



TESIS DOCTORAL

2017

**EL TEXTO DRAMÁTICO-LÍRICO Y SU
REPRESENTACIÓN: APORTACIONES
ESCÉNICAS A LA ÓPERA DURANTE LOS
SIGLOS XX Y XXI.**

María Victoria Soriano García

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA Y
APLICACIONES.**

DIRECTORA:

DRA. DÑA. MARÍA DEL PILAR ESPÍN TEMPLADO

A la Dra. Dña. María del Pilar Espín Templado porque alimentó mi plena ilusión de dedicarme a la investigación operística desde unas gafas científicas que pueden analizar el punto de vista dramático. El riesgo, la oportunidad, la pasión y el rigor me los ha enseñado con su ejemplo y su implicación en esta labor.

A Eloy Soriano Navarro, que supo educarme el oído involuntariamente desde que era muy pequeña y ha motivado cada paso de puntillas que he ido dando en tantos años de estudio. Una diaria entrega paterna, musical, anímica y física. A Viti García Rubiales pues me enseña cada día el significado del teatro en la vida cotidiana y en mi vida profesional. El idioma de lo que no se dice y se expresa de cualquier modo no tiene limitaciones. El corazón del teatro para mí es ella.

A Victoria Morejón Soriano: la fuerza y la delicadeza de las cuerdas de su violín han servido para inspirar esta tesis doctoral. Su sonrisa motiva los días de redacción, los momentos de análisis y de búsqueda de información.

A Eduardo Soriano Navarro por su saber imposible de medir. Eres el apuntador teatral y el director de orquesta que ha conseguido que cumpla mi papel interpretativo.

A Álvaro Fernández Calamonte. Es la persona que elige subir mi telón y decide el momento en que debemos bajarlo. Escribe el libreto de una vida presente y le pondrá música a una vida futura.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
1. EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA MÚSICA.....	16
1.1. Historia de una polémica: Literatura versus música.....	16
1.2. El compositor en los siglos XX y XXI.....	23
1.2.1 La forma de composición operística durante el siglo XX.....	23
1.2.2 La forma de composición operística durante el siglo XXI.....	27
1.2.3 Relación de los estrenos más destacados en el siglo XXI de óperas compuestas desde mediados del siglo XX y estrenadas en la primera década del siglo XXI.	35
1.3. El libretista en los siglos XX y XXI.....	46
1.3.1. Libretista frente a autor dramático.....	50
1.4. El director de escena en los siglos XX y XXI.....	56
1.4.1. El origen del director escénico en la ópera.....	56
1.4.2. El escenógrafo y el director de escena. Relaciones.....	56
1.4.3. Hacia un nuevo concepto de la dirección escénica en los siglos XX y XXI.....	58
2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS OBRAS ESCOGIDAS Y DE SUS PUESTAS EN ESCENA: DON GIOVANNI DE MOZART-DA PONTE, FAUSTO DE GOUNOD-BARBIER Y CARRÉ, EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE WAGNER.....	72
2.1. Don Giovanni de Mozart y Da Ponte.....	72
2.1.1. Los textos: de la obra dramático-literaria al libreto operístico...72	
2.1.1.1. Obras dramáticas fuentes de la ópera.....	72
A. <i>El burlador de Sevilla</i> , Tirso de Molina.....	72
B. Análisis semiótico de <i>Don Juan o El festín de piedra de Molière</i>.....	74
I. Sintaxis.....	74
1. Acción: argumento y secuencias.....	74

2. Personajes.....	75
2.1. Protagonista – Antagonista.....	75
2.2. Conflictos y triángulos amorosos: Intermediarios.....	78
3. Espacio y tiempo.....	83
II. Pragmática y Semántica.....	85
1. En la época del estreno.....	86
2. <i>Don Juan</i> en la actualidad: En los siglos XX y XXI.....	90
C. Análisis semiótico de <i>Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni</i>. Lorenzo Da Ponte.....	94
I. Sintaxis.....	94
1. Acción, personajes, espacio y tiempo.....	94
2. Acotaciones y apartes.....	97
II. Pragmática y Semántica.....	107
1. En la época del estreno.....	107
2.1.2. La representación: diversas puestas en escena de la ópera <i>Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni</i>.....	109
C.1. 1954: Festival Ópera de Salzburgo.....	109
C.2. 1987: Festival Ópera de Salzburgo.....	114
C.3. 1990: Teatro Alla Scala de Milán.....	121
C.4. 2001: Ópera de Zürich.....	126
C.5. 2002: Teatro Festival d`Aix –en- Provence.....	134
C.6. 2008: Netherlandse Ópera de Amsterdam.....	138
C.7. 2011: Teatro Alla Scala de Milán.....	143
C.8. 2015: Arena de Verona.....	150
2.1.3. Recapitulaciones y consideraciones.....	159
A. Sobre los textos de <i>Don Juan</i> de Molière.....	159
y <i>Don Giovanni</i> de Mozart y Da Ponte.....	159
B. Sobre las puestas en escena de las versiones escogidas de <i>Don Giovanni</i>	162

2.2. <i>Fausto</i> de Gounod.....	185
2.2.1. Los textos: de la obra dramático-literaria	
al libreto operístico.....	185
2.2.1.1. Obras dramáticas fuentes de la ópera.....	185
A. El mito literario de Fausto desde el siglo XVI.....	185
B. Análisis semiótico de <i>Fausto</i> de Goethe.....	187
I. Sintaxis.....	187
1. Acción. Argumento. Secuencias.....	187
2. Personajes.....	189
2.1. Protagonista, antagonista, intermediarios.....	189
3. Espacio y tiempo.....	190
II. Pragmática y Semántica.....	201
1. En la época de estreno de Goethe.....	201
2. <i>Fausto</i> en la actualidad: En los siglos XX y XXI.....	204
C. Análisis semiótico de <i>Faust</i>, Jules Barbier y Michel Carré...211	
I. Sintaxis.....	211
1. Acción, personajes, espacio y tiempo.....	211
2. Acotaciones y apartes.....	215
2.2.2. La representación: diversas puestas en escena de <i>Fausto</i> de	
Gounod, basada libremente en el <i>Fausto</i> de Goethe.....	224
C.1. 1975: Théâtre National de l'Opéra de París.....	224
C.2. 1980: Ópera de Chicago.....	238
C.3. 1985: Ópera de Viena.....	246
C.4. 1995: Ópera de Ginebra.....	258
C.5. 2004: Royal Opera House- Covent Garden.....	267
C.6. 2008: Teatro de Orange.....	278
C.7. 2011: Ópera Nacional de París-La Bastilla.....	289
C.8. 2012: Metropolitan Opera de Nueva York.....	304

2.2.3. Recapitulaciones y consideraciones.....	320
A. Sobre el texto de <i>Fausto</i> de Goethe y <i>Fausto</i> de Jules Barbier y Michel Carré.....	320
B. Sobre las puestas en escena de las versiones escogidas de <i>Fausto</i>	328
2.3. Richard Wagner: dramaturgo, compositor, libretista y director de escena.....	358
2.3.1. La teoría de Wagner sobre la estética del drama musical.....	358
A. 1849: <i>Arte y revolución</i>	362
B. 1850-1851: <i>Ópera y Drama</i>	365
2.3.2. Los textos: de la obra dramático-literaria al libreto operístico.....	375
A. El <i>Cantar de los Nibelungos</i> y Escandinavia.....	375
B. El análisis semiótico del libreto de <i>Anillo del Nibelungo</i>	375
B.1. Análisis semiótico de <i>El Oro del Rin</i>.....	376
I. Sintaxis.....	376
1. Acción, personajes, espacio y tiempo.....	376
2. Acotaciones y apartes.....	383
II. Pragmática y Semántica.....	392
1. En la época de estreno.....	392
B.2. Análisis semiótico de <i>La Valquiria</i>.....	392
I. Sintaxis.....	392
1. Acción, personajes, espacio y tiempo.....	392
2. Acotaciones y apartes.....	398
II. Pragmática y Semántica.....	406
1. En la época de estreno.....	406
B.3. Análisis semiótico de <i>Sigfrido</i>.....	407
I. Sintaxis.....	407

1. Acción, personajes, espacio y tiempo.....	407
2. Acotaciones y apartes.....	412
II. Pragmática y Semántica.....	422
1. En la época de estreno.....	422
B.4. Análisis semiótico de <i>El Ocaso de los dioses</i>.....	424
I. Sintaxis.....	424
1. Acción, personajes, espacio y tiempo.....	424
2. Acotaciones y apartes.....	429
II. Pragmática y Semántica.....	441
1. En la época de estreno.....	441
2.3.3. La representación: diversas puestas en escena de	
<i>El Anillo del Nibelungo</i>.....	442
2.3.3.1 Análisis semiótico de <i>El Oro del Rin</i>.....	442
B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.....	442
B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.....	450
2.3.3.2. Análisis semiótico de <i>La Valquiria</i>.....	459
B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.....	459
B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.....	466
2.3.3.3. Análisis semiótico de <i>Sigfrido</i>.....	473
B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.....	473
B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.....	480
2.3.3.4. Análisis semiótico de <i>El Ocaso de los Dioses</i>.....	489
B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.....	489
B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.....	495
2.3.4. Recapitulaciones y consideraciones.....	506
A. Sobre el texto de <i>El Anillo del Nibelungo</i> de Wagner.....	506
B. Sobre las puestas en escena de las versiones escogidas de	
<i>El Anillo del Nibelungo</i>	516

3. EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA.....	534
3.1. Críticas sobre los estrenos en España de las óperas analizadas.....	534
3.1.1. Teatro Real en Madrid.....	534
3.1.1.1. <i>Don Giovanni</i>	534
3.1.1.2. <i>Fausto</i>	540
3.1.1.3. <i>El Anillo del Nibelungo</i>	541
3.1.2. Teatro Liceo en Barcelona.....	548
3.1.2.1. <i>Don Giovanni</i>	548
3.1.2.2. <i>El Anillo del Nibelungo</i>	551
3.2. Listado de estrenos mundiales durante el siglo XXI y críticas a nivel mundial de <i>Don Giovanni</i> , <i>Fausto</i> y <i>El Anillo del Nibelungo</i>	553
3.2.1. Listado de estrenos mundiales durante la primera década del siglo XXI de las tres óperas escogidas.....	553
3.2.2. Críticas recabadas de las tres óperas escogidas durante la primera década del siglo XXI.....	585
3.2.2.1. Crítica Nacional.....	585
3.2.2.2. Crítica Internacional.....	604
4. SÍNTESIS Y CONCLUSIONES.....	645
4.1. Las teorías de la semiótica teatral aplicadas a las óperas estudiadas.....	645
4.2. El fenómeno de transposición.....	659
4.3. La importancia del público y de la crítica para analizar el progreso operístico de los siglos XX y XXI.....	661
4.4. Conclusiones sobre la evolución escénica de tres óperas durante los siglos XX y XXI: Innovación y transgresión.....	666
5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y CITADA.....	684

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se enmarca en el Proyecto de Investigación I+D coordinado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), *MADMUSIC Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, SS. XVII-XX*, financiado por la Comunidad de Madrid REF. S2015/HUM-3483, y cuya Investigadora Principal en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) es la Dra. María del Pilar Espín Templado. Asimismo, se realiza dentro de las líneas de investigación del Instituto de Investigación Seliten@t, de la UNED, creado y dirigido por el Dr. Romera Castillo, y en el que también la Dra. Espín es miembro desde su creación.

El planteamiento principal de esta investigación es estudiar la evolución y diversidad de las representaciones operísticas a través del estudio comparativo de algunas puestas en escena en la actualidad, durante los siglos XX y XXI, de obras emblemáticas en la historia de la ópera. La selección de las mismas se lleva a cabo partiendo de la relevancia de su texto dramático desde el punto de vista literario y musical y teniendo en cuenta asimismo la repercusión y el impacto de público que logró su dirección escénica.

El estudio será abordado partiendo de un análisis comparativo de todos los elementos de la representación desde los tres niveles que estudia la semiótica: la sintaxis, la pragmática y la semántica.¹ Dicho estudio engloba, por lo tanto: texto dramático y sus fuentes, autor dramático y libretista, compositor musical, época de estreno y acogida, director escénico, representaciones en la actualidad y críticas.

Para llegar a este planteamiento tuvimos que formularnos una serie de cuestiones o hipótesis a resolver, tales como el camino que recorre el texto dramático original hasta convertirse en libreto; cómo se sirven los libretistas y compositores de la fuente original que inspira sus obras; cómo recibió el público del siglo XX la innovación escénica en grandes óperas; cuál es la importancia de la interpretación en este género o qué papel desempeñan el libretista y el director de escena. Además, sería preciso hacer un estudio sobre si el compositor

¹ Una semiótica del género dramático puede partir del esquema general propuesto por Charles Morris de los tres niveles expuestos.

musical puede asumir el papel de libretista y director de escena de sus propias composiciones o si debemos destacar a compositores musicales que son reconocidos dramaturgos al mismo tiempo. Justificar estas premisas nos serviría para llegar a la afirmación de que puede existir una mayor coordinación escénica en las puestas en escena de óperas como consecuencia de la fusión de los elementos principales del estudio comparativo mencionado en una sola figura capaz de componer una partitura, escribir un texto dramático original y de llevar el mando de la dirección escénica.

Partimos de la realización de un análisis de las distintas puestas en escena de óperas estrenadas durante los siglos XX y XXI y sus aportaciones a las obras originales escritas y estrenadas en los siglos XVIII y XIX, es decir, en los dos siglos precedentes. El estado de la cuestión implica la necesidad de estudiar la interinfluencia entre el texto dramático, el compositor y el director de escena, principalmente.

Llama la atención la capacidad que tienen algunos músicos y compositores musicales de los siglos XX y XXI para reunir estas tres características en su perfil profesional. El antecedente y precursor de esta gran labor dramática y musical viene de la mano de Richard Wagner, pues abre un camino lleno de nuevas oportunidades escénicas como dramaturgo y de aires musicales innovadores incuestionables. Wagner es compositor musical, dramaturgo y libretista. Este hecho, que no encontramos en otros compositores musicales precedentes como se comprobará en la investigación, sirve de motivación para que, a partir del siglo XX, se intente dar en una ópera la importancia que merece al aspecto dramático, siempre polémico y discutido.

No existen estudios comparativos de puestas en escena de óperas estrenadas durante los siglos XX y XXI, teniendo presente versiones diferentes según la influencia de distintas épocas y estilos. Nuestra labor es incidir en este hecho y aportar una fundamentación teórica como consecuencia del estudio pormenorizado de estrenos mundiales de óperas.

Los fundamentos teóricos en los que se inscribe la investigación son los postulados que establece el análisis semiótico aplicado a las artes escénicas, según la bibliografía que iremos citando en cada caso. La fusión de la palabra y

la música ha de estar siempre presente en las intenciones de este trabajo, porque ambas deben ir de la mano por mera necesidad. Un resultado adecuado en la obra teatral del género lírico se consigue cuando la literatura y la música se compenetran para crear dos textos que se representan: la partitura y el texto dramático. Como consecuencia de ello, el estudio evolutivo de la fuente literaria hasta llegar a su conversión en la obra dramático-lírica es prioritario porque influirá en puestas en escena actuales, anteriores y futuras.

En consecuencia, hacemos una breve alusión a la metodología aplicada. Bobes Naves (1997) expresaba que los estudios sobre el teatro que encontramos en las historias de la literatura desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy, y quizá porque siguen centrados en la importancia exclusiva del texto escrito, lo tratan como un género literario más sin contar con que, aun prescindiendo de la representación, el texto dramático escrito tiene ya en sí unos rasgos específicos que proceden principalmente de su finalidad, la representación escénica. Solamente gracias a la aparición de la orientación semiótica, y concretamente con la semiología del teatro, empiezan a tenerse en cuenta los sistemas de signos no verbales y considerar el teatro en unas dimensiones completas. Es hacia el año 30 del siglo XX cuando la teoría literaria de orientación semiótica empieza a ocuparse de los signos dramáticos no verbales y las primeras investigaciones dramáticas sobre estos aspectos fundamentales del teatro estuvieron enfrentadas con las investigaciones dramáticas anteriores. Para ello, será necesario precisar las funciones del lenguaje en el teatro y la naturaleza de los signos dramáticos frente a la posición contraria de negar la teatralidad a la palabra.

De la misma manera que un texto dramático admite varias lecturas por ser literario, la puesta en escena también puede interpretarse y leerse de diversos modos por ser un texto artístico. Así, el texto espectacular y el texto literario están en el texto escrito y en el texto representado.

La investigación de "El texto espectacular" calificado por De Marinis (1982) o "la representación como texto" para Ubersfeld (1989) dos teóricos de la materia, ha facilitado el acceso a una red de relaciones compleja de diversos códigos que componen toda obra de teatro donde lo visual, lo verbal y lo auditivo están presentes en la representación.

En este sentido, hemos elegido los siglos XX y XXI como objeto de estudio para el teatro lírico con la intención de apoyarnos en esta metodología que fomenta la unión armónica y vinculante entre el texto y la música como sistemas de signos situados en el mismo nivel de igualdad, perfectamente compenetrados en la representación y su puesta en escena.

Los objetivos por alcanzar y medios para lograrlo consisten en comprobar cómo han ido cambiando las interpretaciones según los directores escénicos desde el siglo XVIII hasta el actual siglo XXI. Del mismo modo, e íntimamente relacionado con ello, queremos estudiar la evolución y la recepción del público sujeto a diversos factores y condicionantes como pueden ser las épocas diferentes, los estilos y las modas, la dificultad del texto dramático o el aspecto económico y administrativo de los teatros que apuestan por sus representaciones.

Así, mediante el análisis de la sintaxis que atañe al estudio del texto dramático y de la música llegamos al análisis de los niveles semántico y pragmático preocupados por el sentido lingüístico, literario y espectacular, la puesta en escena, la recepción del público y la atención a las innovaciones escénicas en la ópera cada vez más notorias a finales del siglo XX.

Llevamos a cabo un análisis comparativo de óperas significativas en lo que atañe a las relaciones que se dan entre ellas entre la fuente original, el texto dramático-literario, que será convertido posteriormente en libreto, la dramaturgia (puesta en escena), y la composición musical (partitura y sus interpretaciones). En este análisis se integran en el mismo plano de estudio la palabra o texto -signo lingüístico- y los restantes sistemas de signos -no lingüísticos-, como la música y el canto, la iluminación, el decorado, la mímica, el movimiento, maquillaje, peinado, traje e interpretación de los actores, de entre los trece sistemas de signos que constituyen la representación escénica según Tadeusz Kowzan (1968:59-90)

En primer lugar, hemos escogido *Don Giovanni* de Mozart que pertenece a un siglo XVIII preocupado por la ópera dramática y su evolución, desde su nacimiento, del sabor italiano de toda representación europea. En segundo lugar, *Fausto* de Gounod que refleja el esplendor operístico del siglo XIX en distintas

ciudades y sirve de contraste con la anterior. Mozart sólo cumple con su labor como compositor musical y se sirve de Da Ponte para la elaboración de un libreto adecuado a su versión operística de *Don Juan*. Lo mismo ocurre con Gounod que crea una música y deja en manos de los libretistas Jules Barbier y Michel Carré un *Fausto* basado en el mito de Goethe. En último lugar, el paso definitivo lo da Wagner. En *El Anillo del Nibelungo* ratificaremos que un compositor musical, libretista, dramaturgo y director de escena supo cómo quería que se sucedieran las puestas en escena de sus obras originales.

Esa sincronización entre especialistas de cada aspecto se simplificaría con la unión de todos los elementos escénicos determinantes para una representación de este género dramático-lírico. Una sola persona es capaz de llevar a cabo todos estos factores decisivos para crear y representar una ópera. A partir de entonces, la dirección escénica y la escritura del texto dramático son conceptos que han ganado peso en los siglos XX y XXI al lado de la composición musical.

Es en el siglo XX cuando la innovación escénica en la ópera empieza a tener un lugar destacado, dejando de ser fiel a la época que ha de representar e incluye todo tipo de giros escénicos para sus representaciones en teatros de medio mundo. Por ello, escogemos varias versiones de la misma obra con puestas en escena muy distintas entre sí. Finalmente, hemos realizado una recopilación de datos sobre las representaciones en todo el mundo de las tres óperas analizadas y hemos desarrollado una labor analítica de las críticas existentes sobre las puestas en escena en teatros nacionales e internacionales, destacando la crítica sobre dos teatros españoles: El Teatro Real de Madrid y El Gran Teatro Liceo de Barcelona. De esta manera, podremos llegar a las conclusiones pertinentes acerca de ese importante estudio comparativo mencionado y sobre la evolución evidente de las puestas en escena en los siglos XX y XXI.

1. EL TEXTO DRAMÁTICO Y LA MÚSICA.

1.1. Historia polémica: Literatura versus Música.

La música para Fausto debería ser la que acompañara el carácter de Don Giovanni, porque el placer en esta ópera roza solamente la superficie, pero en lo profundo domina la seriedad y la música expresa magistralmente este carácter.

Johann Wolfgang von Goethe

A mediados del siglo XVIII, cuando Mozart nació, el teatro musical se hallaba en una continua evolución y era objeto de importantes disputas entre intelectuales, teóricos de la música, literatos y filósofos. La base de dicha disputa residía en el viejo problema de si, en el teatro musical, la música debía predominar sobre la palabra o si, en cambio, era posible una integración de ambos elementos, aparentemente contradictorios desde la época de la Grecia mítica.

Desde el punto de vista histórico, el moderno teatro musical había nacido del melodrama florentino que, a comienzos del siglo XVII, trataba de recrear el modelo del teatro griego, teatro de la palabra por antonomasia; sin embargo, en el transcurso de casi dos siglos, se había encaminado por la senda de la irracionalidad y se entregó a todo tipo de virtuosismo musical que tendía a la deformación de la palabra, evadiéndose de la unidad dramática para ofrecer a la música continuas oportunidades de invención ornamental.

En ese mismo tiempo del siglo XVIII, Francia vio estallar la *querelle des bouffons*, que enfrentaba a los defensores de la ópera cómica italiana con los defensores del modelo operístico francés. El fruto de esta disputa se concretó en la exigencia de una reforma que, anticipada por compositores italianos como Tommaso Traetta, fue resuelta por Gluck, quien en realidad realizó un injerto de la *opera seria italiana* sobre la *tragédie lyrique* francesa.

Tanto en Francia como en Italia, los intelectuales agotaban páginas y páginas con bellas palabras, teorías y propuestas mientras que en Viena se dieron las circunstancias que permitieron profundas transformaciones del teatro

musical, una encabezada por Gluck y otra, de signo opuesto, por Mozart. Para entendernos, Gluck partió del modelo de la *opera seria*, considerado más signo e intelectualmente válido, poblado de reyes, héroes, dioses y semidioses, con objetivos éticos y pedagógicos. Mozart, en cambio, puso de manifiesto una sensibilidad más moderna: partió de la más realista *opera buffa*, cuyos maestros nacieron en Nápoles, que reproducía la vida cotidiana, con personajes corrientes que intentaban divertir y conmover. En la *opera buffa* se hablaba una lengua coloquial, se reproducían amores, alegrías y tristezas con los que el público podía identificarse, desdeñando pasiones trágicas o heroicas, grandes ideales y conflictos sobrenaturales gratos a la *opera seria*².

Para la ópera italiana, en la trilogía con textos de Da Ponte, halló una fórmula que hizo obsoleto todo cuanto se había compuesto en aquellos años: *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* conformaron la cima de la dramaturgia musical y establecieron el más perfecto equilibrio entre palabra y canto. Compuso sus obras maestras teatrales en un período relativamente breve, de 1782 a 1791, pero recogió en ellas una larga experiencia, comenzada en Londres, en 1765, cuando a sus nueve años aprendió los rudimentos del canto a través del *castrato* italiano Giovanni Manzuoli, proseguida en Viena y madurada definitivamente en los tres viajes por Italia.

Con 1.000 florines en el bolsillo, ganados en un triunfal concierto, y con el proyecto de componer una nueva ópera, llegó con su mujer a Viena a mediados de febrero de 1787. Una oleada de muertes cercanas influyó en las siguientes composiciones de Mozart: su madre; su padre; un pequeño estornino que le daba gran compañía y el hijo del médico de la corte de Salzburgo que había asistido al músico cuando estuvo enfermo casi salvándole la vida.

Al volver de Praga, Mozart le había pedido a Da Ponte un nuevo libreto; esta vez fue el poeta quien propuso el tema. Da Ponte estaba muy ocupado: tenía que escribir un libreto para Martín y Soler además de una traducción italiana del libreto de *Tarare* de Beaumarchais para Salieri. Al proponer a Mozart un libreto cuyo argumento narraba las aventuras de Don Juan, “el disoluto

² Esta misma renovación se dio en el teatro musical español respecto a la zarzuela de héroes y dioses a la protagonizada por personajes del pueblo en Ramón de la Cruz.

castigado”, Da Ponte pensaba en el gran éxito que pocos meses atrás había obtenido en Venecia y en otras ciudades italianas la ópera *Il convitato di pietra* de Gazzaniga que, sobre libreto de Bertati, trataba el mismo tema. Da Ponte, presionado por el ritmo de trabajo, manipuló sin escrúpulos el libreto existente, añadió nuevos episodios y modificó la poética para hacerla más moderna y discursiva.

Esto explicaría la falta de gradación de la trama, que se presenta más como una serie de episodios sueltos que simbolizan la última jornada de Don Giovanni que como una historia bien enlazada. No obstante, comparada con la historia de Bertati, en esta versión está mejor dibujada la pareja “di mezzo carattere” –formada por Masetto y Zerlina– que acompaña a los personajes trágicos y al “buffo” (Leporello), consintiendo esa mezcla de estilos que Mozart prefería porque acercaba la realidad del mundo en el cual comedia, tragedia y farsa suelen convivir; esa mezcla de estilos que la ópera italiana codificada había evitado siempre mediante la precisa distinción entre *opera seria* y *opera buffa*.

En *Don Giovanni* revive, gracias a Da Ponte y la inspiración sacada de Molière, quizás una vertiente fabulosa en ese porcentaje de símbolos, moralidades y milagros que conforman la trama: pecados y castigos del disoluto, intervención de un personaje sobrenatural que actúa como vengador y luego el *deus ex machina* que resuelve la situación. Duelos en el escenario, peleas, estatuas parlantes, llamas del infierno recuerdan los tópicos de una tradición teatral antiquísima, popular, como la del teatro de marionetas.

En general, se cree que Da Ponte y Mozart tuvieron presente el mito literario que se inició en el siglo XVII con la comedia de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* y que continuó con *Le festin de Pierre*, de Molière, con *The libertine*, de Shadwell, y con *Don Giovanni Tenorio ossia il disoluto* de Goldoni. En realidad, la fuente más próxima al libreto fue la obra de Molière, aunque la ópera fuera escrita con celeridad y se pensara en un posible plagio del libreto de Gazzaniga. Pensamos que una copia de otro libreto no da seguridad ni al compositor ni al libretista, por lo que Da Ponte repararía el mito y escogió la comedia de Molière agobiado, debido a la rapidez marcada para seguir manteniendo buenas relaciones con el emperador José II.

Por fin se estrenó *Don Giovanni* el 29 de octubre de 1787, obteniendo un gran éxito a pesar de que la preparación no estaba del todo afinada, e incluso la obertura, compuesta la noche anterior al estreno, no había sido siquiera ensayada: los ensayos habían absorbido tanto a Mozart hasta el punto de que sólo le quedaban las horas de la noche para componer. El tres de noviembre, en las páginas del diario “Oberpostzeitung” de Praga, apareció la recensión del espectáculo:

Lunes 29 de octubre. La compañía de la ópera italiana de Praga ha puesto en escena la ópera esperada con tanta impaciencia, *Don Giovanni o Il convitato di pietra*, del maestro Mozart. Expertos y artistas dicen que en Praga nunca se había representado algo parecido. Mozart dirigía la orquesta y cuando apareció fue saludado con una triple ovación. La ópera es muy difícil y todos han admirado el excelente resultado. Teatro y orquesta se han esforzado al máximo para recompensar a Mozart con una buena ejecución. Las dimensiones del coro y los decorados han demandado ingentes gastos.

El gran éxito obtenido por *Don Giovanni* en Praga se debió en gran medida a la calidad de la compañía con la que Mozart trabajó. En aquella ocasión, algunos de los cantantes eran los mismos que el año anterior habían interpretado *Las bodas de Fígaro* con gran éxito, y que además tenían buenos motivos para sentir gratitud hacia el maestro. En cuanto a Mozart, podía estar muy satisfecho del grupo de cantantes-actores, cuyo nivel era excelente. En cambio, cuando se presentó en Viena *Don Giovanni* no gustó mucho al público. El autor del libreto narra en sus memorias:

¿Qué dice emperador? La ópera es divina; es quizá más bella que Fígaro, pero no es un manjar para los dientes de mis vieneses. Expliqué el caso a Mozart, quien respondió sin turbarse: “Dales tiempos para masticarlo”. No se engañó, seguí sus consejos e hice que la ópera se repitiese a menudo; a cada representación los aplausos crecían, y poco a poco también los señores vieneses de tosca dentadura supieron degustarlo con todo su sabor.

Durante el siglo XIX, la Revolución inauguró una nueva línea de óperas propagandísticas con las que pretendía implantar su propia mitología, escenificando aquellos acontecimientos recientes que se consideraban dignos de entrar en los anales históricos de la nación (Parker, 2004: 125) Como era de imaginar, la gran ópera estaba completamente dominada por el dinero; al fin y al cabo, era un monopolio estatal. Es innegable que la mayoría de los espectadores pertenecían a una clase socialmente privilegiada, cuando no a la aristocracia.

En la evolución de la ópera novecentista, el nombre de Charles Gounod está asociado con la extremada brillantez de determinadas arias y coros, aunque no se le aprecia tanto por su sistema de disposición de los vocablos, muy controvertido en su época. Gounod y sus sucesores prefirieron sacar partido de la libertad inherente a la poesía francesa, en la que, a menudo, su “ritmo hablado” sobrepasa el ritmo prosódico. El compositor habló en diversas ocasiones de esta “expresión de la verdad”, a la que se oponía la “exactitud del lenguaje”, y formuló un nuevo principio, según el cual las melodías fluían de un modo impredecible con la lectura poética, a la vez que conservaban la norma de la longitud regular de la frase musical.

Debemos señalar que algunos compositores franceses del siglo XIX escribían sus propios libretos, como ocurría con Rosseau, Framery, Dezède y Berton. No fue el caso de Gounod con su *Faust*, pues se sirvió de dos libretistas que compusieron la trama del romántico que encomienda su alma al diablo.

Gounod descubrió la obra de Goethe a los 21 años, cuando obtuvo el primer Gran Premio de Roma en 1839. En sus *Mémoires*, Gounod (1896) dice que era una obra que no se separaba de él y la llevaba consigo a todas partes. En ese momento, vaticinó su propia composición posterior porque admitió que apuntaba ideas dispersas que pudieran servir en su día para abordar este tema romántico en una ópera.

La revolución de 1848 le abrió los ojos sobre su verdadera vocación, y, bajo la influencia de la cantante Pauline Viardot, dirigió su interés hacia el teatro y, por lo tanto, hacia Fausto. Aun así, hemos de precisar que coincide con Da Ponte en el gusto por Molière, pues su primer éxito fue *Le médecin malgré lui* (1858) y estaba basada en una comedia del dramaturgo. En 1855 conoció a sus futuros libretistas, Jules Barbier y Michel Carré, este último contaba con una adaptación de *Faust* representada en 1850 en el Teatro del Gimnasio.

La situación con respecto a Mozart y Da Ponte es distinta, porque Gounod estaba enamorado del texto dramático de Goethe y en su cabeza rondaba desde muy joven su disposición a elaborar una composición a la altura de semejante obra dramática del dramaturgo alemán, debido al éxtasis artístico que le suponía tratar un tema tan apasionante. En cambio, Mozart no fue un compositor que

eligió el tema ni la fuente original de su obra, sino que esa labor fue exclusiva de Da Ponte e incluso recibió -como hemos sabido- la negativa de Mozart, puesto que no quería esbozar un mito como el de Don Juan.

Después de conocer a los libretistas, relanzaron el proyecto de *Faust* y acudieron a presentarlo al director de la Ópera, Crosnier, quien hizo una contrapropuesta para ofrecerle al compositor el libreto de *Ivan le Terrible*. En diciembre de 1856, Léon Carvalho, director del Teatro Lírico, le hizo la propuesta verbal de hacer un *Faust* como Gounod siempre quiso. En septiembre de 1858, se avanzó en la partitura hasta tal punto que quiso que fuese escuchada por los artistas previstos en el foyer del Teatro Lírico.

A juzgar por el manuscrito original del libreto de *Faust*, tal y como fue sometido a la censura el 17 de noviembre de 1858, más desarrollado que el que conocemos, los ensayos tuvieron que ir acompañados de modificaciones y sobre todo de cortes que no se produjeron sin la tristeza evidente de Gounod. El libreto de Barbier y Carré posee calidad en muchos aspectos, a diferencia del precipitado texto dramático lírico que elaboró Da Ponte para su Don Juan. Se tiene que tener en cuenta que la traducción de *Faust* por Nerval solamente incluía la primera parte y algunos fragmentos de la segunda de la obra de Goethe y suponía ser la versión más divulgada y extendida. Si comparamos el texto de Barbier y Carré con otros libretistas de la época, encontramos una estructura dramática coherente y un romanticismo moderado. La censura no encontró en el libreto más que cuatro frases que tacharon de “irreverentes”, pero los autores habían contado con su derecho de inspección con el objetivo de adelantarse a consecuencias nefastas.

La fecha del estreno estaba fijada cuando el papel de Fausto se creyó excesivamente pesado para Gardi, por lo que se interesaron por un tenor con más experiencia como Barbot y se asimiló el papel en un mes.

El estreno tuvo lugar finalmente el 19 de marzo de 1859 ante un público en el que se mezclaba todo lo que París reunía entonces en cuanto a músicos, pintores, gentes de letras y críticos, ya que Gounod había llegado a ser realmente, a los cuarenta años, el “joven” compositor que auguraba una gran consagración.

Desde su juventud, Wagner fue siempre un poeta dramático y persiguió un único fin toda su vida.³ El punto de partida para este compositor fue el drama y nunca quiso buscar otra cosa que no fuese el drama. Algunos biógrafos decidieron exponer la serie de circunstancias que lo llevaron a convertirse en director de orquesta y compositor de óperas, sin embargo, es frecuente encontrar malentendidos en la época de su vida comprendida entre el año 1834 y 1849. Lo evidente es que Wagner vivió setenta años y fue músico de profesión solamente quince. Por este motivo, Chamberlain huye de clasificaciones o encasillamientos y se atreve a delimitar la frontera entre el término *drama* y *ópera*.

Y así, al calificar de dramas todas las obras de Wagner, desde la primera, podemos distinguirlas claramente de lo que ordinariamente se llama ópera, pues no presentan con ella sino semejanzas muy superficiales; y en cambio, las clasificamos entre aquellas obras teatrales con que están emparentadas por su misma esencia, por la voluntad de su autor y por la naturaleza de su genio. En resumen, la palabra ópera induce a confusión, mientras que la palabra drama señala el camino de la comprensión más profunda, y por este motivo primordial hemos de preferirla.

El drama, tal y como lo veía Wagner en su cabeza, exigía la cooperación de la poesía y de la música. La misma cuestión que se plantease Glück, el alemán quiso resolverla gracias a una serie de tratados dramáticos que ayudaron a su modo de componer y de estructurar la composición y la representación: cómo se fusionan los dos lenguajes en un modo de expresión perfectamente trabado y lógico. Posteriormente, analizaremos estos tres tratados que ahondan en la semiótica y se detienen en cada punto que puede definir un drama, una ópera y la música destinada para tal fin: *Arte y revolución*, *El arte del porvenir* y *Ópera y drama*. Ratificaremos hasta qué punto este genio ha sido capaz de cambiar los cimientos de la ópera, porque es importante el aspecto dramático y pesa mucho la concepción teatral del género operístico.

Por esto, como asegura Chamberlain, la diferencia es muy notoria entre lo que hiciese Glück con su reforma y las teorías de Wagner. Para el primero

³ Así nos lo muestra H.S. Chamberlain en su obra *El drama wagneriano* en diferentes capítulos que explicarán toda la trayectoria del compositor alemán. Se centra en las teorías del drama wagneriano, como un factor incuestionable para comprender el cambio significativo que se produjo en la ópera. La lucha entre la preponderancia de la literatura y la música no halla una discusión en Wagner. Muy al contrario, el compositor se autodefinió como poeta dramático dejando muy presente qué priorizaba y qué rasgos característicos había que cuidar en una ópera: en la representación debe encajar perfectamente una música adecuada a ella. El drama es el diamante que la música ha de pulir.

toda esta cuestión consistía en ligar de la mejor manera posible las notas musicales con las palabras de una obra literaria existente, mientras que para Wagner la concepción poética es una e inseparable de la musical; puesto que la música y las palabras surgen de la misma fuente en todos los casos.

1.2. El compositor en los siglos XX y XXI.

1.2.1. La forma de composición operística durante el siglo XX.

El siglo XX ha estado predeterminado por varios períodos artísticos desde el punto de vista operístico, debido, en parte, a los acontecimientos históricos que tuvieron lugar. Entre principios de siglo y el final de la Primera Guerra Mundial la ópera se caracterizó por un cambio rápido. Una vez muerto Verdi, una década después y hacia 1910, Strauss escribió *Elektra*, Schönberg *Erwartung*, Berg estaba creando *Wozzeck* y Stravinski hacía lo mismo con *Histoire du soldat*. Antes de empezar a componer *Pelléas et Mélisande*, Debussy era consciente de que la ópera necesitaba un estilo nuevo y su música pedía poseer aires distintos. En sus nuevas composiciones, Debussy aspiraba a explicar las cosas a medias y su fuente de inspiración fue Maurice Maeterlink. Tal es así que, al mismo tiempo que escribía ópera, se permitió desarrollar sus teorías en el conocido *Preludio a la siesta de un fauno*. El objetivo de este compositor era dejar inconcluso el texto dramático en las intervenciones de los personajes con la intención de que se pudiese justificar ese vacío argumental mediante la naturaleza de la música. Por ello, no quería los largos diálogos para poder evitar la tentación de componer arias y se contagió de Wagner en su afán por experimentar y prevalecer la invención continua en el ámbito de la orquesta.

El mismo estilo acerca de la composición de óperas iniciado por Debussy lo siguió Béla Bartók en *El castillo de Barba Azul*, compuesta en 1911 y estrenada siete años más tarde por la ópera de Budapest. La misma mención merece Richard Strauss con la antes mencionada *Elektra* y con *Salomé*, sin olvidar que todos estos compositores miran en el espejo a Wagner con tal de innovar con el nuevo recurso de los poemas tonales y quieren dar grandes formaciones orquestales con la exigencia de la excelente voz del protagonista, como hiciera

el de Bayreuth con la soprano dramática en Isolda, Brunilda y Kundry. Salomé y Elektra están basadas en obras literarias conocidas de Oscar Wilde y Hugo von Hofmannsthal, por lo que se mantiene la opción de crear nuevas composiciones basadas en fuentes dramáticas clásicas.

Los cuentos de hadas también fueron muy frecuentes en la ópera de este período y, a veces, incluían el trasfondo de un mundo inocente con la dura realidad. Hay mucha distancia entre *Le rossignol* de Stravinski (1914) y *L'Heure espagnole* (1911) de Maurice Ravel. La primera se sirve de un cuento de Andersen estilizando los personajes y reduciendo los tres actos a uno para hacer una versión en miniatura de una ópera. No tiene nada que ver la creatividad que se desprende en la obra de Ravel, puesto que su composición está diseñada para que el espectador pueda notar el paso del tiempo, unos tic-tacs a partir de un prelude orquestal que nos introducen a personajes que se van a comportar en escena guiados por las directrices de su tiempo en la relojería.

En la Europa oriental, no podemos olvidar a Janáček con *Jenufa* porque muestra el nacimiento de un nuevo estilo operístico, abordando temas inusuales y formas dramáticas realistas. Dmitri Shostakóvich nos dejó una línea operística irónica, tendente a la caricatura y la incongruencia exacerbada. Por otra parte, Prokofiev con *El amor de las tres naranjas* (1921) libera los ostinatos de cualquier propósito psicológico y prefiere diseñar una fantasía cómica basada en el texto de Gozzi que combina aspectos satíricos de los cuentos de hadas y de la *commedia dell'arte*.

A partir de 1933, los compositores alemanes estuvieron sometidos a un riguroso control oficial y su destino más habitual eran los Estados Unidos, considerado como un paraíso de libertad y rejuvenecimiento artístico (Griffiths, 280-349) ⁴ El Metropolitan Opera había estrenado un sinfín de composiciones a principios de siglo, aunque el teatro comercial pedía a gritos nuevos musicales.

⁴ Se explican argumentos de óperas y estructuras de las mismas de forma muy detallada, pero como nuestro planteamiento es introductorio y consiste en hacer un repaso del panorama operístico del siglo XX, no se estima una extensión generosa en la exposición escrita de la historia de la ópera del siglo XX. Preferimos centrar la atención en las ideas que luego servirán para centrar y justificar el siglo XXI en la ópera. El siglo XX sufre un cambio incuestionable de estilo artístico para este género de teatro lírico y supone ser el antecedente de una transformación mayor que se empieza a suscitarse durante los primeros años del siglo actual. Aun así, merece una mención el contagio wagneriano de estos compositores y la obsesión por

A partir de 1945, la operística resurgió con fuerza en los primeros años de la posguerra. En ese mismo año de 1945, Inglaterra asistió al estreno de *Peter Grimes* de Benjamin Britten, que sería considerada como un referente histórico para los compositores posteriores. Britten tuvo la oportunidad de estrenar otras nueve óperas antes de 1960, no siendo un caso aislado porque le siguieron más compositores en esta nueva hazaña de estructurar una partitura y un texto dramático en un idioma como el inglés: Walton, Bliss...

Como consecuencia de la influencia del género de los musicales, Estados Unidos sufrió un proceso más complejo pues se establecían formas híbridas entre la ópera y el musical. Pero, gracias a *The Rake's Progress* de Stravinski (1951) conseguimos abrir de nuevo la puerta al pasado, con tal de que el fenómeno de los musicales no provocase una degeneración en la ópera del siglo XX. Lo define Griffiths, en su estudio de análisis del siglo XX operístico, como un mundo mozartiano con ambientaciones ochocentistas, utilizando el recitativo seco y con clarísimas referencias a *Don Giovanni*.

Los norteamericanos y los ingleses compartieron su doble vertiente de una forma operística tradicional sumada a una profunda ironía, en cambio, los compositores de ópera europeos, a excepción de los citados ingleses, sentían una fuerte presión por la necesidad de un nuevo cambio. *Wozzeck* y *Lulu* de Berg se convirtieron en modelos o referentes sobre los que trabajar, es decir, concebir las nuevas óperas sobre el expresionismo de Berg que justificaba las disonancias armónicas y estilísticas mediante situaciones emocionales extremas en escena. Los intentos no fueron eficientes porque las dos alemanias estaban incomunicadas y la Unión Soviética se decantaba por otros patrones de belleza artística para la ópera fundamentados en el patriotismo. La mayoría de las óperas de este tiempo se conformaban con adaptar un clásico literario sin reestructuraciones a partir de la música como hiciese Berg.

Desde 1960 a 1975, la constante presión para encontrar nuevas formas de expresión músico-dramática en Birtwistle, Berio, Davies, Pousseur, Kagel, Maderna y Ligeti, acabó provocando la desintegración de la ópera como género.

buscar nuevas formas de composiciones desde el punto de vista musical y dramático, llámese Claude Debussy o Alban Berg.

Poco después, se continuaron componiendo obras que no se vieron afectadas por la importancia de lo absurdo, los excesos del comportamiento vocal en los solistas, las influencias de las vanguardias, del cine mudo y de los diálogos entre personajes estrafalarios, alocados e imprevisibles. Un hecho que resulta lógico dado que es toda una convención artística, pero ligada a tantos sistemas de signos artísticos que llega a ser plena. A pesar de todo, el mundo de la ópera seguía siendo artificial y extraño, por su exagerada parodia dramática y musical.

El final del siglo XX, antes de los años ochenta, nos había dejado una situación de innovación importante, pero había deteriorado el género sin acritud. Las temporadas de los grandes teatros llenaban sus carteleras con las óperas desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX, si acaso se atrevían a poner en escena algunas óperas muy meritorias de Britten, Debussy, Berg o Stravinski. Lo clásico siempre vuelve, lo clásico es la referencia exquisita que provocaría el reclamo de un público que se estaba adaptando a nuevas creaciones operísticas, aunque se inclinase más por asistir a un teatro si iba a ver una ópera de Verdi, de Mozart, de Puccini o de Wagner.

No podemos obviar, y ya lo analizaremos más adelante, que ha habido cambios en la historia de la ópera cruciales y todos ellos han dependido de un público y de una crítica. Wagner no tuvo nada que ver con los compositores que le precedieron; su forma de componer y de idear una escena era radicalmente opuesta a un *bel canto* atractivo para el público de entonces y, muy al contrario de lo que se pensaba, sentó las bases de una corriente estética en la ópera. No solamente eso, además fue capaz de dar nociones, actuales y empleadas hoy en día, de comportamiento para un actor, un director escénico, un compositor musical o sobre la manera de construir un teatro de la ópera.

La ópera en el siglo XX da paso a países, estados o continentes que antes no tenían cabida en este arte. Es una característica imprescindible y va a trascender en la primera década del siglo XXI. La forma de componer, a partir de bocetos dramáticos basados en partes textuales inconclusas o una orquestación cada vez más fuerte con la presencia, a veces, de otros instrumentos como los electrónicos de la nueva era, no ha sido en balde. Al revés, ha servido para que ahora se estile una manera de componer ópera donde tienen un espacio importante los ruidos de la vida cotidiana, la vestimenta actual, los efectos de

luces y sonido sacados del cine, la aparición de electrodomésticos y máquinas, la familiarización con las artes circenses y estilos nuevos de danza, la contaminación inevitable del musical de Broadway o el refugio inspirador de fuentes literarias de autores del siglo XX.

1.2.2. La forma de composición operística durante el siglo XXI.

El siglo XXI está siendo muy prolífico desde el punto de vista operístico. Tres nuevos teatros líricos abrieron sus puertas en el año 2006 en Canadá (Toronto), España (Valencia) y Estados Unidos (Miami). A este hecho hay que sumar que una nueva generación de público, curiosa y de mentalidad abierta -como explica Lourdes Morgades (2006)- se acerca cada día más a los coliseos y el número de estrenos por óperas crece a gran velocidad.

