la sublime música escrita por el músico busettano que va de la mano con las fuertes frases escritas por Boito. No cabe duda de que Verdi conocía la dramaturgia musical de la misma manera como Shakespeare conocía el teatro en su época. Verdi escribía comentarios muy críticos sobre las obras literarias que quería usar como fuente de sus óperas y muchas de sus ideas demuestran un análisis que va más allá de un juicio de opinión.

Su descripción acerca de lo que diferencia a cada uno de los tres protagonistas en su Otello es clara y precisa:

Just as Iago must only declaim and sneer [ricaner]...just as Othello...must sign and howl, so Desdemona must always sing." 15

Así pues, como Shakespeare creaba un modo de hablar específico para distinguir a cada uno de los personajes, también los compositores dieron instrumentaciones e instrumentos específicos para sus personajes importantes. A los personajes burdos y vulgares, Shakespeare les dió un modo de hablar muy particular, imitando la pronunciación y las palabras usadas por gente de ese estrato social. Verdi y otros compositores les dan como acompañamiento, instrumentos pesados y de sonido metálico como trompetas, trombones, timbales, cellos o contrabajos (ejemplo: Sir John Falstaff en Falstaff de Verdi). Otro ejemplo es el monólogo de Iago en el Otello, acompañado por trompetas, cellos, contrabajos y el sonido estridente de los violines.

El ritmo y la fluidez en las escenas serán siempre importantes tanto en la ópera como en el teatro y se debe ser preciso, exacto para no hacer una escena irregular ni en tiempos ni en intensidad dramática.

La palabra en Shakespeare, vista por el escritor alemán Hugo Von Hoffmannsthal, es expresión, no mera comunicación. Ésto mismo podemos decir de la palabra acompañada de la música, no es un simple instrumento de comunicación del personaje; es toda su expresión, interna y externa. Se pueden dar casos, incluso, en que la palabra dice una cosa pero la música que la acompaña nos remite a otra emoción o a otro contexto de lo dicho. La música nos revela la otra intención de la frase; ejemplos de esto se podrán ver en el papel de Iago o en el de Lady Macbeth en las óperas de Verdi Otello y Macbeth. Si habla-

mos de las ventajas que tiene la ópera sobre el teatro hablado, podemos citar los llamados concertantes, tercetos, cuartetos o duetos en los cuales tenemos varias ideas, personajes e historias "contadas" o cantadas al mismo tiempo con una gama muy variada de sentimientos e intensidades. Esta también puede ser una forma de sintetizar diálogos o monólogos que alargarían la ópera demasiado o que retrasarían la acción y no darían una fluidez a la trama. Con esto no queremos decir que los diálogos o monólogos shakespearianos sean lentos o mucho menos que hagan lenta la trama, simplemente queremos demostrar que la música ayuda a los libretistas a poder sintetizar y concretizar algunas escenas que tal vez no se pudieran manejar del todo bien cada una por separado. Lo que hace de Shakespeare un buen escritor de teatro, entre otras cosas, es el cuidado que le ponía a los monólogos. ¡Qué mejor ejemplo de monólogos shakespearianos que los escritos para Hamlet! Las arias de ópera, lo más cercano que se tiene musicalmente a los monólogos, no tienen esa intensidad dramática ni esa profundidad de pensamiento pero ayudan a la descripción de los sentimientos de los personajes y a conocer sus más íntimos sentimientos. El monólogo, tanto en la obra escrita como en la ópera, se puede justificar como "the certainty of the set piece is particularly demonstrated by the many Shakespearean and operatic protagonists who receive more than their fair share of them during the course of an action." 16

El músico inglés Henry Purcell fue uno de los que musicalizó muchas de las canciones de las obras de Shakespeare. Su nombre estuvo asociado varios años con el bardo inglés; sin embargo, en varias ocasiones Purcell recurrió a escritores que adaptaron los versos de éste debido a que en la época de la Restauración eran muy raras las reposiciones de las obras de teatro que se apegaran a la obra original al cien por ciento. Casi siempre había una adaptación de la historia, como la reducción de algunos parlamentos o

de algún monólogo; también las canciones de los obras cambiaban de melodía ya que cada teatro comisionaba a diferentes músicos para musicalizar las canciones de las obras de Shakespeare. Podemos constatar que la canción "Dear Pretty Youth" fue una de las colaboraciones más directas que tuvo Purcell con el teatro shakespeariano, ya que su versión musical apareció en una de las reposiciones de *The Tempest* en 1695. Esta nueva versión de la gran obra de Shakespeare fue reescrita por Dryden y se llamó *The Enchanted Island*; así que no sólo los libretistas de ópera se tomaban libertades respecto a sus adaptaciones para la escena operística. En esta versión, Miranda tiene una hermana llamada Dorinda y en el texto que Purcell musicalizó, es una canción en la que la muchacha llama a su amado Hippolito (personaje que tampoco aparece en la versión de Shakespeare).

También los escritores de la talla de John Dryden tomaron como inspiración las obras de William Shakesperare y dieron su visión sobre las mismas haciendo adaptaciones. Lo que quiero demostrar con este ejemplo es que no sólo el mundo de la ópera recurría a las obras del bardo inglés para darles una mayor calidad en cuanto a la historia, también el mundo de la literatura usó sus textos como base para escribir otras obras que, al igual que sus fuentes shakespearianas, serán consideradas como grandes escritos de la literatura universal.

Ningún otro autor de lengua inglesa o de cualquiera otra lengua ha sido más utilizado como fuente de inspiración temática que William Shakespeare. Hay más de 20,000 piezas musicales basadas en sus obras registradas en la recientemente publicada *Shakespeare Music Catalogue* de Grooch y Thatcher (Oxford University Press). Para los compositores de canciones, la letra de los versos de Shakespeare ha sido irresistible. "They are memorable and pithy, thoughtful without being so complex as to make music an irrele-

vance; rhythmically varied , yet regular enough for easy verse repetition; adaptable, or so it would seem, to every musical style there has ever been or is ever likely to be. And for as long as matters, they have been out of copyright!" 17

Este comentario nos parece muy importante ya que los versos de los poemas son vistos no como un material demasiado complicado para musiclaizar sino como versos que bien pueden formar parte de la música sin opacarla y sin hacerse menos al ser musicalizados. Al tener una métrica y una secuencia de acciones al relatar una historia, son versos que encajan muy bien para la tarea de comunicación de un relato a través de un la unión de música y poesía.

Es raro el compositor que no ha puesto música a uno o varios poemas del bardo inglés o que no pensó alguna vez en musicalizar sus obras de teatro. El auge por usar sus versos como material independiente para canciones se dió en el siglo XVIII con compositores como John Christopher Smith, Joseph Haydn, William Linley, John Addison, John Clifton y Henry Bishop.

Como hemos visto en este capítulo, el genio de William Shakespeare no radica solamente en su habilidad para escribir versos perfectos u obras con personajes de carácter complejo que se han convertido en memorables no solo en la cultura inglesa sino para la del mundo entero. Su genialidad se encuentra en la universalidad de los sentimientos que toca en sus obras y en su habilidad para crear personajes memorables no solo para la cultura inglesa sino también para la del mundo entero.

Muchos compositores supieron moldear perfectamente las obras de Shakespeare para convertirlas en magníficas óperas. Su calidad, tanto musical como literaria (su libreto), ha hecho que se les considere como la perfecta unión entre música y literatura. Tal es

el caso de las óperas Anthony and Cleopatra y A Midsummer's Night Dream de Benjamín Britten, Hamlet de Ambroise Thomas, I Capuleti e i Montecchi de Vincenzo Bellini, Roméo et Juliette de Charles Gounod y, finalmente, las tres obras más significativas dentro de esta unión entre Shakespeare y la ópera, Otello, Macbeth y Falstaff escritas por Giuseppe Verdi.

Cabe destacar que una de las obras shakespearianas más abordadas por los compositores de ópera fue la tragedia de Romeo y Julieta. Es por ello que a continuación analizaremos tres versiones de dicha tragedia comparándolas entre sí y determinaremos los elementos que se cambiaron y los que predominaron en dichas adaptaciones.