El director artístico Joan Matabosch opina que la mentalidad de los programadores y del público ha cambiado, pudiendo darle a la ópera una concepción más amplia desde cualquier prisma que se someta a una evaluación de su evolución.

El compositor **Mauricio Sotelo** ve una mayor conciencia en los montajes en espacios alternativos, el uso de formatos y técnicas de composición que estimulan la creatividad y la propuesta de programas educativos de introducción del género para todas las edades.

El director de la Orquesta Nacional de España y responsable musical de las óperas de gran formato en el Teatro Liceo de Barcelona, Joseph Pons, apunta que la ópera vive una nueva era porque es una época en la que, rota la identificación del género con la burguesía, la nueva generación de programadores está transformando el repertorio para que ver ópera acuda un nuevo público.

Como vemos, España ha aumentado su proyección con nuevos compositores en el siglo XXI y el número de estrenos que pertenecen a estos compositores del nuevo siglo aumenta en nuestro país (José María Verdú, Pilar Jurado, Mauricio Sotelo...)

Fernando Herrero cree (2006) que la forma de composición operística sigue una orientación diferente a la que inauguró el siglo XX con composiciones de Britten, Janacek, Poulenc o Korngold, porque las óperas estrenadas de Henze, Eotvos, Adams, Previn, De Pablo, Saharíao y tantos otros no asumen del todo este tiempo nuestro y sus características específicas. El crítico deja una ventana abierta de ilusión, reflexionando sobre la probabilidad de que óperas que sigan la estela de *Wozzeck*, *Guerra y Paz*, *Lady Macbeth de Msen* o *Lulú* sean capaces de representar el tiempo que nos toca vivir, pues hasta ahora, salvo contadas excepciones, confirma que siguen esperando.

El compositor del siglo XXI tiene un denominador común, que es el interés por la labor actoral; una evidencia que hace revalorizar aún más el cometido principal de esta investigación. Por ello, a la nueva forma de composición de los nuevos compositores del presente siglo hay que sumar de forma categórica el protagonismo que posee el nuevo director de escena en las nuevas composiciones. La obsesión por ser dramáticos en el género lírico degenera en que se hayan creado óperas que exijan una tesitura imposible para el intérprete, con tonalidades diversas, aunque no falle en el aspecto escénico.

En palabras de Álvaro Guibert (2002): “Nadie sabe cómo será la música del siglo XX, pero parece claro que no será como la del XX”. En el trabajo de los compositores se percibe hace tiempo la preferencia por una música que se pueda entender y que haga disfrutar sin necesidad de superar obstáculos difíciles de audición. Aunque se empeñen en preponderar la estética dramática y plástica, la música española puede verse bien situada porque contamos con una generación de jóvenes compositores dotados de talento, muy preparados técnicamente.

En el año 2002 se barajaban varios nombres en la composición operística española, respetando el hueco de sus predecesores pioneros que salieron a promulgar sus ideas compositivas al exterior como Halffter, Bernaola y García Abril. En pleno año 2017, los nuevos nombres de compositores operísticos viven una situación distinta porque forman un frente estable que promociona un país que cuenta con orquestas, lugares de formación musical y auditorios por todo el territorio.

Continúa Guibert presentando los nombres de estos nuevos compositores que debemos valorar en el nuevo siglo:

José María Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo triunfan en las difíciles plazas germánicas; David del Puerto, Jesús Torres y Jesús Rueda pusieron en su día su pica en Amsterdam, que es la puerta del mundo en materia de composición juvenil; Francisco Lara se ha abierto camino en Inglaterra, país que, junto a los escandinavos, constituye la reserva de donde surgen desde hace décadas las iniciativas compositivas más interesantes; José Manuel López López, profesor en la Universidad de París, es un respetado miembro de la comunidad musical francesa, rica y competitiva; Jacobo Durán-Loriga, durante su etapa de residencia en Bruselas, se ganó el respeto del gran Harry Halbreich, célebre musicólogo y hacedor de reyes; Fabián Panisello triunfó en Viena y en Salzburgo antes de venirse a Madrid; y así sucesivamente.

Estas personalidades crean música para una ópera que quiere sentirse cercana a la sociedad y abren ventanas debido a que la composición no da suficiente dinero para vivir, dedicándose a ello por amor y necesidad íntima.

Antón García Abril (2008:33) se quejaba de que los teatros españoles no estrenan prácticamente ninguna ópera contemporánea sea española o extranjera, y cree que lo contrario debería ser la norma. Su ópera en dos actos para solistas, coro y orquesta con libreto de Francisco Nieva, *Divinas palabras* (1997), fue un éxito que le provocó una sensación de hastío posterior cuando le plantean o le preguntan si se embarcaría en un nuevo proyecto operístico. *Divinas palabras* fue una ópera que redundaba en el lucimiento de la técnica, las partituras y las tonalidades, acorde al sentido esperpéntico que había que darle al texto valleinclinés. García Abril demuestra que el drama ha de poseer un pleno equilibrio con la música y ambos textos, musical y literario, deben ser dramáticos.

Gian Carlo Menotti afirmaba que la música era toda su vida en una entrevista del año 2006, cuando cumplía 95 años de edad. La música es una especie de desesperación cotidiana porque siempre creía que podía hacer mejor algo que ya había concluido, como si hubiese traicionado a su arte, debido a que la música es una amante muy celosa (Soda, 2006: 28-29). El compositor debe entregarse a la música por completo y Menotti cree que él no lo ha hecho así en su carrera profesional. A su edad ejerce de crítico para sí mismo y valora negativamente el estreno en Turín de su ópera *El Cónsul*. A pesar de ello, su música ha vuelto a ponerse de moda en la primera década del siglo XXI y se

sintió sorprendido. Lo importante de la música es que sea viva y su revolución musical ha sido significativa porque ha dado relevancia igualitaria al texto y al personaje. En sus puestas en escena siempre ha pretendido que se entiendan todas las palabras y se oyese el texto.

La música del compositor **Salvatore Sciarrino** es intimista y refinada, pendiente del timbre del instrumento operante y está constituida a menudo sobre *microvariaciones* de las estructuras sonoras (Etapá, 2007: 28-29). Así, el espectador y el oyente han de prestar una atención particular a la poca cantidad de los elementos de sus partituras, pues su base dinámica está fundamentada en *crescendo dal nulla* (creciendo de la nada) y en *diminuendo al nulla* (disminuyendo hacia la nada). Su música resulta ser un soplo continuo, fomentado por su interés por el silencio, que es interrumpido por otros eventos musicales. El compositor dice que la concepción del sonido se funda en una especie de introspección. En junio del 2006 en Palais Garnier de París estrenó *Da gelo a gelo* que cuenta la historia de una dama de honor de la corte japonesa del siglo XI, aunque de nuestra era. Ella escribe un diario donde comenta sus amores, breves notas poéticas y mensajería de transmisión inalámbrica actual. Más de 60 poemas que tuvo que darle expresión musical acorde a su manera de concebir la composición. Para Sciarrino, el público ideal es aquel que sabe lo que va a ver o que, por lo menos, siente curiosidad por conocer una cosa nueva o que quiere ver el paso siguiente de su razonamiento artístico y de su producción.

El compositor alemán **Aribert Reimann** (Balder, 2001: 26-27) ha obtenido grandes logros de estreno operístico en el presente siglo. Sigue poseyendo una confianza férrea en la ópera como género, aunque cuando acabe de componer una ópera entre en una situación que le conduzca a pensar que no va a escribir ninguna más. Le pasó en 1992 con *Das Schoss* porque pensó que ya no podría decir nada más acerca del género y el tejido orquestal había llegado a su fin. Este compositor llegó a la conclusión de que la ópera es deudora de las fuentes poéticas de las que bebe, por ello, la ópera siempre adquiere una enorme capacidad de transformación y de versatilidad. La *Bernarda Alba* de Reimann es fiel a su origen, excepto en un personaje como Martirio. Considera que no se define muy bien en el texto lorquiano qué tipo de enfermedad tiene. El compositor

ha querido realzar este personaje mediante el piano, en planos y figuras sonoras muy diferenciadas. Martirio evoluciona cuando Adela le cuenta su relación con Pepe. A medida que va averiguando más sobre esa relación secreta, más desagradable empieza a ser su entorno. Los espectadores deben esperar a verla evolucionar para sorprenderse con ella, sin embargo, este hecho no ocurre con las demás hermanas, ni siquiera con Adela que siempre resulta provocadora.

Reimann opina que la ópera tiene una conexión más viva en los tiempos que corren que en décadas pasadas. Sus óperas no están destinadas a un público que solamente piensa en presentarse en sociedad y en divertirse.

Cristóbal Halffter (García-Rosado, 2000: 21-22) nos ha dejado su primera ópera, *Don Quijote*, y reflexiona sobre la situación operística del siglo XXI. La ópera vive un momento muy individualizado, porque los nuevos compositores se han salido de la trama para esforzarse principalmente en la forma y, así, para cada obra crean una forma independiente. Halffter ve que ésta es una característica del nuevo tiempo operístico. La ópera no será una moda pasajera del nuevo siglo porque todo dependerá de si los compositores son capaces de proporcionar una oferta interesante a todos los niveles. Se opone a que la ópera esté sometida a criterios político o económicos porque supondría la ruina de la vida cultural, pues debería buscarse primero el origen del interés cultural sin atender exclusivamente a los gustos del público habitual.

Cristóbal Halffter, después de *Don Quijote*, escribió su segunda ópera, *Lázaro*, con libreto de Juan Carlos Marset (2008: 32). La enorme curiosidad del compositor le ha llevado a investigar en el campo de la ciencia y de las matemáticas, para aplicarlos a la composición musical. La idea de *Lázaro* se ve contagiada por el mito de la caverna de Platón y de aquel relato evangélico en el que Lázaro se esconde en el sepulcro, en el momento en que prenden a Cristo, y sueña su propia muerte. Caverna y sepulcro estudiados por el compositor sin dejar a un lado la premisa principal de un personaje como Lázaro que quiere morir despierto como Cristo. Halffter no ve un Universo único, sino un Multiuniverso, debido a que, desde la idea de Einstein de la cuarta dimensión, se propone la confirmación de la Teoría de Cuerdas con veintiséis dimensiones. El compositor parte de lo complejo porque los elementos que emplea implican la complejidad. Idea una ópera con ocho personajes sin apoyo coral, pensando en

su respeto hacia la voz y la duración de la ópera es de dos horas sin descanso. Una obra operística cristiana, puesto que Halffter considera que el cristianismo forma parte de nuestra cultura, al igual que la filosofía griega o el derecho romano.

El compositor mexicano **Daniel Catán** estrenó en Houston en 1996 una ópera mágica como *Florecia en el Amazonas* inspirada en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez con un éxito enorme. Después, compuso una obra cómica de origen caribeño que se estrenó en el año 2004: *Salsipuedes o el amor, la guerra y unas anchoas. Il Postino* emergió gracias a Plácido Domingo, puesto que pidió a Catán que buscara un tema para trabajarla juntos. Y así surgió una ópera que argumenta la relación entre Pablo Neruda y su cartero Mario, personaje que representarán Plácido Domingo y Rolando Villazón respectivamente. Una ópera que su compositor califica “de corte tradicional en tres actos, pero con un lenguaje del siglo XXI” (Muñoz, 2008: 28). *Il Postino* aún a la Internacional socialista, con algún desnudo integral y explora la música del Mediterráneo y del sur de Italia. La orientación primordial del libreto toma las fuentes de la película *Il Postino* de Michael Radford (1994) y la novela de *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta, además de escoger elementos que le interesaban de otra película que se hizo antes de la italiana de profundo éxito. Los personajes fundamentales son Pablo Neruda, Mario, Beatriz, la tía de Beatriz y Matilde; como sabía quiénes iban a encarnar a estos personajes ideó la tesitura pensando en ellos. La composición de esta partitura se inspira en Manuel de Falla, Stravinsky, la música caribeña, la orquestación de Ravel o el lirismo de Puccini. Daniel Catán admira en la ópera el canto hermoso, un elemento que nunca puede faltar. La labor del compositor de ópera no es fácil, serlo implica obtener una infraestructura que fomente su crecimiento: una orquesta, un teatro, unos solistas.

Muy pocos compositores gozan de tanto prestigio como **Hans Werner Henze** (Soda, 2000: 42-43). En 2008, este compositor alemán, afincado en Italia, estrena su primera ópera *Boulevard Solitude* en España, basada en en la trama de *Manon Lescaut*. En una entrevista, el compositor reconocía que en determinadas ocasiones había compuesto con prisas y se siente entusiasmado con la reacción del público porque en los últimos veinte años ha sido

recompensado con el respeto artístico que merece. Hans Werner Henze creía que Bertolt Brecht era un icono dramático porque podía tratar los aspectos más duros o agresivos y dotarlos de encanto y que, a partir de la lectura de sus obras llega a conclusiones tan importantes como que el arte dramático puede conmover, despertar pasiones y difundir ideas políticas. Él no puede compararse con un dramaturgo porque su destino está en la escritura de notas -como dice- y no de palabras, aunque ambos textos poseen una capacidad dramática muy importante que ha de verse reflejada en un escenario.

El célebre compositor estadounidense, **John Adams**, componía desde los catorce años e inauguró el nuevo siglo con el estreno en Théâtre du Châtelet de la ópera *El Niño*, confiando en Peter Sellars para la dirección escénica, pues le había servido para establecer una complicidad especial cuando representaron composiciones anteriores. *El Niño* trata el nacimiento de Jesucristo desde el punto de vista de los evangelistas y de diferentes poetas, principalmente latinoamericanos. El compositor asegura que ningún acontecimiento ha revestido una importancia tan trascendental como el nacimiento de Cristo durante dos mil años y el hecho está envuelto de misterio al no estar probado, por lo que lo convierte en el primer mito. Como consecuencia de ello, una obra de arte es el medio más adecuado para expresar este momento de manera inteligible (Estapá, 2001: 36).

Josep Soler estrenó a principios de siglo una ópera como *El jardín de las delicias*. En la producción operística de Soler se alcanza un total de trece títulos y solamente dos de ellos estrenados. Para *El jardín de las delicias*, ha elegido un poema de Jacint Verdaguer, pensando en la ambigüedad que supone la lectura de sus poemas y las alternativas de interpretación que ofrece en escena. La ópera posee un acto único y está escrita para tres solistas (soprano lírica, tenor y barítono), coro, orquesta y ballet. El compositor justifica, según Gratacós (2001: 30), el empleo del acto único diciendo que así aporta una mayor fuerza dramática sin interrupciones en los descansos.

Francia aplaudió a la compositora finlandesa **Saariaho** en su primera ópera *L'amour de loin*, con libreto de Amin Malouf y con una puesta en escena de Peter Sellars (Estapá, 2006: 30-31). El segundo trabajo lírico, *Adriana Mater*, tuvo lugar en La Bastille en 2006 y es una ópera completamente distinta a su primer trabajo

compositivo. Una obra basada en la maternidad y en la guerra y confiesa que no escribe su texto musical pensando en el público porque el único público en el que piensa es en ella misma. Sus composiciones operísticas están dejando un legado que aporta características diferentes al género: obras breves en su duración y el protagonismo de la música vocal.

Tras su silencio operístico desde 1992, **Luis de Pablo** estrena *La señorita Cristina* en el Teatro Real en el año 2001. En esta ópera incorpora instrumentos inusuales como la ocarina, las flautas de pico y les otorga un papel esencial en la partitura para dar lugar a mezclas tímbricas insólitas (Gaviña, 2001: 38-39). Francisco Nieva se hizo cargo de la puesta en escena, porque el compositor confiaba mucho en su imaginación desmesurada y ya constatada en *Kiu*, y la dirección de orquesta corrió a cargo de José Ramón Encinar, quien dirigió producciones anteriores como *Kiu* y *La madre invita a comer*.

Sánchez-Verdú está profundamente impregnado de la cultura europea y confía en las posibilidades de la globalización musical, por ello, el libro del reciente fallecido Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario*, ha inspirado su composición *El viaje a Simorgh*. Los dos personajes principales están pensados para la línea limpia y sin vibrato, aunque, mientras se buscan durante toda la representación la partitura sugiere muchas ideas escénicas y se carga de valor dramático. Solo se encuentran en la penúltima escena, titulada La rosa y el ruiseñor, que consiste en un gran dúo de amor de una duración de diecisiete minutos. *El viaje a Simorgh* fue un proyecto operístico ambicioso desde el punto de vista intelectual, filosófico y moral que el compositor aborda en total complicidad con uno de los artistas plásticos relevantes del momento como Frederic Amat (Sánchez, 2007: 26-27). Goytisolo decía que su novela debería convertirse en una ópera y uno de los nuevos talentos en composición musical española lo ha conseguido, sin dejar a un lado la tendencia vanguardista de estos nuevos compositores inaugurada por Antón García Abril y continuada por Cristóbal Halffter o Luis de Pablo.

Para concluir este repaso por la figura del compositor de los siglos XX y XXI, hemos de nombrar a la figura de **Tan Dun** por su impacto mediático tras el estreno de *El primer emperador*, recordando también que recibió un Óscar por la banda sonora de la película *Tigre y dragón*. Quizás el éxito de sus obras viene

por el equilibrio que consigue entre tradición y modernidad, apuntalado por una técnica refinada que suele provocar una reacción favorable por parte del público contemporáneo. Un grupo de compositores chinos se abrieron hueco en occidente para conseguir un lugar destacado en el mundo operístico, porque su música solamente se vinculaba a la tradición china. De todos ellos, Tan Dun fue el que obtuvo mayor éxito profesional y llegó a mimetizarse con compositores europeos y americanos del nuevo siglo (Ibneri, 2006: 34-35). Condujo la dirección musical del esperado estreno de *El primer emperador* y tomó como principal intérprete a Plácido Domingo. Y, precisamente, la ópera argumenta el modo en que un emperador quiere abandonar la música antigua, ajena a su sensibilidad, para hallar un símbolo sonoro de su poder que, a su vez, represente el alma del pueblo chino. Tan Dun cree que Richard Wagner y Giacomo Puccini fueron compositores que a muchos directores cinematográficos les hubiera gustado rodar sus óperas, porque son obras vanguardistas en muchos aspectos y han sido músicos pioneros en el descubrimiento del ritmo visual y de la música que verdaderamente se necesita.

1.2.3. Relación de los estrenos más destacados en el siglo XXI de óperas compuestas desde mediados del siglo XX y estrenadas en la primera década del siglo XXI.

<p>Año 2000</p>	<p><i>The Siever Tassie</i> (4 actos y 1 prólogo). Compositor: Mark-Anthony Turnage (Reino Unido, 1960). Estreno: London Coliseum, 16 de febrero.</p> <p><i>Don Quijote</i> (un prólogo, 6 escenas y un breve final). Compositor: Cristóbal Halffter (España, 1930). Estreno: Teatro Real de Madrid, 23 de febrero.</p> <p><i>Cold Sassy Tree</i> (3 actos). Compositor: Carlisle Floyd (EEUU, 1926). Estreno: Gran Opera Houston, 14 de abril.</p> <p><i>La última cena/The Last Supper</i> (1 acto). Compositor: Harrison Birtwistle (Reino Unido, 1934).</p>
------------------------	--

	<p>Estreno: Ópera Estatal de Berlín, 18 de abril. L' amour de loin (5 actos). Compositora: Kaija Saariaho (Finlandia, 1952). Estreno: Salzburgo, 15 de agosto. In The Penal Colony (1 acto). Compositor: Philip Glass (EEUU, 1937). Estreno: A Contemporary Theatre de Seattle, 17 de septiembre. Dead Man Walking (2 actos). Compositor: Jake Heggie (EEUU, 1961). Estreno: Teatro de ópera War Memorial de San Francisco, 7 de octubre. El Niño [Ópera-Oratorio] (2 secciones). Compositor: John Addams (EEUU, 1947). Estreno: Théâtre du Châtelet de París, 15 de diciembre.</p>
Año 2001	<p>La señorita Cristina (3 actos y 10 escenas). Compositor: Luis de Pablo (España, 1930). Estreno: Teatro Real de Madrid, 10 de febrero. Serafina y Arcángela (ópera cómica de cámara en 2 actos y 2 escenas). Compositor: Enrique González-Medina (México) Estreno: Teatro State Playhouse de Cal State en Los Ángeles-California, 7 de julio. Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna (3 actos). Compositor: Walter Braunfels (Alemania, 1882-1954). Estreno: Estocolmo, 31 de agosto.</p>
Año 2002	<p>Tea: A Mirror of Soul (3 actos). Compositor: Tan Dun (China, 1957). Estreno: Sala Suntori en Tokio, 22 de octubre)</p>
Año 2003	<p>Merlín (3 actos). Compositor: Isaac Albéniz (España, 1860-1909). Estreno: Teatro Real de Madrid, 23 de mayo. Ainadamar (1 acto y 3 "imágenes").</p>

	<p>Compositor: Osvaldo Golijov (Argentina, 1960). Estreno: Festival de Tanglewood-Santa Fe Opera, 10 de agosto.</p>
Año 2004	<p>La tempestad (3 actos). Compositor: Thomas Adés (Reino Unido, 1971). Estreno: Royal Opera House de Londres, 10 de febrero.</p> <p>Shadowtime (7 escenas). Compositor: Brian Ferneyhough (Reino Unido, 1943). Estreno: Prinzregententheater de Munich, 23 de mayo.</p> <p>Sonata de primavera (2 actos, 15 escenas y 13 escenas). Compositor: Jorge Fontenla (Argentina, 1950). Estreno: Teatro Argentino, 26 de octubre.</p> <p>A Wedding (2 actos). Compositor: William Bolcom (EEUU, 1938). Estreno: Ópera Lírica de Chicago, 11 de diciembre.</p>
Año 2005	<p>Doctor Atómico (2 actos). Compositor: John Adams (EEUU, 1947). Estreno: Ópera de San Francisco, 1 de octubre.</p> <p>Julie (ópera de cámara, 1 acto). Compositor: Philippe Boesmans (Bélgica, 1936). Estreno: Teatro Real de la Moneda de Bruselas, marzo.</p> <p>Lisístrata (2 actos). Compositor: Mark Adamo (EEUU, 1962). Estreno: Gran Ópera de Houston, 4 de marzo.</p> <p>Margaret Garner (2 actos). Compositor: Richard Danielpour (EEUU, 1956). Estreno: Detroit, 15 mayo.</p>
Año 2006	<p>Faustus, The Last Night (1 acto). Compositor: Pascal Dusapin (Francia, 1955). Estreno: Staatsoper Unter den Linden de Berlin, 21 de enero.</p> <p>Adriana Mater (7 escenas).</p>

	<p>Compositor: Kaija Saariaho (Finlandia, 1952). Estreno: Ópera de la Bastilla de París, 3 de abril. Dulcinea (ópera para niños).</p> <p>Compositor: Mauricio Sotelo (España, 1961). Estreno: Teatro Real de Madrid, 18 de mayo. Da gelo a gelo (100 escenas).</p> <p>Compositor: Salvatore Sciarrino (Italia, 1947). Estreno: Schlosstheater, Alemania, 21 de mayo. Calígula (4 actos)</p> <p>Compositor: Detlev Glanert (Alemania, 1960) Estreno: Ópera de Francfort, 7 de octubre. Das Gehege (monólogo para soprano)</p> <p>Compositor: Wolfgang Rihm (Alemania, 1952) Estreno: Ópera Estatal de Baviera, 27 de octubre A Flowering Tree (2 actos).</p> <p>Compositor: John Adams (EEUU, 1947). Estreno: Museumsquartier de Viena, 14 de noviembre. Into the Little Hill (ópera de cámara en dos partes).</p> <p>Compositor: George Benjamin (Reino Unido, 1960). Estreno: Ópera de la Bastilla de París, 22 de noviembre. The First Emperor (2 actos).</p> <p>Compositor: Tan Dun (China, 1957). Estreno: Lincoln Center de Nueva York, 21 de diciembre.</p>
<p>Año 2007</p>	<p>The Adventures of Pinocchio (2 actos). Compositor: Jonathan Dove (Reino Unido, 1969). Estreno: Grand Theatre de Leeds, 21 de diciembre. Alicia en el país de las maravillas (8 escenas).</p> <p>Compositora: Unsuk Chin (Corea del Sur, 1961). Estreno: Ópera Estatal de Baviera (Munich), 30 de junio. Anna Karerina (2 actos).</p> <p>Compositor: David Carlson (EEUU, 1952). Estreno: Centro de Artes Escénicas de Adrienne Arsht de Miami, 2 de mayo.</p>

	<p>Cyranno (3 actos). Compositor: David DiChiera (EEUU, 1935). Estreno: Michigan Opera Theatre de Detroit, 13 de octubre.</p> <p>Le dernier jour d' un condamné (2 actos). Compositor: David Alagna (Francia, 1957). Estreno: Teatro de los Campos Elíseos de París, 8 de julio.</p> <p>Elmer Gantry (2 actos). Compositor: Robert Aldridge (EEUU, 1954). Estreno: Ópera de Nashville, 6 de noviembre.</p> <p>Teneke (3 actos). Compositor: Fabio Vacchi (Italia, 1949). Estreno: Teatro alla Scala de Milán, 22 de septiembre.</p> <p>Transit of Venus (3 actos). Compositor: Víctor Davies (Canadá, 1939). Estreno: Ópera de Manitoba, 24 de noviembre.</p> <p>El viaje a Simorgh (2 actos). Compositor: José María Sánchez-Verdú (España, 1968). Estreno: Teatro Real de Madrid, 4 de mayo.</p> <p>Wakonda's Dream (2 actos) Compositor: Anthony Davis (EEUU, 1951). Estreno: Teatro Orpheum de Omaha, 7 de marzo.</p>
Año 2008	<p>El Minotauro (2 actos). Compositor: Harrison Birtwistle (Reino Unido, 1934). Estreno: Royal Opera House Covent Garden, 15 de abril.</p> <p>The Fly (2 actos). Compositor: Howard Shore (Canadá, 1946). Estreno: Théâtre du Châtelet de París, 2 de julio.</p> <p>Love and Other Demons (2 actos). Compositor: Péter Eötvös (Rumanía, 1944). Estreno: Festival de Glyndebourne, 10 de agosto.</p> <p>The Bonesetter's Daughter (2 actos). Compositor: Stewart Wallace (EEUU, 1960).</p>

	<p>Estreno: Teatro de la Ópera War Memorial de San Francisco, 13 de septiembre.</p> <p>Welcome to the voice (1 acto).</p> <p>Compositor: Steve Nieve (Inglaterra, 1958).</p> <p>Estreno: Théâtre du Châtelet de París, 20 de noviembre.</p>
Año 2009	<p>Faust-Bal (1 acto y dos partes).</p> <p>Compositor: Leonardo Balada (España, 1933).</p> <p>Estreno: Teatro Real de Madrid, 13 de febrero.</p> <p>Brief Encounter “Breve encuentro” (2 actos).</p> <p>Compositor: André Previn (Alemania, 1929).</p> <p>Estreno: Wortham Theater Center de Houston, 1 de mayo.</p> <p>El juego de los insectos (2 actos).</p> <p>Compositor: Federico Ibarra (México, 1946).</p> <p>Estreno: Palacio de Bellas Artes Ciudad de México, 7 de julio.</p> <p>Kepler</p> <p>Compositor: Philip Glass (EEUU, 1937).</p> <p>Estreno: Landestheatre de Linz, 20 de septiembre.</p> <p>Swanhunter (ópera de cámara).</p> <p>Compositor: Jonathan Dove (Inglaterra, 1959).</p> <p>Estreno: Gran Teatro de Leeds, 13 de noviembre.</p>
Año 2010	<p>La página en blanco (1 prólogo y 2 actos).</p> <p>Compositora: Pilar Jurado (España, 1968).</p> <p>Estreno: Teatro Real de Madrid, 11 de febrero.</p> <p>Émilie (9 escenas).</p> <p>Compositora: Kaija Saariaho (Finlandia, 1952).</p> <p>Estreno: Ópera de Lyon, 1 de marzo.</p> <p>Bliss (3 actos).</p> <p>Compositor: Brett Dean (Australia, 1961).</p> <p>Estreno: Teatro de la Ópera de Sidney, 12 de marzo.</p> <p>Moby-Dick (2 actos).</p> <p>Compositor: Jake Heggie (EEUU, 1961).</p> <p>Estreno: Ópera de Dallas, 30 de abril.</p>

	<p><i>Il Postino</i> (3 actos). Compositor: Daniel Catán (México, 1949). Estreno: Dorothy Chandler Pavilion, 23 de septiembre.</p>
Año 2011	<p><i>Anna Nicole</i> (2 actos y 16 escenas). Compositor: Mark-Anthony Turnage (Inglaterra, 1960). Estreno: Royal Opera House Covent Garden, 17 de febrero.</p> <p><i>Risorgimento!</i> (1 acto). Compositor: Lorenzo Ferrero (Italia, 1951). Estreno: Teatro Comunale de Módena, 26 de marzo.</p> <p><i>Akhmatova</i> Compositor: Bruno Matovani (Francia, 1974). Estreno: Ópera de la Bastilla de París, 28 de marzo.</p>
Año 2012	<p><i>Life is a Dream</i> (3 actos). Compositor: Jonathan Dove (Inglaterra, 1959). Estreno: Argyle Works de Birmingham, 21 de marzo.</p> <p><i>Poppea e Nerone</i> (1 prólogo y 3 actos). Compositor: Philippe Boesmans (Bélgica, 1936). Estreno: Teatro Real de Madrid, 12 junio.</p> <p><i>Written on Skin</i> (2 actos y 8 escenas). Compositor: George Benjamin (Reino Unido, 1960). Estreno: Festival de Aix-en-Provence, julio.</p> <p><i>La emperatriz de la mentira</i> (1 acto). Compositor: Dmitri Dudin (Rusia, 1965). Estreno: Centro Cultural Tijuana, 21 de septiembre.</p>

Tabla 1 de elaboración propia.

Procedencia de los nuevos compositores de estas óperas del siglo XXI.

AMÉRICA

EEUU: Jake Heggie (2 óperas estrenadas), Carlisle Floyd, Philip Glass (3 óperas estrenadas), John Adams (3 óperas estrenadas), William Bolcom, Mark Adamo, David DiChiera, Robert Aldridge, Anthony Davis, Stewart Wallace, Richard Danielpour, David Carlson.

Canadá: Victor Davies, Howard Shore.

México: Daniel Catán, Federico Ibarra, Enrique González-Medina.

Argentina: Jorge Fontenla, Osvaldo Golijov.

EUROPA

Reino Unido: Jonathan Dove (3 óperas estrenadas), George Benjamin (2 óperas estrenadas), Mark-Anthony Turnage, Steve Nieve, Harrison Birtwistle, Thomas Adés, Brian Ferneyhough.

Finlandia: Kaija Saariaho (3 óperas estrenadas)

España: Pilar Jurado, Mauricio Sotelo, Luis de Pablo, José María Sánchez-Verdú, Cristóbal Halffter, Isaac Albéniz.

Italia: Lorenzo Ferrero, Fabio Vacchi, Salvatore Sciarrino.

Francia: Bruno Matovani, David Alagna, Pascal Dusapin.

Bélgica: Philippe Boesmans.

Rumanía: Péter Eötvös.

Alemania: André Previn, Walter Braunfels, Detlev Glanert.

Austria: Wolfgang Rihm.

Rusia: Dmitri Dudin.

ASIA

China: Tan Dun (2 óperas estrenadas)

Corea del Sur: Unsuk Chin

OCEANÍA
Australia: Brett Dean.

Tabla 2 de elaboración propia.

Con esta información podemos precisar ciertas afirmaciones y lanzar una teoría acerca de la evolución operística en los siglos XX y XXI, si nos referimos a la aparición de nuevos compositores. En la primera década del siglo XXI, compositores de todo el mundo han visto estrenadas sus óperas. Europa ya no es el epicentro del teatro lírico, así como tampoco es el continente del que emana toda composición como lo fue en los siglos precedentes.

Ahora, el panorama operístico es muy distinto porque, entre los años 30 y los años 70 del siglo XX, nacen compositores que verán estrenadas sus óperas en el siglo XXI. De todos ellos, hemos cotejado que es sobresaliente el papel de los nuevos compositores americanos e ingleses, aunque no hay que dejar atrás la incursión de China, Finlandia, países hispanoamericanos o Australia. Algunos de ellos han conseguido estrenar varias óperas en este tiempo y la mayoría de los libretistas basan su texto en una fuente literaria original o en la biografía de personajes históricos. Obras de autores como Shakespeare, Valle-Inclán, Calderón de la Barca, Tolstoi, Cervantes, Kafka, Albert Camus o Juan Goytisolo se utilizan como referencia para crear nuevas óperas; por otra parte, toman personajes como Lorca y Margarita Xirgu, Santa Juana, la emperatriz Carlota de México o la poeta rusa Anna Ajmátora y cuentan parte de sus vidas. También encontramos libretos originales de obras concebidas y compuestas como creaciones originales, tal es el caso de *La página en blanco* de Pilar Jurado o *Tea: A Mirror of Soul* de Tan Dun. Junto a la finlandesa Kaija Saariaho y la coreana Unsuk Chin, son tres las mujeres que marcan un hito en el mundo de la ópera, porque hasta ahora el papel femenino de la composición se encontraba a la sombra e inexistente para el público desde el siglo XVIII.

Un aspecto que no se ha perdido, al igual que basar las obras en fuentes literarias de autores europeos determinantes y reconocidos mundialmente, es rescatar la Antigüedad Clásica para sacar el argumento de sus composiciones.⁵

La estructura de estas óperas está basada, en su mayoría, en la división en un número de actos no superior a cinco. Destacan las óperas ideadas en dos y tres actos, a pesar de que contemos con composiciones que se han escrito innovando con prólogos o simplemente organizándolas en escenas.

Óperas en dos actos	Óperas en tres actos
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Serafina y Arcángela</i> 2. <i>Sonata de primavera</i> 3. <i>A Wedding</i> 4. <i>Doctor Atómico</i> 5. <i>Lisístrata</i> 6. <i>Margaret Garner</i> 7. <i>The First Emperor</i> 8. <i>A Flowering Tree</i> 9. <i>The Adventures of Pinocchio</i> 10. <i>Anna Karerina</i> 11. <i>Le dernier jour d' un condamné</i> 12. <i>El viaje a Simorgh</i> 13. <i>The Fly</i> 14. <i>The Bonesetter's Daughter</i> 15. <i>Love and Others Demons</i> 16. <i>El Minotauro</i> 17. <i>Brief Encounter</i> 18. <i>El juego de los insectos</i> 19. <i>Moby-Dick</i> 20. <i>Anna Nicole</i> 21. <i>La página en blanco</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Szeneaus dem Leben der Heiligen Johanna.</i> 2. <i>Tea: A Mirror of Soul</i> 3. <i>Merlin</i> 4. <i>La tempestad</i> 5. <i>Cyrano</i> 6. <i>Teneke</i> 7. <i>Transit of Venus</i> 8. <i>Bliss</i> 9. <i>Il Postino</i> 10. <i>Life is a Dream</i>

⁵ Hemos de recordar uno de los Proyectos de Investigación de la UNED que se erigió en el 2011 denominado "El Mundo Clásico en la Ópera" cuyo investigador principal es el Dr. José María Lucas de Dios.

Hemos escogido las muestras de composiciones operísticas que creemos que son más emblemáticas y han cosechado una mayor cantidad de críticas o afluencia de público en teatros importantes del mundo. Sin embargo, la producción y la creación de óperas originales del siglo XXI es de más de un centenar por temporada, estrenándose desde Tejas hasta Tokio. Cada vez abren sus puertas un mayor número de teatros, por poner un ejemplo en 2006 se inauguraron teatros en Canadá (Toronto), España (Valencia) y Estados Unidos (Miami). A esto se suman nuevas generaciones de público que se acercan con curiosidad y con más frecuencia a los coliseos. Ven óperas nuevas en todos los formatos, grandes producciones, de cámara o de bolsillo, y de estilos musicales diversos en una época que goza de absoluta libertad estética.⁶ Con el objetivo de orientar y ordenar adecuadamente este estudio, nos hemos circunscrito exclusivamente a estrenos destacados en carteleras y estudiados en críticas extraídas de revistas especializadas de ópera.⁷

Como hicieran Mozart, Gounod o Wagner, algunos de estos compositores actuales han dirigido sus propias composiciones el día del estreno de las óperas. George Benjamin dirigió *Written on skin* y cosechó un éxito rotundo. Unos años después de su estreno en Aix en Provence, el Teatro Real de Madrid apostó por esta ópera para su actual temporada de 2015-2016. El 17 de marzo se llevó a escena con una única representación. El compositor Tomás Marco escribió una crítica para el periódico *El Mundo* (Marco, 2016), en la que expone:

Nos hallamos ante una verdadera ópera para el siglo XXI. ¿Qué quiere decir eso? Que su texto es polivalente, que la línea de canto es un dúctil arioso que arranca de las fuentes de Alban Berg para incorporar elementos expresivos más actuales, que la orquesta tiene un papel primordial y que el lenguaje es de una modernidad ecléctica que busca sobre todo la eficacia. El trabajo de Benjamin es de primera categoría y llega sin obstáculos al oyente. La voz canta y la orquesta está magníficamente tratada, con refinamiento y adecuadas sonoridades, sirve no sólo para efectos dramáticos sino narrativos porque definitivamente es quien de verdad cuenta la historia.

⁶ Estas reflexiones son muy positivas, siempre que no se malogren y se respete el lugar que ocupa la ópera sin recibir redefiniciones que la consigan desvirtuar por un afán desmedido de transgredir o innovar a cualquier precio.

⁷ El compendio de revistas recopiladas para esta investigación desde el inicio del siglo XXI es: *Ópera Actual*, *Scherzo*, *Codalarío*, ensayos de la Fundación Juan March, dossiers cedidos por el Teatro Real, Teatro Liceo de Barcelona y el Teatro de la Maestranza de Sevilla, crónicas aparecidas en periódicos de tirada nacional e internacional tras los estrenos de las óperas, entre otros.

Otras formas de cubrir gastos y atraer al espectador se han puesto de manifiesto desde finales del siglo XX. Los costes son un factor determinante en la decisión de estrenar y se impone encontrar socios para coproducir, lo cual permite que la obra gire. Contar con una potente tradición musical y el hábito de estrenar nuevas creaciones, como es el caso de Alemania, facilita gastos. Factores que ayudan enormemente son, por ejemplo, que el compositor tenga prestigio internacional o que el equipo técnico cuente con una estrella mediática, ya sea entre los cantantes o en la dirección escénica. Prueba de ello es el caso de *The first emperor*, la ópera del compositor chino Tan Dun (que recibió el Óscar a la banda sonora de la película Tigre y dragón), que estrenó el 21 de diciembre en el Metropolitan Opera House de Nueva York y contó con un director de escena de lujo como el cineasta chino Zhang Yimou y un tenor de excepción como Plácido Domingo. El coste de la producción supuso dos millones de dólares, es decir, una verdadera fortuna que no es comparable a lo sucedido en el resto de los teatros de ópera (Morgades, 2006)

1.3. El libretista en los siglos XX y XXI.

1.3.1. Libretista frente a autor dramático.

(...) Me vi obligado a marchar a Praga, donde se iba a representar por primera vez el Don Juan de Mozart, con ocasión de la llegada de la princesa de Toscana a la ciudad. Me quedé ocho días para dirigir a los actores que debían representarlo, mas antes de ponerse en escena me vi obligado a regresar a Viena, a causa de una carta apremiante que recibí de Salieri, en la cual, fuera o no cierto, me informaba de que el Assur debía representarse inmediatamente para las bodas de Francisco, y que el emperador le había ordenado llamarme (...)

Yo no había visto en Praga la representación del Don Juan, pero Mozart me informó en seguida de su maravillosa acogida y Guardassoni me escribió estas palabras: "Viva Da Ponte, viva Mozart. Mientras vivan, nunca se sabrá qué es la miseria teatral". El emperador que mandó llamar y, cargándome de graciosas expresiones de alabanza, me hizo don de otros cien cequíes y me dijo que ardía en deseos de ver el Don Juan. (...) Púsose en escena y... ¿debo decirlo? ¡El Don Juan no gustó! Se hicieron añadidos, se cambiaron arias, se expuso de nuevo en escena, y el Don Juan no gustó. ¿Y qué dijo el emperador? "La ópera es divina: es casi más bella que el Fígaro, pero no es manjar para los dientes de mis vieneses." Se lo conté a Mozart, el cual contestó sin inmutarse: "Démosles tiempo para masticarlo." No se engañó. Procuré, por consejo suyo, que la ópera se repitiese a menudo; a cada representación los aplausos crecían, y poco a poco hasta los señores vieneses de mala dentadura apreciaron su sabor y entendieron su belleza, poniendo al Don Juan entre las más hermosas obras que se representan en los teatros.

Este fragmento pertenece a las *Memorias* de Lorenzo Da Ponte, libretista de Mozart. En él observamos cómo, además de encargarse del texto de *Don Giovanni* basado en la obra de Molière, Da Ponte hace la labor de todo un director de escena antes de las representaciones operísticas.

El libreto y sus autores aparecen con escasa frecuencia en las historias literarias y, en una gran mayoría, tampoco se encuentran en las historias de la música. (Delgado Cabrera, 1993: 57-70).⁸ La tara que con más frecuencia se ha visto en los libretos es que tienen en general escaso valor estético y la explicación de este hecho podría ser que el texto de ópera tiene unas características muy específicas y que, antes que “bello”, ha de ser eficaz desde el punto de vista dramático y contar una historia clara y bien delimitada en sus partes, dado que el texto cantado, además resulta ininteligible en un gran porcentaje para los espectadores. Bien es cierto que muchos libretos plantean insuficiencias estilísticas evidentes, aunque debe tenerse en cuenta que su principal objetivo era para ser leído en ensayos y con un fin representativo. No se trataba de textos para ser leídos como un poema, un relato o incluso una obra dramática concebida para el teatro hablado.⁹

Avanzado el siglo XVIII el texto dramático lírico sigue siendo un simple marco que permite el desarrollo de la acción; se trata de la llamada “ópera de números”, en la que los recitativos facilitan el seguimiento o los estados anímicos de los personajes. La música, por su parte, se llena cada vez más de florituras y no se cuestionará hasta la reforma de Gluck. Con él se consagra el estilo neoclásico en la ópera que, como dijimos, consiste en librar a la partitura de gran parte de sus adornos, por un lado, y en devolver al libreto la importancia que tuvo originariamente, por otro. Así pues, Gluck presentó en la corte de Luis XVI seis obras que definen su último estilo y suponen una verdadera innovación.¹⁰ El compositor expuso sus ideas en algunos escritos, especialmente en el prefacio

⁸ Los Manuales de Historia de la Literatura Española de Felipe Blas Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres contienen alusiones al libreto como texto literario.

⁹ Existen testimonios de que en el siglo XVII el público leía las tragédies lyriques de Quinault como las comedias o tragedias de Corneille, Molière o Racine. Vid. E. Gros: *Philippe Quinault. Sa vie et son oeuvres*, Paris, Honoré Champion et Aix-en-Provence, Éd. du Feu, 1926, p. 647.

¹⁰ *Orphée et Euridice, Iphigénie en Aulide, Alceste, Armide, Iphigénie en Tauride y Écho et Narcisse*.

de *Alceste*, donde afirma la necesidad de someter la música a la poesía, con lo que vuelve a dar la importancia mayor al libreto:

Cuando me dispuse a escribir la música de *Alceste*, me propuse liberarla de todos los abusos que desde algún tiempo desfiguran a la ópera italiana, de suerte que, de ser el más espléndido y el más bello de todos los espectáculos, se ha convertido en el más ridículo y aburrido. (Prefacio de *Alceste*, Viena, 1767)

A partir de ese momento, el género operístico seguirá sufriendo sucesivas codificaciones, especialmente durante el siglo XIX. El prefacio de *Alceste* se cierra con una máxima de Horacio: “Que todo tenga unidad y sencillez”; gracias a Gluck se produjo desde finales del siglo XVIII una modificación pertinente y honda en la importancia del texto de ópera.¹¹ Los compositores exigirán en adelante una trama de interés o, al menos, de una mínima eficacia dramática, cuya ejemplificación es el llamado *livret bien fait* de Scribe porque de nuevo se considera al libreto “un moyen d’expression susceptible de produire un effect sur le spectateur et ils se préoccupent de son sens et de la perception de l’audition” (Brunel y Wolf, 1980:95)

Por lo tanto, en el siglo XX los libretistas y los compositores se esfuerzan en trabajar sobre argumentos de cierta precisión e interés dramático. A pesar de todo, el texto cantado no es siempre completamente entendible para el espectador, por lo que el libretista tiene que realizar un esfuerzo para facilitar la comprensión de lo que sucede en escena, a través del uso de palabras clave

¹¹ *Alceste* de Gluck cuenta con dos versiones: la primera fue compuesta en italiano para Viena en 1767 y la segunda es una adaptación francesa de 1776 en la que los actos II y III poseen modificaciones profundas. La pleitesía hacia el público en París resulta incongruente con lo expresado en el prefacio de la versión vienesa, puesto que la intención de Gluck era que la música a la poesía para aumentar su expresión y reforzar las situaciones dramáticas. La famosa reforma consistió en que los teatros europeos abandonasen el dominio de la ópera seria capitaneada por Metastasio desde principios de siglo, cuyo principal objetivo era representar el dilema entre el amor y el deber a través de experiencias nobiliarias de parejas de enamorados que expresan sus emociones en arias que se van transformando en función de la acción dramática narrada en el recitativo. En esta ópera seria, el público se quedaba con la impresión de cómo el compositor expresaba las pasiones de los personajes gracias a la música. Este modelo sobrevivió más de un siglo, incluso décadas después de la reforma gluckiana, por lo que demuestra su valor como espectáculo, a pesar de que se centraba en el perfil del cantante y en convencionalismos. Es posible que la aportación más destacada de Gluck sea la contención vocal, cosa que no impide que escriba algunas de las melodías más apasionantes de su producción. Gluck reduce el contraste entre aria y recitativo porque prima en el aria el canto silábico, y en la versión francesa desaparece el *recitativo secco*, fomentando que exista una sensación de no separación evidente entre ambas secciones. A ello le sumamos que le da un papel central al coro como coprotagonista de la ópera, motivado por el modelo clásico griego. Otras reformas que realizó fueron la inclusión de pantomimas y ballets para acentuar el dramatismo y la concesión de un rol expresivo para la orquesta, cuyo cometido es el de anticipar y crearle afectos al espectador a lo largo de la representación.

que son perfectamente audibles pero que constituyen un pequeño porcentaje de la totalidad del texto dramático-lírico.