CAPITULO II

"ROMEO Y JULIETA": LA VERSIÓN ITALIANA

El amor y la muerte siempre han estado vinculados de una u otra manera en la literatura y en la música. Hay innumerables novelas, leyendas y tragedias que tratan estos dos temas como algo inseparable, como si el uno llevara al otro.

"Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas, y en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones. El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He aquí el hecho fundamental." 18

El amor se consumirá y consumará en la muerte, será un acto de perpetuación, de comunión. Causas externas o internas a los personajes conducirán a una situación de caos que llevará a los amantes a la tumba. Miles de parejas en la literatura han consumado su amor a través de la muerte; tal es el caso de Tristán e Isolda, Peleas y Melisande, Abelardo y Eloisa, y la tal vez más famosa de todas: Romeo y Julieta.

Era de esperarse que al nombrar estos dos personajes como parte de las parejas trágicas en la literatura venga a nuestra mente de inmediato el nombre de William Shakespeare, autor de una de las tantas versiones que se han hecho de la tragedia. Es muy cierto que la versión de Shakespeare es la más famosa en términos literarios, pero también en la música se ha recurrido a la historia de Romeo y Julieta por tratarse, según opiniones de varios compositores de ópera del siglo pasado, de una obra con una estructura dramática perfecta para la elaboración de una ópera. Según el propio Giuseppe Verdi, la tragedia de Romeo y Julieta tiene todos los elementos para convertirse en una magnífica ópera: odio, amor-muerte, dos familias poderosas que se detestan a muerte, momentos graciosos dados por la nodriza de Julieta y por Mercutio y, sobre todo, por encima de todo este caos, el a-

mor trágico de dos jóvenes, de dos casi niños. Todos los compositores del siglo XIX vieron en la muerte como consumación del amor un tema que dramáticamente ayudaría mucho al libreto de las óperas. Aunque en esencia todos los libretos de óperas basadas en Romeo y Julieta conservaron este tema como la base de la obra, el desarrollo del drama en sí fue cambiado, pues algunos libretistas de la época estaban en desacuerdo con la existencia y participación de algunos de los personajes incluidos por Shakespeare. La censura a las obras de teatro y a los libretos de ópera era muy dura, así que varios libretistas tuvieron que restringir ciertos aspectos de la obra.

Lo que más llama la atención de la lectura de los libretos sobre Romeo y Julieta es el hecho de que todos los libretistas y compositores que trabajaron el tema dieron un tratamiento diferente al amor y la muerte de los dos protagonistas aunque se verá también que hay elementos que se conservarán como fundamentales para conservar la esencia de la obra. Por eso en esta tesina daré una explicación basada en un análisis sobre cómo y por qué estos compositores trataron el tema del amor y la muerte en sus respectivas versiones de Romeo y Julieta de manera diferente. Tomaremos en cuenta la ideología del compositor y el (los) libretista (s) y veremos también cómo influyó en algunas de las decisiones de cambios la presión de una sociedad y de una forma de ver el teatro del público asistente a la ópera en el siglo XIX.

Al existir 24 versiones operísticas diferentes de la obra, se escogieron sólo dos para ejemplificar y desarrollar el trabajo. El criterio seguido para elegir las siguientes dos versiones fue que han sido consideradas por los críticos de música y de literatura, como el crítico Gary Schmidgall, como las más representativas y las más apegadas a la concepción

dramática de Shakespeare. Estas dos versiones son: la ópera de Vincenzo Bellini y Felice Romani llamada I Capuleti e i Montecchi, obra representativa del período conocido en la ópera como bel canto, y la obra de Charles Gounod Roméo et Juliette con libreto de Jules Barbier y Michel Carré, basado en una traducción al francés de la obra shakespeariana hecha por Victor Hugo. Otra de las razones que me llevaron a usar estas dos óperas son la forma tan diferente en la que se trata la escena final de la muerte de los protagonistas y cómo se enfrentan a ella. Por eso usaré dos escenas que tienen en común las dos versiones como material de comparación: el primer diálogo extenso que mantienen Romeo Y Julieta después de conocerse (llamada en la versión francesa “escena del balcón” al igual que como se le conoce en la de Shakespeare) y la escena final, la de su muerte. Creo prudente mencionar algunos detalles respecto a la aproximación al texto hecha por los libretistas tanto franceses como italianos.

Así que, siguiendo el orden cronológico de las dos óperas a tratar, comenzaré por dar una introducción a la versión de Bellini y Romani, estrenada en 1830, 37 años antes que la de Gounod. Considerando especialmente que esta ópera es italiana, debo recordar que la historia de Romeo y Julieta fue tratada, antes que por Shakespeare, por dos escritores italianos en el siglo XVI: Luigi Da Porto (*Istoria...di due Nobili Amanti*, 1530) y Matteo Bandello (*Le Novelle*, 1554). En ellos y no en Shakespeare se basará Felice Romani para el libreto de la ópera de Bellini. Es también por esta razón que el tratamiento de la obra es tan diferente en los dos autores. Por ello Romani vio otras posibilidades en la trama y decidió hacer variaciones en cuanto a la caracterización y el tratamiento de los personajes; incluso, como tomó ideas y partes de las versiones italianas de la leyenda, re-

dujo el número de personajes a los que él consideró necesarios para el desarrollo del drama. Niccola Vaccai, otro compositor italiano que hizo antes que Bellini su versión de la tragedia de los dos amantes veroneses, redujo también en su ópera *Romeo e Giulietta* la cantidad de personajes.

Muchas críticas se han escrito, tanto por musicólogos como por literatos, acusando a Bellini y a Romani de haber pasado por alto la tragedia de Shakespeare como fuente para su ópera. Pero esto se les puede disculpar si recordamos que las obras de Shakespeare no eran muy conocidas y muy difundidas en Italia a principios del siglo XIX. El único material que recibían los italianos referente a Shakespeare eran mediocres traducciones al francés de algunas de sus obras. Además, como veremos posteriormente, Romani y Bellini no pudieron resistir el poner algunos fragmentos en italiano basados en la obra de Shakespeare, especialmente en la escena final en el monólogo de Romeo.

Era obvio también que ni Romani ni Bellini estaban interesados en conseguir la versión inglesa de la tragedia. En cambio, sí se sabe con certeza que fue la historia escrita por Matteo Bandello, *Le nouvelle*, la que llamó la atención a más de un libretista italiano. Fue la esposa de Felice Romani, Emilia Branca, la que citó en un libro, acerca de la vida de su marido, que el libreto de *I Capuleti e i Montecchi* fue tomado "from the narration of a pitiable story which happened in Verona at the time of Bartolomeo Scala." 19 Este comentario fue copiado por la señora Romani del prefacio que tenía su esposo sobre la obra escrita por Bandello. Otra versión que ayudó a Romani a moldear su libreto sobre Romeo y Julieta para la ópera de Bellini fue la poco conocida tragedia titulada *Giulietta e Romeo*, escrita por un dramaturgo italiano neoclásico llamado Luigi Scevola.

Así pues, Bellini y Romani decidieron reducir sus personajes a cinco: Romeo, Giulietta, Capellio (o Capuleto), Tebaldo (poniéndolo como prometido de Giulietta y no como su primo) y Lorenzo (que más que un fraile, aparece como el médico de los Capuleto). Romani no hizo el mismo énfasis que Shakespeare en contrastar la propiedad de los adultos con la pasión y el desenfreno de la juventud. Su Romeo, por ejemplo, es un joven de veinticinco años, jefe del grupo de los Gibelinos; no es el apasionado y desenfrenado héroe que Shakespeare plantea. Muestra a un Romeo maduro, de carácter sombrío y espíritu independiente. Su amor no solo está enfocado a Julieta, también lo mueve su amor por su gente, por los Gibelinos; así, se ve en una constante lucha entre su deber como jefe de los Gibelinos y su amor por Julieta, miembro de la familia Capuleti, partidaria del bando de los Güelfos, enemigos políticos de Romeo. Él será el primero en intentar poner fin a las disputas entre los dos bandos proponiendo que su matrimonio con Giulietta fuese visto como la unión de las familias en perfecta armonía. No podemos decir que no sea un ser apasionado pues su pasión contrastará con el carácter pasivo de Giulietta.