Las óperas de Wagner, de mediados del siglo XIX, dieron una solución al problema de la audición nítida del texto y, entre otros muchos motivos, el compositor y dramaturgo hace que cobre un valor máximo el texto en la ópera, consiguiendo anular la antigua teoría de la “ópera de números”. Según Jefferson, los casos menos felices se han dado cuando compositor y libretista quieren, cada uno por su lado, prevalecer sobre el otro e impedir una generosidad cuyo resultado es el “join affair” deseado (Jefferson, 1976:9)

Ésta es la solución al problema de la unión de dos elementos tan dispares: una literatura que se adapte a la partitura y una música que se apoye en las palabras, sin olvidar que los momentos de máxima expresividad están casi siempre reservados a la melodía.

Hoy se considera que los textos literarios se justifican en sí mismos y que cualquiera de ellos puede tener interés para el crítico, en una concepción abierta de lo que es literatura que tiene su origen en las reflexiones de Saussure y en su tan mencionada distinción entre *langue* y *parole*. El texto literario debe, en cualquier caso, tener una intención no puramente informativa (denotación), suponer una desviación con respecto a los usos habituales de la lengua, y una intención expresiva o estética relacionada con el concepto de connotación.

Los libretos operísticos han adquirido un desarrollo en su estudio muy notable en los últimos años, además en varios campos. El proyecto de investigación dirigido por Lucas (2016: 392-394) cree que, desde hace veinte años aproximadamente, están apareciendo catálogos de todas las grandes bibliotecas europeas y americanas, así como colecciones privadas que dejan constancia pública de sus fondos de libretos o incluso existe la posibilidad de establecer descargas en Internet en determinadas páginas circunscritas a este fin. A su vez, se han incrementado notablemente los estudios teóricos y generales sobre esta materia, así como acercamientos más concretos sobre autores u obras. Habría que mencionar los trabajos de Eleanor Seffridge-Field (2007), o de Béatrice Didier (2013), o Gesine Mauwald (2013), entre otros títulos más, o la Tesis Doctoral de Alexander Rudolph (2015). En consecuencia, el

libreto constituye el punto de partida de esta obra que podemos considerar como arte global, tal y como Wagner calificaba a la ópera en el siglo XIX.

Las nuevas puestas en escena que se funden con el texto a la vez que con la música han ayudado a destacar la importancia del libreto (Malkani, 2007: 8). Por lo tanto, el libreto de ópera es un texto teatral con determinadas características, que se rige por ciertas reglas ajenas al texto teatral hablado. En nuestro trabajo hemos decidido analizar cada texto dramático-lírico o libreto como si de un texto teatral se tratase para llegar a conclusiones que mostramos después de llevar a cabo esta labor. Por otra parte, pensamos que es fundamental este análisis porque nos conduce a comprobar características comunes que van a tener todos estos textos y a saber si los libretos se respetan cuando se orienta la puesta en escena de cualquier ópera en los siglos XX y XXI.

El libreto debe amoldarse a convenciones artísticas muy concretas, y ha de tener en cuenta ciertas exigencias de tipo técnico que están en la naturaleza del género, aunque también debe pensarse que la innovación escénica es posible cuando el libreto se respeta, siempre que se pueda buscar la cohesión entre los elementos expresados que deben aparecer en el libreto y aquellos que la dirección teatral quiera añadir sin distorsionar o manipular lo que está escrito hasta el punto que provoque la incomprensión por parte del público.

1.4. El director de escena en los siglos XX y XXI.

1.4.1. El origen del director escénico en la ópera.

La labor del director escénico ha sufrido una progresión y evolución de gran calibre en el mundo operístico, porque ahora su figura aparece en las carteleras con la misma tipografía que el anuncio de la propia representación y de los intérpretes más influyentes. Se ha elegido una sentencia del director escénico Warlikowski para dar fe de cómo hoy esta figura es capaz de transgredir sobre lo que está compuesto y escrito, porque en su proceso creador quizá se olvide de que la finalidad de la ópera es llegar a ser una obra de arte hecha para el público y no una obra de arte hecha para sí mismo, que mezcle acontecimientos actuales, sentimientos o pensamientos que le preocupan en primera persona.

Éste y otros motivos, que estudiaremos, son los que crean una polémica en torno al director escénico desde finales del siglo XX.

Cuando la escenografía de las primeras composiciones operísticas requería la firme dirección de alguien que no fuese el libretista, esa responsabilidad solía recaer sobre el maestro de ceremonias. Entonces, su labor consistía en ser una especie de empresario, coordinador, instructor en las importantes técnicas teatrales y director escénico. Y si el que desempeñaba esta labor pensaba que otros teatros podrían beneficiarse de su formación, experiencia y conocimientos, tenía la posibilidad de escribir un pequeño tratado de escenografía que resultaban ser muy comunes a finales del siglo XVI, en la etapa preoperística. De entre todos ellos, destacó un trabajo anónimo que llevaba por título *// corago*, es decir, hubiese sido elaborado por un *corago* de la corte y que ahora sería un moderno supervisor de espectáculos. Decía en su texto que, para ser un buen intérprete de ópera, ante todo hay que ser buen actor de declamación teatral. Debido a que la actuación con música se desarrolla a un ritmo más lento que el teatro hablado, también es necesario que la gesticulación y los movimientos en general sean más lentos, de manera que la mano no se detenga antes que la voz. También defiende que, de vez en cuando, se interrumpa el canto caminando unos pasos porque no hay que quedarse quieto en el centro del escenario, sino moverse constantemente de un lado para otro, siempre de forma lógica y ordenada (Savage, 2004:366-420).

En el mismo tiempo que *// corago* en Florencia, Giovanni Battista Lulli estaba destinado en esa ciudad a convertirse en director cortesano por excelencia. Su nombre afrancesado de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) dio la posibilidad a este compositor, músico instrumentista, bailarín y ladino cortesano de sentar las bases de la compleja estructura musical y dramática de la ópera francesa, puesto que la convirtió en el espectáculo de moda en la corte de Luis XIV y en la Académie Royale de Musique. Fue un autócrata en la dirección de sus óperas desde el punto de vista musical y también desde el punto de vista escenográfico. Formó a toda una generación de actores-cantantes franceses y estableció un sistema de *mise-en-scène* tan eficaz que su espíritu siguió rondando por la Académie Royale de Musique hasta la época de Gluck, en la década de 1770. En el siglo XVIII, la responsabilidad de que la ópera en París marchara bien

recaía en el *syndic chargé de la régie du théâtre* o funcionario responsable del control teatral. El director de control (el señor director), que destacaba entre todos los funcionarios, tenía evidentes rasgos comunes con el antiguo *corago* florentino. En cambio, los que poseían este cargo en la época de Rameau solían desempeñarlo con un enfoque no intervencionista, por lo que cada experto trabajaba sin limitaciones, cada uno centrado en su especialidad, porque el objetivo era que se acabase creando un espectáculo excelente dirigido por profesionales.

Los decorados que tuvieron una mayor influencia en la ópera pública, tal y como se estableció en Venecia a mediados del siglo XVII, podrían haber sido los que diseñó Giacomo Torelli en el Teatro Novissimo, a principios de la década de 1640. Solamente se presentaron seis espectáculos venecianos antes de que partiese a París, pero la audacia de sus decorados dejó una huella imborrable, así como su intervención tecnológica para ahorrar trabajo que consistía en un cabrestante instalado debajo del escenario y que sustituía un decorado de módulos en perspectiva con telón de fondo por otro muchísimo más ligero, rápido y fácil de mover porque requería la intervención de un menor número de personas.

Todo esto provocó que cada vez fuese más tentadora la idea de conferir una pequeña caracterización teatral a las arias, sobre todo cuando la ópera de estilo veneciano de finales del siglo XVII se serenó bajo la influencia neoclásica francesa y experimentó una transición hacia la ópera dramática ochocentista, con su alternancia medianamente regular entre el recitativo *secco* (la trama avanzada) y el aria (el tiempo quedaba en suspenso). Las arias solían ser muy elaboradas para no dejarse marchitar el sentido dramático y para que no preponderasen exclusivamente los aspectos puramente virtuosos mezclados con cierto narcisismo cantado.

De todas maneras, era bastante habitual que el libretista estuviera presente en los ensayos de la obra, o, en su defecto, algún poeta del teatro que estuviese capacitado para dirigir la representación en un sentido restringido del término. Y no sólo en la ópera dramática, sino también en la ópera *buffa* y en el *bel canto* que siguió en la Italia de principios del siglo XIX. Por ejemplo, el dramaturgo Carlo Goldoni trabajó como libretista de teatro durante un tiempo y contó sus

experiencias al servicio de Antonio Vivaldi en sus funciones de apuntador -puesto que no podemos olvidar esta labor tan importante- y de director de escena. Igualmente, otros poetas italianos posteriores dieron instrucciones y dirigieron, como el caso de Lorenzo Da Ponte que hemos visto, pues en sus escritos nos deja constancia de su traslado a Praga para dirigir a los actores antes del estreno de *Don Giovanni* de Mozart.

Quizás no todos conocen que el mayor éxito cosechado por Charles Dickens (Savage, 1998, 350- 362) fue como escritor de ópera. En París, Dickens estableció contacto con el arte de la escenografía en sus cuatro dimensiones principales: el persuasivo montaje de nuevas óperas, como *Faust*; el reestreno de otras más antiguas como *Orfeo*; la contribución al poder y la plausibilidad operística por medio de movimientos, gestos y la caracterización general de actores-cantantes como la admiradísima Pauline Viardot; y la contribución, de una u otra forma, al impacto y la atmósfera de los especialistas que no están en el escenario, en este caso el personal de iluminación, que probablemente aplicó nuevas técnicas de luz focal y lámparas de arco eléctrico, que en la década de 1860 empezaron a sustituir a la iluminación teatral estándar de gas. Afortunadamente, Dickens quedó impresionado y encantado con todo esto, Gluck y Gounod habían recibido un servicio de cinco estrellas.

Benedetto Marcello fue un abogado veneciano, administrador, poeta y compositor que se sentía superior al personal de la mayoría de las compañías que, durante los anteriores setenta y cinco años, habían hecho de Venecia la gran ciudad operística. Su libro, *Il teatro alla moda*, consiste en una serie de recomendaciones despiadadamente irónicas a una compañía *à la mode* relacionadas con cada uno de los aspectos de sus actividades: la redacción de los libretos, la composición de las partituras, que cuadre la contabilidad y, por supuesto, la escenografía. Así, por ejemplo, incluye un consejo para el poeta del teatro una vez confeccionado y arreglado su libreto:

En los ensayos de la ópera, nunca revelará sus intenciones a los actores...Si los miembros del reparto le preguntan por qué lado deberían hacer sus entradas y sus salidas, o en qué dirección deberían hacer un gesto determinado y cómo deberían vestir, les dejará entrar, salir, gesticular y vestirse como mejor les parezca...

También existen indicaciones para el personal de decorados:

El moderno diseñador o pintor de escenarios tiene que evitar la menor familiaridad con la perspectiva, arquitectura, decoración o iluminación. Por este motivo, debe contemplarlo como si todos los elementos arquitectónicos se hubiesen diseñado desde cuatro o seis puntos de vista distintos al mismo tiempo, y el horizonte estuviese en un nivel diferente desde cada uno de ellos... Los vestíbulos, las prisiones, las pequeñas habitaciones, etc., no deben tener puertas ni ventanas; a fin de cuentas, los intérpretes subirán al escenario directamente desde los camerinos... Cuando cada cual haya memorizado extremadamente bien su papel, ya no es necesario encender las luces... La iluminación del centro del escenario no tiene demasiada importancia; hay que prestar mucha más atención a la de los laterales y el fondo.

Por lo que respecta a los actores-cantantes, deben tener plena libertad para hacer todo lo que se les antoje, incluyendo al protagonista masculino.

Marcello no está estableciendo este juego irónico por simple diversión –o desesperación– sino que detrás de todas estas ironías se oculta un ideal serio y positivo de la escenografía operística, un ideal que sólo se puede conseguir venciendo las tentaciones de la gente *alla moda* por la vanidad, la autoabsorción, la pereza, la dejadez y la ingenuidad perdida. Esta “gramática” requiere que se respeten los valores verbales y musicales del libreto y de la partitura; que existan líneas de comunicación adecuadas y una buena circulación de los consejos y el apoyo entre los miembros de una troupe operística; que todo el espectáculo responda a unos principios de disciplina y control; y que los actores-cantantes colaboren entre sí, se desplacen por el escenario con variedad y sutileza y que siempre se mantenga dentro del personaje.

Los trabajos de **Gagliano y Ricordi** partieron de la gramática de la escenografía operística que subyace a las ironías de Marcello, es decir, el interés por la cooperación, comunicación, concentración e implicación en la obra que se representa, y eso es algo que ambos comparten con Volbach y con la mayoría de los restantes directores de ópera *comme il faut* del siglo XX, aunque muchos de ellos puedan presentar diferencias significativas con Gagliano y Ricordi; e incluso entre sí, en otros aspectos. Ya decía Stanislavski: “Intentaremos combinar el arte de vivir un papel con su forma musical y la técnica del canto”. O Joachim Herz, director de Alemania del Este, expresó en su discurso inaugural del nuevo Teatro de la Ópera de Leipzig en 1960:

El director de escenografía sólo es un ayudante, un espejo que dice al actor-cantante si su interpretación es lo bastante clara e inteligible para el espectador, un organizador y

coordinador que observa lo individual en relación con el efecto global y une los detalles en una armoniosa entidad.

Merece la pena tener muy presente lo que Gagliano, Marcello y Ricordi dijeron sobre estos temas en los siglos XVII, XVIII y XIX respectivamente, ya que contribuye a contrarrestar un punto de vista plausible, que se oye de vez en cuando, y según el cual, para nosotros, la escenografía operística anterior al año 1900 constituye un libro obligatoriamente cerrado e irrelevante; que, en cualquier caso, siempre era una cuestión maltrecha e inadecuada; y que, en realidad, la verdadera escenografía no apareció hasta que surgieron los primeros indicios de la nueva figura independiente y “creativa” del director de ópera hacia principios del siglo XX. No hay duda de que el establecimiento de un nuevo tipo de director fue un factor decisivo en los significativos cambios que experimentó la escenografía desde 1900, poco más o menos, y más especialmente al lado, a partir de 1950, cambios que aún hoy nos afectan. Por otro lado, es muy difícil creer que hombres de la talla de Monteverdi y Lully, Händel y Rameau, Gluck y Mozart, Rossini y Verdi hubiesen continuado escribiendo para escenarios y escenografías que considerasen inevitablemente destartaladas, o incluso que Charles Dickens se hubiese sentido tan impresionado por Gluck y Gounod en París, en la década de 1860, si la contribución de los actores-cantantes y del equipo de producción a la puesta en escena de *Orfeo* y *Faust* no hubiera sido extraordinaria.

Wagner, y Verdi en sus obras de madurez, también combinaron la elaboración musical y la complejidad teatral. Ambos compositores trataban de instruir a sus principales cantantes en la interpretación de sus papeles porque les preocupaba que no evitasen métodos antiguos y formales de la interpretación y preferían otros más acertados e innovadores. En el caso de ambos compositores, las escenografías fijas en obras como *Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal*, *Aida* u *Otello* utilizaban estos recursos: decorados recargados de forma extrema, minuciosamente detallados, maniáticamente históricos o arqueológicos y un estilo dramático de acuerdo a esta escenografía.

En “Discurso sobre la representación de Tannhäuser”, de 1852, **Wagner** estaba empeñado en que se conociesen a fondo las directrices escenográficas que figuraban en la partitura y no solamente en el libreto, con el fin de poder

colaborar mejor con los pintores de decorados y supervisar los ensayos de lectura del libreto. Del mismo modo, corregía la tendencia de los actores-cantantes a crearse una angustia fomentada por su preocupación sobre el cómo ejecutar antes de comprender el qué ejecutar. Este hecho le llevaba a realizar los ensayos en el escenario, para prestar una especial atención a la perfecta sincronización de la acción escénica y el acompañamiento orquestal.

Avanzado el siglo XIX, **Gustav Mahler**, director musical de las óperas de Budapest, Hamburgo y Viena, asumió el cargo de regidor jefe de escena en aquellos teatros. Hay alguna anécdota curiosa de su paso por Viena, entre ellas nos gustaría recordar cuando intentaba demostrar a los intérpretes de los gigantes Fasolt y Fafner, en *Rheingold*, de Wagner, cómo era posible levantar por los aires a Freia. Ya decía el compositor que lo que importaba era la colaboración de todas las artes cuando supervisó las escenografías de las óperas que dirigió en las décadas de 1890 y 1900.

1.4.2. El escenógrafo y el director de escena. Relaciones.

Existen tres factores fundamentales e influyentes, según apunta el escenógrafo Fernando Navajas Seco (Navajas Seco, 2012:16-17), para dar lugar a la imagen escenográfica, es decir, aquella imagen que se corresponde con un texto dramático. Los tres factores están relacionados, imbricados, y unos sin los otros no ayudarían a la comprensión de un texto dramático-lírico en este caso. Estamos hablando de la época, la circunstancia y la persona como individuo irreplicable. Concreta la época como el momento histórico en el tiempo en el que se produce la lectura. La circunstancia se entiende como el conjunto de condicionantes externos del entorno de una persona destinataria, pongamos por caso los cambios o elementos políticos y sociales. En último lugar, el individuo o la persona ayudan a que entre en juego en la interpretación de un texto dramático la psicología de la mente concreta, esa mente que recibe el mensaje literario y lo traduce a mensaje visual. El artista escenógrafo, del que nos hemos servido para añadir este punto de reflexión importante en la puesta en escena en la ópera, pone varios ejemplos relacionados con obras de teatro de Sófocles y de Arthur Miller.

Con la intención de llevarlo a nuestro terreno operístico, nos atrevemos a exponer un caso que pudiera servir para ilustrar dicha afirmación acertada. Podríamos nombrar cualquier ópera, por ejemplo, *Fidelio* de Beethoven o *Carmen* de Bizet, aunque creemos que deberíamos hacer alusión a una de las óperas escogidas para ser analizadas en este trabajo. Vamos a trasladar los tres factores a la ópera de *Fausto* de Gounod. En la actualidad, supongamos que sometemos a dos personas a leer y a ver la obra. Estas dos personas pertenecen a situaciones sociales distintas, porque uno es un chico universitario y el otro es un señor de más de setenta años. Además, su pensamiento político y su forma de concebir la educación es distinta. ¿Qué pasaría por sus mentes como individuos, cada uno con su sensibilidad propia y su capacidad para sentir la expresividad de esta ópera? ¿Entenderían igual que Fausto hace un pacto con el diablo para volver a ser joven por amor a una mujer? ¿Comprenderían de la misma manera que Margarita lucha, peca y se arrepiente ante Dios? ¿Cómo enfocarían el papel del mismísimo demonio? ¿Sus expresiones y sus elementos diferenciadores significantes tendrían que ver con la admisión semejante de un ejército glorioso en la escena segunda del acto segundo?

Posiblemente, todas estas respuestas serían difíciles de contestar, y nos sorprenderían si tuviésemos la oportunidad de hacer una investigación paralela acerca de las reacciones de cada espectador teniendo en cuenta estos tres factores. ¿Y si en vez de ser dos individuos que no poseen rasgos comunes, visto en el caso anterior, encontramos una situación de mayor equidad en cuanto a que nos referimos a dos sujetos de setenta años que ven la misma obra, que pertenecen a la misma familia, que comparten la misma pasión por la ópera y que tienen una ideología y una educación muy próxima? Aun así, según Navajas Seco, es imposible que dos personas coincidan en sus asociaciones emocionales o conciban una idea común e inalterable de la obra.

El escenógrafo tiene la labor de crear un arte incompleto e inacabado que procede de su imaginación y de su punto de vista privado, puesto que en el teatro la imagen debe contener un sentido trascendente. Cree que la escenografía es el arte de la sugerencia y, en cambio, no se puede hablar de escenografía sin tener al lado los conceptos de director de escena, director de iluminación, del sonido o de los aspectos literarios. Lanza al aire una pregunta evidente: cuál es

el enfoque actual del director de escena acerca de un texto dramático. Nosotros podemos responder con este trabajo que la diversidad de enfoques, focos, puntos de vista, creatividad y versatilidad expuesta en cada versión representada de la misma ópera escogida es tan rica que nos corrobora que, a partir de mediados del siglo XX y ya en el siglo XXI, el teatro dramático-lírico confía en directores de escena y escenógrafos que puedan salir del tradicionalismo clásico sin romperlo o sin adulterarlo.¹²

1.4.3. Hacia un nuevo concepto de la dirección escénica en el siglo XX. La repercusión del papel del director escénico en los siglos XX y XXI.

A principios del siglo XX la idea del director de escena quedó configurada en torno al planteamiento sobre su función que hicieron figuras como Antoine, Porel, Meyerhold, Stanislavski, Gordon Craig, Reinhardt, Vajtangov, Piscator o Brecht (Alonso de Santos, 2007: 386)

Juan Antonio Hormigón en *Trabajo dramático y puesta en escena* (Hormigón, 2008: 21-30) hace hincapié en que desde que el teatro existe podemos hablar de puesta en escena, entendemos ésta en su sentido más genérico como una determinada organización de los materiales escénicos: interpretación actoral, música, elementos espacio-visuales, movimiento, iluminación, etc. Dicha organización supone en principio un cierto orden y sentido escénicos, así como la selección primaria de los materiales escogidos. Continúa exponiendo que, durante siglos, la figura del director no quedó reflejada en los documentos, pues era la voz del poeta y la posibilidad temprana de que su escritura permaneciese y trascendiera a su tiempo lo que provocó convertirlo en el único testimonio de lo que el espectáculo fue. Pero el director existió siempre, escondido tras el poeta o el promotor, el monje medieval y el sacerdote, jesuita en el barroco, o el regidor de escena, el intendente o el actor ilustre.

Señala Hormigón que, hasta fecha relativamente próxima, el director de escena ha quedado reducido al papel de ordenador de artilugios, máquinas, idas

¹² A pesar de ello, hay de todo en las puestas en escena de óperas actuales y las direcciones escénicas, a veces, transgreden hasta el punto de no respetar partes argumentales.

y venidas del desarrollo de la acción, aunque no siempre. Quizá se explique en cierto modo por qué en diferentes periodos históricos, hayan sido los representantes de diferentes profesiones escénicas -empresarios de compañías en Roma, actores divos en el siglo XIX, autores en el siglo XVIII y XIX, etc.- quienes se erigieron en los emblemas creativos del teatro. En la Italia del Renacimiento y el Barroco, por ejemplo, el escenógrafo fue el artífice reconocible del hecho escénico y sus escenografías se convirtieron en atractivo elocuente para los espectadores. En cambio, el hecho de que la puesta en escena tuviera un carácter repetitivo le restó obviamente dimensión creativa.

Este pedagogo teatral, además de escenógrafo y dramaturgo, sostiene que la clara concepción del director de escena actual podemos contextualizarla hacia mediados de siglo XIX. Entre los países pioneros en el reconocimiento masivo del director, figura sin lugar a dudas Alemania. En su estudio *Der Regisseur*, Paul Legband dice que ya en 1911 se constituyó una Asociación de directores artísticos de la escena que reunió en 1913, en un congreso celebrado en Berlín, a cuatrocientos miembros (Legband, 1947)

El director de la ópera de Friburgo, Lert, presentó observaciones sobre los derechos de autor del director. Francia y la Unión Soviética tuvieron un rápido proceso de incorporación del director de escena a la creación teatral. Ya no se confunde al director de escena con el director de un teatro, aunque confluyan a veces ambas tareas en la misma persona. Reitera Hormigón en que no fue un proceso fácil, puesto que al reconocimiento del director de escena le acompañó un debate duro en todos los aspectos. Por ello, no habría que considerar la aparición del director como una moda, una casualidad, pues a lo largo de su accidentada historia, el teatro ha ido explicitando sus profesiones, las profesiones que existían en su interior desde los orígenes. Durante sesenta años, los directores se habían ganado a pulso el reconocimiento de su condición y el lugar que les correspondía en la creación teatral. Los espectáculos más importantes de todo aquel periodo respondían a criterios, procedimientos y convicciones estético-escénicas de directores que ya no eran simples artesanos acondicionadores de la escena o intérpretes de literatura, sino creadores.

Nos gustaría resaltar algunos factores y características que Juan Antonio Hormigón enumera sobre la labor realizada por los directores de escena en el teatro contemporáneo.

En primer lugar, es fundamental la idea de que se ha puesto fin al sistema de trabajo teatral propio del siglo XIX, basado en figuras egocéntricas y se sustituye por el concepto de equipo. Del mismo modo el director de escena ha unificado la puesta en escena con intencionalidad significativa y ha explorado nuevos caminos para la interpretación de los actores y su formación. También ha incorporado al teatro formas y estilos procedentes de otros medios de expresión artística, porque eso va unido al afán de definir una fundamentación, una estética y una formalización estilística específicas para cada espectáculo. Otro punto de interés para nosotros es que, subraya Hormigón, el director de escena ha hecho propuestas diferentes referidas a la difusión teatral y a las relaciones con el público y ha realizado una excelente aportación bibliográfica sobre historia, teoría y práctica del teatro. Todos estos rasgos característicos nos ayudan a reafirmarnos en su idea: el director de escena ha contribuido poderosamente a la reforma del sentido del teatro en nuestro siglo.

A pesar de todo lo que acabamos de expresar, hay que ser precisos y tener muy presente que las condiciones en nuestro país no fueron las mismas que en el resto de Europa o América. La figura del director de escena español contemporáneo tardó mucho en aparecer como creador de una estética. Desde finales del siglo XIX comenzaron a darse múltiples intentos de renovación en todos los terrenos escénicos (Rubio Jiménez, 1998)

A lo largo del s. XVIII nos encontramos ante la pretensión de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares y que reflejen en escena los problemas de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuente las salas de teatro. Es en ese momento cuando el organizador de espectáculos pasa a ser un auténtico director de escena, aunque éste otorgará el máximo protagonismo al actor. Ese nuevo director pudo montar de manera totalmente original los materiales escénicos, integrándolos en un orden teatral nuevo. En definitiva, se ofrece una interpretación distinta del hombre, del mundo y de la historia. El actor, mientras

tanto, cultivó su personalidad, erigiéndose poco a poco en protagonista del hecho escénico, llegando incluso a sacralizar (Oliva y Torres Monreal, 2005: 221).

El director de escena **Peter Brook** dio rienda suelta a su capacidad de transmitir lo aprendido durante tantos años de profesión en diferentes publicaciones bien cuidadas. En su famosa obra *Más allá del espacio vacío* (1987) analiza aquellos momentos de puestas en escena que realizó para el teatro, así como las críticas y aprendizajes que recibió del cine y de la ópera.

En el capítulo titulado “El arte del ruido” (Brook, 1987: 283-284), piensa que la ópera nació hace cinco mil años cuando el hombre salía de las cavernas haciendo ruido. De esos ruidos llegarían después Verdi, Puccini, Wagner. Puede resultar un disparate si luego no se matiza semejante atrevimiento del célebre director. Pues bien, prosigue diciendo que había un ruido para el amor, otro para el temor, para la felicidad o para el odio. Así empezó todo, porque la expresión humana natural se convirtió en canto. Posteriormente a eso, la codificación hizo que acabase siendo un arte.

En determinado momento, esa forma artística quedó congelada para Brook y comenzó a admirarse precisamente por estar congelada. Los aficionados a la ópera demostraron una admiración cada vez mayor por ese arte tan artificial. La muerte de lo artificial dio muy buenos resultados, aunque momentáneos, como por ejemplo las bellas y estilizadas obras de Monteverdi y Gluck. Después llegó Mozart, y este director de escena descubre en él un matrimonio perfecto de cómo, dentro de una rígida tubería, fluye dinámicamente el agua. Pero gradualmente la atención comienza a caer cada vez más y más en lo superficial, hasta que de repente nos acomete la esclerosis. La tubería absorbe toda la atención y cada vez menos agua logra fluir dentro de ella.

Opinaba Brook que el mayor desafío durante el siglo XX era reemplazar tanto en la mente de los artistas como en la de los espectadores la idea de que la ópera es artificial por la idea de que la ópera es natural. Y no le parece imposible lograrlo. A día de hoy, en pleno siglo XXI, podemos decir que la evolución de la ópera en este sentido es cada vez más notoria y el reflejo está en las apuestas por una escena adaptada a vestuarios, luces o ambientes del presente. Las palabras de Brook nos ayudarán para comprobar este razonamiento gracias a la

comparación de óperas que mostraremos después de estas notas introductorias, entre las que se incluye una versión de *Don Giovanni* dirigida por él.

Gerard Mortier, en *Dramaturgia de una pasión* (Mortier, 2010: 49-53), cree que la representación de una ópera o de una obra de teatro se basa en una textualidad que debe ser interpretada para que la obra se haga viva. Continúa Mortier exponiendo que la textualidad en la ópera se encuentra en la partitura, que nos ofrece tres elementos: la notación musical, las palabras y las indicaciones escénicas. Es en torno a la interpretación de estos tres elementos donde se desencadenan las discusiones o los distintos puntos de vista. Sin embargo, lo que provoca más controversia son las indicaciones escénicas, y es sobre todo ahí donde se pretende hacer valer el derecho moral del creador.¹³ Pone el ejemplo de Richard Wagner para introducir la idea de que resulta imposible comparar el siglo XIX y el siglo XX en la puesta en escena si tenemos en cuenta el concepto de fidelidad. Wagner, en *Parsifal*, buscaba un efecto de superposición de imágenes que ahora llamaríamos cinematográfico. Para conseguir dicho efecto encargó una tela enorme pintada de varias decenas de metros de longitud que se desplazaba entre dos cilindros. Desde principios del siglo XXI se puede crear fácilmente este efecto con las nuevas tecnologías y, en cambio, Mortier llega a la conclusión de que eso no representa una infidelidad escénica, pues muchos materiales y medios técnicos no existían en el momento de la creación. No es una traición emplearlos en las interpretaciones contemporáneas, del mismo modo que no somos incoherentes ni infieles al representar con un decorado tridimensional lo que entonces ideó Wagner con la utilización de telas pintadas como medio teatral maravilloso.

Y si sumamos al concepto de fidelidad el de tradición y dimensión histórica, Mortier expone razonamientos que todos siendo espectadores alguna vez habremos experimentado. Hay ciertos requisitos textuales y representados que deberían aparecer en escena, y por ello nombramos, en función de las obras que vamos a analizar, la lista de amores de Don Giovanni o el estudio casi claustrofóbico de Fausto. A lo largo de los años, este director escénico ha comprendido, y he aquí nuestros análisis pormenorizados para comprobarlo, la

¹³ El director escénico propone preguntas interesantes, pues las respuestas formarían parte de esta tesis doctoral.

turbación de Hans Sachs en su monólogo del “Wahn” puesto en escena ante una gran fotografía de Núremberg bombardeada y en ruinas, mientras que en los dos primeros actos Núremberg bombardeada se simbolizaba por un bello grabado antiguo. Aquel detalle escénico le aportó más sobre la obra de Richard Wagner que las pequeñas casitas de cartón piedra tal y como los tradicionalistas se imaginaban a Núremberg en el siglo XVI.

Y qué decir del concepto de dimensión histórica y tradición aplicado al vestuario y decorados... Opina Mortier que los trajes y decorados no son sino una imitación de la realidad que se han modificado en sus dimensiones y empleo de los materiales. Añade que no puede construirse una torre medieval en el escenario y cada imitación histórica ya es, pues, una interpretación de esta historia. En lo que respecta a los trajes históricos, se trata de una invención del siglo XIX que no existía antes en la historia del teatro. Sostiene que la moda se ha inventado siempre para seducir; pero los medios de esta seducción necesariamente han evolucionado y cambiado, y eso es lo que un traje de teatro, que es un elemento de la historia de la moda, debe expresar al elegirse la época en la que eso se explica mejor. Por consiguiente, su conclusión sobre el vestuario la vemos en el siglo XXI en escena, constantemente: le resulta más fácil representar *Don Giovanni* o *Così fan tutte* con trajes de hoy, pues apuesta porque las obras clásicas siempre tienen y tendrán el don de la actualidad y de la actualización.

Giorgio Strehler en “La puesta en escena de ópera, ¡menudo problema!” (Strehler, 1994: 80-88) hace un ameno análisis acerca de cómo se siente él llevando a escena una ópera. Muchas veces le preguntaron si le gustaba la ópera y si le gustaba la puesta en escena de ópera. Parecen dos preguntas idénticas, aunque realmente no lo son. Él es un hombre de teatro y la ópera siempre le ha producido un sentimiento de “insatisfacción”, o más bien de aflicción ante la imposibilidad de resolverla totalmente en el plano musical y en plano dramático. Éste es el punto que realmente nos empieza a interesar para plantear el trabajo y, por tanto, sus ideas son muy adecuadas para darle forma y sentido al afán de comparación entre puestas en escena, además de los factores que inciden en los cambios que esas puestas en escena reflejan.

Strehler piensa que sigue existiendo una lucha invisible entre sonido y acción. El planteamiento de tratar de elegir entre letra y música a la hora de poner en escena una ópera le parece una cuestión inservible. No hay una lucha entre la palabra y el texto, ni hay que tratar de diferenciarlos. Muchas veces, en Verdi, ese gran músico y hombre de teatro, el problema se resuelve de otro modo. La unidad no se hace sobre la palabra-música, sino sobre la "situación-música". Verdi, más que de la palabra-diálogo, la del personaje, escribe "la música de la situación". Por eso Verdi es tan difícil de montar. Aparece enseguida en estos problemas de interpretación el problema del "canto y del "cantante". Es decir, en ello hay algunas exigencias objetivas: respiración, posiciones del cuerpo y de la boca del cantante, contracción o no de ciertos músculos, y luego otros elementos no objetivos a los que Strehler llama vicios o malas costumbres como el énfasis gestual, el espíritu primitivo, la incapacidad o la imposibilidad de encarnar un personaje. El director de orquesta debería tener, pero no siempre la tiene, una visión musical clara de la ópera, a la que va estrechamente ligada la visión crítica del texto dramático. El problema, en lugar de reducirse, se amplifica con la presencia del director de escena. Cuanta más calidad tiene un director de escena, tanto más tiende a ahondarse el foso entre ellos. Pero lo que entonces haría falta es un punto de vista unitario, una interpretación nacida de una inspiración común.¹⁴

La ópera necesita más que nunca un punto de encuentro unitario, tal vez aún más que el teatro. Y esta unión tan sólo puede realizarse a través del director de orquesta. Pero el director de orquesta ha renunciado a su responsabilidad escénica, si es que alguna vez la ha tenido. Ya no sabe casi nada en materia de teatro. Como, por lo demás, el director de escena no tiene ni idea de música. Son dos mundos que ya no coinciden en el tiempo, ni siquiera físicamente. Se reúnen cuando todo está casi acabado. ¿Y si no están de acuerdo? Hay aquí un error básico. En la máquina contemporánea que arrastra a música y teatro, es imposible una colaboración perdurable, apacible, profunda entre el director de escena y el director de orquesta. Lo que falta es un punto de partida común. También es necesario no perder de vista otro aspecto de la cuestión. La ópera

¹⁴ Nos vemos en la obligación de decir que nuestra postura se encuentra bastante acorde con estas ideas de Strehler y opinamos que debería existir cierta concordancia para acabar creando la armonía que todo arte precisa.

del siglo XIX tenía su espacio particular, sus convenciones. Por ejemplo, había decorados pintados y bastidores en los laterales: el coro podía ocultarse en ellos y no tenía más que dar dos pasos para hacer irrupción en escena. Si se cambia la estructura del escenario, siempre se encuentra uno delante de este problema de lógica teatral.

Sergei Eisenstein teoriza en *El montaje escénico* (Eisenstein, 1934: 39-41) sobre la puesta en escena y podemos extraer y adoptar sus interesantes conclusiones. Al considerar el arte de la dirección escénica una directa continuación del trabajo creativo iniciado por el dramaturgo, le atribuía particular importancia a la capacidad de encontrar una solución de dirección que expresara de manera precisa y brillante, en todos sus aspectos, estructura compositiva incluida, la idea puesta en la base del argumento. La puesta en escena -como generalmente la llamaba, *mise-en-scène*- ocupaba un lugar central en su concepción del trabajo de dirección. La importancia de la puesta en escena es inmensa. En el teatro los elementos de la puesta en escena, elaborados en el curso de los ensayos, se fijan en la ejecución del espectáculo gracias a la original estructura de la producción. De representación en representación quedan inmutados y no se desarrollan. Para ello es sobresaliente su consejo, mientras daba clases teóricas a sus alumnos. Ve necesaria la fragmentación de la acción en pequeñas unidades y la sucesiva combinación de estas unidades de acción en un único flujo de montaje. Está convencido de que la puesta en escena es el punto inicial del cual se originan los medios específicos de la expresión dramática. El guion y el montaje son determinados no solamente por el argumento, sino también por la puesta en escena, o sea por la manera en que la acción dramática viene realizada por los actores en el tiempo y el espacio. La puesta en escena se fragmenta en nudos de montaje, y el nudo de montaje en cada una de las pequeñas acciones y detalles.

Manuel Lagos realizó una crónica del Curso de Especialización, “La puesta en escena de ópera”, (Lagos, 1994: 29-35) que podría servir también perfectamente de base para esbozar este análisis de las comparaciones operísticas que pretendemos. Asegura que en la evolución del género tanto a la palabra como a la música y al canto, se le fueron añadiendo todas las manifestaciones pertinentes al mundo de la escena; pero además otras muchas

que la ópera admitía para su mayor gloria. Rara es la manifestación artística que no ha hecho su incursión en el mundo de la ópera, aunque apunta que esto no produce un extraño apolotonamiento. Muy al contrario, cierta precariedad ha llevado a través de su existencia a sujetar el género con puntales diversos para que no se desmoronara; y, por separado, cada uno de sus elementos constitutivos son débiles y no demasiado brillantes. Tanto la lectura de la mayoría de los libretos, como el escuchar la partitura de una ópera sin interpretación vocal, como el dar oídos a agudos, *fiatos* y florituras en una vocalización no producen más que tremendos dolores de cabeza.

Continúa Manuel Lagos su artículo expresando que alternativamente cantantes-divos, espectaculares telones, acrobáticas danzas, exotismo o naturalismo, han ido manteniendo el estrambótico *soufflé* que temporada tras temporada un público ejemplarmente dispar ha ido devorando. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, quizá a partir de María Callas, el mundo de la ópera ha recibido su más seguro puntal en el Director de Escena. Hoy en día, se manejan en foyers y en palcos los nombres de directores de escena con la facilidad, el apasionamiento y la polémica que ayer manejaban los músicos y los libretistas. A nadie se le escapa esta nueva “casta de divas”: los directores de escena han llegado al mundo de la ópera para apuntalar lo que hoy no nos parecerían más que insufribles peripecias y amanerados clichés; han llegado para variar algunas cosas, lo imprescindible para que nada cambie.

Simón Suárez en “La puesta en escena como reflejo de la partitura” (Suárez, 1994: 36-41) comentaba, entre otras cosas, que no estaba de acuerdo con Boileau cuando decía que no es posible hacer una buena ópera porque la música no sabe narrar. Así pues, la narración no es sólo el objetivo de la ópera. La esencia y el objetivo de la ópera fueron siempre los *affetti*. Considera que es lo que buscó el drama musical desde sus inicios. La ópera es teatro. Si hacemos abstracción momentáneamente del término ópera, que no aparece hasta el siglo XVII, es el primer teatro, el más antiguo del mundo. El teatro que llamamos dramático es, con todas las reservas en cuanto a la definición, una deformación del género, una hipertrofia de uno de sus elementos, la palabra, en detrimento de otro, la música. Las posibilidades expresivas de la música se vuelven más amplias gracias a la participación de la palabra. La palabra constituye, por así

decir, la forma del sentimiento. Forma que la música llena de un cierto contenido, dando tensión al sentimiento e intensificándolo. Las relaciones entre la música y la palabra sufren oscilaciones y cambios numerosos. Cada época, cada compositor, acentúan según el momento una de las partes del drama musical. El teatro musical no es una invención del grupo de eruditos y artistas florentinos conocidos en la historia del teatro lírico bajo el nombre de *Camerata di Bardi*. El arte no conoce inventores, sino solamente continuadores.

Bernard Williams (2010: 42-43) admite que es verdad que la idiosincrasia de los cantantes ha sido sustituida hasta cierto punto por la de los directores de escena. Opina que cuando el énfasis se desplaza hacia la realización dramática, la nueva producción de una ópera no puede considerarse sencillamente una nueva sucesión de representaciones, sino que invita a una reinterpretación. A pesar de ello, Williams critica el hecho de que el afán de nuevos significados dramáticos dentro del drama lleva a los directores de escena a resultados forzados. Plantea que pudiera haber la posibilidad de que en un futuro se acentúe el hecho de que los directores de escena empleen su ingenio con el objetivo de que las óperas menos dramáticamente interesantes acaben representándose.

Giancarlo del Monaco dijo en el año 2005 que la falta de especialización es la mayor dificultad a la que se enfrenta la ópera. Consideraba que la salud de Alemania es fundamental para los cantantes e intérpretes del futuro, porque, hoy en día, faltan cantantes dramáticos que sean capaces de dignificar a personajes como Don Carlo, Manon Lescaut y Trovador por falta, igualmente, de voces importantes. Cree que en el pasado había estas especializaciones como el tenor ligero, lírico-ligero, lírico-dramático, lírico, lírico-spinto y dramático. Hoy existe únicamente un tenor y hay intérpretes que son capaces de interpretarlo todo, e inevitablemente todo no puede salir bien. En una entrevista, le preguntan sobre el estado de las puestas en escena en las últimas décadas del siglo XX, porque se experimenta hasta rozar el radicalismo. Su manera de contestar es presentando una razón lógica que justifica la situación de finales del siglo XX, y es que el público está habituado al consumismo de la televisión y el cine, y cuando va a la ópera quiere ver algo más que dos cantantes parados pensando en la ejecución musical. Está convencido de que si un cantante posee una voz sublime que le permite lucirse, nunca será suficiente porque tiene que ser un

buen actor al mismo tiempo. Por ello, Giancarlo del Monaco quería que sus alumnos conociesen las dificultades de la escena y que se convirtiesen en personajes creíbles, moviéndose con soltura y con un conocimiento completo del texto y de sus consecuencias (Gaviña, 2005: 32-33).

Otro problema es que en el teatro no se han fijado límites en la puesta en escena, un dato preocupante para directores como Giancarlo del Monaco. El fenómeno mencionado de la transgresión está desprestigiando el género hasta el punto de que hay directores de orquesta que se niegan a dirigir una escena en la que no creen y el público abandona el teatro o se plantea si comprar una entrada en función de las críticas inminentes recibidas. Incluso ha existido la situación de denuncia a la dirección escénica por la provocación que roza el insulto humano y que va en detrimento de la evolución de la semiótica del género operístico. Hay que establecer una innovación equilibrada, que se sostenga en el máximo respeto a quien compuso la ópera y a quien la escribió, porque se pueden introducir elementos escénicos originales que den un cariz artístico muy adecuado a la representación sin marcarse como máximo exponente la idea de “provocar por provocar”.

Si directores de escena como Giancarlo del Monaco opinaban que hay que reforzar los criterios básicos de la ópera, **Harry Kupfer** considera que “dirigir para uno mismo es algo que no puede tolerar” (Benarroch, 2005: 38-39). Cuando se acerca por primera vez a una ópera, Kupfer cree que todo debe salir de la obra, pues el concepto le pertenece y hay que descifrar el contexto en el que se ha elaborado la partitura y la dialéctica. Lo más importante es aquello que nos decía la ópera en la época en la que se creó y cómo ha de concebirse ahora la misma obra con sus dos textos a tener en cuenta. Así, el director de escena se ve como un constructor de un puente que sirva de paso entre ese marco histórico y la actualidad, reconociendo que el diseño de esta tarea es únicamente posible gracias a la música. Opina que los montajes que interfieren con la música están basados en un lema de vanidad con un letrero que expondría: “yo reescribo la obra”. Siente repulsa hacia esta desmesurada destrucción de la integridad que siempre ha poseído el género desde su nacimiento.

Cuando le preguntan a **Jorge Lavelli** sobre la irrupción del sexo, la violencia y la escatología en los montajes operísticos, el director razona que la

libertad del realizador es importante, pero debe tener una interpretación dramática y no hallarse al servicio del oportunismo. Piensa que todo montaje que vaya en este sentido de realzar una situación es generalmente innecesario y distrae al público de lo esencial. Las cuantías económicas que reciben los nuevos directores de escena en la ópera son la consecuencia directa de lo que quiere el público (Estapà, 2001: 40).

Robert Carsen cree que la ópera es un trabajo en equipo. No tiene un método establecido e improvisa mucho, pensando que una producción operística es una increíble cantidad de decisiones tomadas por un número importante de personas en la actualidad. En ese aspecto, es fundamental evitar las situaciones conflictivas, para ello, lo mejor es que el equipo -director musical y de escena, escenógrafo, etc.- se forme desde un principio y se mantenga unido a lo largo de la preparación. Si ha de pensar en un público al que trasladar sus direcciones escénicas, se vale del valor de la música como mensaje universal. El texto, abstracto y matizado por la emoción de la música, llegará al corazón y a la mente de los públicos de países diferentes entre sí. El género lírico borra fronteras entre países y continentes, según Carsen. Por este motivo, trabajar para tal o cual público sería calculado e improductivo. Se mantiene en una argumentación idéntica a la que sostenía Lavelli, pues asume que la violencia en escena existe y que provocar al espectador es un ejercicio fácil. A propósito de la innovación, Carsen apoya la postura que apuesta por ella en el siglo XXI sin rozar lo inconcebible y la razón es porque el director artístico tiene la misión de trasladar más lejos la visión de sentir y vivir de su público (Estapà, 2008: 36-37).