Julieta o Giulietta, como se le conoce en esta versión, es un personaje escrito muy a la usanza de las heroínas de la ópera belcantista; no es tan frágil y tan decidida en sus actos como la heroína de Shakespeare; es de carácter enfermizo, pesimista y se siente culpable de estar traicionando a su padre al amar a Romeo. Cuando está a punto de escaparse con él, la detiene la idea del honor, el cual, según ella, es más importante y poderoso que el amor:

Giulietta: Oh, Romeo, for me the world
is contained within this walls:

Ah! Romeo! Per me la terra
é ristretta in queste porte:

Here a stronger power of love	Qui m'annoda, qui mi serra
binds and holds me fast.	un poter d'amor piú forte.
Ah, heaven will allow only	Solo, ah! solo all'anima mia
my soul to come with you.	venir teco il ciel dará

ROMEO: Do I hear aright? And what power	Che mai sento? E qual potere
is greater for you than love?	e maggior per te d'amore?

GIULIETTA: That of duty, law and honour.	Quello, ah! quello del dovere
	delle legge, dell'onor..." 20

Esta idea es más italiana que shakespeariana, debido a que el tema del honor y la buena relación entre padre e hija era muy socorrida por los libretistas de las óperas del siglo XIX, pues era al padre y a sus decisiones a los que debía someterse la hija por el respeto al honor de la familia. Podemos ver esto también en el aria que tiene Giulietta al inicio del acto II cuando, llorando desesperadamente, implora por el perdón de su padre. Mientras el Capuleto shakespeariano repudia a su hija y le habla firmemente, el Capellio belliniano la consuela y la perdona con tal de que se case con Tebaldo. La Julieta de Shakespeare desafía a su padre y, en cambio, la de Bellini le pide perdón y le dice que prefiere renunciar a su amado antes que perder su confianza y deshorrar a su familia.

La diferencia más importante entre el libreto de Romani y la tragedia de Shakespeare es que en la versión del primero tenemos una ausencia de reflexión lírica en contraste con el turbulento y agitado ritmo dramático, esto es, hay en esta ópera más acción que pasión. Es importante la comparación de esta ópera no basada en la obra Shakespeare con la basada en la tragedia del escritor inglés por varias razones. La primera es porque está

basada en una de las fuentes utilizadas por Shakespeare para su Romeo y Julieta y es interesante ver los cambios hechos por él o por Romani a la historia. Su manejo de la trama es más elaborado y complejo que el empleado por el libretista italiano para la ópera de Bellini, lo cual nos da una visión diferente de los personajes. Romani, por la situación que se le vivía en Italia y por las exigencias que le pedía Bellini para el libreto de su ópera, tuvo que hacer un enfoque diferente tanto de la trama como de los personajes. Es decir, simplificó la historia reduciendo los personajes a cinco y dio más importancia a la parte de la riña política entre las dos familias que al amor de los dos protagonistas. En la adaptación de Romani de la leyenda original, era más importante el entorno que rodeaba a Romeo y Julieta que ellos mismos y en la versión de Shakespeare, los protagonistas son más importantes que el entorno en donde se desarrolla su historia. Uno nunca se entera en la versión de Shakespeare del porqué de la enemistad entre las dos familias. En Bellini, sabemos que es una pugna política entre dos grupos que peleaban por el poder en Italia, los Güelfos y los Guibelinos. Sin embargo, lo que se conserva en las dos versiones es la constante mención de la muerte, y no solo de cualquier muerte, sino de la muerte de los jóvenes de las dos familias. He aquí uno de los puntos importantes que se manejan en las versiones tanto de las óperas como en la leyenda y el texto de Shakespeare. Al morir los jóvenes y no los viejos, el ciclo de vida que se tiene que cerrar con la muerte de los viejos y la llegada de una nueva etapa con los jóvenes no se cerrará y causará este caos.

Los dúos entre Romeo y Giulietta hablan sólo de muerte y de peleas, no de amor; es la música la que nos mostrará que debajo de esta constante lucha entre el amor y el deber. Será el amor el que va a vencer al deber en la versión de Bellini pero no a la muerte.

La idea musical del amor que apareció en el dúo del primer acto, entre la desesperación de Romeo y el poco carácter de Giulietta, se repetirá al final en la escena de la muerte. Esto puede ser tomado como un anuncio que se les hizo a los amantes desde el primer acto de que su amor los llevaría a la muerte. Los momentos de amor y de muerte en esta ópera van uno después del otro, ya que antes de cualquier encuentro amoroso entre los protagonistas habrá una batalla entre Güelfos y Gibelinos (Capuleto y Montesco) y, al estar los amantes reunidos, en su mundo externo se estará librando siempre una batalla y la atmósfera de muerte los rodeará y acabará por devorarlos. Desde el inicio de la ópera notamos una atmósfera más violenta que en la versión de Shakespeare. Mientras que la tragedia inglesa comienza con las palabras del coro:

“Two households both alike in dignity,
(In fair Verona where we lay our scene)
From ancient grudge, break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean:
From forth the fatal loins of these two foes,
A pair of star-cross’d lovers, take their life:
Whose misadventur’d piteous overthrows,
Doth with their death bury their parents’ strife.....” 21

La ópera de Bellini comienza con un coro diciendo:

PARTIGIANI DI CAPELLIO: “Aggiorna appena...
ed eccoci surti anzi l’alba
e uniti.

Che fia?

frequenti e celeri giunsero a noi gl'inviti.

Giá cavalieri e militi ingombran la città.

Alta cagion sollecito così

Capellio rende.

Forse improvviso turbine

sul capi ai Guelfi or pende:

forse i Montecchi insorgono

a nuova nimistá!

Peran gli audaci, ah! perano

que'Ghibellin feroci!

Pria che la porte s'apran

all'orde loro atroci,

sui Capuleti indomiti Verona crollerá." 22

Cuya traducción al inglés es:

"It's hardly light...

and here we astir before dawn

and met together.

What can it be?

Repeatedly, swiftly the summons reached us.

Already knights and soldiers cram the town.

A grave reason spurs Capulet to this urgency.

Maybe a sudden storm hangs over
the heads of the Guelphs:
maybe the Montagues are rising again in enmity!
May they perish, ah! perish, those savage, insolent Ghibellines!
Before the gates open to their brutal hordes,
Verona shall crumble upon the indomitable Capulets.” 23

Estos dos principios tan diferentes nos darán una idea general de la situación emotiva que se desarrollará a través de las dos obras. El principio shakespeariano habla sobre todo acerca de los dos amantes cuyo amor fue desdichado debido a las riñas de las dos familias. El coro de Bellini no menciona para nada a los dos protagonistas y, de manera violenta, es más un cántico de guerra que una introducción a lo que pasará. El ambiente bélico es mucho más notorio en Bellini que en Shakespeare y la tensión se empezará a sentir desde las primeras frases dichas por los Güelfos. Entramos inmediatamente a una atmósfera de tensión por la reciente batalla entre los dos bandos, en la cual Romeo ha matado al hijo mayor de Capellio. Las figuras de Romeo y Giulietta en la versión de Bellini surgen en el ambiente de muerte y destrucción como un pequeño núcleo o microcosmos que tratará de luchar por vivir dentro de esa atmósfera de guerra. No se implicará que puedan ellos salir del todo de este macrocosmos.

En *I Capuleti e i Montecchi* no sólo se libran batallas externas a los protagonistas, como las batallas entre sus dos familias, sino que también presenciaremos luchas de carácter interno, de sentimientos, entre los dos jóvenes amantes. Es cierto que los dos representan un núcleo de amor alrededor del absorbente y destructivo odio de sus familias y que

tienen que luchar para no ser devorados por éste, pero también entre ellos hay un conflicto. Esto implicará que el núcleo de amor que ellos comenzaban a formar dentro de aquel caos tendrá que luchar también contra ese pequeño caos que está surgiendo entre ellos, siendo esta una doble batalla contra lo interno y lo externo.

Tenemos a un Romeo lleno de vida y de amor por su gente y por su amada, y por otra parte tenemos a una Giulietta representando la voz de lo establecido por la sociedad, de carácter pasivo. Hay ahí el tremendo choque entre los dos, pues Romeo representa las ganas de vivir y de olvidarse de todo este odio entre familias, dejándose llevar más por el amor que por los convencionalismos sociales y Giulietta frena instantáneamente este brio con sus ideas del respeto al buen nombre de su familia y de la importancia que tiene para ella el honor. No son dos jóvenes felices disfrutando de los placeres del amor, serán dos almas que sufren en este entorno y que sienten que es imposible el luchar contra sus familias.

La primera vez que los vemos juntos, ellos mismos nos describirán el estado anímico en el que se encuentran:

ROMEO: "Oh, my Juliet!

Oh mia Giulietta!

In what state do I find you?

Qual ti ritrovo io mai!

GIULIETTA: Deprived of hope, ill, languishing

Priva di speme, egra, languente

- as you see- and near the grave.

il vedi, e vicina alla tomba.

Why have you come back?

E tu qual riedi?

ROMEO: Just as unhappy, and weary at last

Infelice del pari, e stanco alfine

of this dark, wretched life,

di questa vita travagliata e oscura

never consoled by your smile, non consolata mai da un tuo sorriso
 I come determined to die, vengo, vengo a morir deciso,
 or to take you away for ever from your enemies. o a rapirti per
 You must escape with me. sempre ai tuoi nemici.
 Meco fuggir dei tu.” 24

Romeo quiere llevársela lejos de Verona pues sabe que su amor no podrá calmar el odio que crece cada vez más entre sus familias. Sus súplicas son en vano; y la respuesta que le dará Giulietta es todavía más dura que la primera:

GIULIETTA: “Yield, ah, yield a single moment, Cedi, ah! cedi un sol momento,
 yield to my sorrow, to my terror, cedi al mio duolo, al mio spavento;
 we are lost, we are dead, siamo perduti, estinti siamo,
 if love blinds you still more. se piú cieco amor ti fa.
 I beg you, spare this heart Deh! risparmia a questo core
 deeper suffering, greater horror. maggior pena, orror maggiore.
 Ah, if I still live it is because I love you, Ah! se ancor vivo é perché
 oh, that love will die with me. t’amo, ah! l’amor con me morrá.” 25

A lo que su amado responderá derrotado:

ROMEO: “No, no, oh, you have no pity for me No, no, ah! non hai di me pietá.
 Ah, I implore you to come. Ah! deh! vieni.” 26

Lo que podemos observar al final de este dueto es que el odio y el rencor de afuera empieza a apoderarse de los amantes poco a poco.

Pero, a pesar de estos contrastes entre los dos personajes y de que estuvieron a

punto de sucumbir ante el ambiente tenso provocado por la enemistad entre sus familias, existe este amor que sienten el uno por el otro. Los dos presienten que este sentimiento los llevará a la muerte y es por eso que en el clímax de la obra, cuando se libra la batalla culminante entre Güelfos y Gibelinos y sienten que la muerte está cada día más cerca, unen sus voces y dicen:

GIULIETTA E ROMEO: "If all hope of seeing each other again

in life is wrested from us,

this farewell will not be the last,

ah! at least we shall meet in Heaven.

(Se ogni speme é a noi rapita

di mai piú vederci in vita,

questo addio non fia l'estremo,

ah! ci vedremo almeno in ciel." 27

La escena de la muerte de Romeo y Giulietta en el libreto de Romani tiene un toque dramático muy particular, diferente al de Shakespeare. El libretista y el compositor hicieron que Giulietta despertara en el preciso momento en que Romeo acaba de tomarse el veneno, causando así un ambiente de tensión y de terror tanto en los espectadores como en los personajes. Musicalmente hablando, toda esa tensión que se venía guardando desde el momento en que Romeo se entera de la supuesta muerte de Giulietta, se desborda en su súplica ante la tumba de ella en un aria que canta Romeo implorando que lo reúna con su amada llevándose consigo a la dicha del amor eterno. Es también en este monólogo de Romeo en donde aparece el texto que Romani basó en el escrito de Shakespeare:

ROMEO: "O deep gloom of the tomb,
yield for a moment to the light of day,
and reveal to me a glimpse of yor prey." 28

y en el texto de Shakespeare dice:

ROMEO: "Thou detestable maw, thou womb of death
Gorg'd with the dearest morsel of the earth.
Thus I enforce thy rotten jaws to open..." 29

El trémolo de las cuerdas de la orquesta nos indicará una tensión en la escena después que Romeo se tome el veneno y, después de un silencio casi mortuorio, Giulietta despierta. En esta atmósfera de muerte (pues recordemos que la escena se desarrolla en las catacumbas de los Capuleto) los amantes se lamentan de su destino. Giulietta le dice a Romeo que deben ir a buscar ayuda para salvarlo y éste la detiene, ya cansado de luchar contra un destino que les deparaba desde hace mucho la muerte.

"Merciless death lies within me... Cruda morte io chiudo in seno..." 30 le dice Romeo a Giulietta antes de expirar y le pide no se quite la vida después de que él haya muerto.

La muerte de Giulietta no será por medio del suicidio, pues según el libreto de Romani la joven morirá de dolor al lado de Romeo. ¿Por qué Romani no dejó que Giulietta se suicidara con una daga? La respuesta es muy sencilla: en aquella época la censura no permitía que una dama (si se trataba de una virgen en edad de casarse) se suicidara con una daga en escena por ser considerada un símbolo fálico y porque la joven moriría de forma poco cristiana al ir en contra de lo establecido por Dios. Moriría entonces en pecado

mortal. Será un repentino estallido de los platillos lo que acompañará al último grito de desesperación que dará Giulietta al morir junto a Romeo. Esto nos proyectará una muerte violenta para los dos protagonistas. No habrá la sensación de paz que queda después del último adiós de Romeo y Juliette en la versión francesa, ni será la tristeza que inspira y la resignación que deja el final shakespeariano.

Coleridge hace referencia a la muerte de los dos protagonistas en la obra de Shakespeare describiéndolas como "Romeo's 'rash death', the effect of 'youth', and to Juliet's ending her life in 'a long deep sigh, like the breeze of the evening'".³¹ Analizaremos entonces que los protagonistas en la versión de Bellini y de Shakespeare mueren cada uno por separado y la intensidad de sus muertes variará. El Romeo de Bellini morirá en agonía y con muy poca paz espiritual sabiendo que pudo más el odio y el caos de su entorno que el amor que le tuvo a Giulietta. El Romeo de Shakespeare tiende a idealizar el momento de su muerte y se verá más como un acto heroico más que como un sacrificio. Ambos morirán de manera heroica, dignas de su posición de amantes y, en el caso del Romeo de Bellini, de guerrero.

El caso de Giulietta y Juliet será más extremo ya que el desarrollo de los dos personajes en sus respectivas obras es diferente. Sí, ambas morirán después que su Romeo pero una de ellas, la Giulietta de Bellini, ya sabía que su amor por el jefe de los Montescos la iba a llevar a este final. Su muerte será el cierre de su corto ciclo de vida. Será de carácter más débil que Romeo. En la Juliet de Shakespeare, su muerte será el corte violento de una vida que estaba por comenzar. Juliet será más fuerte y decidida que Romeo en la versión de Shakespeare; se verá una madurez del personaje al momento en que tiene que to-

mar la decisión de suicidarse. Para ella será su decisión; para Giulietta es su escapatoria pues es tan débil e indefensa que ya no podría vivir sin su Romeo.

Aquí, en la versión de Bellini, nos damos cuenta que la muerte de los protagonistas no ayudará a que la paz llegue a Verona. Sus muertes fueron en vano y tal vez solo avivarán el odio entre los dos grupos que peleaban por el poder.