En el año 2001, **Emilio Sagi** sostenía que el Teatro Real debía ser una referencia y, como director artístico, quería potenciar la línea dramática del teatro, con una filosofía que lo llevase a ser un centro o foco cultural europeo. La función de Sagi se quiso basar en la contratación de jóvenes profesionales de la lírica con el fin de convertir el Real en un lugar de formación de primer nivel. El planteamiento para ganar más público y no perder el que mantiene el teatro, el director ve la necesidad de sorprender y dar siempre lo que menos se espera. Cuando se da calidad al público siempre responde, aunque también aparezca la polémica en determinadas versiones. Aquí podemos cotejar opiniones contradictorias entre unos directores con una línea mayoritariamente productora

como Sagi, y otros que defienden la calidad del género y su integridad por encima del aspecto económico como los anteriores (Gaviña, 2001: 37).

Directoras de escena como **Francesca Zambello** creen que un artista jamás puede decir que lo ha conseguido cuando ha finalizado una producción. Las producciones operísticas en el siglo XXI cada vez son más complejas desde el punto de vista técnico y el escenógrafo debe tener muy en cuenta estas posibilidades. Si sus montajes requieren requisitos visuales y pide decoradores que utilicen al máximo los dispositivos del teatro, al mismo tiempo la directora puede adaptarse a trabajar en pequeñas salas con menos recursos porque está acostumbrada a ello. Es una mujer que dirige la escena y tiene sus prioridades, pues prefiere orientar las óperas de la segunda mitad del siglo XX por ser más cercanas a nuestra visión del mundo (Estapà, 2003: 28-29).

En el año 2004, **Ezio Frigerio** opinaba que no había escenógrafos jóvenes que sobresalgan en el panorama operístico. Cree que el arte plástico no tiene mucho lugar en la escenografía, porque es un trabajo de absoluta artesanía y la escenografía está ligada indiscutiblemente a la historia del teatro. Se ha producido una revolución en el decorado en la que no cree, porque va en contra de la ópera, del autor y del público. Sus inicios se remontan a 1954 en los que todavía se empleaban telones y las telas pintadas, puertas falsas de madera, y de alguna manera, era más realista. A pesar de las opiniones vertidas, Frigerio reconoce que no fue realista de manera estricta; eligió un realismo más geométrico, poético y siempre preocupado por las proporciones. Su evolución le puede resultar lenta, pensando en que al público de hoy le fascina esta revolución por el decorado que puede cambiar épocas o personajes con respecto a su forma escrita (Gaviña, 2004: 38-39).

Es evidente que a **Calixto Bieito** no le gusta que le abucheen ni que se publiquen cosas sobre él que no juegan a su favor, sin embargo, no se queja de la labor de la prensa y expone que estamos en un sistema que se mueve por unos intereses concretos. Su estética tiene que ver con él, con su vida, con sus viajes y con la gente que se relaciona. En resumen, es una búsqueda personal que acabará siendo un estilo: ha hecho realismo poético y afirma que ha pintado muchos cuadros diferentes. Trabaja con un equipo grande y cambiante, gustándole mucho el concepto alemán de *ópera del momento* sin referirse a la

estética, sino a que la ópera debe tratar la contemporaneidad, aunque sea un texto del siglo XVIII (Meléndez-Haddad, 2005: 22-23).

2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LAS OBRAS ESCOGIDAS Y DE SUS PUESTAS EN ESCENA: DON GIOVANNI DE MOZART-DA PONTE, FAUSTO DE GOUNOD-BARBIER Y CARRÉ, EL ANILLO DEL NIBELUNGO DE WAGNER.

2.2. *Don Giovanni de Mozart y Da Ponte*

2.2.1. Los textos: de la obra dramático-literaria al libreto operístico.

2.2.1.1. Obras dramáticas fuentes de la ópera.

A. *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina.

Cuando en la segunda década del siglo XVII Tirso, si a él se la atribuimos pues hay polémica sobre este punto, redacta su comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, difícilmente podría hacerse a la idea de que estaba creando uno de los personajes que mayor trascendencia literaria y artística iba a tener con el paso de los años. Hasta tal punto es así que existen al menos 500 versiones literarias, 70 musicales, 25 obras de artes plásticas y 8 películas basadas en el personaje de Don Juan y su leyenda. Tirso pone, pues, el primer eslabón de una larga cadena de don juanes.

Francisco Florit Durán asegura en su artículo sobre la figura de Tirso de Molina (Florit Durán, 2003: 989-1020) que no se crea el personaje de Don Juan de la nada. La crítica también se ha ocupado de los antecedentes y orígenes de este burlador, y se han señalado tanto personajes folclóricos como de carne y hueso. Lo realmente importante es que en la España del Barroco y de la Contrarreforma un dramaturgo construye una pieza teatral donde nada se deja al azar y que está protagonizada por un personaje que, por un lado, se configura como un auténtico vendaval erótico y, por otro, como un ser que goza avasallando, desde su privilegiada posición, honras, normas humanas, y, sobre todo, leyes divinas. Su final es condenarlo; estaba claro.

Soberbio, jactancioso, infame, irreprimible en su sexualidad, vanidoso, corrompido, cínico... Y es que por encima de todos los calificativos que podamos darle a esta figura, el Don Juan Tenorio de Tirso es, y a veces se olvida, un burlador. De ahí que su conducta y sus acciones busquen, por encima de todo, la fama, mejor la infamia, lo que significa que lo que anhela es que el mundo entero tenga noticia de sus hazañas y burlas, de las que se siente orgulloso.

En este drama, como ocurrirá en el análisis que haremos de la obra de Molière, todo está medido y calculado. Estamos de acuerdo con las conclusiones de Florit Durán cuando analiza que Tirso se sirve sabiamente de una serie de recursos (el contraste, la ironía, las premoniciones, las correspondencias, las simetrías, la imaginería, el lenguaje poético) a la hora de elaborar su pieza. El dramaturgo quiso elaborar una tragicomedia de admirable rigor dramático y escénico. El protagonista abominable repitió varias veces aquella sentencia: “Que no hay plazo que no llegue/ni deuda que no se pague”, que avisaba al lector y al espectador de que su final estaba pensado desde el principio. Es como si Tirso de Molina creara lo que se convertiría en un mito con la intención de plasmar una moraleja.

El análisis exhaustivo de cada acto y situaciones de *El burlador de Sevilla* no hemos considerado necesario incluirlo en este trabajo. Ya que estamos ante una obra muy manoseada y tratada por un sinfín de críticos. Hemos centrado la atención en escoger el perfil de Molière como fuente, considerando que Da Ponte y Mozart guardan más similitudes en esbozar a un don Juan más actual que aquel que inició el mito. Aun así, debemos tener muy presente la continua comparación entre *El burlador de Sevilla* y *Don Juan* porque la puesta en escena y la dramaturgia sólo pueden percibirse en su plenitud teniendo ambos dramas muy cercanos para llegar a conclusiones en *Don Giovanni*.

B. Análisis semiótico de *Don Juan* o *El festín de piedra* de Molière.

La imaginación, tan romántica, de Molière en Don Giovanni – una representación muy realista de un número elevado de situaciones interesantes –, desde el asesinato del padre de doña Ana hasta la invitación hecha a la estatua y la respuesta terrible de ésta. Todo ello encaja maravillosamente dentro del alma de Mozart.

Stendhal

I. SINTAXIS.

1.1. Acción. Argumento. Secuencias.

Si nos detenemos en cuál es el elemento principal en la estructura de un drama, nos podemos remontar a los clásicos y acudir a Aristóteles para llegar a la conclusión de que la acción era la única formulación posible del ser dramático. A los personajes –dijo– se les singulariza sólo por sus acciones. En la actualidad, algunos críticos no están de acuerdo con esta teoría, quizá porque les otorgan más valor a los personajes o debido a que la dramaturgia actual ha dado relieve teatral a los espacios, al movimiento o a los lenguajes expresivos.

Aun así, el modelo clásico define la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con arreglo a la lógica y a una necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella. Por ello, Alonso de Santos (2008) se centra primero en la trama y después da cabida a los demás elementos.

El concepto de trama o argumento ha sido definido numerosas veces a lo largo de la historia, en *La Poética* de Aristóteles, la *Epístula ad Pisones* de Horacio, en la *Dramaturgia* de Hamburgo de Lessing. Posteriormente, Stanislavski y Brecht siguen teniendo presente la importancia de la trama, aunque lo ven como el concepto primordial para que se desarrolle el conflicto, considerándolo como núcleo dramático del teatro.

Don Juan de Molière es una comedia desarrollada en cinco actos. El número de escenas es siempre par y van multiplicándose debido a que los enredos y nuevos acontecimientos necesitan la rapidez y la brevedad, a la vez, en el transcurso de la trama.

El drama es la historia de un burlador que solo cree en su ego conquistador y finalmente recibe la venganza que una de las mujeres y su propio

padre le habían vaticinado. El conflicto se suscita en la escena tercera de máxima expectación y anagnórisis. El diálogo entre Elvira, don Juan y las pocas intervenciones del criado del señor nos muestra a una amada que pide explicaciones a quien le abandonó. Un momento de evasivas entre amo y criado acaba con la confesión del galán, diciendo que carece del don del disimulo y no puede amar más a Elvira. Siente mucho que haya tenido que dejar sus votos de clausura por él, pero no tiene intenciones de seguir a su lado. La dama se da cuenta de que acaba de conocer a don Juan tras estas palabras y cree que el cielo, aunque él no tenga fe, lo castigará.

Los que se encargarán de introducir la trama serán el criado de don Juan y el escudero de Elvira en el primer diálogo de la primera escena. El recurso de hacer de portavoces de la trama a los criados para empezar una comedia es muy utilizado desde la época de Aristófanes. Muchas veces, ellos abren los ojos a los espectadores o a los lectores que se interesen por la dramaturgia y les guían en la sucesión continua de hechos que aumentan el conflicto.

2. Personajes.

2.1. Protagonista, antagonista, intermediarios.

Diecinueve personajes. Abundancia de ellos, como es natural, en las obras del siglo XVII. Molière era sobre todo un actor famoso que hacía reír antes que dramaturgo. Su comicidad se limitaba, pues, a recoger una tradición que tiene sus raíces en Plauto y en Terencio y que la época medieval había ilustrado profusamente. Su talento de actor consistía en mímicas expresivas y sus tramas argumentales provenían directamente de la *Commedia dell'arte*. Por ello, entre tantos personajes en esta obra, el propio Molière se encarga de darse un papel determinante: Sganarelle, el criado de don Juan.

En la escena primera, el sirviente de don Juan divaga sobre el placer del tabaco, así como de sus virtudes y honores. A continuación, entran en materia y comentan la difícil situación: Elvira, completamente enamorada del galán, está dispuesta a buscar a don Juan porque ha desaparecido después de casarse con ella. Los dos criados se lamentan y condenan semejante traición, pero

Sganarelle intenta por todos los medios hacerle ver a Guzmán cómo es la figura de su señor.

SGANARELLE

A mí no me cuesta mucho comprenderlo, y si conocieras la clase de rufián que es, encontrarías que la cosa es bastante fácil. (...) por precaución te aconsejo, inter nos, que veas en don Juan al mayor malvado que haya existido jamás sobre la tierra, a un perro rabioso, a un diablo, a un turco, a un hereje que no cree ni en el cielo ni en los santos, ni en Dios, ni en los fantasmas; que vive esta vida como una verdadera bestia salvaje (...) No le cuesta nada contraer matrimonio (...); se casa con la misma facilidad con que respira (...)

Guzmán ha atendido, con verdadero pavor, a la explicación extensa que el fiel servidor de don Juan le ha dado, aunque éste pide que guarde las palabras dichas y no asegure que salieron de sus labios puesto que siempre lo negará por lealtad a don Juan. El conquistador aparece y ambos se despiden.

La segunda escena es una secuencia de breves intervenciones entre don Juan y Sganarelle en plena tensión. Al ver al escudero de Elvira, don Juan le cuestiona a su criado todo acerca de ella. Después de que Sganarelle le confiese a su señor que no aprueba su método de amar a diestro y siniestro a todas las mujeres, el protagonista se extiende en un largo parlamento en el que hace un retrato de sí mismo:

¿Quieres que nos obliguemos a permanecer al lado de la primera hermosa que nos enamore, que renunciemos al mundo por ella y que ya no tengamos ojos para ninguna más?

Todas las bellas tienen derecho a encantarnos.

En cuanto a mí, la belleza me seduce en todos los sitios en donde la encuentro, y cedo fácilmente a esa dulce violencia que nos atrae.

Sea lo que sea, no puedo negar mi corazón a todo lo que veo digno de ser amado; y en cuanto me lo pide un lindo rostro, diez mil que tuviera, todos se los daría.

Pero cuando ha sido nuestra una vez, ya no hay nada que decir; todo lo hermoso de la pasión ha terminado y nos adormecemos en la tranquilidad de ese amor hasta que una nueva beldad viene a

despertar nuestros deseos presentando a nuestro corazón los atractivos encantos de nueva conquista.

Me siento con un corazón capaz de amar a toda la tierra y, como Alejandro, desearía que hubiese otros mundos para poder extender a ellos mis conquistas amorosas.

Así pues, en primer lugar, vemos que ha sido calificado por su fiel servidor y luego él mismo ha desvelado todo su carácter y su personalidad. Con estas declaraciones deja ver su modo de actuación y la justificación de sus actos, por lo que el público se tendrá que adaptar a este rufián desde la segunda escena, al poco tiempo del comienzo de la obra. Nada nos debe extrañar de él; llámese conquistador, burlador o el mayor perturbado amoroso de la historia.

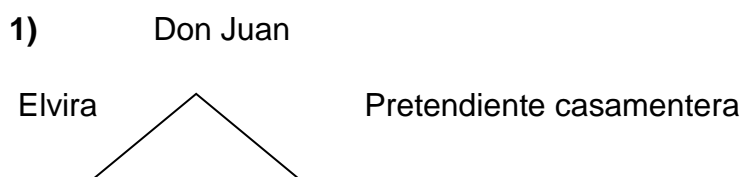
Sganarelle no encuentra acertada su postura y haciendo un símil con otros caballeros nobles por cobardía, sin referirse a su señor, intenta sermonearle. Es entonces cuando don Juan le cuenta que se ha vuelto a enamorar de una señorita comprometida con otro caballero. Su pretensión es raptarla cuando dé un paseo en barca con su futuro esposo.

¿Quién es el antagonista en esta comedia? Quizá deberíamos atrevernos a decir que no son don Carlos ni don Alonso, hermanos de Elvira, que tratarán de vengarse del protagonista por honor. Tampoco creemos que lo sea ninguna de las enamoradas de don Juan. Pensamos que el antagonista es su criado fiel, puesto que el autor de la obra ha creado a un personaje realista y sensato, a pesar de que también posea las características evidentes del siglo XVII: cobarde, gañán y dispuesto a mentir, ocultar o jugarse la vida con pánico por su señor.

El resto de los personajes va apareciendo en escena de manera escalonada. Del amor y la venganza de Elvira pasamos a la forma en que don Juan embauca a la campesina Charlotte y a Mathurine, provocando un enredo mayor cargado de comicidad. Si algo define a las amantes del galán es su capacidad de escuchar hasta caer en su persuasión. Hay diferencia entre ellas: Elvira está rota de amor y es una romántica empedernida, mientras que Charlotte es mucho más pragmática y le cuesta creer en las palabras de don Juan.

En cambio, Pierrot, el Pobre y los hermanos de Elvira son buenos hombres que poseen buenos sentimientos hacia sus semejantes. Y todos ellos, dan una lección moral al protagonista como lo hace desde el principio nuestro antagonista Sganarelle.

2.2. Conflictos y triángulos amorosos. Intermediarios.¹⁵



Intermediario: Constantemente, Sganarelle intenta que su señor recapacite y cambie su actitud ante la vida. Quiere que don Juan:

- Crea en ese Cielo y en lo divino.
- No se burle de las clases sociales inferiores.
- Ame a una mujer de verdad y abandone esa filosofía absurda de que puede amar la belleza de todas las mujeres.
- Condena sus actos, aunque peque de cobarde como todo fiel criado del s. XVII y trate de hacer el bien cuando su señor no se da cuenta. Por ejemplo, la última escena del acto primero es extremadamente breve. En un aparte, el criado quisiera que a su amo le dominase el remordimiento. Un soliloquio breve del criado da fin al primer acto: “¡Ah, qué abominable amo me veo obligado a servir!”

Los conflictos entre los personajes con don Juan se suman. Las cuatro escenas del acto primero se duplican en el acto segundo que posee ocho escenas. En un campo a las orillas del mar, comienza *in media res* el intercambio de pareceres entre dos campesinos que narran los sucesos ocurridos a los personajes principales. Charlotte y Pierrot son pareja sentimental; ella le pide

¹⁵ Partimos de la teoría de los “triángulos actanciales” de Anne Ubersfeld (1998).

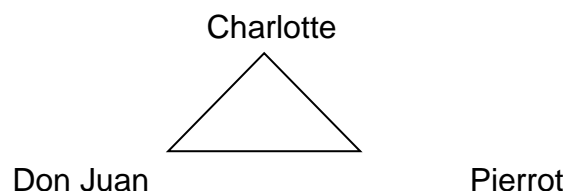
explicaciones de cómo salvaron del agua a don Juan y su criado. Pierrot narra el suceso con detalles en un largo parlamento cargado de comicidad y utilizando un lenguaje coloquial, menos cuidado para dejar ver la diferenciación de clases sociales en el drama.

Algo muy acertado en esta obra de Molière es que Pierrot nos describe a la perfección cual es el vestuario llevado por don Juan. Así, aunque haya sido casual y obligado por los acontecimientos del desastre de la barca, las ideas de vestuario y puesta en escena del protagonista son claras gracias a esta intervención del campesino, que le hace ver a su querida compañera las diferencias tan abismales que hay entre ellos y el mundo de los señores. Nuevamente, otros personajes describen la fisonomía y las actitudes del protagonista.

El resto de la escena se basa en la insistencia de Pierrot para que Charlotte le demuestre más su amor. El paralelismo de amores entre amos y criados es un recurso que ayuda al público a entender la escenografía y, a su vez, los contrastes entre distintas clases en una misma sociedad y época. Estas escenas sirven también para relajar la trama y crear historias secundarias.

A pesar de que ha fallado en su intento de conquista pretendida, don Juan se acaba prendando de Charlotte. Surge, otra vez, uno de los recursos más empleados en la comedia: el enredo y el triángulo amoroso. El protagonista va a cortejar sin piedad a la campesina, hasta tal punto que la desconfianza del principio se convierte en aceptación.

2)



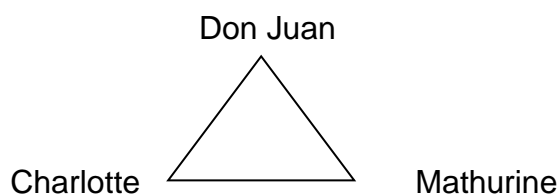
CHARLOTTE

¡Ah, señor! Esperad a que estemos casados, os lo ruego. Después me besaréis todo lo que queráis.

Y como era de esperar para el espectador o el lector, en la escena siguiente se sucede el enfrentamiento dual entre don Juan y Pierrot. Las abundantes acotaciones son claves para descifrar los movimientos en escena de ambos personajes. Bofetones, empujones e incluso la comicidad está servida en este momento de la obra en que un señor combate contra un campesino mientras la dama, a su vez campesina, le dice a su prometido que se alegre por ella porque será señora para poder llevarle más comida a casa. Como siempre, Sganarelle termina de intermediario entre ambos y se lleva la peor parte: el bofetón del campesino que logró esquivar don Juan.

La cuarta escena es una sola intervención escueta de don Juan dirigiéndose a Charlotte. Será muy feliz cuando sea su esposo. La siguiente es una divertida confusión cómica. Pensamos que Molière quiso que el público captase hasta qué punto el galán puede embaucar a las mujeres y lo plantea sin uso de tristeza o melancolía, por la sencilla razón de que esta figura de caballero no tiene lógica alguna. Todavía más enredo es posible porque a Charlotte se le suma Mathurine. En un juego de apartes, don Juan va hablándoles bajo a las dos jurándoles un amor que les hace únicas a los ojos de él. Lo que ellas no perciben es que está empleando las mismas artes con ambas a la vez y se crea el equívoco que solamente lo puede solucionar el galán. Su labia llega a un punto en que las mujeres se disputan su amor eterno con don Juan y él acaba solucionando el enredo dando muestras de confianza a ambas. Pero Sganarelle trata de advertirles sobre la faceta conquistadora de su amo y, en cambio, no puede salvar a las dos pobres inocentes enamoradas.

3)



En las escuetas escenas seis, siete y ocho aparece un espadachín llamado La Ramée con el propósito de avisar a don Juan de un peligro: doce hombres a caballo quieren ajustar cuentas con él. El señor decide que el criado

Sganarelle se disface de él mismo para despistar a los que amenazan; otro de los recursos muy empleado en la dramaturgia. La fidelidad amo-criado es notoria, pero es igualmente cierto que está cansado de servir a un ser tan cruel y que siempre le mete en tantos conflictos. Por supuesto, como es propio de un drama así, la máxima expectación se hace presente al final del acto y da comienzo el tercero.

La escenografía nos situaría en un bosque con la pareja de don Juan y Sganarelle disfrazados. Aprovechando su disfraz de médico, el criado comienza a hacer preguntas a su amo sobre creencias y termina dándole sus lecciones sobre la importancia de tener fe en algo divino y superior. Se pierden en el camino con tanta discusión filosófica y en la escena segunda se topan con un pobre que les indica la dirección a seguir a cambio de limosna. Don Juan, como siempre, quiere burlarse de esa religión que no comprende y reta al pobre a que injurie a su Cielo para recibir la limosna, pero éste le da una lección de fe y prefiere quedarse sin un mendrugo de pan. La máxima expectación y la intranquilidad de la intriga es una constante en este drama, puesto que nuevamente la escena termina cuando el señor ve que un caballero está siendo atacado por ladrones.

El galán, en la escena cuarta, salva la vida del caballero, aunque descubra su historia en la que está directamente implicado. La anagnórisis consiste en que se revela la identidad del hermano de Elvira que viene a salvar su honor y a vengarse de don Juan. No ha reconocido al que le ha salvado la vida; don Juan no se identifica como tal y al finalizar su relato le comenta que tiene amistad con el truhán que le ha hecho tanto daño a Elvira. Se compromete a citarlo. La ingenuidad de don Carlos es palpable, así como la capacidad de persuasión de don Juan.

DON CARLOS

¡Qué cruel es mi sino! ¿Por qué tendré que deberos la vida, y que don Juan sea uno de vuestros amigos?

Al aparecer don Alonso con su séquito, el otro hermano de Elvira, enseguida identifica a don Juan. Desenvainan las espadas y tratan de retarse a un duelo, pero don Carlos quiere aplazarlo porque le explica a su hermano que

don Juan le salvó la vida y, a pesar de que tenga que honrar a su hermana, se merece la tregua de un día.

La última escena del acto tercero implica comicidad, pero ante todo pasamos de conflictos internos, de relación o de situación -como explica en su manual Alonso de Santos- a un conflicto sobrenatural. En el análisis de *Fausto* se percibirá que esta distinción que hace el dramaturgo y crítico literario es igualmente posible. La cobardía característica del criado y la repetitiva actitud burlesca por parte de Don Juan les lleva ante el sepulcro y la estatua del Comendador, al que nuestro protagonista había dado muerte.

SGANARELLE

A fe, señor, que está muy bien hecha. Parece que esté vivo y que se disponga a hablar. Lanza unas miradas sobre nosotros que me darían miedo si estuviese solo. Creo que no se alegra mucho de vernos.

Entonces, no se le ocurre cosa mejor al conquistador que insinuarle a su criado que se mofe de la estatua pidiéndole que cene con el que le dio muerte. El pobre fiel no puede intentarlo, está muerto de miedo porque la estatua cree que le ha hecho una seña. En una acotación importantísima se nos cuenta a los lectores, o lo percibiría el espectador en escena, que la estatua vuelve a bajar la cabeza. Salen de allí con una sentencia del criado y se acaba el acto. El conflicto gira de tal forma que el final se va acercando. Molière hace una estructura perfecta de la obra, pensando desde el principio cómo debe hilar los enredos hasta concretarlos en el final tragicómico.

SGANARELLE

He aquí lo que queda de los valientes que no creen en nada.

Faltan dos figuras de una gran valía en Don Juan: el padre y la estatua del Comendador. Junto con Elvira, los tres son capaces de aplicar el final simplemente pronunciando las palabras adecuadas. Don Juan no cambia, no quiere ser otra persona mejor.

DON LUIS

(...) ¿Con qué ojos creéis en vuestra opinión que puedo ver ese montón de actos indignos, cuyo horrible aspecto es imposible disimular al mundo, esa serie

ininterrumpida de malas acciones que nos obligan continuamente a poner a prueba la bondad del soberano, y que han agotado ante él los méritos de mis servicios y la influencia de mis amigos?

El padre termina esta sexta escena del cuarto acto de la misma manera que Elvira, desea que la ira del Cielo le llegue y lave la vergüenza de haberle dado el ser. Coincidencias que no son fortuitas, puesto que, en la escena novena del mismo acto, Elvira reaparece para volver a decirle lo mismo que en el primer acto, aunque con otros matices algo distintos. El cenit no puede romperse hasta que ella abandona las tablas, implorándole que intente salvarse una vez que abandone su actitud y esos pensamientos impuros que le darán la futura muerte.

En la primera escena del acto quinto don Juan pretende cambiar de táctica utilizando la hipocresía y la prueba con su padre. El pobre hombre cree que su adulator hijo va a ser un buen caballero a partir de entonces, lleno de virtudes y abandonaría la desfachatez anterior. Las siguientes escenas nos hacen ver cómo el amo le cuenta al criado que nada en él va a cambiar: “la hipocresía es un vicio que está de moda, y todos los vicios, a la moda pasan por virtudes.” El mismo mal arte que emplea con don Carlos hasta que las astucias y mentiras de este burlador tenían que estallar por algún lado. Será en las escenas cuarta, quinta y sexta que finalizan el acto quinto y la obra. La causa es la aparición evidente del espectro, la estatua del Comendador, que hace justicia divina con el protagonista. Su muerte se escenifica con una acotación que dice así: “El trueno retumba entre grandes relámpagos sobre don Juan; se abre la tierra y le traga, saliendo grandes llamaradas por el sitio por donde ha caído”.

Por supuesto, nos enfrentamos a una tragicomedia porque se acaba con la vida del protagonista y el humor cierra el telón con el criado de don Juan preocupado por su salario.

3. Espacio y tiempo.

La acción transcurre en **Sicilia**:

- Acto I en el interior de un palacio.
- Acto II en un campo a la orilla del mar.
- Acto III en un bosque.

- Acto IV en la casa de don Juan.
- El último acto en un campo.

Sobre los lugares en que se desarrolla la obra no se especifica mucho más. No estamos en la Sevilla de *El burlador de Sevilla* ni de *Don Giovanni*, sino en una Sicilia que se pinta muy en contacto con la naturaleza: un campo a la orilla del mar o un bosque. Las escenas de lugares de interior sirven de enlace para complicar la trama y favorecer el enredo permanente. Mientras don Juan cena en su casa, aparece el simpático señor Dimanche a cobrar una deuda (un personaje poco relevante del que se burla), después don Luis intenta hacer recapacitar a su hijo, posteriormente se presenta Elvira y finalmente lo hace la estatua. Podemos deducir que en el acto IV la casa de don Juan es el escenario que requeriría más precisión en su puesta en escena y un mayor detallismo, debido a que se suceden un mayor número de acontecimientos trascendentes.

En lo que se refiere al tiempo dramático, hay que detenerse en la observación de la estructura temporal del drama (García Barrientos, 2007, 87-92). Así, queremos fijarnos en estas interrupciones o transiciones en *Don Juan*. Distinguimos cuatro tipos de nexos: la pausa o interrupción con detención del tiempo de la fábula, la elipsis o interrupción con salto implícito en el tiempo de la fábula, la suspensión o transición que supone una detención explícita del tiempo diegético, y el resumen o transición que supone un salto explícito en el tiempo diegético. Pues bien, ante la ruptura de la regla de las tres unidades clásicas, el tiempo no se especifica de manera minuciosa en la comedia como ocurre con el espacio. De todas formas, existen estos elementos que expone García Barrientos (2014):

- **Pausa:** En la escena I del acto I, nos enfrentamos a una pausa. No se comienza la obra contando la trama principal, más bien es una intervención del criado de Don Juan que habla sobre los placeres de fumar. En otras ocasiones, llega a divagar sobre creencias y actitudes humanas provocadas por el comportamiento de su señor (escena I del acto III, por ejemplo.)
- **Elipsis:** Los comienzos *in media res* en algunas escenas son muestras de eludir partes que se presuponen y simplemente se

quieren ocultar de la trama (comienzo de la escena I del acto II). Del mismo modo, en el enredo entre Charlotte, don Juan y Mathurine, la última entra en escena sin que viviera acontecimientos anteriores con don Juan y parece conocida por todos (escena V, acto II).

- **Suspensión:** La escena primera del acto II, gracias a la conversación entre Charlotte y Pierrot, también encontramos una suspensión del conflicto principal, porque no aparece el protagonista y arranca la acción con personajes desconocidos. Después, se verá el paralelismo que existe entre sus amores.
- **Resumen:** En la escena VI del acto IV don Luis hace una recapitulación extensa (largo parlamento) de la vida de su hijo.

II. PRAGMÁTICA Y SEMÁNTICA.

En *Semiótica teatral* (Ubersfeld, 1989: 7-19), la autora confía en que debemos admitir que no se puede leer teatro. Y pese a ello, hay que leerlo. Ha de leerlo, en primer lugar, quien, por cualquier razón, ande metido en la práctica teatral (amateurs y profesionales, espectadores asiduos, todos vuelven al texto como a una fuente o referencia). Leen también teatro los amantes y profesionales de la literatura, profesores y alumnos. Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. No obstante, continúa Ubersfeld, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; solo el texto permanece. Aunque desde mediados del siglo XX es un argumento rebatible porque existe un nuevo recurso que es el material audiovisual, utilizado en este artículo para establecer los análisis comparativos de versiones de óperas.

Por ello, considera que no es posible examinar con los mismos instrumentos los signos textuales y los signos no verbales de la representación: la sintaxis (textual) y la proxémica constituyen dos aproximaciones diferentes.

¿Cómo afrontaría este hecho un espectador cualquiera de *Don Juan* de Molière?

Pues si trasladamos el proceso de comunicación al teatro diríamos:

Emisor (múltiple): Autor + director de escena+ otros técnicos + comediantes...

Mensaje: Texto y representación.

Códigos: Lingüístico + perceptivo (visual, auditivo)

Sociocultural (decoro, verosimilitud, psicología)

Propiamente espaciales (Espacial-escénico, lúdico, etc.)

Receptores: espectadores, público.

Muchos factores hay que tener en cuenta y los receptores están condicionados totalmente según la época que vivan, las convenciones sociales, la educación, los avances tecnológicos y, por supuesto, su libre interpretación de lo que leen o lo que están captando como espectadores. El receptor no es un ser pasivo, puesto que ningún comediante ni director lo ha creído así. Lo que ocurre es que la función-recepción, por parte del público, es mucho más compleja. Hemos de precisar que es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo porque debe recomponer la totalidad de la representación.

1. En la época del estreno de Molière.

La compañía de *L'illustre Théâtre* no tiene al público en su favor, a pesar del gran elenco de bailarines y músicos que la caracteriza. Para poder pagar a los acreedores que en los comienzos de la compañía costearon ciertas deudas, pidieron préstamos, pero finalmente Molière fue encarcelado en el Châtelet. Molière no se burlaba solo de las mentalidades y el lenguaje, sino también de la moda barroca deformando las siluetas de los personajes y buscando así la comedia. En la juventud del dramaturgo, este trabajó en *Pavillon de Singes* dándole así un conocimiento perfecto de telas y costumbres. En Francia, la moda era el espejo de la vida social y, por tanto, tenía una considerable importancia.

Las compañías funcionaban (Bordonove, 2006, 25-35) con ingresos y gastos comunes. Cada actor recibía una parte de las ganancias, las cuales se repartían en partes iguales. Molière recibía una parte doble porque era actor y autor. Para asegurar a los actores viejos se creó una caja de retiro. Dentro de la

compañía había altos y bajos empleados. Los altos empleados eran el tesorero, el secretario y el inspector, los cuales gozaban de una total confianza del resto de actores. Sus empleos no estaban remunerados. El orador era otro de estos altos empleados, se encargaba de publicitar la representación del día siguiente. Los empleados menores eran el portero, el guardia, el escenógrafo y el apuntador y sus trabajos sí estaban remunerados.

En aquella época los teatros eran similares a los actuales. Las partes laterales mostraban varias filas de palcos, cuyo lujo disminuía a medida que se elevaban. Se colocaban asientos a ambos lados del escenario que eran muy bien pagados por los nobles, cuya intención no era otra sino la de lucirse. A veces había tanta gente sobre el escenario que los actores no podían moverse. Molière tuvo la audacia de mofarse de ellos frente a frente imitándolos.

La opinión de los espectadores de alto rango no siempre coincidía con la de la platea, cuyos silbidos y aplausos decidían el destino de una obra. Molière debía su éxito a esa platea. Se apoyó en dos fuerzas aparentemente opuestas, por un lado, la platea y, por otro, el rey.

Tartufo era representada siempre de forma privada, ya que el rey seguía prohibiendo que se la exhibiera en público. Las retribuciones en dinero no eran buenas, y por ello Molière escribió, muy de prisa, su *Don Juan*.

El tema aseguraba el éxito. En un principio Molière tuvo un interés comercial respecto a la obra, pero, sobre todo, un afán de revancha contra los devotos que le prohibieron representar *Tartufo*. Expresó las mismas ideas en el *Don Juan*, pero, aun así, no suavizó las formas ni el contenido. De ahí la extraordinaria virulencia del personaje, la violencia y el cinismo de sus actitudes y sus declaraciones. En esta obra Molière grita lo que piensa porque ya no soporta más la injusticia, *Don Juan* es la obra de un hombre que se rebela contra su sociedad, le lanza sus verdades a la cara, Molière ya no es el hombre amable y comovedor, sino el hombre auténtico.

En relación con la obra *El burlador de Sevilla*, su don Juan es un elegante y rústico feudal que cree que todo le está permitido y no le teme a nada. Confía en su buena estrella: tienta a Dios, pero no es un no creyente, sino que piensa que en el último momento llegará un sacerdote y evitará su condenación eterna.

La idea consiste en la búsqueda sistemática del placer y a la mujer como objeto de esa búsqueda.

El *Don Juan* de Moliere tiene algo más, es ateo, un diletante que juega con los demás y consigo mismo. Ejerce la seducción de un animal de presa. Todo lo que dice y hace es una negación fundamental, aunque aspira a descubrir en su interior una parcela de realidad, una razón de ser. Es el concepto de pecado lo que confiere al donjuanismo su diabólico atractivo. Solo ambiciona al placer inmediato. Imaginemos a un ser maravillosamente dotado, que no sabe cómo emplear sus dones extraordinarios, ése es el *Don Juan* de Moliere

Los grandes señores malvados no escaseaban en la alta sociedad del s. XVII. Algunos llevaban el “libertinaje” hasta el extremo de organizar orgías en viernes santo. Moliere con su *Don Juan*, se exponía a ganarse la antipatía de una parte de la corte. Don Juan no tiene temores ni ideales. Actúa de forma compulsiva, y sin objetivo. Sganarelle, criado títere, a veces insolente y otras veces temeroso, es el exacto opuesto de su amo: actúa de contrapunto frente a don Juan. La acción parece desarrollarse en una zona intermedia entre la vida y la muerte. Moliere ignoró deliberadamente la unidad de lugar, y también las otras dos reglas.

La obra tiene un cierto carácter de irrealidad, don Luis, el padre de don Juan, proviene del mundo de ultratumba. Sganarelle, los campesinos, los hermanos de Elvira, no son mucho más reales. Aparecen de forma efímera. Sólo existen en la obra para seguir brevemente a Don Juan. Lo acompañan durante un trecho del camino: algunos de ellos tratan de retenerlo y otros sirven para acelerar su caída.

Don Juan es el único personaje verdadero. Utiliza la maldad como el instrumento más adecuado para satisfacer sus caprichos incoherentes y sus deseos. Lo extraordinario es que Moliere haya podido imaginar en 1665 esta clase de personaje: un vacío tan absolutamente desolado, un universo tan desesperadamente replegado sobre sí mismo y clausurado para siempre.

Poco después del estreno de *Don Juan*, se distribuyó un panfleto entre el público. Se titulaba *Observaciones sobre una comedia de Moliere titulada El festín de piedra*. Su autor era un tal señor de Rochemont. En el panfleto decía

que el propio Moliere es un Tartufo redomado y un verdadero hipócrita...Que no corregía a los hombres divirtiéndolos, el de Moliere es causar su perdición haciéndolos reír. Una farsa verdaderamente diabólica. Se puede decir que la impiedad y el libertinaje se presentan en todo momento en la imaginación: una religiosa depravada, cuya prostitución se hace pública, un libertino que seduce a todas las muchachas, un hijo que se burla de su padre, un Molière que es peor que todo eso, que confunde la virtud con el vicio, que cree y no cree, que es hombre y demonio al mismo tiempo: un diablo encarnado.

Las autoridades religiosas hicieron presión sobre el rey usando los mismos argumentos de Rochemont. Es cierto que Molière intentó un contraataque, en especial a través del parlamento sobre la hipocresía, y *Don Juan* fue, en ese sentido, una fase de la batalla de *Tartufo*, puede decirse que perdió la segunda partida, y no parecía poder vencer al todopoderoso partido de los Devotos.

La sociedad francesa de los años 1660 encubría detrás de sus elegancias de compromiso una amplia gama de tensiones, querellas, odios, rencores, ambiciones y fanatismos de todo signo. Según Javier de Prado, *Don Juan* aborda cuatro temas principales: el cambio en los sentimientos amorosos; el personaje es un Casanova infeliz, condenado a no encontrar nunca a la mujer ideal; la medicina concebida como peligrosa charlatanería; la existencia de un Dios vengador que castiga al malvado con medios sobrenaturales; y por fin, el tema de la hipocresía como único motor y principio de la sociedad. ¿Ocurrirá lo mismo en *Don Giovanni*? Nuestro objetivo es justificarlo y ver que la trama principal es idéntica, con grandes diferencias entre distintas puestas en escena de la gran ópera de Mozart.

2. Don Juan en la actualidad: En los siglos XX y XXI.

En la actualidad, don Juan es ante todo un disoluto legendario. Es como dice Ramiro de Maeztu (1939: 9) una energía bruta, instintiva, petulante pero inagotable, triunfal y arrolladora. Tanto el don Juan de Tirso como el de Molière son hombres fuertes que demuestran su potente sexualidad abandonando a las mujeres que ya han poseído. Aun así, *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla han sido representadas en España con mayor asiduidad que *Don Juan o el festín de piedra* de Molière. La causa es que el origen español del mito y la continuidad de dicho mito en Zorrilla, con rasgos definitorios del Romanticismo, han servido para llenar en muchas ocasiones teatros españoles en fechas señaladas, tal es el caso de la versión de *Don Juan Tenorio* en noviembre y del origen del mito en Festivales de Teatro Clásico. En cambio, si se escogía una obra de Molière en el siglo XX para ser representada en nuestro país, se prefería no hacer sombra con su versión de *Don Juan* y se escogía con mayor frecuencia la representación de *El misántropo*, *El avaro* o *Tartufo*, por ejemplo.

Don Juan Tenorio ha cosechado grandes éxitos en el teatro Calderón, en el teatro María Guerrero de la mano de Dalí como escenógrafo, en el teatro Fuencarral o en Sevilla bajo la dirección, en este caso, del escenógrafo López (Cornejo, 2007).

Las adaptaciones de la obra dramática de Molière desde finales del siglo XX y durante la primera década del siglo XXI podríamos clasificarlas de diversa forma, aunque sería más conveniente ayudarse de dos bloques: versiones que inducen el respeto a lo clásico y distinguirlas de versiones que plasmen un don Juan, cuyo perfil sea distinto al cortesano del siglo XVII.

El Centro de Documentación Teatral nos facilita los estrenos en España desde 1970 hasta el 2015 de *Don Juan o el festín de piedra* del dramaturgo francés. Contamos con un total de diez representaciones de la obra.

Las críticas recibidas por periódicos y revistas especializadas son de diverso tipo. Tal es el caso del estreno el 25 de julio de 2001 en el Teatre Grec de Barcelona dentro del Festival d' Estiu Grec (Güell, 2016). Podríamos resumir que el público se sintió seducido por un don Juan actual interpretado por Lluís

Homar y una escenografía y vestuario de Jean Pierre Vergier, basada en trasladar al mito del galán a nuestro presente como un chico de anuncio bien parecido con gafas oscuras y aires chulescos. Una versión de Joven Escena dirigida por Juan Pastor Millet en 1994 llevaba a las tablas el contraste entre lo antiguo y lo nuevo según explicaba su director escénico en la crítica periodística recogida. Decía:

La teatralidad de la obra de Molière se presta mucho al gusto del juego por el juego, al disfraz, a la magia y a viajar entre la ilusión y la realidad. Don Juan provoca, desafía y se arriesga, ama la comedia y lo esencial en él es perseguir el juego hasta el final, más allá de perder o ganar. Un poco contagiados por su figura hemos querido mantener una actitud lúdica en nuestra propuesta. El texto cortante y burlesco está escrito para admitir un refinamiento estético, clave para la armonía de la obra en su conjunto. Así nuestra intención de abordar el mito y hacerlo desde el presente, nos ha llevado a interrelacionar la inteligencia del texto del siglo XVII, con el aroma de nuestros días a través del diseño, la música y el juego escénico. ¹⁶

En el año 2012 *Don Juan o el festín de piedra* cerró el Festival de Teatro Clásico de Almagro, teniendo presente que el día de estreno fue el 29 de julio. La dirección escénica corrió a cargo de Milena Vlach de la Compagnie Aigle de Sable.

En la temporada 2015-2016, *Don Juan* de Molière ha sido representada con una puesta en escena de La Brutal y dirigida por David Selvas en la Sala Petita del TNC. La llaman “comedia clásica con forma de terror psicológico”, y se fundamenta en mucho movimiento y efectos sonoros que nos sumerge en una historia donde el entorno de Don Juan y su criado se revela contra ellos como si fueran apariciones en medio de una noche siniestra, en un hotel de cinco estrellas a la orilla del mar. Una referencia breve del enfoque que el siglo XXI le da a una obra clásica tan mítica, pero que, a su vez, goza de una infinidad de interpretaciones que empañan y enriquecen al mismo tiempo cada representación que se lleve a efecto.

¹⁶ Texto extraído de una crítica teatral aparecida en el periódico *ABC* el viernes 11 de marzo de 1994, página 95.

Vamos a mostrar la relación de estrenos en nuestro país de la obra de Molière:

1970. Producción: Centro Dramático Nacional; Languedoc-Rousillon Theatre du Midi. Dirección escénica: Jean Deschamps y Stello Lerenzi. Escenografía y vestuario: Pace. Intérpretes: Bernard Verley, Monique Moris, Myriam Boyer, André Gilles, Henri Nassiet, Robert Benoit, Maurice Bourbon, Guy Sainjean, Nadine Servant y Armand Messre. Estreno el 4 de noviembre en el Teatro María Guerrero. Observaciones: dentro del I Festival Internacional de Teatro de Madrid.

1981. Producción: Societat Cooperativa Grup d' Acció G.A.T. Traducción: Javier Orduña y Minerva Álvarez. Dirección escénica: Enric Flores. Escenografía y vestuario: Alfons Flores. Iluminación: Josep Figueras. Intérpretes: Alfons Flores, Bartolomé Fernández, Consuelo Álvaro, Francisco José Basilio, José Miguel Fernández, Josefa Calvo, Miguel Montes y Minerva Álvarez.

1983. Producción: Comédie Française. Estreno en España en abril de 1983 en el Gran Liceo de Barcelona.

1994. Producción: Joven Escena. Traducción: Elsa Alfonso. Versión: Juan Pastor Millet. Dirección escénica: Juan Pastor Millet. Escenografía: Francisco Javier López de Guereñu y Juan Pastor Millet. Vestuario: Miguel Crespi. Música: David Gwynn. Movimiento: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: José Luis Torrijo, Sergi Misas, Paca Lorite, Carlos Ibarra, Pepa Pedroche, Elia Muñoz, Nacho de Diego, Eduardo Navarro y Pablo Iglesias. Estreno el 17 de marzo en el Teatro de la Comedia de Madrid.

2001. Producción: Focus; Festival Grec. Versión de Carmen y Josep María Vidal. Dirección e iluminación: Ariel García Valdés. Escenografía y vestuario: Jean Pierre Vergier. Espacio sonoro: Kei Macías. Intérpretes: Lluís Homar, Jordi Boixaderas, Cristina Genebat, Elena Fortuny, Roger Julia, Marta Gil, Manu Fullola, Jordi Martínez, Esteve Labari, Josep Costa, Enric Arquimbau y Manel Solàs. Estreno el 25 de junio en el Teatre Grec de Barcelona.

2002. Producción: Versus & Companyia. Traducción: Carmen y Josep M. Vidal. Dirección: Marta Momblant. Escenografía: Tito Sánchez. Vestuario: Judit Rafel. Coreografía; Òscar Molina y Marta Momblant. Iluminación: Kiko Planas.

Intérpretes: Marina Gatell, María Ángeles Largo, Bruno Oro, Xavi Ricart, Óscar Molina y Quimet Pla. Estreno el 25 de febrero en Versus Teatre de Barcelona.

2004. Producción: Companyia Teatre Micalet. Traducción y versión de Enric Benavent. Dirección y coreografía: Konrad Zschiedrich. Vestuario: Enric García. Iluminación: Salva Donat. Intérpretes: Pilar Almeriz, Enric Benavent, Josep Manel Casany, Juli Cantó, Carme Juan, Juan Lloret, Iolanda Muñoz, Pep Ricart y Paco Vila. Estreno el 30 de abril en el Teatre Micalet de Valencia.

2009. Producción: Compañía Nebel. Dramaturgia y dirección escénica: Eva García. Escenografía: Damián López Gonçalves, Intérpretes: Ángeles Morte, Cristina García, Emilio Poveda, Jordi Gómez, José Lloriz y Nadia García. Estreno el 25 de junio en el Teatro Círculo de Valencia.