Cuando los Güelfos y los Gibelinos entran a las catacumbas esperando encontrar vivos a Romeo y Giulietta, ven los cadáveres de los dos jóvenes y, furioso, el padre de Giulietta pregunta:

CAPELLIO: "Killed! By whom? Uccisi! Di chi?"

CORO: By you, ruthless man. Da te, spietato." 32

Fue esta atmósfera de muerte que los rodeaba lo que acabó por absorberlos y por matar ese pequeño núcleo de amor que comenzaba a surgir entre los dos jóvenes.

La más importante diferencia entre la versión de Romani y la de Shakespeare, según el crítico Gary Schmidgall, es la "absence of lyrical reflection to contrast with the hectic dramatic pace. For all dexterity and excitement with which Romani keeps the action moving along, we are conscious of the drawback of so much excitement- which was the primary requirement of Italian Romantic opera- for we miss the more lyrical moods, above all the rapture of love, which Shakespeare gives us." 33 Es la música de Bellini la que completará los espacios vacíos dentro del drama y dentro del romance de los dos protagonistas que dejó Romani. Y aunque en la escena final, como ya dijimos, Romani quiso apoyarse un poco en el final shakespeariano en el cual muere Romeo primero que Giulietta, será la magnífica orquestación de Bellini la que nos dará el ambiente de tragedia y muerte.

Una de las decisiones acertadas que tuvo Romani fue el omitir el final original de la obra de Shakespeare en donde, a la muerte de los protagonistas, le siguen 180 líneas de diálogo que aplacan la solemnidad del momento. Esto confirma también el diferente enfoque que Bellini y Romani quisieron darle al final. Además, con los últimos acordes dados por la orquesta en el momento en que el coro lamenta la muerte de los protagonistas se compensaría la ausencia de las líneas que Shakespeare escribió como epílogo para la tragedia.

Aunque algunos críticos puedan o no estar de acuerdo con el punto anterior, creo que esto es lo importante de estudiar otras versiones, llámense adaptaciones si se quiere, de las obras "clásicas" de la literatura. Nos enseña que la esencia de la pieza original se va a mantener, sin importar que los caminos para llegar al desenlace sean diferentes en cada caso.

CAPITULO III

ROMEO Y JULIETA: LA VERSION FRANCESA

La versión más antigua que se conoce de la historia de los dos amantes veroneses del siglo XIII y de las disputas de sus familias aparece en *Novellino* de Masuccio Salernitano en 1476. En el siglo XVI surgen historias cortas sobre el mismo tema escritas por Luigi Da Porto (1530) y Matteo Bandello (1554). De este último, via una traducción al francés, fue retomada por Arthur Brooke en su *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562) y también por William Paynter en su *Palace of Pleasure* (1567). La fuente principal de Shakespeare fue el poema de Brooke y fue alrededor de 1596 cuando escribió *Romeo and Juliet*. La versión francesa de "Romeo y Julieta" fue compuesta por Charles Gounod en el año de 1867 y se basó totalmente en la tragedia de Shakespeare. Sus libretistas aprovecharon una traducción al francés de la obra hecha por Victor Hugo para hacer el libreto de la ópera lo más apegado al texto en inglés. Incluso la división en cinco actos que hace Shakespeare es respetada por los libretistas de Gounod, Jules Barbier y Michel Carré, para cumplir con las reglas establecidas por la ópera francesa, en las cuales una ópera debía constar de cinco actos acompañados de un número de ballet. Podríamos incluso decir que existen seis partes principales en esta ópera, según Barbier y Carré: el baile en casa de los Capuletos, la escena en el jardín de Julieta (escena del Balcón), la escena de los duelos en la calle, la celda de Fray Lorenzo, el soliloquio de Julieta antes de tomarse la posición y la escena en las catacumbas. Gounod quiso que se respetarán, dentro de estas escenas, algunas frases que el consideró claves en la obra shakespeariana. Podemos encontrar entre ellas frases como: "He jests at scars that never felt a wound..." "What light through yonder window breaks?", "Parting is such sweet sorrow" y "A plague on both your houses." 34

Gounod opinó respecto a la estructura dramática de *Romeo and Juliet* de Shakespeare: "I am delighted. The ending of the first act is brilliant, of the second tender and dreamy, of the third animated and grand with the duels and the exile of Romeo, of the fourth dramatic and of the fifth tragic. It is a beautiful progression." 35 Si escuchamos la música de Gounod para su *Roméo et Juliette*, notaremos que el músico francés mantuvo también un balance de melodías para ayudar a que la acción fluyera casi de igual manera que en la obra teatral. Pero es obvio que tuvo que hacer sus excepciones cuando se trataba de los duetos de amor entre Roméo y Juliette. La pasión juvenil de los dos amantes se ve reflejada en la música de Gounod ya que sus dos protagonistas son adolescentes, como en la versión de Shakespeare; Romeo tiene 17 años y Juliette va a cumplir 14. Aparecen todos los personajes puestos por Shakespeare en su tragedia con igual importancia y sin haberse cambiado su rol en la obra (recordemos que Bellini y Romani pusieron a Tebaldo como pretendiente de Giulietta y no como su primo). El único personaje que Carré y Barbier pusieron en la ópera que no tiene equivalente directo en la tragedia de Shakespeare es el paje de Roméo, Stephano (interpretado por una mujer vestida de hombre). Esta adición fue para seguir con las exigencias que pedían los teatros y los cantantes respecto a papeles dentro de una ópera. Tenía que haber además de la primadonna que interpretara a Juliette, un papel *en travesti* para una soprano menor y uno cómico para una voz de mezzosoprano o contralto, en este caso, el papel de la Nana (llamada Gertrudis por Carré y Barbier). *Roméo et Juliette* fue la primera ópera que incorporó el papel de Mercucio al mundo musical y Gounod hizo de su virtuoso discurso sobre la Reina Mab un aria maravillosa.

Las exigencias que la Opéra-Comique de Paris le pedía a Gounod eran que su ópe-

ra debía de tener espectáculo, una división de cinco actos, un ballet, y voces que combinaran en armonías agradables para los no muy cultos oídos del público burgés que asistía a las funciones. Así pues, sin cambiar nada de lo esencial de la tragedia shakespeariana, Gounod pudo presentar su ópera teniendo las dos sopranos, la mezzosoprano, el tenor y el baritono requeridos para los papeles importantes. Otra de las exigencias que tuvo que cumplir el músico francés fue poner un aria extra para la soprano que interpretaría Juliette, además del hermoso monólogo que le había compuesto para la escena en la cual se toma la poción.

Carré y Barbier escribieron entonces un aria para la entrada de Juliette en el baile de los Capuletos que no tiene su equivalente en Shakespeare. Se trata de una pieza que más que tener un valor dramático en la ópera, permite a la soprano el lucimiento de sus dotes vocales. Pero no por ello dejaré de citar algo que me parece interesante de esta pieza llamada: "Je veux vivre" (I want to live). En ella, la música de Gounod y la letra de sus libretistas nos permiten ver el carácter jovial y alegre de Juliette; en esta aria vemos a la niña de casi 14 años que está llena de vida y de ilusiones, muy diferente a la presentada por Bellini. Veamos esta pieza:

JULIETTE: "Je veux vivre	I want to live
Dans le reve qui m'enivre	In the dreams that delights me
Ce jour encor!	Still today!
Douce flamme,	Sweet flame,
Je te garde dans mon ame	I keep you in my soul
Comme un trésor!	Like a treasure!

Cette ivresse	This intoxication
De jeunesse	Of youth
Ne dure, hélas! qu'un jour,	Lasts, alas! but an hour,
Puis vient l'heure	Then comes the time
Où l'on pleure,	One starts to cry,
Le coeur cède a l'amour	The heart falls in love
Et le bonheur fuit sans retour.	And happiness is gone forever.
Loin de l'hiver morose,	Far from gloomy winter,
Laisse-moi sommeiller	Let me dream
Et respirer la rose,	And smell the rose
Avant de l'effeuiller.	Before the petals drop.
Ah! Douce flamme,	Ah! Sweet flame,
Reste dans mon ame	Stay in my heart
Comme un doux trésor	Like a sweet treasure
Longtemps encor!	A long time still!" 36

La idea del "carpe diem" se divisa en esta aria, ya que Juliette piensa que su juventud va a durar poco y que ella quiere vivirla lo más intensamente posible. Está ansiosa de amar aunque sabe que tal vez el amor traiga sufrimiento a su vida. Hasta cierto punto ella, como Romeo, presienten que esa noche será especial y que algo va a alterar sus vidas definitivamente después del baile en casa de los Capuleto.

Pero siguiendo con el orden de la ópera y de la tragedia shakespeariana, veamos los aspectos que se mantuvieron casi intactos al adaptar la obra al drama musical francés.

El coro del principio, al igual que en la obra de Shakespeare, nos dan una introducción a la tragedia y podemos notar que casi nada se cambió del texto original al leer el libreto francés elaborado por Carré y Barbier para esta primera escena:

CHOER: "Vérone vit jadis deux familles rivales,

Les Montaigus, les Capulets,

De leurs guerres sans fin, á toutes deux fatales,

Ensanglanter le seuil de ses palais.

Comme un rayon vermeil brille en un ciel d'orage,

Juliette parut, et Roméo l'aima!

Et tous deux, oubliant le nom qui les outrage,

Un meme amour les enflamma!

Sort funneste! aveugles colérés!

Ces malheureux amants payèrent de leurs jours

La fin des haines séculaires

Qui virent naitre leurs amours!" 37

Cuya traducción es:

CHORUS: "Verona, of old, saw two rival families,

the Montagues, the Capulets,

in their endless feudings, fatal to them both,

staining with blood the threshold of their palaces.

Like a rosy ray gleaming in a stormy sky,

Juliet appeared, and Romeo loved her!

And both of them, forgetting the name that outraged them,
 were fired by a selfsame love!
 Fatal destiny! Blind passions!
 These star-crossed lovers paid with their lives
 for the ending of the century-old hatreds
 that witnessed the birth of their love!" 38

Roméo y Juliette tienen en esta versión un ansia de vivir y de amar que los llevará a desafiar a todos y a la muerte misma para realizar su amor. Se conocerán de la misma manera que en la tragedia shakespeariana y serán casi las mismas palabras las que le dirigirá Roméo a Juliette en un madrigal a dos voces compuesto por Gounod para esta tan famosa escena:

ROMÉO: "Ange adorable	Adorable angel
Ma main coupable	My guilty hand
Profane, en l'ossant toucher,	Profanes, in daring to touch
La main divine	Your divine hand
Dont j' imagine	Which I can tell
Que nul n'a droit d'approcher!	No one has the right to approach!
Voilà, je pense,	And I think its meant
La pénitence	That the punishment
Qu'il convient de m'imposer.	Fair to impose on me is tis.
C'est que j'efface	It's that I erase
L'indigne trace	The unworthy trace

De ma main par un baiser!

Of my hand with a kiss!" 39

Y ahora veamos el fragmento escrito por Shakespeare:

ROMEO: "If I profane with my unworhiest hand,

This holy shrine, the gentle sin is this,

My lips two blushing Pilgrims ready stand,

To smooth the rough touch with a gentle kiss." 40

Y el diálogo que seguirá a esta intromisión del joven Montesco es igual tanto en Gounod como en Shakespeare. Los duetos entre Roméo y Juliette llevarán un desarrollo a través de la ópera, irán creciendo en cuanto a intensidad dramática y en cuanto a duración mientras más vaya avanzando la obra. Empezaremos en la escena cuando se conocen en casa de los Capuleto con un dueto (llamado madrigal por Gounod) de carácter inocente y hasta tierno, de corta duración. Seguiremos con el dueto en la escena del balcón, en donde el diálogo entre ellos es más extenso y con un ritmo menos acelerado que el primero. Lo que llama mucho la atención del libreto de Roméo et Juliette a partir de esta escena, es el manejo de los contrastes de luz y sombra, de amor=noche, muerte=día, y de la mención por parte de los amantes de la presencia de la alondra y el ruiseñor. Los amantes verán al día como la muerte y a la noche como la vida.

En el *Romeo and Juliet* de Shakespeare, la belleza y la pasión del amor de la juventud son vistos como la radiante gloria de la luz del sol y de las estrellas que surge en un mundo lleno de oscuridad. La idea predominante será la luz y cualquier forma de ésta: el sol, la luna, las estrellas, el fuego, el rayo o la luz que se refleja en la belleza y el amor. Mientras que, por otro lado, tenemos también los elementos de oscuridad como son la

Y, aunque los libretistas de Gounod decidieron hacer más corto este monólogo de Roméo, supieron conservar la idea principal y la insistencia sobre la luz que irradia

Juliette:

ROMÉO: "Mais quelle soudaine clarté	But what sudden light
Resplendit à cette fenêtre?	through yonder window breaks?
C'est là que dans la nuit rayonne sa beauté! 'Tis there that by night her	beauty shines!
Ah! leve-toi, soleil! fais palir les étoiles	Ah! aris, o sun! Turn pale the stars
Qui, dans l'azur sans voiles,	that, unveiled in the azure,
Brillent au firmament,	do sparkle in the firmament.
Ah! leve-toi! paradis! paradis!	Ah! arise! appear! Appear,
Astre pur et charmant!	thou pure and enchanting star!
Elle reve! elle dénoue	She is dreaming, she loosens
Une boucle de cheveux	a lock of hair
Qui vient caresser sa joue.	which falls to caress her cheek.
Amour! Amour! porte-lui mes vœux!	Love! Love, carry my vows to her
Elle parle! Qu'elle est belle!	She speaks! How beautiful she is!
Ah! Je n'ai rien entendu!	Ah! I heard nothing.
Mais ses yeux parlent pour elle,	But her eyes speak for her
Et mon coeur a répondu!	and my heart has answered!" 44

Juliette y Julieta también describirán a su amado como "day in night"; ningún astro brillará con mayor luz que ellos en su noche de amor. La intensidad de sus sentimientos puri-

fica cierta artificialidad que pudiese encontrarse en sus duetos y los transforma en una especie de rapsodia de amor.

En el extenso dúo del cuarto acto, Roméo y Juliette juegan con estas imágenes de la luz y la oscuridad. Su pasión llegará en este dueto a su máxima expresión y tendrá un clímax muy especial por tratarse del momento en que Romeo debe partir al destierro. En la tragedia de Shakespeare, este diálogo es muy corto. En la versión francesa, Carré y Barbier decidieron expandir un poco los contrastes de luz y sombra ayudados, claro está, por la música de Gounod. Veamos primero el orden en el que Shakespeare puso las comparaciones de luz y sombra, noche y día:

JULIET: "Wilt thou be gone? It is not yet near day.

It was the nightingale, and not the lark, ruisenor=noche

That pierc'd the fearful hollow of thine ear,

Nightly she sings on yond pomegranate tree,

Believe me, love, it was the nightingale.

ROMEO: It was the lark, the herald of the morn: alondra=día

No nightingale: look love what envious streaks

Do lace the severing clouds in yonder East:...

JULIET: Yond light is not daylight, I know it I:

It is some meteor that the Sun exhales, (imagen de luz en la noche)

To be to thee this night a touch-bearer,

Therefore stay yet, thou needs not to be gone." 45

Esta será la única vez en la obra teatral en la cual Romeo y Juliet jugarán con las

imágenes de la alondra y el ruiseñor comparados con el día y la noche. En Gounod, el tratamiento será diferente ya que se repetirá mucho el juego de las equivalencias alondra=día (Roméo) y ruiseñor=noche (Juliette). El dúo empezará con Juliette diciéndole a Roméo que lo perdona por haber matado a Tebaldo. Para ella fue mejor que muriera Tebaldo en vez de Roméo y nunca muestra ningún resentimiento hacia Roméo por haber matado a su primo. En cambio, Shakespeare sí nos muestra un momento en el que Juliet se lamenta que haya sido Romeo el que mató a su primo. Después de recibir el perdón de su amada, los libretistas hicieron que fuese Roméo el que notara los primeros rayos de luz en la recamara y no Juliette, como en la versión de Shakespeare. Juliette no se ha dado cuenta de que ya ha entrado luz a su recamara y será el sonido de la flauta el que recordará a Roméo que la alondra ha cantado, el día ha llegado y el debe partir:

ROMÉO: "Écoute, o Juliette,

Listen, Juliet!