2012. Producción: Compagnie Aigle de Sable. Dirección escénica: Milena Vlach. Vestuario: Nathalie Palma. Iluminación: Anne Terrasse. Intérpretes: Alexandre Palma Salas, Pierre Serra, Milena Vlach, Paolo Crocco, Etienne Guérin, Smaël Benabdelhoueb y Audrey Saad. Estreno el 29 de julio en el Corral de Comedias de Almagro dentro de la programación del Festival Internacional de Teatro Clásico.

2014. Producción: Amanide Teatre. Dirección escénica: Núria García. Intérpretes: Rafaela Pérez, Antonia Saladié, Carmen L. García, Nati Ojeda, Toni Merchán y Juani Fuentes.

La pretensión es justificar si ocurre lo mismo en *Don Giovanni*. Nuestro objetivo es ver que la trama principal es muy similar en el libreto, con grandes diferencias entre distintas puestas en escena de la gran ópera de Mozart.

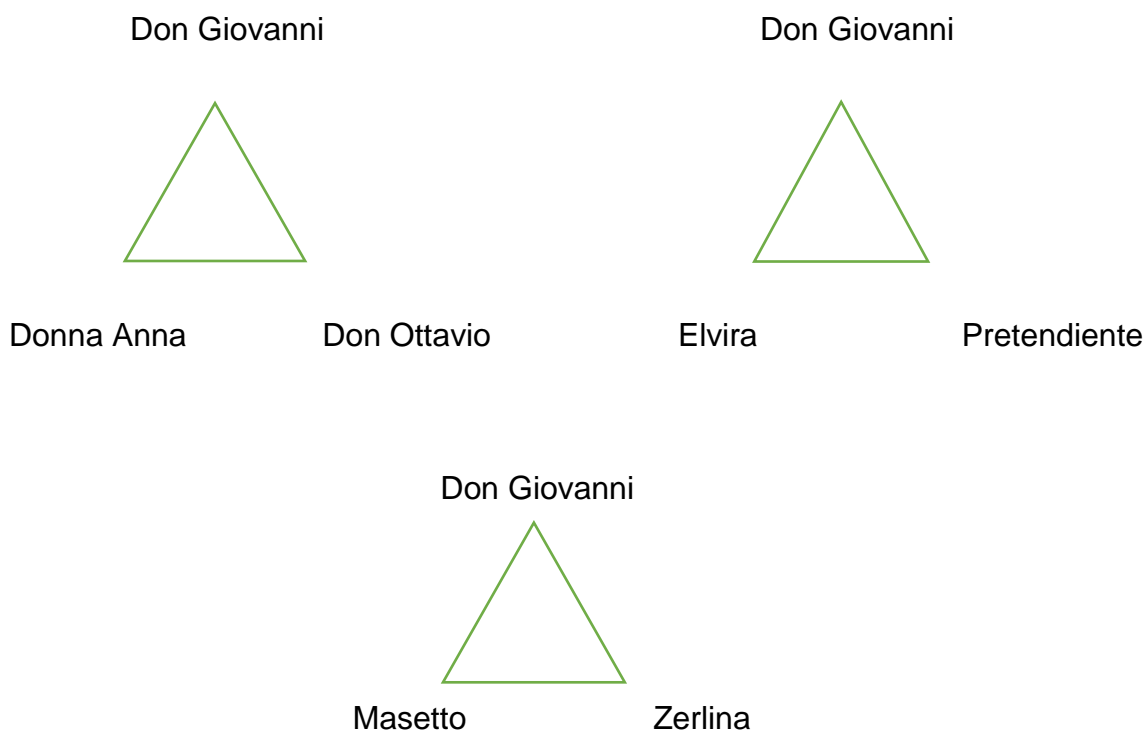
**C. Análisis semiótico del libreto *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*.
Lorenzo Da Ponte.**

I. SINTAXIS.

1. Acción, personajes, espacio y tiempo.

Al presentar la lista de los ocho personajes asiduos en escena, Da Ponte nos describe brevemente, con mucho acierto, cómo es cada uno. Expresa del protagonista que es “un joven noble extremadamente licencioso”; de Donna Anna subraya que es la hija del Comendador; de Don Ottavio simplemente el prometido de Donna Anna; Donna Elvira es “una dama de Burgos”; a Leporello lo sitúa como el criado de don Giovanni y sobre la pareja casamentera comenta que su labor es ser campesinos. ¿Con quién necesita precisar algún dato más que no sea su posición social o su relación personal? Dos personajes se llevan todo el peso: Don Giovanni, del que se nos anticipa su desfachatez, y Donna Elvira, aquélla de la que el libretista quiere dejar constancia sobre su procedencia burgalesa.

Exponemos los enredos a través de los triángulos amorosos, como recurso teatral por antonomasia, al igual que ocurría en la obra dramática de Molière.



En cambio, resulta fascinante que se nos aproxime el lugar de España en que se sitúan los hechos y cuánto tiempo duran: “La acción se desarrolla en diferentes lugares de Sevilla a lo largo de veinticuatro horas, a mediados del siglo XVII”

Quiere situarlo en Sevilla, como lo trazó Tirso, pero no se atreve a concretar y, por ello, vagamente, utiliza “diferentes lugares de Sevilla”. Insistimos en que Da Ponte no quería romper con lo que se conocía sobre el origen del mítico personaje, en contraposición a la Sicilia de Molière para situar la obra dramática.

Quizás de esta primera página donde se presenta a los personajes, el lugar y el tiempo, hacemos sobresaliente la intencionalidad de Da Ponte de apuntar el carácter del protagonista y la ausencia de perfil de los demás. Podemos también tener en cuenta que Don Giovanni va a ser el único personaje de la obra que no se describa a sí mismo; solamente por sus acciones y su incansable forma de actuar sabremos llevar a nuestra cabeza la imagen de lo que es. Al contrario, el resto de los personajes tienen intervenciones en el libreto donde se esfuerzan por hablar de ellos mismos, de sus preocupaciones y dibujan su personalidad en escena. Si mal no recordamos, en el análisis de la obra dramática de Molière veíamos la misma forma de presentación de personajes. El protagonista es definido, criticado y descrito por los demás. Mientras que el resto de los personajes expresan de sí mismos pinceladas sobre su persona y su fisonomía.

El libreto tiene una estructura formal de división en dos actos con cinco cuadros cada uno, muy diferente a Molière que había modelado su obra en cinco actos y diversidad en el número de escenas por acto. En el caso de Da Ponte, el número de cambios de escena también es poco equilibrado: el primer acto consta de veintidós escenas y el segundo tiene quince escenas. Hay cuadros, como el segundo del acto I, que está formado por doce escenas y otros cuadros, como el tercero y el cuarto del acto II, que posee una sola escena. Es cierto que depende de la sucesión y suma de hechos en la trama en aquellos cuadros con muchas escenas, y de la tensión dramática cuando hay pocas escenas.

Si nos detenemos en el argumento de la obra de Da Ponte podríamos organizarlo de la siguiente manera:

ACTO I	ACTO II
Cuadro I: Muerte de El Comendador y venganza de Donna Anna y Don Ottavio.	Cuadro I: Intercambio de papeles del amo y criado para cortejar a la camarera de Elvira.
Cuadro II: Advertencia de Leporello a Elvira. La lista de amores.	Cuadro II: Elvira vuelve a confiar en Don Giovanni, sin darse cuenta de que es Leporello el que habla de amor haciéndose pasar por su amo.
Cuadro III: Boda de Zerlina y Masetto. Elvira trata de descubrir las malas artes de Don Giovanni. Donna Anna y Don Ottavio saben que el protagonista es el asesino de su padre.	Cuadro III: Burlas en el cementerio ante la lápida de El Comendador. La estatua del difunto padre les habla para formalizar una invitación a cenar. Las tres máscaras ayudan a revelar la verdad y desentrañan el conflicto, así como la identidad de Leporello.
Cuadro IV: Se destapan las tretas de Don Giovanni con Zerlina. Ira de Masetto cuando comprueba las artes amatorias del galán. Tres máscaras van a vengarse del protagonista.	Cuadro IV: Consuelo de Don Ottavio a Donna Anna antes de la venganza.
Cuadro V: Baile en el palacio. Las tres máscaras son Elvira, Don Ottavio y Donna Anna. Junto con la pareja de campesinos, paran el baile con la intención de descubrir al rufián. El protagonista huye.	Cuadro V: La última cena de Don Giovanni tiene lugar en su casa. Se presenta la estatua de El Comendador para hacer justicia y vengarse de sus comportamientos. Muerte del protagonista.

2. Acotaciones y apartes.

Algo que merece la pena resaltar al analizar el libreto *Don Giovanni (Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni)*, es el número de acotaciones y apartes que contiene la obra. Pensada para ser representada en todo momento, comparte el mismo diseño que le diera el escritor francés del que se sirvió para elaborar su trazado de Don Juan. Incluso resulta sorprendente que coincidan en la manera en que se tiene que abrir la tierra y prevalecer el fuego para tragarse al vengado burlador.

En nuestro afán por realizar un estudio pormenorizado de ambas obras para llegar a grandes conclusiones, diseñamos tres apartados a tener en cuenta para confeccionar listados de acotaciones del libreto de Da Ponte. Por un lado, fijamos la atención en las anotaciones escénicas alusivas al lugar y llegamos a la determinación de que existe la misma imprecisión descriptiva acerca del decorado y la ambientación. A pesar del número de veces que puedan aparecer acotaciones, no son muy descriptivas. Por otra parte, consideramos destacar las acotaciones sobre el vestuario y los elementos escénicos relacionados con la carga de significación y el peso argumental escénico. Y para finalizar, tuvimos en cuenta las referidas a la psicología y la actitud de los personajes en escena.

La conclusión más evidente es que son más numerosas las acotaciones que se refieren al vestuario y los elementos escénicos que deberían aparecer en la ópera. Las consideraciones sobre las acotaciones de ambos actos a tener en cuenta son la abundancia de ellas para dirigir la conversación entre los personajes, sin más contenido.

Veamos detenidamente la relación de acotaciones del libreto:

2.1. Los espacios.

Acto I

- ✓ *Jardín. De noche.* (escena I, cuadro I)
- ✓ *Una calle en las afueras de la ciudad.* (escena IV, cuadro II)
- ✓ *Jardín con dos puertas cerradas con llave por fuera. Dos cenadores.* (escena XVI, cuadro III)

- ✓ *Entra en el cenador. [Refiriéndose a Masetto] (escena XVI, cuadro III)*
- ✓ *Sala en casa de Don Giovanni, iluminada y dispuesta para un gran baile. (escena XXI, cuadro IV)*

Acto II

- ✓ *Una calle, ante una hostería. (escena I, cuadro I)*
- ✓ *Don Giovanni, Leporello y Donna Elvira en la ventana de la hostería. Poco a poco se hace de noche. (escena II, cuadro I)*
- ✓ *La casa de Donna Anna. Un zaguán oscuro con tres puertas. (escena VI, cuadro II)*
- ✓ *Un cementerio rodeado de una tapia, con varias estatuas ecuestres, entre ellas la de El Comendador. (escena XI, cuadro III)*
- ✓ *Estancia sombría en casa de Donna Anna. (escena XII, cuadro IV)*
- ✓ *Una sala en casa de Don Giovanni, con la mesa dispuesta para la cena. (escena XIII, cuadro V)*

2.2. Vestuario y los elementos simbólicos en la escenografía.

Acto I

- ✓ *Leporello, envuelto en una **capa**, pasea por delante de la casa de Donna Anna; más tarde aparecen la citada Donna Anna y Don Giovanni; por último, el Comendador. (escena I, cuadro I)*
- ✓ *Leporello: Entra en escena por la derecha, llevando una **luz** en la mano. (escena I, cuadro I)*
- ✓ *Don Giovanni trata de cubrirse el rostro y va envuelto en una amplia **capa**. (escena I, cuadro I)*
- ✓ *El Comendador: Entra con **espada y luces**. (escena I, cuadro I)*
- ✓ *Don Ottavio, Donna Anna y criados con **luces**. (escena II, cuadro I)*
- ✓ *Don Ottavio: Con la **espada desenvainada**. (escena II, cuadro I)*

- ✓ *Don Giovanni y Leporello, luego Donna Elvira, con **ropa de viaje**.* (escena IV, cuadro I)
- ✓ *Leporello: Saca una **lista del bolsillo**.* (escena V, cuadro II)
- ✓ *Zerlina, Masetto y coro de aldeanos de ambos sexos, que cantan, tocan **instrumentos** y bailan* (escena VII, cuadro II)
- ✓ *Don Giovanni solo; después Don Ottavio y Donna Anna, **vestida de luto*** (escena XI, cuadro II)
- ✓ *Donna Elvira, Don Ottavio y Donna Anna, con **máscara**; luego Leporello y Don Giovanni asomados a la **ventana**.* (escena XX, cuadro III)
- ✓ *Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto, aldeanos, aldeanas, criados con **refrescos** (...)* (escena XXI, cuadro IV)
- ✓ *Masetto tira abajo la **puerta**.* (escena XXII, cuadro V)
- ✓ *Don Giovanni: Sale empuñando la **espada** llevando del brazo a Leporello, al tiempo que finge no poder desenvainar para herirle.* (escena XXII, cuadro V)
- ✓ *Con una **pistola** en la mano. [Refiriéndose a Don Ottavio]* (escena XXII, cuadro V)
- ✓ *Donna Anna, donna Elvira y don Ottavio: se quitan las máscaras.* (escena XXII, cuadro V)

Acto II

- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Le da unas **monedas*** (escena I, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Se despoja de la **capa*** (escena I, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni y Leporello] *Ambos cambian **capa y sombrero*** (escena I, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Elvira] *Se aparta de la **ventana*** (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Canta acompañándose de una **mandolina*** (escena III, cuadro I)

- ✓ *Masetto armado de **mosquete y pistola**, aldeanos y los anteriores.* (Escena IV, Cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Masetto] *A los aldeanos, armados de **armas de fuego y estacas*** (escena IV, cuadro I)
- ✓ *Masetto; después Zerlina **con una luz*** (escena VI, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Riendo. Entra saltando una **tapia**. Mira el **reloj*** (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *En voz alta, a la **estatua**.* (escena XI, cuadro III)
- ✓ *Se sientan a la **mesa**. Los músicos empiezan a tocar; Don Giovanni come. Los músicos interpretan ahora un fragmento de “Fra I due litiganti il terzo gode” de Giuseppe Sarti.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Cambia el **plato** a Don Giovanni, y aprovecha para comer a escondidas.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ *Los músicos tocan un fragmento de “La nozze di Figaro” de Mozart* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Asoma la cabeza por debajo de la mesa.* (escena XV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a El Comendador] *Desaparece; sale **fuego** por todas partes; la **tierra** se abre.* (escena XV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose al Coro] *De debajo de la tierra, con voces roncadas.* (escena XV, cuadro V)
- ✓ *El **fuego crece**: Don Giovanni se hunde en el **abismo**.* (escena XV, cuadro V)

2.3. Mímica y quinésica de los personajes.

Acto I

- ✓ *El Comendador **muere**.* (escena I, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Anna] *Ve el **cadáver** del Comendador.* (escena III, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Anna] ***Cae desmayada**.* (escena III, cuadro I)

- ✓ [Refiriéndose a Donna Anna] **Desesperada.** (escena III, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Al pasar junto a Zerlina la toma por el talle.** (escena VIII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni y Zerlina] **Se encaminan abrazados hacia la quinta.** (escena IX, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Elvira] **Sale, llevándose a Zerlina.** (escena X, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Don Ottavio] **Angustiado** (escena XIII, cuadro II)
- ✓ **Zerlina, Don Giovanni, y Masetto escondido en el cenador.** (escena XIX, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **La sujeta** [a Zerlina] (escena XIX, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Abre el cenador y sorprende a Masetto.** (escena XIX, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Algo confuso.** (escena XIX, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Masetto] **Irónico** (escena XIX, cuadro III)
- ✓ **Don Ottavio baila el minueto con Donna Anna.** (escena XXII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Comienza a bailar una contradanza con Zerlina.** (escena XXII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Atrae a Zerlina por la fuerza.** (escena XXII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Masetto] **Intenta soltarse de Leporello.** (escena XXII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Sale corriendo.** (escena XXII, cuadro V)
- ✓ **Los músicos se marchan.** (escena XXII, cuadro V)

Acto II

- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Hace ademán de irse.** (escena I, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Le da unas monedas.** [Refiriéndose a Leporello] **Cogiendo las monedas.** (escena I, cuadro I)

- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Con cólera.** (escena I, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *En voz baja.* (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *En voz baja también. Se oculta detrás de Leporello y habla en voz alta a Donna Elvira.* (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Con énfasis, llorando casi.** (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *En voz baja, a Don Giovanni.* (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Elvira] *Se aparta de la ventana.* (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Muy alegre.** (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Se aparta de allí.* (escena II, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Imitando a partir de ahora la voz de Don Giovanni.** (escena III, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Finge estar matando a alguien.** (escena III, cuadro I)
- ✓ *Donna Elvira escapa con Leporello.* (escena III, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Canta, acompañándose de una mandolina.** (escena III, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Llama.* (escena IV, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Masetto] *En voz alta. A sus amigos. En voz más alta.* (escena IV, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **En voz alta. Intenta imitar la voz de Leporello.** (escena IV, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Masetto] **Encolerizado.** (escena IV, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Señala hacia la derecha. Señala hacia la izquierda.* (escena IV, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Se asegura de que los aldeanos se han alejado.* (escena V, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Masetto] *Da el mosquete y la pistola a Don Giovanni.* (escena V, cuadro I)

- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Golpea a Masetto con el lomo de la espada.** (escena V, cuadro I)
- ✓ *Masetto cae al suelo, Don Giovanni sale.* (escena V, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Zerlina] **Lleva la mano de Masetto hasta su corazón.** (escena VI, cuadro I)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Fingiendo la voz de su amo.* (escena VII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Para sí, y alejándose a tientas.** (escena VII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Elvira] *Sin ser vista.* (escena VII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Desde la puerta, sin ser visto.* (escena VII, cuadro II)
- ✓ *Leporello, al salir, se tropieza con Masetto y Zerlina.* (escena VII, cuadro II)
- ✓ **Leporello esconde el rostro.** (escena VII, cuadro II)
- ✓ *Cuando Don Ottavio se dispone a matarlo, Leporello se descubre y cae de rodillas.* (escena VII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Casi llorando.** (escena VII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Zerlina] **A Leporello, furiosa.** (escena VIII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *A Zerlina. Señala a Donna Elvira. A Don Ottavio, confundido. Señala la puerta tras la que se había escondido por error. Se acerca poco a poco a la puerta. Luego huye.* (escena VIII, cuadro II)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Riendo, entra saltando la tapia. Mira un reloj.** (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Riéndose a carcajadas.** (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Muy asustado.** (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Empuña la espada.* (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Temblando.** (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Con indiferencia y desprecio.** (escena XI, cuadro III)

- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Lee.** (escena XI, cuadro III)
- ✓ **La estatua asiente con la cabeza.** (escena XI, cuadro III)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Imita el gesto de la estatua.* (escena XI, cuadro III)
- ✓ *Se sientan a la mesa.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ *Los músicos comienzan a tocar; Don Giovanni come.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Aludiendo a un fragmento de la ópera “Una cosa rara” de Vicente Martín y Soler.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ *Los músicos interpretan ahora un fragmento de “Fra i due litiganti il terzo gode” de Giuseppe Sarti.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Cambia el plato a Don Giovanni, y aprovecha para comer a escondidas.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ *Los músicos tocan un fragmento de “Le nozze di Figaro” de Mozart.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Con la boca llena.** (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Al verle comer.* (escena XIII, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Elvira] **Entra desesperada.** (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Elvira] **Se pone de rodillas.** (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Se pone también de rodillas, para burlarse de ella.** (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Poniéndose en pie, y haciendo que Donna Elvira haga lo propio.* (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Con ternura afectada.** (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Donna Elvira] *Vuelve a entrar y huye por la parte opuesta; los músicos escapan.* (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Entra aterrorizado y cierra la puerta.** (escena XIV, cuadro V)
- ✓ *Se oye llamar a la puerta.* (escena XIV, cuadro V)

- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] *Coge una luz y va a abrir la puerta.* (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Se esconde debajo de la mesa.** (escena XIV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] *Asoma la cabeza por debajo de la mesa.* (escena XV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Leporello] **Desde lejos, temblando.** (escena XV, cuadro V)
- ✓ [Refiriéndose a Don Giovanni] **Le tiende la mano.** [a El Comendador]. **Dando un grito. Trata en vano de desasirse** (escena XV, cuadro V)
- ✓ **Desaparece; sale fuego por todas partes: la tierra se abre.** (escena XV, cuadro V)
- ✓ *El fuego crece; Don Giovanni se hunde en el abismo.* (escena XV, cuadro V)

El número de apartes entre los personajes en el libreto de Da Ponte durante el primer acto es de treinta y cinco y en el segundo acto es de veintiocho. Molière hace un uso igualmente espléndido del aparte y nos conduce a reflexionar sobre la importancia de este tipo de texto que está íntimamente conectado con la semántica y la pragmática. Es el público el que tiene la capacidad de entender los secretos y confesiones de los personajes, puesto que los apartes van dirigidos a ellos y están diseñados para que obtengan más información que los que están en escena. Vamos a esbozar un listado de los que resultan más interesantes desde el punto de vista argumental.

1. *Don Giovanni: Su furia desesperada
será causa de mi ruina.*

Refiriéndose a Donna Anna y anticipa a los espectadores con este aparte lo que será su destino final que supo ver desde el principio.

2. *Leporello: ¡Verás cómo este malandrín
será causa de mi ruina!*

Haciendo alusión a su amo y, del mismo modo, nos hace partícipe al público de una anticipación de sucesos.

3. *Zerlina: Me gustaría, y no me gustaría...*

Me tiembla un poquito el corazón...

Feliz, es verdad, lo sería;

Pero podríais burlarme todavía.

Una pura contradicción y un mar de dudas es la forma de actuar de la campesina desde que ha aparecido el galán y, posteriormente, en otro aparte, nos descubre que le da pena Masetto.

4. *Don Giovanni: Si me marchó, ellos podrían*

alguna cosa sospechar.

Ante la presencia de Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio hay que disimular y el fanfarrón burlador mantiene el tipo delante de tanto enredo que ha aparecido de repente.

5. *Masetto: Sabré si me es fiel,*

y qué pasó de verdad.

El campesino, recién casado, necesita comprobar que su mujer no ha llegado a herirle la honra con el protagonista y nos lo cuenta a un público deseoso de conocer la verdad de cada uno de los personajes gracias a este número de apartes.

Da Ponte ayuda al actor a comportarse en escena con esta técnica, pues, a pesar de la gran cantidad de acotaciones que encontramos en cada acto, el lector del libreto y el espectador de la obra no puede sacar conclusiones sobre el argumento y el comportamiento de los personajes. Son los apartes, y no las acotaciones, los que ayudan a desentramar la red de relaciones conquistadas por el galán. Cada personaje nos da una pizca de verdad, incluso el que no para de mentir. Al único que no miente Don Giovanni es al público.

6. *Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio: El inicuo por sí solo*

en la trampa va a caer.

Las máscaras saben que van a descubrirnos la gran anagnórisis de la obra. Don Giovanni no puede seguir en esa actitud de cortejo con Zerlina y los tres ocultados sospechan que alguna vez conseguirán la venganza, gracias a una torpeza cometida por el protagonista y su criado.

II. PRAGMÁTICA y SEMÁNTICA.

1. En la época del estreno.

Para llegar a ciertas conclusiones acerca de lo representado en Praga y lo representado en Viena hemos de mencionar a los intérpretes que integraron ambos estrenos.¹⁷ En Praga, el papel de Don Giovanni fue interpretado por Luigi Bassi. Era un joven barítono de 22 años al que su gran fama le había llenado de exigencias, teniendo que desempeñar su labor en óperas serias igual que en las cómicas. Al ver que ninguna de sus tres arias cosechaba los éxitos esperados, le pidió a Mozart un cambio en el dúo con Zerlina “La ci darem la mano” y sus peticiones acabaron siendo a su gusto. Los papeles de El Comendador y Masetto los interpretó el bajo Giuseppe Lolli, porque la compañía del empresario praguense Bondini no disponía de suficientes medios para un elenco espléndido. En otro orden de cosas, Caterina Mincelli dio problemas a Mozart interpretando a Donna Elvira, que entre otras cosas tuvo una indisposición a última hora antes del estreno. Por este motivo, hubo que aplazar la fecha del estreno en dos ocasiones, aunque se representó en su lugar *Las bodas de Fígaro* que tenía mucha importancia en la ciudad y fue la que facilitó -como habíamos expuesto- la composición de Don Juan a Mozart.

Los intérpretes de la versión de Viena, (que se dio por primera vez el 15 de noviembre de 1788, en el Burgtheater) tuvieron sus inconvenientes también. El Don Giovanni no fue el que se esperaba, Francesco Benucci, quien estrenó *Las bodas de Fígaro*, y en esta ocasión asumiría el papel de Leporello. La famosísima Caterina Cavallieri, viendo que dos arias no recibían el clamor del público deseado, pidió a Mozart una gran aria “digna de su gran reputación”, y

¹⁷ El pianista Miguel Zanetti escribe un artículo titulado “Las diferentes versiones de Don Giovanni” y es de donde sacamos la información pertinente al respecto. Este artículo aparece en los libretos editados por la Fundación de Teatro Lírico del Teatro Real de Madrid.

Mozart, compuso el Recitativo y Aria “In quali eccesi, o numi...Mi tradi, quell alma ingrata”. La famosa diva quedó satisfecha por las grandes dificultades que tenía dicha aria. Francesco Morella encontró dificultades en la interpretación de las difíciles coloraturas de Don Ottavio de “Il mio tesoro”, por lo que Mozart decidió componerle el aria “Dalla sua pace”, mucho más asequible según sus medios vocales, y la estructuró en el primer acto en vez de en el segundo como se hallaba anteriormente. En Viena ocurrió lo mismo que en Praga, pues los dos roles de El Comendador y Masetto han de ser representados por un solo cantante.

En el apéndice de la partitura, de la edición de Bärenreiter, aparecen todos los cambios que Mozart hizo para la versión de Viena, igualmente figuran las supresiones respecto a la primera versión: el aria antes mencionada de Don Ottavio y se eliminó la última escena, puesto que la obra acababa con la muerte de Don Juan. Se cree que Mozart quiso que la ópera terminase con la muerte del burlador, pero en Praga se le exigió escribir el otro final, según las costumbres de la época.

Don Giovanni, representado a partir de estos dos momentos hasta la actualidad, es la consecuencia de lo que ocurrió en Praga y de lo sucedido en Viena, por lo demás la ópera puede considerarse como una remodelación de ambos estrenos que exigió al compositor adaptarse a las necesidades de las compañías.

En la actualidad, el análisis de la pragmática y de la semántica de esta ópera dependerá del epígrafe que se presenta a continuación.

2.1.2. La representación: diversas puestas en escena de la ópera // *dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*.

A continuación, incluimos ocho versiones que vamos a someter a una comparativa desde mediados del siglo XX hasta mediados de la segunda década del siglo XXI:

- C.1. 1954: Puesta en escena del Festival Ópera de Salzburgo
- C.2. 1987: Puesta en escena del Festival Ópera de Salzburgo
- C.3. 1990: Puesta en escena del Teatro Alla Scala de Milán
- C.4. 2001: Puesta en escena de la Ópera de Zürich
- C.5. 2002: Puesta en escena del Teatro Festival d`Aix –en- Provence
- C.6. 2008: Puesta en escena de Nederlandse Ópera de Amsterdam
- C.7. 2011: Puesta en escena del Teatro Alla Scala de Milán
- C8. 2015: Puesta en escena de Arena de Verona.

C.1. 1954: Puesta en escena del Festival Ópera de Salzburgo.

Director musical: Wilhelm Furtwängler

Director teatral: Herbert Graf

Vestuario y escenografía: Clemens Holzmeister

Orquesta y Coro de la Filarmónica de Viena.

Reparto:

Don Giovanni.... Cesare Siepi	Zerlina... Erna Berger
Doña Anna.... Elisabeth Grümmer	Masetto... Walter Edelmann
Doña Elvira.... Lisa della Casa	Don Ottavio... Anton Dermota
Leporello.... Otto Edelmann	El Comendador... Deszo Ernster

El director de escena es bastante fiel a la lectura de la obra de Da Ponte y podemos comprobarlo en determinados elementos escénicos que expone el libreto y deberían aparecer durante la representación. Tal es el caso de:

1. Capas y pequeño antifaz para ocultar la identidad del protagonista y su criado.
2. Espadas para el duelo.
3. Puntos de luz para ratificar lo ocurrido por parte del servicio de El Comendador: candelabros.
4. Lista de amantes de Don Giovanni: es una agenda desplegable detallada. Va pasando las páginas para enseñarle a Donna Elvira los lugares y la cantidad de amantes que tiene don Juan. Lo asombroso para el espectador es que este elemento escénico, tan sumamente importante, empiece a desplegarse en forma de lista interminable que va desdoblado Leporello para convencer a la dama.
5. Pañuelo blanco de encaje de Donna Anna para llorar la muerte de su padre, que contrasta con el luto riguroso de sus ropajes.
6. Máscaras de los que van a urdir el plan de venganza: unos antifaces sencillos que cubren parte de su rostro.
7. Mesa de la casa de Don Giovanni, en este caso de pequeño tamaño, pero muy lujosa. Dorados y terciopelos para sillería y mantel con cubertería de plata antigua.
8. Estatua de El Comendador que es el propio intérprete.
9. Capa y sombrero que se intercambian amo y criado para suplantar sus identidades (escena I, cuadro I, acto II)
10. Mandolina para los recitativos de Don Giovanni (escena IV, cuadro I, acto II).
11. Pistola de Masetto, acompañado de aldeanos con antorchas y ganas de lucha (escena IV, cuadro I, acto II).
12. En el cuadro III y durante la escena XI del acto II, encontramos ambientado el cementerio con alguna lápida sin dejar de ser el mismo lugar escénico. Detrás está la estatua de El Comendador, que interrumpe las risas del protagonista para hablarle y aconsejarle.

13. Las escenas finales también son fieles al libreto: predominio de la luz y el color blanco que contrastará con la escena de la muerte. Los músicos, que deben estar presentes según el texto, tocan desde arriba observando el hambre de Leporello y la comida del galán (escena XIII, cuadro V, acto II).
14. A Don Giovanni se lo traga la tierra después de una serie de efectos de luces rojas simulando el fuego, el matiz demoníaco y la intensidad dramática del momento (escena XV, cuadro V, acto II)

Apenas encontramos artefactos, útiles o ciertos elementos singulares que personalicen la trama, en comparación a lo escrito por Da Ponte. La directriz adoptada en esta versión es la fidelidad al texto dramático y no deja demasiada rienda suelta a modificaciones originales por parte de la dirección escénica. En todo caso, destacamos la litera que transporta a Elvira con la intención de situarla en una época y recién llegada de un viaje. El velo de novia de Zerlina más largo para identificarla como tal. O la copa de vino con la que el protagonista se vanagloria de sus hazañas.

Esta versión de 1954 respeta la moda de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Los personajes cambian de vestimenta dos y tres veces cada uno, con respeto al texto dramático. Telas de terciopelo, raso, encajes y bordados. Casacas, chalecos, pantalones bombachos, vestidos con chorreras y acabados dorados. Mantillas, velos, peinetas, flores, sombreros con plumas, capas, joyas, botas de cuero y zapatos con hebilla o guantes blancos.

Donna Anna exige un luto riguroso tras la muerte de su padre y el director escénico decide plasmar con fidelidad lo expuesto en acotaciones del libreto.

La entrada de las tres máscaras es desde un lateral de la escena. Trajes con telas rojas oscuras interminables y algunos detalles en negro que ocultan todo lo posible a Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira (escena XX, cuadro III).

La otra exigencia indiscutible del texto dramático de Da Ponte es ante el cambio de identidad del amo y del criado. Ambos suplantan sus identidades gracias a un intercambio de ciertas ropas: sombreros, camisas, capa y chaleco.

Sobre el mobiliario se debe destacar que va a sufrir pocos cambios durante toda la representación. Encontramos la fachada de dos edificios majestuosos y una pequeña plazuela. Bastas columnas, escalinatas y bancos de piedra, enredaderas, grandes puertas de madera y hierro, así como balcones coloridos. Nada nos puede hacer pensar en Sevilla o en lugares de esta ciudad que sean identificables en escena.

Después, aunque se celebre una boda y sean otros personajes los que inauguren esa escena VII del cuadro II, no se producen considerables y destacables modificaciones del decorado. En la escena XX del cuadro III, y por buscar otro ejemplo sobresaliente, presenciamos una abundancia de figurantes campesinos, aldeanos y sirvientes que están en la casa de Don Giovanni dispuesta para un gran baile, según versa el libreto. Seguimos ratificando que las fachadas de los edificios y la plazuela son el lugar escénico sin grandes transformaciones escenográficas.

Desde el inicio del segundo acto, no hay muchos cambios de mobiliario, excepto cuando el banquete se desarrolla en casa de Don Giovanni. La escena XII del cuadro IV se sitúa de nuevo en la fachada de la casa de Donna Anna con los mismos elementos.

La iluminación juega un papel importantísimo en la escena y cambia según los acontecimientos que se sucedan. Faroles llevados por el servicio para iluminar el asesinato de El Comendador al inicio de la representación, ya que tratan de transmitirnos la luz natural en todo momento. La obra comienza por la noche, pues los malos actos del galán se suceden en la oscuridad. Esos faroles y la luz débil de la fachada principal son los que ayudan a descubrir que el padre de Donna Anna ha muerto.

En el acto II la luz sigue jugando un papel crucial, puesto que podemos continuar el enredo y aumentar el dramatismo. La luz del balcón de la hostería hace comprobar a Don Giovanni que alguien le escucha. Poco a poco, se va apartando de la entrada de la casa y se sitúa al lado del banco que antes le sirvió para ocultarle. Nadie sale al escuchar su canto y se ve interrumpido por una oscuridad que deja entrever a Masetto rodeado de aldeanos armados con aperos de labranza para atacar al rufián encantador de mujeres.

Un punto de luz blanca e intensa está dirigida a la estatua para crear un ambiente tétrico. Cuando El Comendador le pide la mano y él accede a dársela, comienza a sentir su muerte sin poderse soltar de la estatua. A continuación, la escena se ambienta como si fuese el infierno: luces rojas, efectos de fuego y humos, sombras que no paran de moverse y figurantes como ánimas que se llevan a un galán hundido en la miseria. No vemos cómo se abre la tierra y se lo traga, aunque es una manera de interpretar el final muy adecuado y sin salirse del libreto (escena XV, cuadro V).

La última escena cambia la luz, y los que han vengado a Don Giovanni aparecen junto con Leporello. Un criado que acaba reconociendo sus errores como lacayo de un ser despreciable que ha tenido su merecido. Poco a poco, se llena la escena de sirvientes con velas y los personajes se van espaciando para que cada uno sea identificable con su historia particular ante el público.

Pongamos algún ejemplo de la interpretación gestual llevada a su mayor exponente. Donna Elvira se queja de la traición sufrida (escena V, cuadro II), aunque nos impide a los espectadores verle los ojos porque le tapa el velo. Sus manos muestran con movimientos rápidos la desconsolación y la ofensa recibida por el pérfido Don Giovanni.

Donna Anna desespera en escena, se tambalea y llega a su conclusión más difícil: Don Giovanni es el asesino de su padre. Tensión dramática extrema cuando la dama le cuenta a su prometido los sucesos pasados que le llevan a la venganza a partir de ahora. Don Ottavio la abraza, con tal de controlar sus emociones extremas (escena XIII, cuadro II).

En el acto II la gestualidad de Leporello son dignos de resaltar en la obra, aunque no en todas las versiones se encontrará el mismo resultado bufonesco y de comicidad. El amo, escondido gracias a una columna, va indicándole los gestos que debe ir haciendo para conquistarla con su canto amoroso. Leporello se fija y retarda el movimiento, mientras Donna Elvira suspira y se agarra al balcón con apasionamiento.

La llamada a la puerta provoca que el criado sienta un miedo incontrolado, haciendo que su amo vaya a abrir y se encuentre con la estatua de El Comendador (escena XV, cuadro V). La propia estatua se mueve y articula las

rodillas avanzando unos pasos sin dejar de comportarse con rigidez. El ejercicio de mímica, que realiza el intérprete, consideramos que es uno de los rasgos que podrían hacer notoria esta versión de mediados del siglo XX, porque es un recurso que tiene que ver más con el lenguaje no verbal que con los elementos escénicos tecnológicamente avanzados que se potenciarían en nuestro siglo.

C.2. 1987: Puesta en escena del Festival Ópera de Salzburgo.

Director musical: Herbert Von Karajan

Director teatral: Michael Hampe

Vestuario y escenografía: Mauro Pagano

Orquesta y Coro de la Filarmónica de Viena.

Reperto:

Don Giovanni.... Samuel Ramey Don Ottavio... Gösta Winbergh

Donna Anna.... Ana Tomowa-Sintow Zerlina... Kathleen Batte

Donna Elvira.... Julia Varady Masetto... Alexandre Malta

Leporello.... Ferruccio Furlanetto

El Comendador.... Paata Burchuladze

Fachada de un edificio neoclásico con grandes columnas en mármol verdoso y ennegrecido, una puerta de metal con un enrejado de acabados en dorado y la escalinata que cruza el protagonista, tratando de ocultarse, del brazo de Donna Anna al iniciarse la obra.

El cambio al cuadro II del acto I provoca que se modifique la escenografía: un mural ilustra las afueras de una ciudad, con casas y alguna cúpula sin poder saber si estamos en la ciudad andaluza o no.

El director escénico sigue al pie de la letra el libreto de Lorenzo Da Ponte, puesto que modifica levemente el decorado cuando finaliza un cuadro. Así, en el cuadro III nos damos cuenta del jardín y los cenadores. Dos árboles de proporciones muy grandes se han colocado a izquierda y derecha del escenario,

detrás de las escalinatas de la fachada. En el centro, grandes tiestos ostentosos con plantas frondosas y algunos campesinos mirando cómo Zerlina y Masetto arreglan sus desavenencias. El único elemento decorativo es el carro rústico que había paseado a los recién casados.

Los telones se van cerrando a ambos lados del escenario en el momento de la aparición de las máscaras, con tal de dar la sensación de intimidad, exclusividad y tensión dramática. Se cierran del todo, al terminar de pedirle al cielo que haga justicia con el traidor y asesinado Don Giovanni.

En el cuadro IV del acto I se está celebrando un baile lleno de movimiento y alegría, así es como aparece en el texto del libretista. La sala de la casa del galán, donde se celebra la fiesta, es un espacio central vacío y coronado detrás por la fachada de grandes columnas, balconadas y escalinata.

El acto II comienza con la misma escenografía que poseía en el cuadro II del acto I: un mural que dibuja las afueras de una ciudad y las fachadas neoclásicas, a las que aludimos, que las encontraremos durante toda la representación. No hay una distinción aparente para notar una calle y que estén ante una hostería. Donna Elvira sale de una balconada y es la misma de la que salió Don Giovanni para invitar a su baile del final del acto I.

El cuadro II del acto II comienza con el telón bajado y a oscuras, no se deja ver el zaguán con tres puertas de la casa de Donna Anna. En cambio, cuando interviene el prometido de la dama se abre el telón y deja ver a la hija abrazada al ataúd negro de su padre, con dos candelabros y velas encendidas. Los sirvientes se llevan el ataúd y todos descubren a Leporello.

El cementerio se escenifica en la misma fachada, a la que se añade una estatua en mármol blanco de un ilustre señor (escena XI, cuadro III, acto II).

La cena con El Comendador se decora con un par de mesas, sillas, candelabros y vajilla en la misma fachada con un mural de grandes proporciones detrás de las columnas para dar la sensación de que estamos en el interior de

una casa (escena XIII, cuadro V, acto II). La estatua blanca de mármol hace acto de presencia, después de un efecto de truenos, rodeada de un gran mural ilustrado con los planetas del universo y el azul intenso de un cielo que espera hacer justicia con el protagonista. Situado en un artefacto que ha modelado el cuerpo entero, para ser una réplica de la estatua que se encontraba en el cementerio, el propio intérprete se introduce en ese artefacto y vemos cómo el gesto de su rostro es estático y serio (escena XV, cuadro V, acto II).

El vestuario de esta versión es clásico. Camisas con chorrera, chalecos, zapatos con hebillas, casacas, pantalones bombachos, sombreros con plumaje, camafeos, guantes para dar distinción social, encajes, botas altas de cuero, peinados y pelucas con coleta y lazada para ellos y rizos bien recogidos para ellas. El toque goyesco, que poseen los personajes en la boda de Zerlina y Masetto, nos hace contextualizar la obra en nuestro país y en el siglo XVIII. El protagonista también lleva el pelo recogido con una redecilla siguiendo el mismo estilo.

En todo el acto I modifican su vestimenta los personajes, excepto en el instante en que se dispone todo para la fiesta y el protagonista sale al balcón de la escalinata de la izquierda para animar a los que pasan por allí. Don Giovanni cambia sus galas a un color blanco impoluto y sale un grupo de sirvientes con trajes en tonos rojizos, pelucas blancas y algo de brillo. Ellos son los que atraen gente hacia la casa del señor donde se celebrará un gran baile (escena XVIII, cuadro III, acto I).

El uso del brillo, gracias a las lentejuelas u otros materiales que ayuden a conseguir ese destello luminoso, provoca que no se pierda la atención a determinados momentos: las tres máscaras, los sirvientes en el baile, el mandil de Zerlina o el pelo recogido del burlador.

En el acto II se mantiene el mismo vestuario que al inicio del acto I. Una salvedad con respecto al primer acto es el caso de Donna Elvira, que, al ir con ropa de viaje, sí se ha mudado de traje en tonos azulados y de una mayor elegancia. El intercambio del amo y del criado consiste en mudar sus capas y sombrero, puesto que sobre todo se fomenta la capacidad interpretativa de

Leporello. Y Don Giovanni lucirá una vestimenta de color rojo en la escena XIII del cuadro V, antes de morir y ante la cena con el padre de Donna Anna. El blanco de sus ropas en el baile y el rojo durante la cena con El Comendador son dos colores muy significativos. Por un lado, el blanco es distinción, elegancia y símbolo de la pureza. Todo lo que el protagonista intenta aparentar a través de mentiras y no lo logra. Por otro lado, el color rojo es la tentación, la pasión, el amor-odio y la lujuria que acabarán con él pocos instantes después, puesto que el padre de Donna Anna cumple con su promesa y acude a la cita.

Los elementos escénicos que aparecen en el libreto y se encuentran en esta representación:

- 1) Leporello no entran portando una luz, pero sí poseen capas el amo y el criado que forma parte del sentido de encubrimiento que pretende esta ópera (escena I, cuadro I, acto I).
- 2) Don Giovanni sí se cubre el rostro con su capa tal y como expresa la segunda acotación del texto dramático lírico.
- 3) El Comendador entra con la espada y luces (escena I, cuadro I, acto I). Se trata de un candelabro con tres velas y ropa de noche.
- 4) Espadas para el duelo hasta que el padre de Donna Anna cae muerto, sin verse en escena violencia ni rastro de sangre (escena I, cuadro I, acto I).
- 5) Donna Elvira llega en un coche clásico y con un baúl de viaje. No notamos, por su vestimenta, su procedencia española hasta que se quita el sombrero más adelante y comprobamos los detalles goyescos en su cabello (escenas IV-V, cuadro II, acto I).
- 6) La lista de amantes es una agenda antigua de pequeño tamaño (escena IV, cuadro II, acto I). Don Giovanni coge esta lista, sintiéndose orgulloso de ella, en el momento en que aclama a la fiesta y la diversión en la escena XV del cuadro II (acto I): "Fin ch'han dal vino". La lista vuelve a estar presente en el acto II: Leporello escribe las nuevas conquistas de su amo con una pluma, mientras éste le propone intercambiarse los papeles para conquistar a otra en la hostería (escena I, cuadro I, acto II).

- 7) La boda de Zerlina y Masetto tiene aires goyescos y es el momento en que la obra deja ver su localización: España. No vemos a una novia vestida de blanco con velo. Comprobamos que, por su condición de campesina, viste un traje en tonos negros y blancos como el resto de los invitados. Largos pendientes, redecillas con perlas, castañuelas y mandil u hombreras muy bordados.
- 8) Luto de Donna Anna con traje oscuro y velo negro que descubre ante Don Giovanni en el momento que debe hablar con él (escena XI, cuadro II, acto I)
- 9) Las tres máscaras van tapadas sin dar lugar a la distinción entre ambas, el espectador lo puede saber únicamente por sus voces. Idéntico vestuario oscuro (negro para Donna Anna, verde muy oscuro para Donna Elvira y azul muy oscuro para Don Ottavio), capas y antifaces que les hace ir a la moda veneciana, propia de los bailes de máscaras en carnaval (escena XX, cuadro III, acto I).
- 10) Zerlina lleva el sorbete de chocolate que Leporello y Don Giovanni han aclamado durante sus intervenciones. Una didascalía que todavía ayuda más a entender el perfeccionismo con el que se ha querido llevar a escena esta versión (escena XXI, cuadro IV, acto I).
- 11) La pistola de Don Ottavio con la que amenaza a Don Giovanni en el baile (escena XXI, cuadro V, acto I)
- 12) La pequeña mandolina, decorada con cintas de colores como lo hacen los tunos españoles, que toca Don Giovanni para cantar su canzonetta (escena III, cuadro I, acto II).
- 13) Las armas de los aldeanos y campesinos de la escena IV del cuadro I (acto II). Utensilios de labranza, mosquete y pistola.
- 14) Don Giovanni pega a Masetto con las armas, como versa en la acotación de la escena V del cuadro I (acto II).
- 15) Zerlina lleva una luz para curar a su esposo, también exigido en el texto de Da Ponte (escena VI, cuadro I, acto II).
- 16) Leporello lee la inscripción del pie de la estatua que pide una venganza justa para el que le dio muerte: Dell' empio chi mi trasse al passo estremo..." (escena XI, cuadro III, acto II)

17) El cuadro IV del acto II comienza en la estancia sombría de la casa de Donna Anna, aprovechando la fachada que siempre ha servido de soporte de casi todo el peso escenográfico. Luz muy oscura y muy pocos elementos decorativos: un candelabro con una vela encendida y unas flores blancas en el suelo (escena XII, cuadro IV, acto II).