L'alouette déjà nous annonce le jour! That lark announces the day!

JULIETTE: Non! non, ce n'est pas le jour,

No! no, it is not morn

Ce n'est pas l'alouette

That is not the lark, whose song

Dont le chant a frappé ton oreille inquiète, strikes your anxious ear,

C'est le doux rossignol, confident de l'amour! It's the sweet

nightingale, love's confidante!

ROMÉO: C'est l'alouette, hélas! messagère du jour! It's the lark, alas! Messenger

Vois ces rayons jaloux of the day! See the jealous rays

dont l'horizon se dore; That glid the horizon; the torches of night

De la nuit les flambeaux palissent, et l'aurore grow pale, and the dawn

anteriormente vimos que la obscuridad era la que los ayudaba a ocultar su amor, y la luz la que los va a separar.

ROMEO: "More light and light, more dark and dark our woes." 47

El concepto que ahora maneja Romeo es que mientras más entra la luz más oscuro y desconocido será su destino. Ellos no se imaginan ni por un momento que van a morir. Hay una constante insistencia por parte de los amantes de ver a la noche como un manto que ocultará su amor y que sólo la obscuridad traerá alegría, pues la luz revela su "pecado". Es más cruel la separación que la muerte para Juliette al despedirse de Roméo.

Ellos piensan que todos los sufrimientos que están pasando harán más dulce la felicidad futura. Su amor existe y perdurará si la muerte los une, es aquí donde entra la teoría de la sublimación en donde el amor no existe como tal si no se consume en un acto de muerte. Solo que ellos no saben y no suponen que tienen que morir pronto y tan jóvenes. Ya ha habido demasiadas muertes y ellos no piensan que serán los próximos en morir.

Otra de las últimas menciones de los contrastes entre luz y sombra se verá en el aria de Roméo cuando llega a la tumba de los Capuletos. En vez de ver la tumba como un lugar oscuro y triste, Roméo la verá como:

ROMÉO: "Sahut! palais splendide et radieux! Hail! Shining, radiant palace!" 48

El elemento de luz que está haciendo que Romeo vea de esta manera a la tumba es la luz que para él irradia la presencia de Juliette adentro de tan lugubre lugar. Esta misma idea la manejó Shakespeare de igual manera cuando Romeo dice:

ROMEO: "...A grave, O no, a lantern, slaughter'd youth:

For here lies Juliet, and her beauty makes
This vault a feasting presence full of light....
A lightning before death: O how may I
Call a lightning!..."49

Aquí se refiere a esa luz que se dice que ven las personas antes de morir. Todo indica que, antes de un momento de obscuridad, de muerte, se tiene un momento de luz, de amor, de felicidad. Eso es lo que ha sido su amor, un instante de brillantes y de esperanza en aquel mundo oscuro y absorbente del odio. Es por ello que Romeo le dice a Juliette cuando ella lo ve después de despertarse y de que él haya ingerido el veneno:

ROMÉO: "C'est moi! c'est ton époux,	It is I, your husband,
Qui tremblant de bonheur	Who trembling with joy
Embrasse tes genoux!	Embraces you adoringly!
Qui ramène à ton coeur	Who brings your heart back to
La lumière envrante	The intoxicating light
De l'amour et des cieux!	Of love and of heaven!" 50

El tema musical de la alondra y el ruiseñor del dúo mencionado anteriormente se repetirá como un canto de esperanza en la escena de la muerte. Pero ahora no solo será un canto de amor y de esperanza para ellos, también será un canto de resignación unido a una plegaria al Señor, pidiéndole perdón por haberse amado en un mundo en el cual solo estaba permitido el odio entre sus familias. Roméo confiesa a Juliette que la vida es sólo un sueño fugaz y que en la muerte podrán vivir un amor sublime. Roméo, al empezar a sentir que la muerte se acerca, casi delirando le dice a Juliette que ha vuelto a oír el canto de la

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

alondra que anuncia que está entrando la luz. Ese destello que verá ahora el joven Montesco será la luz mencionada anteriormente, esa luz que ven los que están próximos a morir.

En esta versión Juliette sí se suicida con una daga y, uniéndose a Romeo en sus últimos momentos de vida, ruegan al Señor los perdone y sienten que la muerte es una alegría para ellos pues finalmente los ha unido.

JULIETTE: "Va! ce moment est doux!	Come! This moment is sweet!
O joie infinie et supreme	Oh, infinite, utmost joy
De mourir avec toi!	To die with you!
Viens! un baiser! je t'aime!	Come! A kiss! I love you!

BOTH: Seigneur, Seigneur, pardonnez-nous! Lord! Lord, forgive us!" 51

Con el sacrificio de su amor en vida ante la muerte, Roméo y Juliette van a reestablecer un orden en el universo (Verona) y el caos cesará. Ellos llegaron a detener todo el desorden y la muerte que flotaba en el ambiente que cada día crecía más y más, afectando a toda la generación de Roméo y Juliette, ya que los que van a morir van a ser los jóvenes gracias al odio de los mayores.

A partir de estas dos versiones de la muerte por parte de los libretistas, podemos concluir que en la versión de Bellini los amantes se resignaron a consumir su amor a través de la muerte, no en un altar, sino en la tumba, pues alrededor de tanta desolación y con la muerte como una fuerza superior a ellos, no tenía cabida el amor. La muerte es, en este caso, más fuerte que el amor. El destino los había predestinado a morir desde el momento en que sus oportunidades para frenar el odio y la muerte entre sus familias se acabaron.

En la versión de Gounod, los jóvenes quieren demostrarle al mundo que su amor lo puede vencer todo, incluso a la muerte. Van a reestablecer el orden del Universo.

Esta idea romántica, típica de la época, hará que los amantes transgredan con su amor las barreras de la eternidad. Saldrán de la atmósfera de caos y su amor se sublimará con la muerte. En el caso de Romeo y Juliet en Shakespeare, su amor frenará la violencia y dará inicio a un nuevo ciclo de vida pacífica para sus dos familias. En cuanto a la versión de Bellini, el amor de Romeo y Giulietta no los apartará de la atmósfera de muerte; morirán en ella pues forman parte ya de ese entorno. Será entonces uno de los extremos derivados del final shakespeariano; será el extremo pesimista, si podemos llamarlo de alguna manera. Los personajes de Gounod y de Shakespeare morirán a causa de ella por querer ser diferentes y cambiar esa situación. El final de los protagonistas de la obra francesa serán parte del otro extremo, demasiado idealizado y romántico de la muerte de los amantes. Shakespeare entonces encontró el punto medio exacto en el cual la muerte de los amantes veroneses pondrá fin al caos. Son "flawless victims of circumstances, or mischance, or a malign fate". 52

CONCLUSIONES

Es éste el momento de concluir nuestro trabajo exponiendo a continuación una serie de reflexiones e ideas que en ningún momento pretendemos adquieran carácter definitivo. Son sólo eso, meras reflexiones, simples ideas surgidas al término de un trabajo de investigación con las particulares características de éste que presentamos y que pretendemos sean más que conclusiones, consideraciones finales.

Hecha tal aclaración podemos decir lo siguiente:

La ópera y la literatura alcanzan su unión más sólida en el siglo XIX. Esto se debe a que los libretistas y compositores quisieron dar mayor importancia al texto que emplearían para sus óperas. En el siglo XVIII, el texto de los libretos no era elaborado en lo más mínimo y era la música la que sobresalía sobre las palabras y frases que más que comunicar los sentimientos de los personajes, servían para acompañar a la música. Se usaban mucho las repeticiones de palabras y de frases para encajarlas dentro de la estructura musical establecida por la época. En el siglo XIX se quiso dar más importancia a la fuerza dramática de los libretos ya que el público exigía, además de lucimiento vocal por parte de los cantantes, una trama que los emocionara y que fuese igual de impactante que la música de los compositores.