18) La mano de Don Giovanni queda atrapada entre las manos de la estatua. Efectos de humo y el universo cada vez de un color más rosado, hacen desaparecer a ambos. No se abre la tierra y se traga al protagonista, quizás porque en 1987 era suficiente esta escenificación para que el espectador viese una muerte sobrenatural (escena XV, cuadro V, acto II).

Como ocurre en 1954, contrastamos pocos elementos escénicos originales que aporta esta versión. El motivo es la fidelidad y el respeto al libreto; la preferencia por el clasicismo. A pesar de todo, tenemos que anotar que en 1987 no se poseen los mismos recursos que veremos a partir del siglo XXI. Se intenta llegar a efectos y contrastes escénicos, pero siempre bajo la directriz de la plasmación del ambiente que rodeó a Mozart y a Da Ponte. De todos modos, destacaremos:

1) Al morir, el Comendador tira de la capa de Don Giovanni y ésta se queda al lado del cuerpo fallecido (escena I, cuadro I, acto I). Donna Anna muestra la capa continuamente cuando jura venganza junto a su prometido (escena II, cuadro I, acto I). Cuando las máscaras desvelan sus identidades, Donna Anna saca la capa y la arroja cerca de Don Giovanni al mismo tiempo que su prometido le apunta con la pistola (escena XXI, cuadro V, acto I).

2) Pequeña carroza humilde muy adornada con flores en la que aparecen los novios después de casarse (escena VII, cuadro II, acto I).

3) El uso de una litera para llevar a Donna Anna y don Ottavio en la escena XI del cuadro II, del acto I.

4) El disparo de Masetto al ver que se escapa Leporello tras ser descubierto (escena VIII, cuadro II, acto II).

No existe una dedicación muy cuidada de los efectos luminosos. Por el respeto a lo clásico, la escena se limita a seguir momentos de la noche con oscuridad y puntos de luz con soportes de candelabros, además de una luz de día constante para iluminar todo el escenario en el acto I. Apenas cambia ni trata de focalizar de forma distinta en función del dramatismo, no se tiene en cuenta situaciones de expectación dramática.

Nos damos cuenta de la forma de caer la noche, paulatinamente, y de la poca iluminación escénica para aclimatar casi todo el acto II. Así, Donna Elvira no podrá reconocer a Leporello haciéndose pasar por su amo.

Si fijamos nuestra atención al movimiento, la mímica y la ocupación espacial consideramos varias apreciaciones:

- Donna Anna no cae desmayada cuando se encuentra a su padre fallecido en la (escena II del cuadro I, acto I).
- Zerlina llora de desesperación ante Don Giovanni cuando recibe el desprecio de su esposo, una vez que el burlador de mujeres ha intentado galantear con la campesina (escena IX, cuadro II, acto I)
- El baile del final del acto I es de estilo español, como si se tratase de una jota que ayuda a que el galán trate de aprovecharse de la campesina (escena XXII, cuadro V).
- Leporello trata de imitar a Don Giovanni, con la intención de que Donna Elvira quede engañada. Sus ademanes son cómicos, siempre volviendo la vista atrás para darse cuenta de lo que quiere su amo que haga.
- Quizás merezca resaltar la postura de la dama, muy afligida por amor (escena II, cuadro I, acto II) Situación que se repite y su dramatismo es aún más fervoroso en el recitativo en solitario de la escena X, cuadro II, acto II: cierra los ojos del dolor que siente, tiene en ciertos momentos la mirada perdida, se agarra fuertemente a las columnas de mármol y se apoya con desesperación.
- El miedo de Leporello, arrastrándose por el suelo y sujetándose a la mesa, cuando oye que llaman a la puerta (escena XV, cuadro V, acto II)

C.3. 1990: Teatro Alla Scala de Milán.

Director musical: Riccardo Muti.

Director teatral: Giorgio Strehler.

Director de vestuario y escenografía: Franca Squarciapino y Ezio Frigerio.

Orquesta y coro del Teatro Alla Scala de Milán.

Reparto:

Don Giovanni.... Thomas Allen Don Ottavio... Francisco Araiza

Donna Anna.... Edita Gzuberova Zerlina... Susanne Mentzer

Donna Elvira.... Ann Murray Masetto... Natale de Carolis

Leporello.... Claudio Desderi

El Comendador.... Sergej Koptchack

Como ocurre con la versión de 1954, el director escénico Giorgio Strehler es considerablemente fiel al texto dramático-lírico de Da Ponte. De este modo, cotejemos los elementos escénicos que son plasmados en el libreto y tienen lugar en esta representación:

1. Balconada por la que trata de saltar Don Giovanni, con tal de no ser visto por los sirvientes de Donna Anna. (escena I, cuadro I, acto I)
2. Duelo con espadas tradicionales sin un atisbo de violencia escénica. El padre de Donna Anna cae lentamente al suelo ante la mirada del amo y del criado.
3. Antorchas de los sirvientes que iluminan el misterioso asesinato. Posteriormente, cuatro criados iluminan la escena un poco más con candelabros.
4. Lista de amantes: Leporello saca de sus vaporosas telas un libro y juega con él, explicándole que es el testimonio de las andanzas de su señor, es decir, un catálogo de sus innumerables conquistas amorosas. Cómico en potencia, el criado gira el libro y lo abre. Lo vuelve a cerrar y hace que las largas cintas de colores que posee entretengan la vista de la dama. Llegamos a un momento en que incluso Leporello sitúa las cintas sobre el cuello de

- Donna Elvira. Ella se muestra muy rígida y él sigue sumando las mujeres como números (cuadro II, acto I).
5. Donna Anna aparece vestida de luto y contrasta con el velo de novia de Zerlina tirado en el suelo tras el enfado con Masetto (cuadro III, acto I).
 6. Tres máscaras se van acercando, desde el fondo, vestidas completamente de negro y con tres sombreros que les cubre también su cabellera. El telón cae y el negro predomina sobre todo lo demás. Con un candelabro, Leporello le advierte a su señor de la presencia de estas máscaras elegantes que tienen ante sus ojos y la intención de Don Giovanni es invitarlas al baile (cuadro IV, acto I).
 7. Don Giovanni da a su criado cuatro doblones para enterrar el hacha de guerra y que no vuelvan a discutir (cuadro I, acto II).
 8. Leporello va desvistándose para disfrazar a su amo de sirviente en plena escena y delante de un público seguramente alucinado por su nueva hazaña amorosa. Don Giovanni manipula a su leal criado como si fuese una marioneta y dirige su comportamiento. Posteriormente, Don Giovanni sigue haciéndose pasar por Leporello ante el temor de que Masetto quiera ajustar cuentas con él (cuadro I, acto II).
 9. Masetto hace alarde de las armas que porta para aniquilar a Don Giovanni y éste acaba propinándole unas buenas bofetadas para dejarlo en el suelo.
 10. Mausoleo central que pertenece a El Comendador y estatua ecuestre iluminada con baja intensidad con el propósito de querer conseguir el efecto de la luz de la luna (cuadro III, acto II).
 11. Sirvientes bien organizados están disponiéndolo todo para la gran cena. Algunos llevan bandejas con un derroche de comidas, otros portan candelabros encendidos por todo el espacio. El caballero se sienta solo, mientras el mantel arrastra mucho y cubre de blanco el suelo. Leporello se tapa con una bandeja de plata para criticar con envidia la cena de su señor. Muchos racimos de uvas a la derecha de la mesa y una preciosa jarra plateada de vino a la izquierda (cuadro V, acto II).
 12. Ha llegado a cenar con Don Giovanni aquella estatua que se manifiesta con un gran trueno que oscurece todo el escenario y deja simplemente al descubierto a Don Giovanni. Un grito del burlador y vemos la mano alzada

muy tensa cuando acepta la propuesta de banquete con el padre fallecido de Donna Anna. Unos humos hacen desvanecer a Don Giovanni y la tumba se lo ha llevado al ritmo del coro infernal: la muerte ha dado justicia al pérfido protagonista

En esta versión no encontramos suficientes elementos extraordinarios que den una creatividad lejana a lo expuesto por Da Ponte en su texto. Destacaríamos el uso del telón bajado en determinados momentos de la trama para causar mayor dramatismo y expectación escénica. Empieza el cuadro II del acto II con Donna Elvira y Leporello - fingiendo ser Don Giovanni- situados delante del telón, sin otro motivo escénico. No sabemos en qué lugar se encuentran sus declaraciones amorosas. Lo mismo repiten Donna Anna y Don Ottavio de forma simultánea. Quizá Giorgio Strehler quiso que el público fijara toda su atención en las palabras de los cuatro personajes sin despistarse con decoración o cambios de mobiliario. La anagnórisis es la clave para que se desentrañen las ideas malditas del rufián, pues es el único que falta en escena y Leporello ha sido descubierto como criado que suplantaba a su señor. Continúa el telón bajado; los espectadores deberían saber que en algún instante iba a sucederse un momento de verdad reveladora. Muy distanciados entre sí, los personajes están colocados estratégicamente según su importancia. El famoso sexteto canta delante del telón: *¡Qué inesperada novedad!* Sola quedará Donna Elvira expresando su dolor cuando el criado huye exculpándose. La dama cierra el cuadro con el telón detrás de ella, pues lo único que se nos quiere transmitir es la tensión dramática propia de una mujer llena de tristeza y su dolor ante tanto ultraje.

El telón bajado y tres lámparas de lágrimas es todo lo que nos encontramos en el cuadro IV del acto II. Además del uso de este recurso como la base escénica de algún cuadro, no vemos a los músicos de cámara que interpreten una pieza de *Las bodas de Fígaro* en el salón de Don Giovanni durante el último cuadro del acto II. Leporello se dirige al foso para agradecer la pieza al director musical Riccardo Muti, mientras la orquesta de la Scala de Milán prosigue con su interpretación musical.

El mobiliario, a excepción de la salvedad del telón bajado, mantiene la línea clásica de la puesta en escena de esta ópera y sigue minuciosamente las

directrices del libretista. En el acto primero situamos a los personajes en la entrada del palacio de El Comendador cuando se sucede el duelo, después en el interior del palacio de Donna Anna (cuadro I). En el cuadro II se divisa la casa de Don Giovanni con una escalinata neoclásica y una estatua en la fachada. Las columnas del palacete son toscas y sobrias. Durante el cuadro III no se cambia de escenografía, sino que es el mismo lugar hasta que Don Giovanni conduce a Zerlina a un pabellón donde cree que podrán estar solos para jurarle amor eterno. El cuadro IV nos muestra el jardín de la casa de Don Giovanni. Un gran árbol sirve de apoyo a los campesinos cansados de la fiesta. Y en el quinto cuadro, el cambio escénico que ve el público, con respecto a estas tres máscaras que cerraron el cuadro anterior, es asombroso. Sabíamos que dentro del palacio de Don Giovanni se está celebrando una magnánima fiesta con grandes bailes. Pues, de este modo se abre el telón con muchas personas en escena bailando con trajes que ambientan aquella época. A lo lejos se ve otro palacete, así como a los músicos tocando en la balconada.

El acto II, como expresa Da Ponte, se ambienta en una estrecha calle donde amo y criado discuten. Encontramos grandes árboles al lado izquierdo del escenario y una casa majestuosa a la derecha. En el cuadro III vemos cómo Don Giovanni y Leporello saltan el muro de un cementerio, puesto que así se explica en el libreto. Pocas lápidas sin ostentación, excepto el mausoleo central que pertenece a El Comendador. En el cuadro V volvemos a casa de Don Giovanni, con el mismo decorado que en el baile anterior.

En ningún momento podemos afirmar que estamos ante algún detalle que nos induzca a pensar que es Sevilla o algún rincón de la ciudad andaluza como pretendían Da Ponte y Mozart.

El vestuario es coherente según la intención de hacer prevalecer una mezcla de estilos neoclásico y barroco. Así quiere ver su puesta en escena Giorgio Strehler y lo consigue con un absoluto tradicionalismo clásico. Trajes apropiados a las casas nobles que decoran la escena y la ostentación pertinente en tejidos, abalorios y complementos. El camisón blanco de la dama cuando se descubre el asesinato de su padre por la noche y el luto posterior son recursos escénicos que nos ayudan a conocer cuál es el argumento de la obra y qué necesidades escénicas tiene.

El final del siglo XVII y el inicio de un siglo XVIII lo ve un público del siglo XX gracias a las levitas, los pantalones bombachos, las pelucas blancas con el fin de engalanarse en bailes y banquetes, vestidos más austeros para la pareja de campesinos enamorados y la importancia que se da a establecer la diferenciación de clases sociales.

No se produce un cambio de vestuario por parte de los personajes de un acto a otro y la puesta en escena es parecida. Solamente existen pequeñas modificaciones cuando se disfrazan el amo de sirviente y el criado de señor. ¿Cuál podría ser el motivo? Es posible que el director escénico haya querido hacernos ver a los espectadores que todo tiene una unidad temporal y transcurre la trama en un día. De lo contrario, debido a la preponderancia de la exquisitez de la nobleza, sería lógico el continuo cambio de vestuario.

Los mismos cánones persigue la iluminación en esta puesta en escena. Se intenta en todo momento dejar constancia del cambio de la noche al día, de la forma más natural, y se sirven de útiles de la época como los candelabros y las antorchas.

El lenguaje no verbal se ciñe al texto dramático y pondera la gestualidad en momentos claves para el entendimiento de la trama. La capacidad dramática de Leporello es muy adecuada, pues le va explicando el catálogo de amantes a Donna Elvira moviéndose con complicidad. La arropa con su capa, después se tira al suelo o se agarra con fuerza la mano mostrando el puño, y así consigue darle una mayor importancia a lo que de por sí la tiene para la dama. Donna Elvira no ha movido ni un solo músculo de su cuerpo ante la confesión de Leporello y cae desmayada cuando el criado se marcha (cuadro II, acto I).

Por otra parte, recordamos el gesto de Donna Anna mirándose multitud de veces las manos porque le recuerdan a la sangre que tocó de su pobre padre tendido en el suelo. Y la discusión de los recién casados por celos provoca que Zerlina se comporte como un animal en escena al que hay que domesticar. Masetto, ante esta actitud de su esposa pidiendo misericordia, cambia el semblante de enfado y se deja llevar por la ternura. A continuación, ambos juegan al corro y se funden en un abrazo de paz (cuadro IV, acto I).

Cabe resaltar cuando el protagonista da la espalda al público e intenta reconocer a las tres máscaras que bailan un minuet lentamente en el cuadro V del acto I. Este hecho provoca que pensemos en la naturalidad de la interpretación del actor principal, pues su cometido es saber quiénes son esas personas tapadas y que ocultan un misterio. No le importa tanto dar la espalda, porque Don Giovanni es un fanfarrón ineducado que no entiende las faltas de respeto.

Y el culmen de la expresión corporal lo hallamos en acto II y durante el cuadro I. En esta ópera se han fijado dos objetivos importantísimos: el ocultamiento y el reconocimiento. Toda la trama se sustenta en estos dos conceptos. Por ello, es sobresaliente el momento metateatral que viven el amo y el criado cuando suplantán sus identidades. De ser buenos actores dependen sus vidas.

C.4. 2001: Puesta en escena de Opernhaus Zürich.

Director musical: Nikolaus Harnoncourt

Director de escena: Jürgen Flimm.

Diseños: Erich Wonder Coreografía: Catharina Lühr

Coro y Orquesta de la Ópera de Zürich.

Reparto:

Don Giovanni.... Rodney Gilfry Zerlina... Liliana Nikiteanu

Leporello.... László Polgar Don Ottavio... Roberto Sacca

Donna Anna.... Isabel Rey Masetto... Oliver Widmer

Donna Elvira.... Cecilia Bartoli

El Comendador.... Matti Salminen

Elementos del libreto que respeta la puesta en escena:

1. Espadas para el duelo.
2. Camisón de Donna Anna y ambientación de noche con la oscuridad escénica pertinente. Aun así, no sabemos si estamos en casa de Donna Anna o en cualquier otro lugar. No hay elementos decorativos en esta escena.

3. Ropa de viaje de Donna Elvira en la escena IV del cuadro II, basada en una maleta de cuero rígida de grandes dimensiones.
4. La lista de amantes es un libro cerrado con una cinta. Leporello abre e interpreta la cantidad de números con los que juega su amo, damas a las que burla sin piedad y anota. Mientras, detrás de ellos, Don Giovanni acompaña a varias mujeres que se pasean en escena sin parar. El criado le abre continuamente el libro y ella desespera ante la evidencia. Al final le coloca el libro debajo del brazo y ella se lo tira con desprecio.
5. El luto riguroso de Donna Anna y también de Don Ottavio.
6. Las tres máscaras: capas negras y antifaces negros que dificulta su identificación. Don Ottavio lleva sombrero y las damas van tapadas con la capucha. En el baile del final del primer acto se quitan las capas y permanecen con los antifaces, por lo que juegan con el público y los personajes al reconocimiento. Al final del acto, y cuando les corresponde, se descubren y se quitan las máscaras.
7. Es importante subrayar un momento en que el director de escena respeta una didascalía (escena XXI, cuadro IV, acto I): Leporello grita “¡Chololate!” y su amo aclama “¡Sorbetes!”. Este hecho provoca que Zerlina sea servida por un camarero de la casa del galán con un sorbete de chocolate en copa y no pare de comer con gusto mientras bailan, hablan y el resto de los personajes urde planes.
8. Pistola de Don Ottavio en la escena XXI del cuadro V (acto I).
9. La suplantación o intercambio de roles se produce con mucho detalle, cuidando cada elemento imprescindible. Tanto es así, que lo primero que le lanza Don Giovanni a Leporello para que se lo guarde y parezca ser él es el catálogo o libro de su lista de amantes. Posteriormente, pasan a mudarse de ropa (escena I, cuadro I, acto II)
10. Don Giovanni se sitúa en la tesitura vocal de Leporello al verse amenazado por Masetto. Con acierto imita la voz, tal y como Da Ponte precisaba. (escena IV, cuadro I, acto II)
11. El reloj que tiene que mirar Don Giovanni en el cuadro III del acto II.
12. La estatua de El Comendador es un monolito de piedra esculpida de grandes dimensiones. A pesar de ello, en la escena XV del cuadro V vuelve a situarse el propio Comendador que quiere cenar con el

protagonista y deja de ser una estatua. Su comportamiento es prácticamente inmóvil, alumbrado por una luz azulada que acrecienta el carácter siniestro del momento.

13. Siguen la acotación de final del cuadro V del acto II con exactitud: la mesa del banquete arde y las llamas se llevan los malos espíritus del protagonista. El fuego se va apagando en la última escena que cierra la obra, al tiempo que las víctimas de Don Giovanni son escasamente iluminados con luces amarillentas, acorde con esas brasas.

Elementos que aporta la escena y no aparecen en el libreto:

1. Telón bajado para la escena del salto del balcón y encubrimiento de Don Giovanni ante Donna Anna con su gabardina. Posteriormente, le tapa a la dama los ojos y forcejea con ella para tratar de conquistarla. Todo este hecho se sucede sin detalles escenográficos.
2. Mochila de cuero y gorro de lana de Leporello al iniciarse la representación.
3. Duelo entre el padre de Donna Anna y Don Giovanni ante el telón bajado.
4. El Comendador tira del telón oscuro cuando cae muerto lentamente y la escena prosigue con el vacío escenográfico.
5. Sirvientes con capuchas y capas de noche que se llevan el cuerpo del padre envuelto en el telón negro.
6. El cuchillo que arrebató Donna Anna del crimen le sirve para amenazar con su suicidio ante la desesperación y el dolor.
7. Ropas ensangrentadas de El Comendador que un criado da a su hija y no se separará de ellas hasta cumplir con su venganza.
8. Maletín rígido de cuero que lleva Leporello en la escena IV del cuadro II.
9. El director escénico ha decidido no interpretar el recitativo de Donna Elvira sobre su corazón engañado de la escena VI del cuadro II y pasar a la boda de los campesinos.
10. Botella de vino que tiene Masetto agarrada en la mesa después de haberse casado los enamorados. La fruta que coge la novia cuando irrumpe en escena el galán.
11. Un mantel blanco de la mesa, que hay que doblar, une a Zerlina y Don Giovanni después del enfado de Masetto. La novia recupera su ramo,

- coge el mantel y termina desabrochando los botones de la camisa del noble desvergonzado. (escena IX, cuadro II)
12. El cuchillo con el que se mató a El Comendador es mostrado por Don Ottavio en su recitativo de la escena XIV del cuadro II.
 13. Copas de vino que sujetan todos los personajes, excepto Zerlina y Masetto, para brindar por la libertad al final del primer acto.
 14. El libreto expresa que Don Giovanni sale empuñando la espada y llevando del brazo a Leporello, al tiempo que finge no poder desenvainarla para herirle. Pues bien, no vemos ninguna espada y se ha preferido optar por una pistola que amedrañe al criado (escena XXI, cuadro V, acto I)
 15. Zerlina tira un vaso de agua a Don Giovanni al final del acto I y huye ante el descubrimiento de las identidades de aquellas máscaras.
 16. En vez de monedas, como exige el texto dramático de Da Ponte, Don Giovanni tira al suelo unos billetes para su criado Leporello (escena I, cuadro I, acto II).
 17. Don Giovanni y Leporello sacan un espejo de mano en la escena II del cuadro I durante el acto II, cuando temen que Donna Elvira los reconozca.
 18. Un músico ataviado con ropajes dieciochescos toca la mandolina en la canzonetta de Don Giovanni, y no es él el que toca el instrumento. Una mujer muy hermosa se quita el camisón y se desnuda en la ventana donde estaba Donna Elvira. Un precioso desnudo de una dama que tira un pañuelo con peso para dejarle al galán con la miel en los labios, al tiempo que la ventana va desapareciendo (escena III, cuadro I, acto II).
 19. Rifles de Zerlina y Masetto que apuntan a Leporello, junto con la pistola de Don Ottavio. Una soga sirve para atarlo, después de desvelar su identidad (escena VII, cuadro II, acto II).
 20. Una réplica de la estatua moderna esculpida como un tótem monolítico en pequeño tamaño es colocada por el burlador enfrente de su plato mientras cena. Se burla de ella porque le da de comer como si pudiese, le limpia las manchas de comida, le da vino a esta piedra que tanto significaría para su hija y los demás vengadores que aparecerán en escena con posterioridad, la agita... (cuadro V, acto II).
 21. En la escena última, Leporello reparte un librito rojo a cada personaje y todos se sientan a leerlo. ¿Es la historia de un don Juan? ¿Leen el destino

de quien obra mal? En la estructura de fondo volvemos a ver al protagonista que continúa con sus conquistas, besando y tocando a una dama vestida de rojo. Tiran los libros rojos hacia atrás con desprecio y Leporello avisa de que su antiguo señor sigue igual. Hace un gesto con la mano de desgana y el telón cierra las escenas amorosas sin escrúpulos. El resto de los personajes dan la espalda para ver qué hace Don Giovanni ante una proyección que acaba con la representación (se representa un coche blanco aparcado en un descampado que deja ver unas vistas llenas de luces de una ciudad. No adivinamos si es Sevilla, pero reconocemos que es una gran estrategia para conquistar a una muchacha).

Mobiliario: Escenario giratorio a partir de la escena IV del cuadro II del primer acto. Vuelve a girar el escenario semicircular ante la boda de Zerlina y Masetto. Proyección en una pantalla como soporte decorativo de fondo que ilustra un amanecer pintado al óleo de no sabemos dónde y algunas mesas para los aldeanos e invitados. Es la primera versión que analizamos que prescinde de un excesivo mobiliario y apuesta por la evolución propia del siglo XXI. Se trata de un progreso, por eso estamos en el año 2001, que utiliza como medio la cinematografía y los medios audiovisuales de forma recurrente. La nueva imagen proyectada deja ver una barca cercana al margen de un río al atardecer y, en primer plano, la escalinata de una casa noble (escena X, cuadro II). Tres sillas de hierro forjado actuales y en color azul y rojo suponen todo el mobiliario cuando entra en escena Donna Anna de luto con Don Ottavio, sin olvidar que la dama lleva la prenda ensangrentada de su padre doblada con el propósito de enseñar el delito. Desaparece la proyección y se vuelve al negro escenográfico con la intención de reflejar el dramatismo interpretativo de la dama que confiesa su sospecha a su amado y fiel prometido. El director escénico J. Flimm está dando en esta versión del inicio del siglo XXI unos tintes progresistas a lo que podíamos conocer del siglo anterior. A pesar de ello, respeta el texto dramático y aboga por la inclusión de los elementos escénicos básicos que han de tener presencia en Don Giovanni: espadas para el duelo, lista de amantes, vestidos de novia y novio, luto de la huérfana. Todo ello, ante un juego tímido de proyecciones elegantes y

un escenario giratorio que muestra un paso más allá desde el punto de vista semiótico.

Al finalizar el cuadro II del acto I, cambia levemente la escenografía, aunque no hay jardín con dos puertas cerradas y en su lugar se escenifica una rampa donde los aldeanos descansan de la boda tirados por el suelo, al tiempo que Zerlina pide sus disculpas al esposo enfadado que no suelta la botella de vino.

Entra Don Giovanni con la intención de interrumpir a los enamorados y una serie de figurantes aldeanos colocan mesas con manteles por todo el escenario que sigue con esa pendiente. Es el mismo escenario para las máscaras y su encuentro con el amo y el criado, por lo tanto, deducimos que estas mesas sobrias (sin percibir ningún lujo nobiliario) y el lugar donde se situaban Zerlina y Masetto no era el jardín, pero tampoco es la casa del protagonista ambientada o decorada como tal (escena XXI, cuadro V del acto I).

El acto II se inicia de forma parecida al primero: casi a oscuras, Leporello con su gorro de lana, la mochila y a su lado el amo que quiere seguir conquistando mujeres. Podría querer representar una calle solitaria, y comprobamos la hostería cuando aparece Donna Elvira en la ventana con una luz proyectada, puesto que la escena es sumamente oscura debido a que el libreto expone que es casi de noche y el director de escena lo lleva a cabo.

La exigencia del cementerio no hace que se modifique la escena en esta representación, pues continuamos con una estructura basada en varios tramos de escalera desde que se tenía que ambientar el zaguán de la casa de Donna Anna. No hemos diferenciado nada de una escena a otra, cuando aparece Don Giovanni riendo sin saltar una tapia tampoco (escena XI, cuadro III, acto II).

El cuadro IV del acto II pide una estancia sombría en la casa de Donna Anna, aunque el director de escena no deja la estructura de tramos de escalera del cementerio de fondo. Ese rincón de la casa de la dama consiste en una mesa de estudio de madera y esbozos de dibujos a lápiz/carboncillo en la pared de distintos tamaños y en papel. Varios rollos de ese papel por esta mesa y, si fijamos la atención en los bocetos colgados en la pared y en una estatua más

pequeña situada al lado de la mesa, podemos darnos cuenta de que lo que se pinta y lo que se esculpe es El Comendador.

El cuadro V del acto II provoca que se mueva el escenario giratorio por última vez: hay pocos elementos decorativos. Los músicos rodean a Don Giovanni en la parte de arriba de la estructura. Simplemente una mesa de gala para la cena, pero no se le añaden detalles de una casa diferente como debería ser.

Vestuario: Los personajes visten trajes adecuados a la época de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, a caballo entre el barroco y el neoclasicismo, con toques de evolución e innovación en sus telas y complementos. Gabardinas de cuero que cubren sus vestimentas y dan un aire un poco más actualizado a las pelucas, peinados y coletas de entonces. No hay capas, aunque sí sombrero de ala ancha para el protagonista y una casaca de cuero para el criado. El vestido de novia de Zerlina consigue perfilar algunos matices de su personalidad: un ramo de amapolas y margaritas silvestres como mujer del campo que es y el velo largo de encaje sujeto con una corona rústica de flores. Las amapolas son unas flores inestables que duran poco tiempo en las manos del que las sujete, porque sus pétalos son débiles y se desvanecen en el aire. Zerlina se muestra en escena como esas flores silvestres y, ante tanta duda, muestra poco poder de decisión, siendo infiel a su recién estrenado esposo. Masetto combina el blanco con el negro para ser un novio que ha avanzado y al que todavía se le ve de una clase inferior a la nobleza que le rodea.

Un dato importante como detalle escénico es uno de los cambios de vestuario del protagonista: Don Giovanni se va quitando el esmoquin y debajo de la camisa blanca vemos que viste una camisa negra. Su fin está cerca y el director de escena quiere remarcar su castigo con el cambio de color: la mano de El Comendador da muerte lenta a las fechorías de Don Giovanni.

No existen puntos de luz vinculados a siglos anteriores para iluminar la escena. La oscuridad se hace presente cuando acaba la obertura y la luz aparece cuando Leporello abre los ojos de Donna Elvira. Intenta ser una luz natural sin el empleo de efectos de colores ni focalización de personajes ante sus intervenciones. Pequeños toques de luz para encauzar la trama: la estancia

pequeña de Donna Anna (cuadro IV, acto II) y la mesa del banquete final (cuadro V, acto II). Predomina la noche, el oscurantismo y lo lúgubre durante toda la representación.

Si nos detenemos en los movimientos, la mímica y la ocupación espacial, destacan los pasos desorientados de Masetto en el cuadro III del acto I por el efecto del alcohol tras la boda. Se pone el chaleco al revés y sonríe con la mirada perdida hasta quedarse dormido en el suelo después de escurrirse en brazos de su mujer. Es importante también la coordinación por parte de todos los actores y actrices que se encuentran en la escena del baile (escena XXI, cuadro V, acto I) hasta que Leporello baila de forma brusca con Masetto, pasando de un lado a otro del escenario con rapidez para distraerlo y que su amo pueda embaucar a Zerlina. Don Giovanni se pone la mano en el rostro cuando descubre quiénes son las máscaras y le vemos gestos de miedo ante la amenaza de todos (concretamente Donna Anna le apunta con el puñal con el que mató a su padre).

Otro instante de una expresión corporal destacable es la cara de preocupación de Leporello, amenazado con una pistola por su amo, cuando tiene que conquistar a Donna Elvira y hacerse pasar por Don Giovanni (escena III, cuadro I, acto II).

Igualmente, comprobamos los ademanes y expresiones de dolor de Masetto con los cuidados que le da Zerlina, tras recibir la paliza del protagonista. En otras representaciones, el dramatismo con respecto al movimiento y la mímica la veíamos más en Leporello, pero en esta versión el que hace un esfuerzo sobresaliente es el campesino (escena VI, cuadro I, acto II).

Como ocurre en otras versiones, Don Giovanni manipula el cuerpo de Leporello cuando suplantando sus identidades en la escena de la ventana ante Donna Elvira. Esta vez, el criado no exagera el gesto, sino que se limita a dejarse guiar por las manos del burlador con desgana (escena II, cuadro I, acto II).

Por último, recalamos las expresiones de miedo con los ojos muy abiertos, las manos en la boca y la inquietud de los movimientos de Leporello al verse obligado a hacer la proposición de la invitación a cenar a la estatua (escena XI, cuadro III, acto II).

C.5. 2002: Puesta en escena del Teatro Festival d` Aix –en- Provence

Director musical: Daniel Harding

Director teatral: Peter Brook

Director de vestuario y escenografía: Ysmahane Yaqini y Bernard Emprin

Iluminación: Jean Kalman

Orquesta y coro del Teatro Fetsival d´Aix-en-Provence

Reperto:

Don Giovanni.... Peter Massei Don Ottavio... Mark Padmore

Donna Anna.... Alexandra Deshorties Masetto... Nathan Berg

Donna Elvira.... Mireille Delunsch Zerlina... Lisa Larsson

Leporello.... Gilles Cachemaille

El Comendador.... Gudjon Oskarsson

En plena obertura vemos un rectángulo anaranjado donde va situándose a golpe de vista el mobiliario moderno y colorido: primero aparecen dos bancos rojizos colocados delante. Después, dos cuadrados detrás en los mismos tonos. Tres armatostes decorativos en azul, verde y rojo sin aparente funcionalidad. Y como muestra final, un nuevo cuadrado baja hasta situarse en el centro con dos bases de madera y cuerdas de izquierda a derecha: la nueva forma de expresar y concebir la balconada de la casa de Donna Anna. Completamente distante a la versión analizada con anterioridad.

Es un espacio escénico sin más, no hay que buscarle la propiedad ni el sentido de si es la casa de uno u otro personaje. Está basado en la simplicidad de cuatro bancos y dos cuadrados que se retiran como puertas.

En el último cuadro del primer acto, la escena del baile se sitúa en ese rectángulo de color naranja. Varios cojines amarillos se han aportado a lo que se supone que es un salón de baile del palacio de Don Giovanni. ¿Vemos un palacio? ¿Un salón? No. Es el mismo espacio escénico una y otra vez con algunos pequeños matices distintos. El lujo no se intuye, así como tampoco se puede hacer uno a la idea de que ese mismo espacio desempeña todos los papeles contextuales de la obra.

Comienza el acto II y no se escenifica una calle cercana al balcón de Donna Elvira. Ahora la innovación está en que los cuadrados móviles, que servían de puerta en el acto I, se encuentran en el centro para partir en dos el escenario.

¿Dónde está el cementerio? Fácil solución escénica. Los bancos rojos puestos en vertical como si fueran lápidas y la luz azulada muy baja (cuadro III, acto II).

Sin quitar los bancos en vertical, aparecen en escena sirvientes con Leporello para preparar la última cena de don Giovanni. Mesas azules se cubren con un mantel rojo. Muchísima explosión de color y aquellos cojines amarillos sirven otra vez para adecentar el que sería el salón comedor del palacio del caballero asesino en una versión clásica. Bajan los palos en distintos tonos, a modo de columnas. Los tres bancos rojos se han usado para rodear el ágape (cuadro V, acto II).

En cuanto a los elementos escénicos que expresa el libreto, no aparecen con la misma asiduidad que en la versión de 1954 o la 1990:

1. Donna Anna no lleva luto en toda la representación.
2. La lista de amantes: Donna Elvira tira con delicadeza de uno de los folios y ve que el catálogo de hojas superpuestas aumenta por segundos. Su cara de sorpresa, de preocupación y de tristeza no cambia desde que entró en este escenario innovador (cuadro II, acto I).
3. No encontramos el jardín en casa de Don Giovanni, sino el mismo rectángulo escénico con Masetto arreglando uno de los simples muebles con un utensilio de madera parecido a un rodillo (cuadro IV, acto I).
4. En el segundo acto, para complicar la escena del intercambio de papeles, como quiere don Giovanni, se visten con los sombreros y las chaquetas del otro: el que antes iba de negro ahora de blanco y viceversa.
5. Masetto le enseña su pistola a don Giovanni, creyendo aún que es Leporello. La pistola es un palo de madera. Quizá el director no quiere armas en la escenificación de sus obras. Es algo que en teatro es fácil de encontrar desde los años 90 del siglo XX. Un objeto insignificante cumple

la función de otro con mucho poder y significado social, político y educacional. No hay espadas; no hay pistolas; no hay casas lujosas.

6. Como en otras versiones, la estatua del Comendador es el propio personaje sin moverse y situado detrás de uno de los bancos en vertical. El conflicto sobrenatural existe, pero no como un castigo que nos conduzca directamente a un miedo de venganza superior y paranormal.

Otros elementos escénicos importantes que aporta la versión analizada, aunque no aparezcan descritos en el libreto:

1. Los palos de colores que simulan ser espadas durante la representación.
2. Marco cuadrado que representa el balcón de la casa de Donna Anna (escena I, cuadro I). Los personajes no saltan por un balcón, sino que están en un cuadrado concebido como escenario donde los elementos imprescindibles, como esa balconada, se sustituyen por pequeñas dosis de arte moderno y una situación espacial distinta.
3. Ráfagas de aire siempre mueven el cabello de los personajes, con más o menos intensidad según el dramatismo.
4. Donna Elvira se sienta en la mesa y repasa unos folios con desesperación porque se siente muy abandonada. Las promesas del galán escritas no pueden alterarse ni borrarse, pero nunca dejan de ser literatura.
5. Entran como un torrente en escena Zerlina y Masetto con los demás campesinos, estirando dos sábanas en el suelo (cuadro III).
6. Pañuelo negro como la única muestra de un luto, reflejo del calvario que vive Donna Anna.
7. Es el momento de suplantar al criado con bellos cantos al son de acordes de mandolina por si la camarera de la señora Elvira pudiera oírla. Cuatro telas de colores se airean al tiempo que se declara el hermoso galán y un músico sentado rasga su arte. Las telas están siendo sujetadas por figurantes subidos a los cuatro bancos. Cuando los aires fuertes azotan, se dejan ver los cuerpos vestidos de negro de dichos figurantes.
8. Estrechar la mano para cerrar el trato es el motivo que provoca la muerte de Don Giovanni. Sube por uno de los palos con una luz casi apagada, reflejando exclusivamente su rostro de dolor. Cae de aquel palo y el grito del fallecimiento ha sellado su final. El resto de los personajes ha cumplido

con sus objetivos y permanecen en la escena, menos Leporello que se marcha con la intención de encontrar algún día a un señor mejor al que servir. Detrás de estos personajes, se pasea Don Giovanni que observa los daños que él mismo ha causado.

El vestuario, como era de esperar, consigue una ambientación escénica del siglo XXI. Los personajes están enfrentados con cara de preocupación o casi inexpresivos mientras la obertura finaliza. Sus vestimentas son propias de nuestro siglo actual, ni un ápice de los siglos XVII y XVIII ni de que la acción transcurra en la ciudad española. Minimalismo conseguido, que aspira a acentuar la capacidad dramática de los personajes.

El protagonista simultanea el color blanco y el negro con sus ropas. El negro del vestuario de don Giovanni está relacionado con dos conflictos: el asesinato y el descubrimiento de su culpabilidad. Veremos durante toda la representación que se muestra sobrio, nada elegante ni ostentoso. Zerlina y Masetto no tienen aspecto de labradores del campo, ya no se caracteriza así a los personajes para distinguir sus clases sociales porque no es necesario hacer esa distinción. Por eso, la novia lleva un sencillo vestido en tonos crudos sin velo.

Comienza el nuevo acto y la única aportación distinta de vestuario es un par de sombreros para el intercambio de papeles.

Si nos referimos a la iluminación, en el cuadro IV del acto I ocurre algo nuevo, porque es la primera vez que la luz baja y deja a oscuras el escenario. Iluminadas con un tenue tono azul, las tres máscaras se adelantan para ser vistas por el público. Hay una gran diferencia con respecto a la versión clásica de 1954 y la de 1990. En ellas, solo podíamos interpretar las identidades de las máscaras por su voz y el papel que desempeñan. En este caso, es debido al velo semitransparente que llevan y porque no se ha modificado su vestuario, pues captamos el tono fucsia de Donna Ana, el negro de Donna Elvira y el traje claro de Don Ottavio.

Y algún apunte sobre el lenguaje no verbal debería ser el comportamiento de Zerlina y Don Giovanni más actual, algo más permisivo en el acercamiento físico que en versiones clásicas. El rufián tiene claro lo que quiere y va flechado a besar a la campesina. Efectos de aire chocan en los cuerpos de los dos amantes,

que se funden en caricias y abrazos cuando Don Giovanni ha convencido a Zerlina para convertirla en toda una dama si está a su lado.

C.6. 2008: Puesta en escena de Netherlandse Ópera de Amsterdam.

Director musical: Ingo Metzmacher

Directores teatrales: Jossi Wieler y Sergio Morabito.

Decorados: Barbara Ehnes

Orquesta y coro de Netherlandse ópera de Amsterdam.

Reperto:

Don Giovanni... Pietro Spagnoli Don Ottavio... Marcel Reijans

Donna Anna.... Myrto Papatnasiu Zerlina... Cora Burggraaf

Donna Elvira.... Charlotte Margiono Masetto... Roberto Accurso

Leporello... José Fardilha El Comendador... Mario Luperi

El decorado está basado en ocho dormitorios ubicados en un espacio amplio. En el centro de la escena, se sitúa la cama de El Comendador: de madera y muebles antiguos, colcha de raso y dos mesillas con lamparitas. A la izquierda están las dos camas en color blanco de Zerlina y Masetto con dos armarios y algún motivo decorativo en el propio mueble, queriendo dar la visión de pureza recién casada. A la izquierda del matrimonio está el prometido Don Ottavio en su habitación tradicional con muebles de madera para la cama y cubierta de raso en diferentes matices verdes. A la derecha, la cama de Donna Elvira en tonos rosas suaves y un lavabo para el aseo diario. En la parte de abajo del escenario, duerme Donna Anna con una cama pequeña en color fucsia, colcha de raso a juego con su camisón y un par de módulos de madera en el mismo color para guardar sus cosas personales. A la izquierda de Donna Anna, hay tres camas vacías sin más elementos decorativos, y el último dormitorio a la izquierda es el de Leporello. Se trata de un cuarto lleno de repisas y la cama sin respaldo, a la moda de los años 70 y 80.

En la parte de arriba, a ambos lados de la escena, encontramos armarios empotrados de gran tamaño que sirven de puertas de entrada y salida de

personajes. Del mismo modo, toda la zona posee paredes empapeladas en colores marrones y dibujos más claros, así como una gran lámpara en el centro para dar la sensación de unidad en un cuadro escénico lleno de habitaciones.

Durante el acto II, hallamos el mismo mobiliario y localizamos la misma puesta en escena sin alteraciones de ningún tipo.

Se presenta una ausencia generalizada de elementos escénicos que expone el libreto:

1. No hay espadas porque no existe un duelo entre Don Giovanni y El Comendador.
2. No hay capa en la que se envuelva a Leporello ni nos sitúa en la casa de Donna Anna en el cuadro I del acto I.
3. No hay sirvientes que lleven luces para comprobar la muerte del padre de la dama en el cuadro I del acto I.
4. No salen de las distintas habitaciones, por lo que en el cuadro II del acto I no existe la posibilidad de ver una calle a las afueras de la ciudad. Lógicamente, tampoco podemos darnos cuenta como espectadores de si nos encontramos en Sevilla.
5. Donna Elvira se levanta de la cama y va a por una pequeña maleta con el fin de guardar las cosas de viaje en el cuadro II del acto I.
6. La lista de amantes de Don Giovanni es una agenda pequeña, aunque el criado reafirma sus argumentos sobre las conquistas de su amo tirando carretes de película a su cama para que Donna Elvira pueda conocer la verdad. Estamos delante de una versión contextualizada en un siglo XX avanzado en el que se pueden grabar escenas para retener imágenes como nos demuestra Leporello.
7. Donna Anna no se viste de luto en el cuadro II del acto I, como viene expresado al inicio de la escena XI en el texto dramático o libreto.
8. No hay un jardín con dos puertas cerradas con llave por fuera ni dos cenadores en el cuadro III del acto I. La escena es en la habitación de Zerlina y Masetto entre la colcha floreada y una silla en la que se sienta el campesino cuando se muestra enfadado con su esposa.
9. No hay máscaras para Donna Elvira, Donna Anna y Don Ottavio.

10. El cuadro IV del acto I no comienza en casa de Don Giovanni preparada para un gran baile. Seguimos viendo la misma escenografía, sin ningún tipo de cambio de mobiliario, trajes o personajes. Todo permanece exactamente igual que en los tres cuadros anteriores.
11. En cambio, sí vemos cómo se sirven un refrigerio en el cuadro IV del acto I y aparecen músicos (un cuarteto de cuerda) que se sitúan detrás de las habitaciones de Zerlina y Masetto, Don Ottavio, El Comendador y Donna Elvira.
12. No hay bailes entre Zerlina y Don Giovanni cuando están en su casa ante el resto de los invitados, sino una apasionada escena entre besos y posturas. Hasta que, tras ser forzada por el rufián galán, Zerlina pide auxilio con el traje de novia manchado de sangre.
13. Sí encontramos la pistola de Don Ottavio al final del acto I que exige el libreto, apuntando al asesino que con el mayor descaro se descubre el pecho en actitud chulesca. Nadie se quita una máscara en el momento que lo precisa Da Ponte, un hecho que debemos tener muy presente de esta versión. La pistola pasa de mano en mano con la intención de vengarse del burlador, pero es Don Ottavio quien aprieta el gatillo y consigue herir al protagonista.
14. El acto II no se ubica en una calle ante una hostería, sino en el mismo espacio que el acto anterior y bajo la misma situación: Don Giovanni ha sido disparado por Don Ottavio y se levanta con ligereza cuando la luz comienza a iluminar a los personajes.
15. Sí encontramos a un Don Giovanni tocando la canzonetta acompañado por una mandolina y todos escuchan con atención desde sus habitaciones.

Otros elementos escénicos importantes que aporta la versión analizada, aunque no aparezcan descritos en el libreto:

1. Una muñeca que es un alter-ego de Donna Anna, elemento que le sirve a Don Giovanni para burlarse de ella y de su padre en el cuadro I del acto I.

2. Cámara de vídeo de Leporello con la que graba las conquistas de su amo, pudiendo ver una prueba de ello en el cuadro II del acto I en el encuentro entre Don Giovanni y Donna Elvira.
3. Elvira le enseña a Don Giovanni una alianza; un detalle escénico que da fe del paso del tiempo.
4. El cinturón de Masetto sirve para que conozcamos el arrepentimiento de Zerlina en el cuadro III del acto I. Ella trata de desnudarse para que su marido la castigue por sus malos actos, pero él vuelve a ponérselo en su sitio.
5. El armario del cuarto de los campesinos como escondite, en vez de utilizar el cenador como dice el libreto. Don Giovanni solamente abre la puerta del armario para descubrir que el campesino está escondido dentro.
6. Nuevos músicos que al compás de “¡Viva la libertad!” se van colocando junto a los músicos en el cuadro IV del acto I. Vestidos igual que Zerlina, Donna Anna, Don Ottavio y Masetto y poco iluminados en esa parte superior de la escena.
7. Leporello mira asombrado a su amo, con la boca abierta, mientras lee un periódico italiano del siglo XX.
8. Don Giovanni golpea a Masetto con la mandolina intensamente en una de las camas vacías, y no lo hace con el lomo de la espada, aunque enseguida intenta recuperarse al ver a Zerlina coqueteando desde su cama para que le perdone.
9. El rosario que saca Donna Elvira en su recitativo de la escena X del cuadro II y la inseparable almohada. Se arrodilla ante el cuerpo del padre de Donna Anna y relata cuál fue su desgracia con el galán.

La vestimenta de los personajes es del siglo XX, podríamos centrarla en torno a los años 70 y 80 europeos: gabardinas, jerséis, chaleco de punto de Leporello, trajes de chaqueta, camisones de satén, vestido de novia... Uso de medias negras y mini falda en Donna Elvira, gafas de pasta en Don Giovanni, cortes de pelo con media melena y flequillo como el de Zerlina. Ropa interior del siglo pasado y que se conserva en la actualidad: sujetador de Zerlina con encaje y copas. En todo el acto I no se producen grandes transformaciones de vestuario ni cambios significativos que destacar.