Los libretistas y compositores del siglo XIX vieron en las obras de William Shakespeare, una fuente de inspiración para la temática de sus óperas ya que los temas en ellas tratados son universales.

Las adaptaciones de las obras de Shakespeare se hacían también como una especie de renovación de la época hacia lo tratado en ellas. Cada época y cada país le imprimía a estas piezas teatrales un sello característico que las diferenciaba de la original, no solo por su música (en el caso de las óperas) sino también por su manera de interpretar el texto

shakespeariano.

Las alteraciones eran válidas siempre y cuando no cambiaran la esencia de la obra.

Se comprobó, al ver dos versiones basadas en dos fuentes diferentes de Romeo y Julieta, que no importa que los medios para desarrollar el argumento sean diferentes según el compositor o el libretista. Tanto Romani como Carré y Barbier supieron mantener los elementos esenciales para darle a sus óperas el mismo efecto y la misma intensidad que tenía la famosa versión de Shakespeare.

En el caso de la versión italiana, notamos que Bellini y Romani dieron mayor importancia a la acción que a la pasión; lo contrario que Gounod y sus libretistas.

Romeo y Giulietta en I Capuleti e I Montecchi son personajes que formaban parte de una Verona en guerra. No son vistos como dos seres aparte de toda esa violencia; están dentro de ese núcleo. Se dejaron absorber por la influencia de las batallas entre los Gúelfos y los Gibelinos. No se siente que su amor vaya a vencer al final de la ópera.

Al contrario que los protagonistas de la versión italiana, Roméo y Juliette son dos personajes que, como los protagonistas en Shakespeare, se diferencian de su entorno y sobresalen de él por su gran amor a la vida. Son una excepción entre tanto odio, son lo contrario a su entorno. Se ve en ellos esa luz de esperanza de que tal vez se puedan salvar al final y detener el odio.

En la versión de Bellini, el odio pudo más que el amor. En la de Gounod, el amor venció al odio y se sublimó sobre esa atmósfera de sangre.

En las dos óperas analizadas en esta tesina, la música y el libreto se complementan el uno al otro. Los huecos o silencios que las palabras de los libretistas no alcanzaron a cubrir, los completarán la música de Bellini y Gounod. En el desarrollo del drama musical,

libreto y música irán paralelos; no irá uno después de la otra.

El teatro shakespeariano y la ópera usan diferentes medios de expresión para contar las mismas historias. El efecto y las emociones al final van a variar dependiendo del manejo que se haya tenido de las emociones de los personajes y de las del público a través de la obra. Debe haber un balance de emociones en el desarrollo de la trama para que al final haya un equilibrio.

La literatura en la ópera sirvió para darle una mayor calidad dramática a los libretos. Gracias a la conjunción de la obra de Shakespeare con la música de maestros como Bellini, Gounod, Verdi o Britten, la ópera adquiere el valor artístico suficiente para poder llamarse el drama musical.

CITAS

- 1.- Steiner, George, *Presencias Reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, pág. 12.
- 2.- *Ibid.*, pág. 14.
- 3.- Schmidgall, Gary, *Shakespeare and Opera*, New York, 3a. edición, Oxford University Press, 1990, 396 págs., pág. xi.
- 4.- *Ibid.*, pág. 306.
- 5.- *Ibid.*, pág. xiii.
- 6.- *Ibid.*, pág. xii.
- 7.- *Ibid.*, pág. 138.
- 8.- *Ibid.*, pág. xii.
- 9.- *Ibid.*, pág. xviii.
- 10.- *Ibid.*, pág. xxi.
- 11.- *Ibid.*, pág. xvii.
- 12.- *Ibid.*, pág. xviii.
- 13.- *Ibid.*, pág. 242.
- 14.- *Ibid.*, pág. 243.
- 15.- *Ibid.*, pág. 241.
- 16.- *Ibid.*, pág. 12.
- 17.- *Ibid.*, pág. xix.
- 18.- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, México, 4a. edición, Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 1993, 360 págs., pág. 15.
- 19.- Romani, Felice, *I Capuleti e I Montecchi*, 2a. edición, England, EMI Classics Booklets Ltd., 1985, 144 págs., pág. 12.
- 20.- *Ibid.*, págs. 70 y 72.
- 21.- Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, England, Penguin Popular Classics, 1994, 161 págs., pág. 31.

CITAS

- 22.- Romani, Felice, Op. Cit., pág. 44.
- 23.- Ibid., pág. 45.
- 24.- Ibid., págs. 68 y 69.
- 25.- Ibid., pág. 76.
- 26.- Ibid., pág. 76.
- 27.- Ibid., pág. 100.
- 28.- Ibid., pág. 128.
- 29.- Shakespeare, William, Op. Cit., pág. 129.
- 30.- Romani, Felice, Op. Cit., pág. 136.
- 31.- Schmidgall, Gary, Op. Cit., pág. 295.
- 32.- Romani, Felice, Op. Cit., pág. 142.
- 33.- Schmidgall, Gary, Op. Cit., pág. 294
- 34.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Roméo et Juliette, London, BMG Classics Booklets, 1996, 143 págs., pág. 11.
- 35.- Ibid., pág. 11.
- 36.- Ibid., pág. 62.
- 37.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Roméo et Juliette, New York, EMI Classics Booklets, 1995, 111 págs., pág. 34.
- 38.- Ibid., pág. 34.
- 39.- Ibid., pág. 46.
- 40.- Shakespeare, William, Op. Cit., pág. 54.
- 41.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Op. Cit., pág. 42.
- 42.- Shakespeare, William, Op. Cit., pág. 52.

CITAS

- 43.- Ibid., págs. 58 y 59.
- 44.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Op. Cit., pág. 54.
- 45.- Shakespeare, William, Op. Cit., págs. 99 y 100.
- 46.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Op. Cit., págs. 83 y 84.
- 47.- Shakespeare, William, Op. Cit., pág. 100.
- 48.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Op. Cit., pág. 134.
- 49.- Shakespeare, William, Op. Cit., pág. 130.
- 50.- Barbier, Jules, Carré, Michel, Op. Cit., pág. 138.
- 51.- Ibid., pág. 142.

BIBLIOGRAFIA

- Baldini, Gabriele, La poesia tragica di Shakespeare, 2a. edición, Italia, Edizioni RAI, 1957, 296 págs.
- Barbier, Jules, Carré, Michel, Roméo et Juliette, London, BMG Classics Booklets, 1996, 143 págs.
- Barbier, Jules, Carré, Michel, Roméo et Juliette, New York, EMI Classics Booklets, 1995, 111 págs.
- Bloom, Harold, Shakespeare: The Invention of the Human, New York, Riverhead Books, 1998, 745 págs.
- Erickson, Peter, Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves, Berkeley, University of California Press, 1991, 230 págs.
- Greer, Germaine, Shakespeare, 2a. edición, New York, Oxford University Press, 1996, 136 págs.
- Honigmann, E.A.J., Myriad-Minded Shakespeare, 2a. edición, Great Britain, McMillan Press Ltd., 1998, 253 págs.
- Mioli, Piero, Verdi. Tutti i libretti d'opera, 1a. edición, Roma, Grandi Tascabili Economici, 1996.
- Romani, Felice, LCapuleti e i Montecchi, 2a. edición, England, EMI Classics Booklets Ltd., 1985, 144 págs.
- Rougemont, Dennis de, Amor y Occidente, México, 4a. edición, Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 1993, 360 págs.
- Schmidgall, Gary, Shakespeare and Opera, 3a. edición, New York, Oxford University Press, 1990, 396 págs.

BIBLIOGRAFÍA

Shakespeare, William, Romeo and Juliet, England, Penguin Popular Classics, 1994,

161 págs.

Spurgeon, Caroline, Shakespeare's Imagery and what it tells us, 13a. edición,

Cambridge University Press, Great Britain, 1996, 425 págs.

Steiner, George, Presencias Reales, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.