El único cambio de vestuario en el transcurso del acto II es el de Leporello, al intercambiar la identidad con Don Giovanni. Lo vemos quedarse en camisa blanca, en mallas claras y escoger un sombrero con plumaje. Saca un traje del siglo XVII de una funda de guardarropa actual; un traje abullonado que podría servirle a un trovador para engañar a la dama Donna Elvira. La actitud es bufonesca, cómica y caricaturesca cuando se encamina hacia su cama y se coloca detrás de ella hasta que se mete dentro de su cama.

La habitación en donde se van desarrollando los hechos recibe una focalización de luz blanca. Hay pequeños apliques al lado de algunas camas. Comienza el acto II con una tenue iluminación apoyada en esos puntos de luz de cada una de las habitaciones del cuadro escénico. En la escena VII del cuadro II vemos que se ilumina por completo el espacio de la representación porque tiene que ver con un motivo importante: el descubrimiento del engaño de Leporello y los cambios de identidad. Anteriormente, desde que empezó el nuevo acto, las luces eran pobres debido a que simulábamos ocultamientos y noches de cortejo.

Destacamos la actitud en escena de Leporello, con gestos exagerados mientras se toca partes de su cuerpo por la situación lujuriosa y altamente sexual que siempre vive con su amo. El resto de los personajes posee un comportamiento dramático acorde con el papel que han de cumplir, a pesar de que exista una evolución por el paso de los años y el evidente progreso.

C.7. 2011: Puesta en escena de Teatro Alla Scala de Milán.

Director musical: Daniel Barenboim

Director teatral: Robert Carsen

Decorados: Michael Levine

Vestuarios: Brigitte Reiffenstuel

Coreografía: Philippe Giraudeau

Orquesta y Coro del Teatro Alla Scala de Milán

Reperto:

Don Giovanni.... Peter Mattei

Don Ottavio... Giuseppe Filianoti

Donna Anna.... Anna Netrebko

Zerlina... Anna Prohaska

Donna Elvira.... Barbara Fritoli

Masetto... Stefan Kocan

Leporello.... Bryn Terfel

El Comendador.... Kwangchul Youn

Una vez recogido el telón del suelo por figurantes vestidos de negro, Leporello se sitúa en escena ante una estructura metálica o panel movable de grandes dimensiones donde se proyectan imágenes. Vuelve a girar la plataforma cuando tienen que dar entrada al protagonista. El decorado, en este caso, es la proyección del telón rojo del teatro y una cama de matrimonio en la que el galán está metido con Donna Anna. De la misma plataforma donde todo se proyecta y da pie a que no existan muchos elementos decorativos, entra por una puerta El Comendador y ve a su hija en la cama con el burlador.

En la escena IV del cuadro II se acerca otro panel más pequeño que proyecta el telón a la plataforma que ya estaba en escena. Un tercer y cuarto panel aún más pequeños con el telón proyectado, situados delante de los anteriores. Juegos asimétricos con el espacio hasta que arrastran la quinta plataforma y la colocan al lado de la cuarta. Es decir, delante tenemos dos plataformas y detrás una sucesión de ellas que dejan huecos para la entrada y salida de personajes.

En la boda de Zerlina y Masetto las plataformas se giran y no se proyecta nada, solamente se ve el refuerzo de metal por detrás que sirve de sujeción. Un

montón de sillas de madera se van colocando en la escena con un pasillo en medio. En la escena XI del cuadro II, en la que quedan solos Zerlina y Masetto, se comprueba que la lista de amantes sirve de decorado proyectado, al mismo tiempo que el galán intenta aprovecharse de la campesina. La lista de amantes del panel es el decorado de fondo para esa cantidad de sillas que han servido de asiento a tantos testigos de la boda.

Cambia el decorado en el baile que se sucede en casa de Don Giovanni. En este caso, seguimos viendo imágenes con proyector que nos sitúan en un teatro, nada que ver con lo que se pretendía en el libreto de Da Ponte (escena XXI, cuadro IV, acto I).

El acto II comienza en el patio de butacas, Don Giovanni y Leporello recorren el pasillo del medio. El protagonista se pasea con un vaso que aparenta contener alcohol, y el criado está tirado en el pasillo hasta que Don Giovanni le ofrece dinero. La hostería y la ventana en la que aparece Donna Elvira son la misma plataforma o panel con un hueco rectangular que simula dicha ventana. Prosigue el telón proyectado y no hay más decorado que éste.

El sentido de profundidad y de perspectiva, que pretende Robert Carsen como director escénico, se percibe perfectamente cuando Donna Elvira se dirige hacia delante, al borde del escenario. Es el instante en el que se queja de la ofensa de Don Giovanni: "In quali eccessi, o Numi!". Cotejamos la superposición de paneles y la sensación de un teatro interminable que intenta llevar a cabo con éxito. Esta técnica no podría haberse realizado en versiones de mediados del siglo XX, por falta de recursos. El teatro es infinito en su longitud y no podría recorrerse, creando una sensación de angustia al espectador y se considera que pudiera ser la misma angustia que demuestra la dama en el escenario.

El telón vuelve a subir, o más bien la pantalla/panel o plataforma, y en vez de un cementerio volvemos a ver a Don Giovanni probándose ropa con su vestidor. Leporello aparece por un palco. El amo se burla de Donna Elvira probándose su vestido por encima de su ropa y exagera su desgracia mientras el criado se ríe. En definitiva, escenifica la escena que ha vivido Leporello con

ella como muestra del engaño, desde su punto de vista de espectador y con ganas de burlarse de los que han sido protagonistas de ese momento.

El Comendador habla y aparece desde el palco real. Curioso es el uso del teatro en toda su extensión y posibilidades escénicas que pudiera ofrecer (escena XI, cuadro III, acto II).

En cuanto al vestuario, somos testigos de que los personajes llevan ropas actuales. Leporello con un mono de trabajo al comienzo de la ópera. Donna Anna en camisión de raso y el galán en camisa blanca, chaqueta italiana en color crudo y pantalones negros de traje. Don Ottavio de traje (chaqueta blanca, camisa blanca, pajarita y pantalón negro). Donna Anna se va vistiendo cuando su prometido le jura cuidarla y una venganza digna: tonos ocres para un elegante vestido con zapatos de tacón actuales. En el vestidor portátil del señor hemos podido ver varias chaquetas o camisas que sitúan el contexto temporal de la obra en pleno siglo XXI. Es un continuo vestir y desvestir a personajes en los dos primeros cuadros del acto I: Donna Elvira se queda en camisión negro de raso enseguida, tras ver a Don Giovanni. Mientras tanto, el protagonista se había ido vistiendo escuchando al lado de Donna Elvira sus intervenciones recién llegada del viaje y entre maletas.

La escena VII del cuadro II ilustra la boda de los campesinos: tocados actuales entre las invitadas, trajes de chaqueta, vestidos monocromáticos, canotíes o pequeños sombreros.

Donna Elvira insiste en llevar el camisión negro de combinación y la chaqueta puesta de su señor que tanto la ha hecho sufrir (escena XII, cuadro II).

En la escena XV del cuadro II encontramos otra vez el vestidor contemporáneo y el amo, con un batín de raso diferente del anterior, le va enseñando al criado sus galas y ropajes más elegantes. Leporello permanece con el mismo mono de trabajo con el que se inició la representación.

En el gran baile de final del acto I, todos los presentes llevan antifaces y trajes en color rojo y negro, acorde con el protagonista y las tres máscaras, las luces de escena y los telones que ambientan el lugar. De repente, todos comienzan a quitarse los trajes en color rojo para descubrir sus identidades y don Giovanni se fuma un cigarro, con la tranquilidad de un espectador, delante de todos ellos. Ahora el predominio del blanco y el negro se hace presente para acorralar las intenciones del galán, que es el único que persigue ese color rojo inalterable de la pasión, la furia y las malas artes amorosas que lleva. Escapan amo y criado por un palco del teatro. Tenemos que subrayar la intención de hacer partícipe a todo el espacio teatral de sus tretas, por ello se mueven por el patio de butacas, los palcos y ocupan más el espacio que si se ciñen a la limitación del cuadro escénico del escenario que vemos en la mayoría de las representaciones. En definitiva, se apuesta por hacer una representación que esboce la idea de teatro dentro del teatro.

Don Giovanni empieza el acto II con el mismo vestuario rojo del baile del que salió huyendo y su criado Leporello sigue con camiseta negra y pantalones de faena en tonos oscuros.

Los elementos que tienen que aparecer en escena según el libreto serían:

1. Espadas para el duelo.
2. Donna Elvira entra junto a una sirvienta con maletas y ropa de viaje (gabardina gris, sombrero y zapatos de tacón).
3. La lista de amantes: estructura delantera que se le da la vuelta y contemplamos una enumeración escrita y en la mano de Leporello la tiza o utensilio que le sirve para continuar explicando e incluyendo amantes. Una proyección de la suma que se mueve y nos hace ver el mareo casi incalculable de conquistas (escena V, cuadro II, acto I).
4. Vestido de novia en color blanco roto de Zerlina muy actual: a la rodilla, de raso, con un tocado a un lado y sin velo. Un ramo muy simple. El novio va vestido con un traje de chaqueta de raso en tono blanco roto, idéntico el color al de su recién estrenada esposa.

5. Riguroso luto de Donna Anna, pues aparece en escena con gafas de sol y está la luz cayendo al situarse la escena casi de noche (escena XI, cuadro II). Las mismas sillas de la boda de los campesinos con el telón proyectado de nuevo sirven de decorado.
6. Las tres máscaras pasean desde las butacas del público y dan la espalda a los espectadores cuando son llamados por el amo y el criado que salen por una puerta del telón proyectado. Vestidos de color rojo y un antifaz, como va engalanado Don Giovanni y como aquellos trajes que entrega a los campesinos con anterioridad. Don Giovanni los observa desde el escenario con la misma intensidad de color rojo en sus ropas que le vimos previamente (escena XX, cuadro III, acto I).
7. Las monedas que da amo a criado en el cuadro I del acto II.
8. El intercambio de roles a partir de un cambio en su vestimenta: Leporello con el traje rojo de su amo y Don Giovanni con la chaqueta negra, la camiseta y los pantalones del mismo color que pertenecían a su criado. A continuación, escuchamos la canzonetta cantada por el galán con un fondo negro y un músico tocando la mandolina. De ese fondo negro hace su aparición una mujer uniformada, como una camarera de hogares de mediados de siglo XX, y besa en los labios a Don Giovanni (escena III, cuadro I, acto II).
9. Masetto y los aldeanos van armados con pistolas y mosquetes (escena IV, cuadro I, acto II)
10. Don Giovanni golpea a Masetto, pero con la escopeta que porta y no con el lomo de la espada (escena V, cuadro I, acto II).
11. Zerlina no lleva una luz como expone el libreto cuando se dispone a curar a Masetto. Predomina la ausencia de escenografía, el oscurantismo y una simple luz blanca que enfoca lo importante que se desarrolla en la representación. (escena V, cuadro I, acto II)
12. El cuadro II del acto II no sabemos si se sitúa en casa de Donna Anna como figura en el texto dramático de Da Ponte, porque volvemos a ver que el telón sube y, tras desaparecer la escena de Zerlina y Masetto mimándose, un escenario teatral es la decoración que se considera pertinente. Don Giovanni y la camarera siguen siendo espectadores de esta representación, que ahora continúa con Don Ottavio y Donna Anna

de luto y llenos de pena. Don Giovanni será testigo y el mejor espectador del descubrimiento de la verdad: la identidad de Leporello. De hecho, aplaude al final de la escena.

Los elementos que aporta a la escena la versión analizada son:

1. Don Giovanni sale corriendo desde el patio de butacas en los primeros acordes de la obertura y rompe el telón del teatro con fuerza.
2. Una proyección del teatro distorsionada (en movimiento) y de sí mismo inauguran la representación. El telón, que ha quedado por el suelo, aparece proyectado en una nueva imagen.
3. La sangre que emana del cuerpo desfallecido de El Comendador al ser tocado de muerte por Don Giovanni. Una sangre que mancha al galán y el camión de la hija cuando descubre que ha muerto.
4. Vestidor de este siglo portátil y espejo que ayuda a Don Giovanni a vestirse en la escena IV del cuadro II.
5. Donna Elvira abandona la escena, después de conocer la lista de amantes del galán, con una chaqueta de él y la pajarita deshecha.
6. Cámaras de fotos digitales en la boda de Zerlina y Masetto.
7. El ramo de novia de Zerlina se lo queda Leporello cuando tratan de dejar solos a la campesina y al galán en la escena IX del cuadro II.
8. Zerlina y Don Giovanni no se encaminan a la finca abrazados, sino que se abrazan en las sillas que estaban colocadas para la boda hasta que Donna Elvira les interrumpe (escena IX y X del cuadro II, acto I).
9. Don Giovanni se fuma un cigarrillo en la escena X del cuadro II.
10. Una prenda como el vestido rojo que llevó Donna Elvira en el baile se utiliza en la representación con el fin de galantear con Don Giovanni, pues la arroja por la supuesta ventana para que Don Giovanni la toque y huelga. Posteriormente, se viste en la ventana enfocada con más nitidez. El telón sube y ella se muestra engalanada con ese rojo intenso, al igual que el que cree que es su burlador, puesto que se coloca de nuevo el antifaz y no descubre que es Leporello con el traje rojo de su amo. Dos sillas se colocan detrás de los que protagonizan la escena y Don Giovanni se sienta en una de ellas como si estuviese dirigiendo la función o fuese un espectador de la misma (escenas II y III, cuadro I, acto II).

11. La camarera del servicio de Donna Elvira se sienta junto a Don Giovanni en las dos sillas colocadas enfrente del escenario y el galán hace que vuelva a subir el telón y así admiren la escena IV del cuadro I del acto II. Don Giovanni sube con el antifaz puesto al escenario, ante la amenaza de Masetto armado. El abuso del antifaz es adecuado para hacer más creíble el intercambio de identidades entre amo y criado.
12. Después de agredir a Masetto, Don Giovanni se vuelve a sentar para observar desde la silla de al lado de la camarera cómo Zerlina cura y mimica a su esposo (escena V, cuadro I, acto II).
13. En el aria de "Il mio tesoro intanto", Don Ottavio saca una espada como amenaza, mientras que Zerlina y Masetto lo observan tomando una copa de vino (Escena IX, cuadro II, acto II)

Hacemos mención de la luz azulada para ambientar la noche en que Zerlina y Masetto discuten sobre la fidelidad (escena XVI, cuadro III, acto I). Solamente les acompaña la proyección del telón de fondo y varios figurantes aldeanos descansando y tirados por el suelo. Otro apunte que debemos hacer es el uso de las luces rojas para resaltar aún más los vestidos en rojo en el baile de la casa de Don Giovanni (escena XXI, cuadro V, acto I).

De nuevo, la luz azul se hace presente en la escena de la hostería del acto II porque deben continuar en la noche y desempeñando esas tretas amorosas basadas en la mentira y en los ocultamientos. Un foco más claro e intenso ilumina a Donna Elvira desde el hueco rectangular que hace de ventana.

Acerca del movimiento, la mímica y la ocupación espacial apreciamos la actitud exagerada de Donna Elvira cuando ve a Don Giovanni en la escena IV del cuadro II. Está alentada por la pasión que siente y se quita la gabardina con fuerza e inicia un juego de seducción inútil con el protagonista. Los gestos de las manos son rápidos y se toca el pelo o se revuelca por el suelo en el momento en que el criado le comunica la lista de amantes.

Zerlina y Masetto se arrodillan y se tapan con miedo cuando entra por la puerta del telón proyectado Don Giovanni vestido íntegramente de rojo y con

antifaz. A continuación, el burlador se arrastra por el suelo con tal de poseer a Zerlina delante de Masetto. La campesina se levanta tapándose con la rebeca y el galán le muestra vestidos de gala en tonos rojos para ambos (escena XVIII, cuadro III, acto I).

Cuando Don Giovanni, solo en el escenario y con un vaso de vino, levanta la mano, consigue que el telón suba y nos deja ver el gran baile que se idea en la escena XXI del cuadro V.

Donna Elvira en su aria “Mi tradi quelle´alma ingrata” muestra su desesperación y la entona medio tumbada en el suelo y luego despojándose del traje rojo que le recuerda a su desaconsejable amor por Don Giovanni (escena X, cuadro II, acto II).

C.8. 2015: Puesta en escena de Teatro Arena de Verona

Director musical: Stefano Mortanari

Director teatral: Franco Zeffirelli

Coreografía: María Grazia Garofoli

Vestuarios: Maurizio Millenotti

Coro y Orquesta del Teatro Arena de Verona

Reparto:

Don Giovanni.... Carlos Álvarez Leporello... Alex Esposito

Donna Anna.... Irina Lungu Zerlina... Natalia Roman

Donna Elvira... María José Siri Masetto... Christian Seen

Don Ottavio.... Saimir Pirgu

El Comendador.... Rafal Siwek

Franco Zeffirelli, como director teatral de esta producción, ha respetado el estilo arquitectónico a caballo entre el barroco y ya un neoclasicismo evidente según la época en la que estuvo contextualizada la ópera para Mozart y Da Ponte. En 2015, asistimos a una puesta en escena que vuelve al intento de un respeto lo más fiel posible al texto dramático-lírico, a pesar de que encontremos

innovaciones y significaciones que se han querido resaltar para captar la tensión dramática y situar al espectador actual en otro siglo.

Comencemos diciendo que el mobiliario es de una gran magnitud, debido a que este hecho suele ser un sello de identidad propia de este director en la Arena de Verona. Otras óperas que se han representado en el año 2015, bajo la dirección de Zeffirelli, han tenido el mismo punto de vista esplendoroso y que tiende a la espectacularidad, las grandes dimensiones y la elegancia escénica. Enormes columnas con estatuas simulando el mármol y un espectacular arco enrejado con acabados en dorado centran la escena. A ambos lados y enfrente del público encontramos escalinatas muy amplias que terminan en un espacio escénico coronado por un pequeño monumento ovalado en piedra en el que versa el día de estreno de la ópera en Praga. ¿Qué querrá decir este detalle escenográfico? Pensando en que Zeffirelli quiere ser meticuloso en la plasmación del neoclasicismo y el barroco mozartiano, creemos que podría ser un dato que ayude a esta labor. Ese pequeño monumento con la fecha indicada acerca al espectador a la veracidad del estreno, a aquel momento que vio nacer esta representación por primera vez donde ningún rastro de siglos posteriores es posible. Es como si el espectador de 2015 estuviese asistiendo a una puesta en escena del estreno de la ópera en el siglo XVIII.

En el cuadro II, durante la escena IV, vemos tiendas callejeras con tenderos vendiendo frutas o carnes. A la izquierda, están colocadas varias mesas de madera con sillas con el fin de que paren los transeúntes a beber cuando terminen de pasear.

Ante la llegada de Donna Anna de luto y Don Ottavio, se percibe que desaparece el enrejado del arco principal y vemos tras él un paisaje de un palacete de fondo, muy similar al que tenemos ante nuestros ojos (escena XI, cuadro II).

El cuadro IV, durante la escena XXI, sirve para decorar con acierto la casa de Don Giovanni. Un aparador de madera con vajilla de porcelana fina a la derecha y a la izquierda, grandes candelabros dorados de pie, cortinas de terciopelo rojas donde estaba el enrejado y una chimenea decorada. Músicos de la época entran con sus atriles de madera para tocar al ritmo de la libertad. El

baile continúa con máscaras venecianas entre las que se encuentran Donna Elvira, Don Ottavio y Donna Anna. Unos bailes que los aristócratas italianos solían organizar en sus palacios a los que asistían cientos de personas. A falta de un disfraz extravagante se llevaba el dominó, un vestido talar con capucha que cumplía la función de ocultar la identidad. Los bailes empezaban a estar animados a medianoche y se prolongaban hasta la salida del sol. Las salas estaban profusamente iluminadas y era emblemático el “baile de la Ópera” que se celebraba en el teatro y cuya sala habilitada contaba con decenas de lámparas, además de candelas y farolillos en los bastidores y pasillos. A menor escala, es lo que ha querido reflejar el director teatral en este momento escénico.

El cuadro V del acto II sirve para ver más elementos decorativos en esa fachada: la mesa lujosa de la cena de Don Giovanni. Está sentado sobre aquel sillón dorado de grandes dimensiones que apareció en la escena anterior en la estancia sombría de casa de Donna Anna. Detrás del protagonista localizamos un tapiz lleno de bellas mujeres del siglo XVII muy femeninas, decentes y recatadas. Una orquesta con músicos de la época se coloca en el lado izquierdo del escenario, y varios sirvientes vigilan la cena de su señor cada uno en un tramo de escalera.

La iluminación es un punto destacable de esta versión, ya que el espectador está ante un teatro abierto, al aire libre. *Don Giovanni* es una ópera que comienza de noche y todavía no ha anochecido en Verona cuando termina la obertura. De esta manera y por este motivo, en la obertura no sale ningún personaje ni hay movimiento de decorados en la escena. El público se deleita con un Mozart excitante hasta que Leporello y Don Giovanni hacen su entrada en burro y a caballo respectivamente. El cuadro II, en la escena IV, comprobamos una luz amarillenta en ciertos puntos de la escena, predominando en columnas y partes de la escalinata.

Otra situación que provoca un cambio de luz es cuando Donna Anna descubre el asesino de su padre. Cae la noche cuando los acontecimientos son más trágico y acrecienta la tensión dramática. Las luces son amarillentas y una oscuridad, de noche natural en el teatro, inunda un cuadro que apenas cambia de decorado en estos recitativos. Don Ottavio, completamente solo, es iluminado igual que los pilares y el paisaje central del palacete. Se consigue el efecto de

naturalidad en la obra gracias a diferentes técnicas que resaltan la majestuosidad de los edificios con poca luz y los focos tenues para según qué momentos de mayor dramatismo (escena XIV, cuadro II).

Inmediatamente después de que Don Ottavio declare sus intenciones de ajusticiar al culpable y su amor por Donna Anna, salen el amo y el criado con una luz azul que acapara todo el escenario. Algunos sirvientes van trayendo bandejas y una copa de vino para el protagonista en ese “Fin ch’han dal vino...” Leporello sigue sujetando el libro de anotaciones con las amantes de Don Giovanni (escena XV, cuadro II). La misma luz continúa en la escena XVI del cuadro III, mientras Zerlina y Masetto discuten, y perdura hasta que las tres máscaras se van.

El cuadro IV del acto I comienza con una luz amarillenta para festejar, como dice el libreto, el gran baile de la casa del galán.

Todo el primer cuadro y el segundo cuadro del acto II se ilumina en escena en tonos azulados de misterio. Precisamente, cuando se tiene que situar a la pareja de personajes en el cementerio es el momento en que están más iluminados gracias a la vuelta de luces más claras. La escena retorna a oscurecerse y adopta un clímax de poca luz amarillenta en el cuadro IV, debido a que Zeffirelli quiere ajustarse al texto de Da Ponte y opta por esa “estancia sombría en casa de Donna Anna”. Sin embargo, el decorado no cambia demasiado desde el acto I, según hemos insistido. Se colocan algunos elementos diferentes ante la fachada como pudieran ser unos sillones dorados de gran tamaño a ambos lados de la escena y sus correspondientes reposapiés.

En último lugar, la escena XIII del cuadro V, que casi finaliza la obra, se llena de luz porque es un motivo festivo de banquete, a pesar de que desemboque en la muerte del protagonista. Al terminar la escena XIV del cuadro V, la luz desaparece y quedan prácticamente a oscuras el amo, el criado y Donna Elvira hasta que desaparece después de un grito. La escena XV del mismo cuadro cambia por completo porque es la muerte del pérfido galán con efectos de humo y luces rojas. En la última escena se va pasando de muy poca luz a iluminar por completo el espacio escénico como al inicio de la representación. Se colocan todos los personajes alineados, excepto Don Giovanni. Leporello

llora la muerte de su amo amargamente, agarrado a su libro de amantes. Un libro que deja en el centro de la escena, sobre la conmemoración del día del estreno en Praga.

Los elementos escénicos que tienen que aparecer según el libreto y respeta esta versión son:

- 1) En primer lugar, queremos expresar que es la única versión analizada que deja ver que nos encontramos en Sevilla o lugares de la ciudad andaluza. Hay un determinado momento escénico en que detrás del arco de la fachada principal se proyecta una imagen de un paisaje. En él vemos la Giralda y una multitud de casas (escena IV, cuadro II, acto I). Hasta ese punto llega la fidelidad al texto dramático-lírico en el año 2015 de este director escénico, muy diferente a versiones del siglo XXI que hemos analizado con anterioridad y también a aquellas que hemos visto del siglo XX donde no se atisba nada que nos haga identificar la contextualización que escribió en su libreto Lorenzo Da Ponte.
- 2) Antifaz plateado, al estilo veneciano, de Don Giovanni que sirve para tapar su fechoría con Donna Anna y la muerte de El Comendador (escena I, cuadro I).
- 3) Espadas para el duelo, con la peculiaridad de que el protagonista limpia la espada sobre el cuerpo fallecido tras darle muerte.
- 4) Don Ottavio, Donna Anna y los criados aparecen con luces tal y como figura en el libreto (escena III, cuadro I). Lógicamente, y por fidelidad a la época del compositor y libretista, han elegido candelabros y candiles con velas.
- 5) Se llevan el cadáver de El Comendador los sirvientes de la casa de Donna Anna, como si ya estuviese metido en el ataúd (tapado con una sábana blanca).
- 6) La lista de amantes de Don Giovanni que enseña Leporello a Donna Elvira es un libro antiguo forrado en tela (escena V, cuadro II).
- 7) Vestido de novia de Zerlina: solamente se averigua gracias al velo delicado que cae de su pelo suelto y sujeto por unas flores de tela. Se ha escogido un colorido muy vivo para una multitud de invitados aldeanos que bailan con alegría. El mismo regocijo se desprende de su

- expresividad y trajes en tonos amarillos, naranjas, verdes, rojos y azules combinados con sombreros y pañuelos para la cabeza (escena VII, cuadro II).
- 8) Luto de Donna Anna, aunque no le sigue su prometido en el negro impecable. Un velo tapa el rostro de la dama, sin dejar que nos demos cuenta de su dolor hasta que lo aparta hacia atrás (escena IX, cuadro II).
 - 9) Zerlina y Masetto no se sitúan en un jardín con dos puertas cerradas en el cuadro III del primer acto, pues el decorado apenas sufre transformaciones. Un ir y venir de sirvientes detrás y delante de ellos, al tiempo que Zerlina coquetea con su reciente esposo. Finalmente, se besan apasionadamente en las escaleras de la fachada del edificio principal.
 - 10) Las tres máscaras de la escena XX del cuadro III siguen el mismo patrón que aquella versión de 1954, aunque con distinto color. En tonos oscuros, generosas telas para capas y trajes cubren toda la fisonomía de los tres personajes. Un antifaz idéntico cubre sus ojos y solamente podremos llegar a una precisa identificación de quién es quién por sus cabellos y sus voces. El estilo veneciano en este momento es evidente, las connotaciones del carnaval y de la mentira que conlleva el juego de las identidades provoca que descubran sus rostros y se sitúen en el espacio en forma de triángulo (las dos mujeres en la parte de abajo y Don Ottavio subido a tres escalones en la parte de arriba).
 - 11) No nos damos cuenta de si estamos en una calle, ante una hostería al inicio del acto II, a pesar de que se mantiene esa mesa de madera y sillas con la vajilla de barro para los figurantes y el protagonista. Comprobamos la misma fachada con escalinatas con esa nueva luz que se torna azulada.
 - 12) Un saco con monedas para Leporello de parte de su amo (escena I, cuadro I del acto II).
 - 13) Donna Elvira no sale de una ventana, sino del arco y baja la misma escalinata que dio comienzo al acto I (escena II, cuadro I, acto II)
 - 14) Canzonetta que Don Giovanni canta acompañándose de la mandolina. No se sirve de otro músico para tocarla, pues el propio Carlos Álvarez la interpreta con un antiguo instrumento popular y apoyado en el baúl de equipaje que llevaba Leporello (escena III, cuadro I, acto II).

- 15) Masetto busca a nuestro protagonista armado con la pistola y el mosquete, junto al resto de los aldeanos que portan guadañas y armas adecuadas a su condición social, así como las antorchas con fuego que exige el libreto (escena IV, cuadro I, acto II).
- 16) En una acotación de texto dramático lírico se expresa que Zerlina debe llevar la mano de Masetto a su corazón y así lo hace en escena (escena VI, cuadro I, acto II).
- 17) El cuadro II no se inicia en un zaguán oscuro de casa de Donna Anna, puesto que permanecemos en la misma fachada con la luz azulada permanente desde el principio del nuevo acto.
- 18) No hay un cementerio y continúa la misma escenografía en el cuadro III del acto II. Dos estatuas ecuestres engalanan la escalinata a izquierda y derecha, así como las enormes esculturas de dos ángeles custodiando y velando por lo que sucederá (escena XI, cuadro III, acto II).
- 19) La estatua de El Comendador se coloca en el centro de la escena, arriba de la escalinata, cuando va a visitar al galán. Hemos visto otras versiones que emplean el mismo personaje que haga de estatua, sirviéndose de la expresividad y la corporalidad necesaria como requisito indispensable en esta situación escénica. En un principio, aquí se utiliza un muñeco articulado o un artefacto capaz de mover la cabeza para asustar al criado cuando en el libreto se puede leer que la estatua asiente y, por lo tanto, se traslada de la misma manera a la representación (escena XI, cuadro III, acto II). Posteriormente, en la escena XV del cuadro V se utiliza el mismo recurso escénico que en las versiones mencionadas. El propio personaje, ataviado con un vestuario que le haga parecer una estatua de piedra, se mantiene hierático y rotundo.
- 20) Leporello lee una inscripción del pie de la estatua, como versa en el texto de Da Ponte. Para dar veracidad a su lectura, vemos que esta sentencia está tallada a ojos del público: "Del impío que me dio muerte aguardo aquí la venganza..." (escena XI, cuadro III, acto II)
- 21) En la escena XV del cuadro V Don Giovanni tiende la mano a la estatua y da un gran grito, muy gráficamente tal y como figura en el texto dramático lírico.

22) Se abre literalmente la lápida donde versaba la venganza leída por Leporello y las ánimas se llevan al asesino protagonista.

Los elementos escénicos originales que aporta esta versión son relativamente pocos:

- 1) Caballo y burro con equipaje para Don Giovanni y Leporello, respectivamente, cuando salen por primera vez a escena.
- 2) La camilla y el masaje que le dan a Don Giovanni en la espalda tras hacer su aparición Donna Elvira (escena IV, cuadro II).
- 3) Cartel que enseña Leporello a su amo cuando no se acuerda del nombre de Donna Elvira después de reconocerla (escena V, cuadro II).
- 4) La manzana que trata de comerse el protagonista cuando se queda a solas con Zerlina. El símbolo del pecado original, del deseo irrefrenable (escena IX, cuadro II)
- 5) Los espíritus y ánimas del infierno que rodean a Don Giovanni en el momento que está cerca su muerte en la escena XV del cuadro V del acto II.

El vestuario y la estética de los personajes consiguen un absoluto respeto a finales del siglo XVII y al siglo XVIII. Cabellos largos de todos los personajes masculinos recogidos con una coleta y lazada, excepto el pelo suelto del protagonista y la calvicie del padre de Donna Anna. Ellas poseen un estilo refinado de damas de la aristocracia con recogidos de rizos, excepto Zerlina que, por su condición de campesina, se suelta el pelo. Los personajes usan galas con terciopelo, cuero, telas generosas y amplias. Las capas predominan como exige la obra, del mismo modo que los antifaces al estilo veneciano para ocultamientos. Vestidos pomposos, pantalones bombachos, zapatos con hebillas, camisas con chorreras, casacas y chalecos. Algunos detalles del vestuario que debemos apuntar son:

- La bata de terciopelo y dorados de la primera escena del padre de Donna Anna, con la intención de hacernos ver el momento de la noche en que se sitúa la trama. La ausencia de ropas de noche de su hija, que vimos en otras versiones. El cambio de vestuario en las escenas finales del mismo personaje considerado como una estatua, perfectamente diseñada la

estética barroca de una estatua plagada de espacios labrados alrededor de su cuerpo y las grietas propias del paso del tiempo.

- El color blanco que utiliza Don Giovanni en la escena XVIII del acto I cuando invita todos los presentes a beber, bailar y comer, ya sean aldeanos, criados o nobles. El contraste con el color negro de la escena XIII del acto II cuando invita a cenar a la estatua y la muerte se acerca.
- El rojo del traje de Donna Elvira y la mantilla negra. Es del único personaje del que sabemos su procedencia española, por lo que se ha querido ser fiel a lo expuesto en el texto del libreto. El color verde de las primeras escenas en que aparece Don Ottavio, una esperanza soñada que al final lleva a que su destino tenga buen fin.
- El colorido y la policromía de la boda de los campesinos. Todos los invitados dan a la escena mucha vistosidad, llenos de alegría por el acontecimiento. Distinguimos a la novia únicamente por el detalle del velo discreto que sujeta con algunas flores de tela. Su vestido de novia está diseñado a todo color, como el del resto de las invitadas.
- El efecto de la luz azulada, que muchas veces convierte la escena y ayuda a la expectación del espectador, provoca que no distingamos las vestimentas de las tres máscaras oscuras. Será en el gran baile cuando veamos que la capa de Donna Elvira realmente es de color rojo. Un efecto de luces del que se apoya el vestuario para seguir con la máxima de los ocultamientos.

En cuanto al lenguaje no verbal y la ocupación espacial hay un momento muy significativo. Zerlina, ruborizada, se toca el rostro y le quita la manzana al galán cuando trata de embaucarla con sus artes amorosas. El placer le puede, hasta el punto de que esa manzana recorre su cuerpo mientras que las manos del protagonista no se están quietas. Don Giovanni y Zerlina terminan sujetando el pecado juntos, una manzana bien sujeta. Finalmente, la campesina intenta morderla y luego hace lo mismo el burlador de mujeres (escena IX, cuadro II).

Indiscutiblemente sobresaliente es el momento de la escena II del cuadro I del acto II: el intercambio de roles entre el amo y el criado para engañar a Donna Elvira. Un cambio de capas ha servido para que Leporello se haga pasar por su amo y exagere su canto abriendo demasiado la boca y gesticule con los brazos

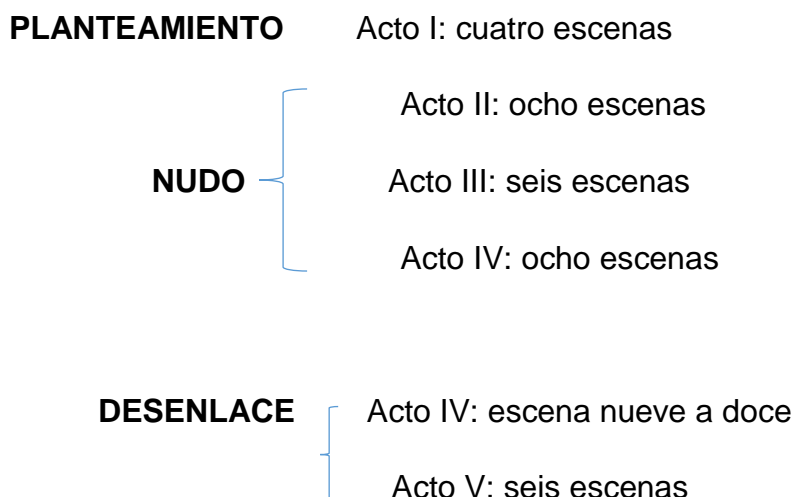
a través de movimientos muy amplios y lentos de la capa para ocultarse lo posible. Mayor comicidad tiene el instante en que Donna Elvira se acerca y Leporello imita la voz de su amo, sin querer revelar su identidad, con todo tipo de muecas y movimientos para apartarse un poco de la dama (escena III, cuadro I, acto II).

En la escena VI del cuadro I (acto II), Zerlina mima a su esposo porque éste se sirve de la exageración con tal de que la mujer se apiade de él y le cure las heridas que Don Giovanni le haya podido hacer.

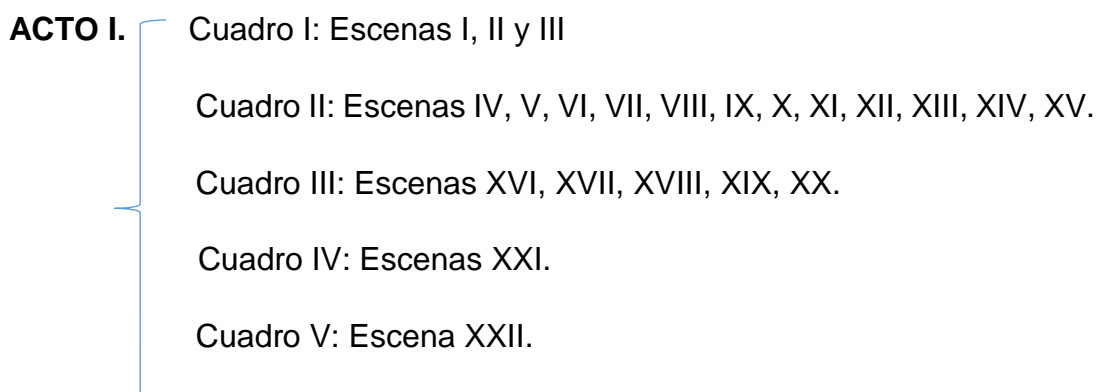
2.1.3. Recapitulaciones y consideraciones.

A. Sobre los textos de *Don Juan de Molière* y *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte.

Molière divide la estructura textual formal para su obra dramática de este modo:



Da Ponte opta por una estructura teatral de este modo para su libreto:



ACTO II.	Cuadro I: Escenas I, II, III, IV, V, VI.
	Cuadro II: Escenas VII, VIII, IX, X.
	Cuadro III: Escena XI.
	Cuadro IV: Escena XII.
	Cuadro V: Escena XIII, XIV y Última escena.

Es muy distinta la estructura textual, como vemos, debido a que el libretista adapta un género dramático a un género dramático-lírico.

También existen divergencias en el número de personajes y las descripciones que se facilitan sobre ellos entre la obra dramática del escritor francés y del libretista italiano. *Don Juan o el festín de piedra* posee diecinueve personajes y ocho son los personajes que aparecen en el libreto además de “campesinos, sirvientes y demonios” con papel de figurantes. A pesar de ello, encontramos coincidencias evidentes en el diseño del perfil y las características de los personajes con mayor peso escénico.

En *Don Juan o el festín de piedra*, Elvira está casada con Don Juan y ha sido abandonada por éste, siendo sus hermanos los vengadores que buscan al fanfarrón galán. En cambio, tiene similitudes en *Il Disoluto punito, ossia il Don Giovanni* en la forma de actuar de Donna Anna, prometida de Don Ottavio, pues espera que el burlador se lleve su castigo por matar a su padre después de que intentase aprovecharse de ella en una noche oscura. Elvira no estaba prometida con otro y son sus hermanos los que se vengan en la obra de Molière, pero, en el libreto, Donna Anna se desconsuela en brazos de su prometido hasta que reacciona para vengar la deshonra apoyada por varios personajes que tienen el mismo fin. Elvira es el desencadenante en *Don Juan* y Donna Anna lo es en *Don Giovanni*. Vulnerables ante los hechos sucedidos, son mujeres que resurgen hasta el punto de querer participar en la venganza merecida de un ser despreciable.

El nombre de Elvira aparece en ambas obras, aunque son dos mujeres distintas y con un protagonismo diferente. Elvira de *Don Juan* y la Donna Elvira

de *Don Giovanni* comparten el afán de deshonra y la desazón amorosa. En el libreto de Da Ponte la venganza viene propiciada por una red de desventuras amorosas del galán y se acentúa el papel de tres mujeres: Donna Anna, Elvira, Zerlina. En la obra dramática de Molière tienen mayor peso también tres mujeres, aun habiendo insinuaciones de más pretendientes: Elvira, Charlotte y Mathurine.

La venganza por la muerte de El Comendador y las traiciones continuas de *Don Giovanni* y *Don Juan* tienen diferencias, aunque el fin es el mismo y el resultado final se desarrolla de la misma manera. Don Juan y Don Giovanni mueren castigados entre el fuego y se expresa explícitamente la forma en que son tragados por un suelo que comienza a abrirse. La muerte del galán es una lección moral y ambas obras finalizan con la figura del criado que, con miedo, se encomienda a Dios y a los demás para ser bondadoso y sincero como siempre fue.

Idénticos son los personajes principales: Don Juan - Don Giovanni y sus respectivos criados Sganarelle-Leporello. Los parecidos son muy razonables entre Charlotte y Zerlina: dos campesinas que se dejan llevar por la pasión y no soportan la resistencia a las artes amatorias de alguien que les promete algo mejor que lo que tenían. La gran diferencia entre el libreto y la obra dramática que sirve de fuente de inspiración es la figura del padre de don Juan en Molière. Don Luis es el personaje sabio, tutor o viejo que trata de sacar a su hijo de la maldad, la hipocresía y de una vida de sinvergüenza. La estatua de El Comendador se emplea del mismo modo y es quien da justicia, aunque sea la justicia moral y divina la que actúe en consecuencia para que el público y cada uno de los espectadores tomen conciencia de lo que supone una mala vida.

La obra en *Don Juan o el festín de piedra* transcurre en Sicilia y no obtenemos mucha precisión en acotaciones para delimitar las condiciones escénicas sobre el lugar. De lo contrario, Da Ponte en *Il Disoluto punito, ossia il Don Giovanni* mantiene del espacio la concreción ya vista que nos sitúa en distintos lugares de Sevilla y la trama se desarrolla en un día del siglo XVII: muy conciso, concreto y real para el director escénico de los siglos XX y XXI que se atreva a idear su puesta en escena. Insistimos en resaltar la información otorgada por la multitud de acotaciones y apartes en las dos obras, que favorece al público, a los lectores

y a los directores de escena de este siglo y de los anteriores para concebir el espacio escénico, el perfil de los personajes o el diseño de la trama.

B. Sobre las puestas en escena de las versiones escogidas de *Don Giovanni*.

¿Cuál sería el significado de *Don Giovanni*? Apunta Bernard Williams (2010: 62-73) que la ópera lleva su nombre, trata de él y es él quien mantiene unido un conjunto de escenas que de otro modo estarían bastante inconexas entre sí. El personaje principal expresa más de lo que es porque se le muestra siempre en acción, la acción de un seductor. Comparados con él, todos los demás tienen únicamente una existencia derivada: Don Giovanni es el principio vital dentro de ellos.

Da Ponte nos recuerda constantemente que Don Giovanni es un miembro de la nobleza que exhibe su rango social y, como él mismo afirma de manera explícita, su dinero para conseguir lo que desea. El protagonista se limita a hacer uso del mundo social en el que ha nacido y es básicamente una figura solitaria que explota su entorno social pero que no pertenece a él. Es un bandido dentro de su propio país. Se siente cómodo así, y Mozart se siente cómodo representándolo de esa manera.

En las versiones escogidas, para someterlas a un análisis comparativo, podemos darnos cuenta de que a don Juan le queda mucho peso por soportar de todos los significados que esta figura mítica ha llegado a expresar. De este modo, existe un respeto al libreto y a la tradición clásica operística en 1954, 1987 y 1990, en cambio no podemos decir lo mismo de versiones que inauguran el siglo XXI (2001, 2002, 2008 y 2011). A grandes rasgos, a medida que avanza el siglo XX, las tendencias escénicas del género dramático-lírico fueron estableciendo innovaciones en sus planteamientos sobre la interpretación del texto dramático. Aunque debemos hacer una salvedad con la puesta en escena de Franco Zeffirelli del 2015, porque sigue en canon clásico sin salirse ni un ápice de las indicaciones escenográficas del libreto de Lorenzo Da Ponte.

Hemos organizado con anterioridad una serie de requisitos imprescindibles para entender la puesta en escena de *Don Giovanni* y se ha analizado cada exponente en su versión correspondiente.

¿Es determinante que la lista de amantes aparezca para abrirle los ojos a Donna Elvira? Parece ser que sí, aunque en formatos distintos. En las ocho representaciones se presenta esa famosa lista de mujeres como una agenda desplegable (1954), un libro antiguo encuadernado en tela o en cuero (1987, 1990, 2001 y 2015), un catálogo con una serie de hojas unidas que también se despliegan (2002), una nueva agenda a la que se suman carretes de vídeo (2008) o un panel sobre el que se proyectan cuentas aritméticas (2011). El salto al mundo audiovisual es muy acertado para comprobar las artes amatorias del galán y hacer ver al público, como testigo directo, que los tiempos han cambiado en este nuevo siglo. Otro de los factores que llama la atención es el luto que debe llevar Donna Anna tras el asesinato de su padre. La ropa de color negro de una mujer desolada y triste no aparece en algunas de las representaciones que hemos elegido del siglo XXI, sin embargo, la dama viste un traje oscuro y sigue lo expuesto por Da Ponte en las versiones del siglo XX y en la de 2015. Los espectadores actuales habrán vivido situaciones en las que se va a un funeral y los familiares no llevan luto. Los tiempos han cambiado con respecto a las óperas ambientadas a finales del siglo XVII y en el siglo de las luces.

Otro cambio escénico digno de ser subrayado es la diferencia entre las máscaras de unas representaciones a otras. Las puestas en escena de 1954, 1987, 1990 y 2015 son coherentes y fieles al clasicismo, considerando que los tres personajes hacen una entrada con ropajes oscuros, tapados para resultar casi irreconocibles ante los espectadores. Sus voces serán las que delaten las identidades. En la versión de 2002 las máscaras son semitransparentes y no varía el vestuario. De esta manera, el público conoce quiénes son los que urden la venganza de Don Giovanni antes de que expresen cualquier cosa. Todavía es más rupturista la actitud adoptada en 2008, puesto que ni siquiera respetan la aparición de las máscaras ni el sentido del ocultamiento durante toda la obra. A esta puesta en escena, tan polémica del 2008, es a la que sumamos otra transgresión escénica que se atreve a modificar parte de la trama argumental: Don Giovanni es disparado por Don Ottavio al final del acto primero. Lo sobrenatural actúa a favor del protagonista y no muere, ni comprobamos que esté herido cuando se inicia el siguiente acto. ¿Para qué se ha llegado a esta situación? Es una decisión arriesgada que crea opiniones en contra de este tipo

de interpretación dramática. A ello hay que añadir que la versión de 2008 está ubicada en ocho dormitorios como único espacio en que se desarrollan los hechos. Desde el inicio de esta representación se está incumpliendo lo establecido en el libreto, aunque sabemos -según lo analizado en unas páginas atrás- que la versión de Peter Brook de 2002 hace exactamente lo mismo.

Las puestas en escena del siglo XXI establecen una prioridad: romper con lo clásico y tradicional del mito de don Juan en el escenario. En 2002 se hace a partir de un rectángulo anaranjado con poco mobiliario, un minimalismo propio del nuevo siglo. En 2008 se parte de varios cuartos personalizados, según el perfil de los que intervienen en la escena y no está permitido cambiar de lugar. En 2011, el decorado que protagoniza toda la representación es una sucesión de paneles con un telón proyectado y todo el espacio teatral se emplea como excusa para desempeñar la acción: amo y criado salen de los palcos, del patio de butacas y la estatua del padre de Donna Anna se coloca en el palco real. Además, Don Giovanni juega a ser espectador en algunas ocasiones durante el transcurso de la ópera, por ejemplo, cuando Leporello ha de ser él para librarse del resto de los personajes y urdir tretas de amor. En realidad, son dos actores que cumplen un papel a diario y hacen teatro dentro de un teatro. De ahí, la intención de esta versión de 2011: utiliza como escenografía principal elementos de un teatro; el protagonista se comporta, en ocasiones, como espectador; y hacen uso de todo el espacio teatral para crear una empatía mayor con el público.

Todas las versiones analizadas comparten un fin común, y es que no se modifique demasiado la escenografía de un cuadro a otro cuadro ni de un acto a otro acto. No importa el sentido ni la manera de innovar en escena. Las versiones clásicas mantienen la misma fachada hasta el final de su representación, sin apenas cambios de un cuadro a otro. La excepción es la versión de 2001 porque va moviéndose la plataforma y se produce algún que otro giro escénico mayor. La versión de 1987 sigue rigurosamente las modificaciones escenográficas que se exponen en las acotaciones, aunque esos nuevos elementos y la desaparición de otros se produce sobre la fachada que aparece desde el inicio de la representación o sobre los murales paisajísticos.

Trascendente supone ser la figura de El Comendador, rasgo que podemos asimilar porque todas las versiones innovan en este hecho y en este personaje. En 1954 muere en el duelo el padre de Donna Anna y un cementerio, cercano al espectador, acoge su estatua. Dicha estatua es el propio actor, que realiza un esfuerzo interpretativo y asume el papel paranormal ante el galán. Idéntica, aunque nos encontremos en un espacio escénico distinto, es la versión del 2002. El director escénico Peter Brook ha subrayado la importancia de la expresión corporal de los intérpretes y da significados con una paleta de colores a lo que tenemos que ir asumiendo como público. El Comendador se mantiene hierático, casi inexpresivo cuando Don Giovanni lo reta. En la versión de 2008, el padre asesinado está presente durante toda la sucesión de tramas y enredos. No desaparece en la representación, como ocurre con el resto de los personajes. Dormidos o no, están presentes. El padre de Donna Anna se encuentra tumbado en una cama central y se mueve con los ojos cerrados cuando algún personaje lo manipula o se acerca a él. En el instante en que tiene que dar venganza a las atrocidades cometidas por el protagonista no es capaz, y su rostro -de pie sobre la cama- se muestra desalentado y frustrado. En esta versión de 2008 Don Giovanni no muere tras darle la mano al padre de Donna Anna, ni siquiera siente dolor ante la sentencia de muerte. En la versión de 2001 con Jüger Flimm como director escénico y en la de 2011 con Robert Carsen, también han decidido que el espíritu del galán siga latiendo, aunque no sabemos si el público pensará que está vivo. Lo que encontramos en la escena final es a un burlador de mujeres que continúa tratando de engañar a unas y a otras o que fuma muy desafiante mientras el resto de personajes desaparece.

Peter Brook, en 2002, crea lápidas con bancos rojizos y en el año 2008 se ha decidido idear el ambiente fantasmagórico del cementerio en la propia habitación de este señor fallecido, que resucita para darle su merecido al protagonista. En la versión de 2011 la situación de la muerte es mucho más siniestra, puesto que El Comendador sale del ataúd rodeado de humos y efectos de luces, siendo este ataúd el único decorado que se muestra en escena. Debemos señalar que, a pesar de las diferencias entre las versiones clásicas y las contemporáneas, casi todas las que hemos elegido se inclinan porque el

asesinado comendador sea la estatua del cementerio e interprete a una estatua con la dificultad que conlleva.

Hay elementos escénicos que se modifican y muchos que se añaden como aportación original en las versiones del nuevo siglo, según se ha podido ratificar gracias a la enumeración expuesta en los análisis de las óperas.

Por otra parte, no debemos dejar atrás la contextualización. Solamente dos versiones son las que optan por España y una de ella por Sevilla, tal y como el libretista escribió. La escenografía de la mayoría de las versiones analizadas no presenta elementos que nos hagan identificar la ciudad española o el país. En cambio, la versión de 2015 expone un decorado en la llegada de Donna Elvira con un paisaje en el que se ve la emblemática Giralda sevillana. La otra versión que podemos acercar a la cultura española es la de 1987, pues desde que se celebra la boda de Zerlina y Masetto los personajes visten atuendos goyescos. No son trajes de flamenca, tampoco mantillas o tocados de flores vistosos. Al menos hacen un guiño español y son capaces de situar en el tiempo la trama, porque esos trajes goyescos habría que enmarcarlos en el siglo XVIII.

Los colores que, a veces, visten los personajes, los acercan en unas versiones y los alejan en otras. No hablamos de tendencias ni de siglos, solamente de gama de color. Don Giovanni se engalana con un traje blanco en las versiones de 1987, 2002 y 2015. El tratamiento es idéntico en la puesta en escena de 1987 y la del 2015, debido a que el pérfido caballero lo elige con motivo del gran baile. En 2002, continuamente, alterna un vestuario blanco con uno negro. La pureza no es una seña de identidad de nuestro galán, al revés. Quiere ir de blanco para provocar a los presentes en el baile con su galantería y su curioso saber estar. En escenas relacionadas con la muerte, Don Giovanni opta por el negro. En la versión 2011, se ha querido que el color rojo acompañe a los personajes en gran parte de la puesta en escena. Es el color del amor y del odio, de la pasión y de la lujuria, del poder y también podría connotar la muerte.

Este resumen de apreciaciones nos ayuda a creer en una lógica palpable y es que Don Giovanni y Don Juan nos hacen sentir lo mismo a un público del siglo XXI, pero que podemos verlo representado de una infinidad de formas, tantas formas como donjuanes hay en nuestro arte, en la psicología y en nuestra cultura

europea. Torrente Ballester decía que Don Juan ha nacido con el destino de ser constantemente pensado, imaginado, recreado, sin que en esos sucesivos pensamientos, imaginaciones y recreaciones se repitan más que unos datos fundamentales que sirven comúnmente para su reconocimiento (Yamaguchi, 2015: 237-250).

A continuación, exponemos una serie de cuadros sintéticos que ayudan a entender mejor las consideraciones y las apreciaciones descritas:

- **Mobiliario y decorado en *Don Giovanni*.**

Versión de 1954. Respeto a los siglos XVII y XVIII. Fachada de dos edificios majestuosos y una pequeña plazuela. Vastas columnas, escalinatas y bancos de piedra, enredaderas y coloridos balcones o grandes puertas. El decorado sufre pocos cambios durante toda la representación. No podemos saber si estamos Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 1987. Respeto a los siglos XVII y XVIII. Fachada neoclásica en mármol oscuro. Dos columnas enormes, dos escalinatas a izquierda y derecha con puertas por las que salen los personajes en función de lo que exija el argumento. Se modifica el decorado en cada cuadro escénico, siguiendo el libreto. Se utilizan murales para decorar la escena, como las afueras de una ciudad o el universo y lo sobrenatural en las escenas finales. No podemos saber si estamos Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 1990. Respeto a los siglos XVII y XVIII. El decorado sufre pocos cambios durante toda la representación. El mobiliario, a excepción de los momentos de telón bajado, mantiene la línea clásica de la puesta en escena y sigue minuciosamente las directrices del libretista, con respeto a su texto. No podemos saber si estamos en Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 2001. Localizamos recursos escénicos del siglo XX y algunos elementos decorativos de los siglos XVII y XVIII. Escenario giratorio a partir de la escena IV del cuadro II del primer acto. Vuelve a girar esta plataforma semicircular en la boda de los campesinos. Proyección en una pantalla de decorados para el fondo de la escena (láminas o lienzos pintados de grandes

proporciones). No podemos saber si estamos en Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 2002. Comprobamos recursos escénicos del siglo XX. En plena obertura vemos un rectángulo anaranjado donde va situándose el mobiliario moderno y colorido: primero aparecen dos bancos rojizos colocados delante. Después, dos cuadrados detrás en los mismos tonos. Tres armatostes decorativos en azul, verde y rojo sin aparente funcionalidad. Y como muestra final un cuadrado baja hasta situarse en el centro con dos bases de madera y cuerdas de izquierda a derecha (sustituye a la balconada de casa de Donna Anna). Es un espacio escénico sin más, no hay que buscarle propiedad ni el sentido de si es la casa de uno u otro personaje. Está basado en la simplicidad de cuatro bancos y dos cuadrados que se retiran como puertas. El cementerio son los bancos rojos puestos en vertical como si fueran lápidas. Cojines amarillos sirven para adecentar la boda de Zerlina y Masetto y también la cena final de Don Giovanni. No podemos saber si estamos en Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 2008. Analizamos recursos escénicos del siglo XX. El decorado está basado en ocho dormitorios ubicados en un espacio amplio con una gran lámpara en medio que los unifica. Cada habitación está ambientada según la personalidad de cada personaje. Durante la representación no se produce ningún cambio de decorado y todo se sitúa en esos dormitorios. No podemos saber si estamos en Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 2011. Analizamos recursos escénicos del siglo XX. Una vez recogido el telón del suelo por figurantes, Leporello se sitúa ante estructuras metálicas de grandes dimensiones donde se proyectan las imágenes. El decorado en este caso es la proyección de telones de teatro rojos en esos paneles, jugando a hacer teatro dentro del teatro. Además, se hace uso de todo el espacio teatral (palcos, patio de butacas, platea...) Intercambio de papeles: los personajes son actores y espectadores. Mobiliario actual (vestidor del protagonista, sillas sencillas para la boda). No podemos saber si estamos en Sevilla porque no hay ningún elemento escénico que lo indique.

Versión de 2015. Vuelta al respeto clásico con una ambientación que refleja los siglos XVII y XVIII. Fachada a caballo entre los estilos barroco y neoclásico, con un arco central enrejado y grandes escalinatas flanqueadas por toscas columnas con estatuas de mármol. Los detalles de decorado se acentúan en instantes determinados, la cena o el baile, haciendo uso de mobiliario acorde con el final del siglo XVII y dependiendo del sentido nobiliario que se le quiere dar. Grandes sillones, mesas labradas y doradas, tiendas ambulantes de calle de la época...De todas formas, el decorado sufre pocos cambios durante toda la representación y no se cambia de espacio según se va sucediendo la trama: no distinguimos la casa de Donna Anna de la de Don Giovanni o el jardín, por ejemplo. Estamos en Sevilla, puesto que se proyecta una imagen de la ciudad custodiada por su Giralda.

Evolución de los cuadros escénicos en las distintas versiones analizadas:

1954, 1987, 1990 y 2015: Puestas en escena clásicas basadas en un decorado de edificios, fachadas o calles elaborados con distintos materiales (escayola, cartón, hierro, módulos de madera, entre otros).



Figura 1. Festival de la Ópera de Salzburgo.1954. Director teatral: Herbert Graf.



Figura 2. Festival de la Ópera de Salzburgo.1987. Director teatral: Michael Hampe.



Figura 3. Teatro Alla Scala de Milán. 1990. Director teatral: Giorgio Strehler.



Figura 4. Arena de Verona. 2015. Director teatral: Franco Zeffirelli.

2001: Puesta en escena moderna que no transforma el argumento de la obra. Plataforma giratoria que nos ayuda a ver distinciones entre los distintos cuadros. Los decorados mezclan algunos elementos clásicos con los de la vida actual.



Figura 5. Openhaus de Zürich. 2001. Director teatral: Jürgen Flimm.

2002: Puesta en escena moderna que desvirtúa el argumento de la obra pero que acierta en determinados elementos originales. Módulos de colores, simplicidad escénica e innovación basada en el espacio vacío para que el público se centre en el texto representado y el texto escrito, no perdiendo la atención con la espectacularidad de los decorados.



Figura 6. Festival d' Aix-en- Provence. 2002. Director teatral: Peter Brook.

2008: Puesta en escena moderna que desvirtúa el argumento de la obra: mobiliario real para ocho dormitorios. El espectador que podría asistir por primera

vez a un teatro a ver Don Giovanni no entendería su contextualización ni partes de la temática.



Figura 7. Nederlandse Ópera de Amsterdam. 2008. Directores teatrales: Jossi Wieler y Sergio Morabito.

2011: Pantallas, paneles, estructuras y proyecciones. El decorado está basado en telones de teatro y se utiliza el propio teatro como espacio escénico.



Figura 8. Teatro Alla Scala de Milán. 2011. Director teatral: Robert Carsen.

- **Vestuario en *Don Giovanni***

Versión de 1954: Intenta reflejar los siglos XVII y XVIII.
Versión de 1987: Intenta reflejar el siglo XVIII.
Versión de 1990: Intenta reflejar los siglos XVII y XVIII.
Versión de 2001: Se sucede una mezcla de de siglos: comprobamos principalmente la preponderancia del reflejo del s. XVIII y la existencia de algunos detalles que aluden al s. XX.
Versión de 2002: Intenta reflejar la actualidad, los siglos XX y XXI.
Versión de 2008: En su mayoría, trata de mostrarnos el respeto al siglo XX y vemos un detalle que remite al siglo XVII (el disfraz de Leporello cuando se intercambia el papel con su amo: vestimenta bufonesca y trovadoresca de antaño).
Versión de 2011: Logra incidir en la actualidad y refleja los siglos XX y XXI.
Versión de 2015: Vuelve a lo clásico, a lo tradicional. Respeto a los siglos XVII y XVIII.

Interpretaciones del vestuario en las distintas versiones analizadas de *Don Giovanni*:



Figura 1. Festival de la Ópera de Salzburgo.1954. Director teatral: Herbert Graf.



Figura 2. Festival de la Ópera de Salzburgo.1987. Director teatral: Michael Hampe.



Figura 3. Teatro Alla Scala de Milán. 1990. Director teatral: Giorgio Strehler.



Figura 4. Figura 5. Openhaus de Zürich. 2001. Director teatral: Jürgen Flimm.



Figura 5. Festival d' Aix-en- Provence. 2002. Director teatral: Peter Brook.

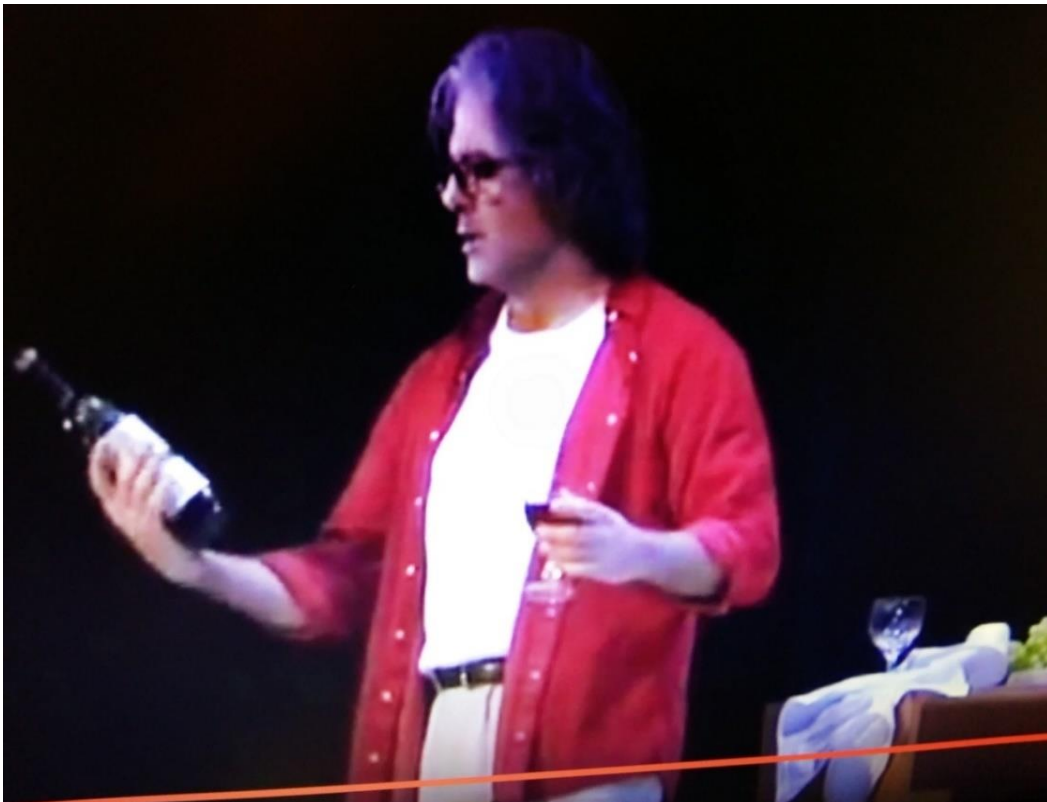


Figura 6. Netherlandse Ópera de Amsterdam. 2008.

Directores teatrales: Jossi Wieler y Sergio Morabito.



Figura 9. Teatro Alla Scala de Milán. 2011. Director teatral: Robert Carsen.



Figura 10. Arena de Verona. 2015. Director teatral: Franco Zeffirelli.

- **Iluminación en *Don Giovanni***

Versión de 1954: Intenta ambientar los siglos XVII y XVIII (faroles, candelabros). Iluminación tenue para los grandes edificios y el respeto a los momentos de la noche. Los cambios de luces que se producen tienen que ver con lo expuesto en el texto dramático lírico y según el dramatismo que la representación requiera. Un punto de luz blanca e intensa se dirige a la estatua antes de dar muerte al galán y efectos de luces rojas ayudan a crear el aire fantasmagórico o sobrenatural que requiere esta escena.

Versión de 1987: Intenta ambientar el final del siglo XVII y el siglo XVIII (candelabros de pie con velas). No hallamos muchos recursos de luces ni de efectos. Se limita a destacar el cambio de la noche al día y ambienta el zaguán, la estancia sombría o los requerimientos que expone el texto dramático-lírico.

Versión de 1990: Intenta ambientar los siglos XVII y XVIII (faroles, candelabros, antorchas). Se intenta dejar constancia del cambio de la noche y el día de la forma más natural. Los cambios de luces que se producen tienen que ver con lo expuesto en el texto dramático lírico y según el dramatismo que la representación requiera.

Versión de 2001: Intenta ambientar los siglos XVII y XVIII, sin embargo, no existen puntos de luz de faroles o velas vinculados a siglos anteriores para iluminar la escena. Intenta ser una luz natural sin el empleo de luces de colores ni focalización de personajes ante sus intervenciones. Predomina la noche y el oscurantismo, aunque haya toques luminosos para la estancia de Donna Anna o la mesa del banquete, por ejemplo.

Versión de 2002: Luces del siglo XX. En el cuadro IV del acto I se deja a oscuras el escenario para que, a continuación, se enfoque en tono azulado a las tres máscaras y darles aire de misterio. El uso de azules, blancos intensos y luces LED nos muestra el cambio de siglo y la evolución en la iluminación desde el inicio del siglo XXI.

Versión de 2008: Luces del siglo XX. Lámparas de mesillas de noche, lámpara central que unifica los ocho dormitorios. Empleo de focalizaciones con colores y LED.

Versión de 2011: Luces del siglo XX, acompañadas de continuas proyecciones en pantallas que necesitan distintas intensidades en la iluminación escénica.

Versión de 2015: Intenta ambientar los siglos XVII y XVIII (faroles, candelabros, candiles). Iluminación tenue para los grandes edificios barrocos y el respeto a los momentos de la noche. Los cambios de luces que se producen tienen que ver con lo expuesto en el texto dramático lírico y según el dramatismo que la representación requiera. Uso insistente de luces azules para los momentos de tensión dramática, como único recurso evidente del siglo XX.

- **Elementos escénicos fundamentales en *Don Giovanni*.**

Puesta en escena de 1954

Duelo: Sí. Espadas tradicionales.
Lista de amantes: Agenda desplegable detallada.
Boda de Zerlina y Masetto: El velo de la novia más largo para identificarla.
Luto de Donna Anna: Sí.
Tres máscaras: Sí. Antifaces sencillos que cubren parte del rostro y trajes que tapan su fisonomía.
Estatua de El Comendador: El propio intérprete.
Muerte del protagonista: Se lo traga la tierra después de una serie de efectos de luces rojas simulando fuego.

Puesta en escena de 1987

Duelo: Sí. Espadas tradicionales.
Lista de amantes: Pequeña agenda antigua.
Boda de Zerlina y Masetto: Escena goyesca gracias al vestuario. La novia no va de blanco ni se adorna su cabello con un velo, sino que se prefiere plasmar el origen español de la obra y el siglo en el que se contextualiza utilizando un recurso como el vestuario, en vez del mobiliario. Vistosos ropajes con redecillas, brillos y pomposidad.

Luto de Donna Anna: Sí. Hace su entrada con un vestido y un velo negro que perdurará hasta que finalice la obra.

Tres máscaras: Sí. Antifaces sencillos que cubren parte del rostro y trajes que tapan su fisonomía.

Estatua de El Comendador: Primero es una estatua en la escena del cementerio. Después, en el cuadro V, es el propio intérprete metido en el interior de un artefacto idéntico a la estatua que estaba en el cementerio. De él solamente vemos su cabeza y mantiene una actitud seria y prácticamente inmóvil para que no se note la diferencia con respecto al cuerpo esculpido en el que se ha introducido.

Muerte del protagonista: Don Giovanni muere después de darle la mano a la estatua del padre de Donna Anna. Un efecto de humo y el mural cósmico han favorecido su desaparición. No se lo traga la tierra ni se perciben llamas.

Puesta en escena de 1990

Duelo: Sí. Espadas tradicionales.

Lista de amantes: libro con unas cintas largas de colores.

Boda de Zerlina y Masetto: Vestido de novia discreto con velo blanco.

Luto de Donna Anna: Sí.

Tres máscaras: Vestidos completamente de negro y con tres sombreros que ocultan su cabellera.

Estatua de El Comendador: Estatua ecuestre.

Muerte del protagonista: Humos que hacen desvanecer a Don Giovanni después de tender su mano a la estatua.

Puesta en escena de 2001

Duelo: Sí. Ropas ensangrentadas del asesinado que conserva la hija durante la trama.

Lista de amantes: un libro cerrado con una cinta. Mientras Leporello le explica a Donna Elvira, el amo se pasea con muchachas detrás de ellos.

Boda de Zerlina y Masetto: el vestido de la campesina consigue perfilar rasgos de su personalidad (ramo silvestre y velo largo de encaje sujeto con una corona de flores)
Luto de Donna Anna: Sí, también Don Ottavio viste de negro.
Tres máscaras: capas negras y antifaces negros que dificultan la identificación de cada personaje.
Estatua de El Comendador: monolito de piedra esculpida en grandes dimensiones y también hace de estatua el propio intérprete.
Muerte del protagonista: La mesa del banquete arde y las llamas se llevan los malos espíritus del protagonista. En la última escena, mientras los demás personajes se ven vengados y Leporello arrepentido, Don Giovanni aparece subido a un mirador desde el que continúa con sus amores desafortunados. Nada en él cambia, según se ha querido mostrar al espectador con esta innovación final y que no se encuentra expresada en una acotación del texto.

Puesta en escena de 2002

Duelo: Sí, pero con unos palos de madera de varios colores. Sin atisbo de violencia ni sangre.
Lista de amantes: Catálogo de hojas plegadas.
Boda de Zerlina y Masetto: Zerlina y Masetto no tienen aspecto de campesinos.
Luto de Donna Anna: No existe luto de la dama.
Tres máscaras: Solamente antifaces y su vestimenta de las escenas anteriores que hace muy fácil su identificación por parte del público
Estatua de El Comendador: El propio intérprete.
Muerte del protagonista: Estrechar la mano para cerrar el trato es el motivo que provoca también la muerte de Don Giovanni. Sube por unos palos con una luz casi apagada, reflejando su rostro de pánico. Cae de uno de los palos y un grito sella su final. Una vez muerto, camina detrás de los personajes en la escena final para ver los daños que él mismo ha causado.

Puesta en escena de 2008

Duelo: No hay duelo ni espadas.

Lista de amantes: agenda pequeña, aunque el criado reafirma sus argumentos sobre las conquistas de su amo tirando carretes de película a su propia cama para que Donna Elvira pueda conocer la verdad.

Boda de Zerlina y Masetto: Ambos personajes van vestidos con traje de boda desde el inicio de la representación y están tumbados en una de las camas de matrimonio de la habitación destinada para ellos.

Luto de Donna Anna: No se viste de luto.

Tres máscaras: No vemos ninguna máscara para estos tres personajes.

Estatua de El Comendador: no hay estatua porque el padre de Donna Anna siempre está presente desde que se inicia la ópera tumbado en su cama correspondiente.

Muerte del protagonista: polémico disparo al final del primer acto de Don Ottavio al galán, aunque no muere ni sale herido a pesar de que le ha disparado al corazón.

En la escena XV del cuadro V del acto II, mientras el galán come fruta de forma desagradable y desafiante, El Comendador se levanta de su cama y se sube encima de ella para imponerse al protagonista. Don Giovanni le coge de la mano, pero no acusa dolor alguno. El que muestra pesadumbre y desasosiego es el padre de Donna Anna. No lo puede vencer. De repente, la lámpara central baja como si fuese un fantasma y todas las camas comienzan a moverse de un lado a otro del escenario. Lo macabro, lo sobrenatural e incluso lo esperpéntico está viciado por el cine de los años 80. El burlador de mujeres no muere. En la escena final, Leporello graba con su cámara de vídeo a todos los personajes, que brindan con vino y se sientan en las camas muy alegres. Finalmente, vuelve a aparecer Don Giovanni por un instante, vestido con el traje de bufón-trovador que se puso el criado en el intercambio de papeles y se lanza al vacío cuando baja el telón.

Puesta en escena de 2011

Duelo: Sí. Espadas tradicionales. Sangre que emana del cuerpo fallecido.
Lista de amantes: panel en el que se proyectan cuentas.
Boda de Zerlina y Masetto: Vestido de novia en blanco roto muy actual. El novio va con un traje de chaqueta de raso en los mismos tonos que la novia.
Luto de Donna Anna: Sí, hasta con gafas de sol que disimulen su desolación.
Tres máscaras: vestidos de color rojo y con un antifaz, tal y como va engalanado el protagonista.
Estatua de El Comendador: El propio intérprete.
Muerte del protagonista: El Comendador y Don Giovanni sacan de nuevo las espadas y, esta vez, es vencido el burlador por el padre de Donna Anna. Ensangrentada su camisa, ve la manera en que un foso se abre y se lo lleva entre los humos, los efectos de luces azuladas y los gritos de ultratumba. En la escena final, Don Giovanni se pasea detrás de los personajes, vestido de esmoquin y fumándose un cigarro. No se arrepiente de sus malos actos y es un personaje que siempre vivirá en nuestra cultura. Por eso, el director de escena decide que todos los personajes vayan desapareciendo entre el foso y grandes cantidades de humo. El único que no se va, hasta que apura la colilla y se baja el telón, es nuestro protagonista.

Puesta en escena de 2015

Duelo: Sí. Espadas tradicionales.
Lista de amantes: Libro antiguo forrado en tela.
Boda de Zerlina y Masetto: La novia se distingue exclusivamente por el velo.
Luto de Donna Anna: Sí lleva luto riguroso con velo negro que tapa su rostro.
Tres máscaras: Sí. Antifaces sencillos que cubren parte del rostro y trajes que tapan su fisonomía.
Estatua de El Comendador: Artefacto articulado y el propio intérprete.
Muerte del protagonista: Luces rojas y efectos de humo dejan ver que una lápida se abre por la mitad y se lleva al galán. Lápida en la que estaba inscrita su sentencia de muerte y la venganza, leída por Leporello.

2.2. Fausto de Gounod.

2.2.1. Los textos: de la obra dramático-lírica al libreto operístico.

2.2.1.1. Obras dramáticas fuentes de la ópera:

A. El mito literario de Fausto desde el siglo XVI.

El mito literario de Fausto aparece en el siglo XVI como resultado del humanismo centrípedo en que se convertía toda corriente de pensamiento surgida en el Renacimiento. En este período de la historia de Europa, tan agitada por innumerables acontecimientos políticos, religiosos, militares y económicos acompañados por grandes descubrimientos geográficos, el ser humano aspiraba a alcanzar la infinitud en el conocimiento y la libertad suprema de acción ante sus ambiciones existenciales, hasta entonces siempre constreñidas por las sacralizadas herencias del Medievo. Estas inquietudes venían interpretándose desde épocas anteriores como deseos diabólicos del hombre, que se apartaba así de la voluntad y el destino marcados por Dios. Se respiraba en los ambientes culturales europeos una constante necesidad de transgredir las prohibiciones religiosas que impedían el saber y el poder como atributos de la persona que quiere semejarse a la naturaleza divina, y que no le importa aliarse con el demonio para conseguirlos.

El verdadero doctor Faust, de nombre Johann, que se cree había nacido hacia 1480 en la región alemana de Suabia, era una especie de humanista hechicero que practicaba la alquimia, convencido del poder de la magia como medio para alcanzar la sabiduría suprema que le permitiera vencer las limitaciones de su imperfecta y finita naturaleza humana. Estuvo durante toda su vida vagando de ciudad en ciudad ya que, por brujería y prácticas satánicas, sistemáticamente era expulsado de cada una de las que visitaba. Con su muerte la leyenda popular surgió con tal fuerza que se extendió rápidamente y se convirtió con el devenir del tiempo y el posterior tratamiento que de él hizo Johann Wolfgang von Goethe en “el mito filosófico de la tragedia por excelencia”, según palabras textuales del filósofo alemán Hegel, confluyendo en él los dos grandes principios del ejercicio intelectual de finales del siglo XVIII y principios

del XIX: el romántico “Sturm und Drang”, que les proporciona unas asombrosas dimensiones estéticas, y el ideal racionalista derivado del “Aufklärung”, que persigue la verdad (científica) como luz y respuesta que debe alumbrar la naturaleza de todo ser. No es extraño por tanto que como hilo conductor que aglutine los anhelos de Fausto aparezca la figura de Mefistófeles – personificación de Satanás-, materializándose así la fascinación que el protagonista va a tener por lo diabólico, como medio para conseguir la integridad y la plena coherencia de su existencia.

La riqueza del personaje de Fausto se convierte en un tema recurrente en el campo de la literatura europea desde el mismo XVI con la obra del británico Christopher Marlowe –que lo presenta como un ser irreligioso y escéptico, que se jactaba de su ateísmo practicando la blasfemia, a la vez que demostraba su ambición por la sabiduría-, pasando por el ya mencionado Goethe, hasta llegar al siglo XX con la famosa novela de Thomas Mann “Doktor Faustus”, que refleja simbólicamente las profundas contradicciones del pueblo alemán, que llega a tener la tentación demoníaca de sentirse sobre-humano entregándose al nacional socialismo, para después caer en la más profunda, triste y difícil contrición. Fausto es por tanto el mito literario alemán por antonomasia, convirtiéndose en universal como lo son Don Juan y Don Quijote y, al igual que éstos, tratado profusamente a lo largo de los últimos siglos por el arte de las letras, el teatro y la música, dada la infinitud y la intemporalidad de los planteamientos filosóficos que contiene.

De acuerdo con las apreciaciones sostenidas en la compilación elaborada por Roger Parker (1998:158) con el fin de crear una historia de la ópera ilustrada, debemos tener en cuenta las circunstancias que envolvían la operística de la época porque la aparición de *Faust*, de Gounod, en 1859, vino a representar una especie de culminación. La obra se había construido cuidadosamente, recurriendo tanto al teatro popular (*Faust et Marguerite*, 1850, de Michel Carré) como a la primera parte del propio *Faust* de Goethe. Con esta adaptación, el libretista, Jules Barbier, se convirtió en uno de los nombres más sobresalientes de la ópera francesa, principalmente en colaboración con Carré, con el que escribió más de treinta libretos. *Faust* es un ejemplo representativo de esta nueva generación de ópera “literaria”, sofisticada, dirigida a un público

probablemente mucho más culto que el de finales del siglo XX y que pretendía desarrollar las implicaciones de un tema dramático. En mano de excelentes compositores, la música dio cuerpo a una nueva galería de personajes que no eran ni triviales ni solemnes, y a los que se responsabilizó del crecimiento emocional. Gounod, y sobre todo *Faust*, jugaron un papel esencial en la modernización de la operística francesa.

B. Análisis semiótico de *Fausto* de Goethe.

I. SINTAXIS.

1. Acción. Argumento. Secuencias.

De esta manera, Goethe ha creado un conflicto complicado en *Fausto* desde el principio de la acción: la obsesión por la eterna juventud, encomendándose al diablo, para conseguir el amor correspondido. Dicho conflicto ha suscitado una tensión dramática en el personaje que perdura toda la primera parte del drama, pues si en la obra no está en peligro algo importante para los personajes, la trama no tendrá fuerza. Aquí no se pierde esta fuerza en ningún momento, teniendo presente el valor del Romanticismo patente porque el peligro acaba desvaneciéndose con la muerte de la amada Margarita.

Este drama no sigue una estructura dividida en actos. Las escenas se suceden en función del cambio de lugar. Sin embargo, *Fausto* de Goethe es una obra de teatro con dos partes diferenciadas, y la que sirvió para escribir el libreto y orientar la trama operística fue la primera parte. De todos modos, nos gustaría organizar este drama y la ópera según un planteamiento, un nudo y un desenlace.

Al principio, encontramos al doctor solitario y desesperado por gozar de una juventud eterna. Es un planteamiento que a los espectadores y los lectores nos facilita la sucesión del conflicto, pues debido a esta obsesión aparece Mefistófeles para ser el remedio de todos los males del doctor y acaba provocando la ruptura con la armonía. Cuando suceden varias escenas en el cuarto de Fausto y aparecen en la cocina de la bruja, tiene lugar la transformación del doctor en un hombre joven que va a conquistar a Margarita. Por último, el desenlace se precipita a partir de que Margarita se encuentra en la

última escena del drama en la cárcel y, enloquecida después de matar a su hijo y ver a Fausto que quiere salvarla, acaba muriendo por esperar el tiempo que no tiene.

Planteamiento: Las siete primeras escenas.

(Cuarto de Fausto y Cocina de la Bruja = conflicto y transformación)

Nudo: Desde la escena ocho hasta la veintitrés.

(Paseo de Fausto y Margarita en una calle/ Cuarto de Margarita/ Casa de la vecina/ Jardín/ Fuente/ Torreón/ Calle con escena determinante de la muerte de Valentín/ Catedral/ Noche de Walpurgis y Campo = Enredo amoroso urdido por el diablo, consejos, disputa, el perdón de la dama, fiesta de brujas)

Desenlace: Escena veinticuatro.

(Margarita muere enloquecida, después de matar a su hijo y de no atender al rescate de su enamorado Fausto)

Por otra parte, Alonso de Santos (1999) señala una tipología de conflicto en escena.

Fausto tiene un conflicto interno, puesto que trata de suicidarse con veneno y no acepta su vejez hasta que aparece Mefistófeles ofreciéndole su ayuda. Se enamora de Margarita y quiere entregarse a ella, pero necesita en cualquier momento el apoyo y consejo del demonio, una vez que le devuelve la juventud entre brebajes y conjuros.

El conflicto de relación viene dado por la pareja protagonista y antagonista, sobre la que profundizaremos: Fausto y Mefistófeles. Relacionado con la trama analizada, el viejo doctor quiere verse joven ante un espejo y su vida estaría salvada con la juventud devuelta si el diablo le echa una mano. Así ocurren los hechos. Hasta el punto de que Fausto establece una relación de dependencia absoluta con Mefistófeles e incluso participa de los errores de las artes malignas.

Lo que tampoco se puede obviar es que existe un conflicto de situación, ligado a los dos anteriores: la juventud que quiere conseguir Fausto a toda costa.

Por supuesto, la labor desempeñada por Mefistófeles durante el transcurso de la acción implica un conflicto sobrenatural: Fausto pone su destino en sus manos y la magia negra provoca, en parte, el trágico final. Si el protagonista hubiera aceptado la vejez y su sabiduría la hubiera empleado para conquistar a Margarita sin poderes inhumanos, quizás el conflicto suscitado hubiera sido menor. Las brujas, la alquimia y los rituales de los que se acompaña el diablo llevan al protagonista por mal camino y complican la sucesión de los hechos, así como acrecienta la tensión dramática.

2. Personajes

2.1. Protagonista, antagonista, intermediarios.

Es cierto que los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física que en su carácter. Estos vacíos textuales, según José Luis García Barrientos, se llenan con la presencia del actor en la representación. De todas formas, *Fausto* nos da la posibilidad de darle un mínimo perfil físico y ahondar más en el aspecto psicológico del protagonista, gracias a las continuas reflexiones de sus soliloquios. Este drama fue concebido más para ser leído que representado, por lo que las palabras de García Barrientos (2014) tendrían más sentido si Goethe tuviera la finalidad de la representación como único objetivo. No es así, pero sí que debemos hacernos a la idea de que Fausto es un personaje de avanzada edad que vuelve a ser joven, provocando una transformación física en el lector y en el espectador en todo caso. En cuanto a su psicología, se aprecia que es un hombre desolado, angustiado e inseguro, a pesar de su sabiduría.

Este perfil es el que le lleva al intento de suicidio al inicio de la obra y quiere que el antagonista le ayude en su deseo de rejuvenecer y enamorar a su amada Margarita. Mefistófeles, el antagonista, le facilita su meta, aunque no deja de ser el demonio que nunca hará ningún bien y se servirá de recursos que desembocaran en el final trágico esperado por los que nos enfrentamos a la obra.

Otro de los aspectos que Alonso de Santos ve determinante en la relación de protagonista y antagonista es la urgencia: Fausto se impacienta y precipita los hechos, mientras el demonio lo calma. Recuérdese el momento en que Fausto quiere ofrecer regalos y ver con inminencia a su amada. El demonio le marca los pasos que debería ir dando y se deja llevar por sus estrategias (otro elemento determinante): con aquellos cofres de joyas escondidos en el armario y la treta de darle la noticia de la muerte y las infidelidades del marido a Marta para provocar encuentros de los enamorados. Fausto deja embarazada a Margarita; hecho determinante para que encarcelen a la dama y acabe con su vida. Urgencias por acelerar la acción que dieron más pábulo al conflicto dramático. La estrategia más importante de la obra es la vuelta a la juventud de Fausto después de beber el brebaje que la bruja le preparó a las órdenes del diablo. A partir de entonces, se desarrolla el resto de la trama y la toma de decisiones o la superposición de más estrategias entre protagonista y antagonista que, a su vez, proporcionará incertidumbre en el lector o espectador. En el caso de *Fausto*, Goethe ha sabido crear expectación al final de cada encuentro importante entre los personajes principales y a causa, igualmente, del dinamismo que existe en las dos partes del drama por los continuos cambios de lugar.

La abundancia de personajes y estos frecuentes cambios de lugar ayudan a la sucesión de subtramas, como las llama Alonso de Santos (1999). Suponen una desviación con respecto al conflicto central, generalmente, alrededor de personajes secundarios, aunque el protagonista pueda participar en ellas. Ocurre en la bodega de Auerbach en Leipzig están alegres bebedores que cantan y beben sin parar, por ejemplo. Para ilustrar mejor esta idea, presento el siguiente cuadro de espacios relacionados con la trama

3. Espacio y tiempo.

Existe una extensa situación espacial que facilita la sucesión de subtramas. De hecho, me atrevería a hacer una división coherente de la obra en función de los espacios que pisan los personajes. A continuación, voy a tratarlo con minuciosidad:

Estancia gótica con altas bóvedas, de noche: Fausto, intranquilo, en su asiento ante el pupitre. Desesperado, el personaje comenta su mala situación

personal: se apoyó en todos los estudios posibles y no tiene apenas dinero, por lo que se ha dedicado a la magia. Se siente encerrado en una cárcel de libros, con grandes preguntas sin respuesta. Ante su desesperación, hojea malhumorado el libro para ver el signo del Espíritu de la Tierra. De repente, se enciende una llama rojiza y aparece el Espíritu en la llama.

El diálogo entre el Espíritu y Fausto se sucede entre asombro y quejas. Wagner aparece cuando el Espíritu desaparece porque le ha oído hablar. Debaten sobre el pasado, el arte imperecedero y la fugacidad de la vida, hasta que Wagner se disculpa para irse a estudiar. Un extenso soliloquio sirve a Fausto de desahogo, en él continúa preguntándose acerca de la caducidad del ser humano y si la respuesta unánime la encontrará rodeado de tantos libros como tiene: “¿No es polvo lo que en esa alta pared, /En cien estanterías, me sofoca?”

Va a beber veneno para quitarse la vida, y antes de ello, explica su deseo de permanecer joven. Al repicar las campanas, se suceden coros de ángeles, coros de mujeres y coros de discípulos que refuerzan el dramatismo romántico.

Puerta de la ciudad: Aprendices, muchacha de servicio, un estudiante, una señorita, un burgués, un mendigo, una vieja, soldados y labradores junto a Fausto y Wagner cuando entran. Los estudiantes galantean con las muchachas, el burgués se queja del actual alcalde y el mendigo canta a la distinción de clases sociales. Wagner prefiere pasear junto al doctor Fausto, mientras que este último valora el día de la Resurrección del Señor porque da igual de donde procedas: verás la luz. Los labradores ofrecen un refrigerio a esta pareja de paseantes y en corro brindan por su salud. Después de ello, Fausto y Wagner siguen su camino dialogando sobre las diferencias entre el padre de Fausto y él y no logra salir de la confusión en la que se encuentra. Un perro de aguas en busca de su dueño se les acerca y se crea una situación de contraste entre realidad vista por Wagner y ficción asumida por Fausto que percibe remolinos de fuego a su paso.

Entra en su cuarto de estudio con este perro, que se tumba tras la estufa y deja que Fausto abra el *Nuevo Testamento* para perderse aún más. De repente, el perro se hincha y eleva en forma de espíritu. El patetismo llega al culmen, cuando los conjuros y magias no surten efecto y Mefistófeles aparece rodeado de niebla detrás de la estufa, vestido de estudiante vagabundo. El doctor

pregunta por la identidad del demonio camuflado de estudiante y éste contesta con subterfugios: “soy parte de esa parte que fue todo/al principio, una parte de la sombra/que a la luz diera luz (...)” El diablo reconocido pide permiso para marcharse y Fausto quiere que se quede junto a él. Espíritus invocan la claridad y Mefistófeles hace que Fausto se duerma y lleva a cabo el hechizo. Confuso, el doctor no sabe si la verdad es la del demonio y el perro o si ha soñado todo lo que vio tan real.

En el cuarto de estudio, un nuevo diálogo entre Fausto y Mefistófeles. En él, el doctor le cuenta que sus despertares siempre son con espanto, pues ve que cada vez está más deseoso de la muerte y odia la vida. El diablo trata de convencerlo maldiciendo la dulzura del amor, la esperanza y la fe, sobre todo a la paciencia. Un coro de Espíritus invisible acentúa la imagen tétrica, pidiendo que un nuevo curso de vida comience. Mefistófeles pide a Fausto que deje de jugar con su tormento y le ofrece su compañía como servidor y esclavo. Acepta su proposición, pero sellada con una gota de su sangre. Un estudiante acude al demonio con veneración y respeto, puesto que tiene el deseo de ser sabio que le haga abrazar toda la ciencia y la naturaleza para comprenderla. Le aconseja aprovechar su momento, así como aprender a orientar a las mujeres. El estudiante queda satisfecho con su plática y quiere que le escriba algo en su álbum de recuerdos. Vuelve Fausto a escena e irán los dos con gozo a ver el pequeño y el gran mundo, sin caballos y moviendo las capas volarán hasta el destino.

Bodega de Auerbach en Leipzig: Están alegres bebedores que cantan y beben sin parar. Allí van a parar los dos aventureros, pues Mefistófeles quiere que el doctor vea lo positivo que es vivir y la felicidad que emanan aquellos hombres.

Entre ellos, se encuentra Siebel (único personaje que coincide en la ópera) que se muestra entusiasmado con los cánticos del diablo, hasta que queda asombrado cuando se derrama vino que ha bebido y acaba convertido en llamas. Al quitar una espita del tonel de vino, sale fuego y acaban sacando las navajas contra el demonio que creen que hace brujería. Mefistófeles les crea ilusiones

en su mente y los transporta a un lugar apacible. Diablo y doctor se marchan, y los bebedores vuelven a su realidad del engaño (cierta comicidad)

Cocina de la bruja: En la cocina de bruja se describe un hogar bajo con una caldera al fuego, que cuida una mona para que no se espume. Del vapor, se dejan ver variadas figuras. El mono, con los monos pequeños, está sentado al lado, calentándose. Se especifica que las paredes y techos están adornados con raros instrumentos de brujería. A Fausto le repugnan estas artes y pregunta a Mefistófeles si es la única manera de curarse: “Esta sucia cocina/ ¿me ha de quitar treinta años de los hombros?” El diablo le asegura que hay otro método que consiste en su retiro a un campo y el cuidado del ganado. Éste no puede llevar esa vida de estrechez y accede al brebaje preparado por la bruja.

Un aspecto curioso de la obra de Goethe es que los animales tienen voz, como si se tratase de una fábula dialogada. Ha creado un personaje llamado “Los animales” que cantan y guisan sopas por lo que están personificados. Tanto es así, que el siguiente en tomar presencia en el escenario será el mono cantando sobre el mundo que es un continuo subir y bajar. Ante esto, Fausto se encontraba mirándose al espejo y observa su imagen jugando con un soplillo, pensando en ser un rey entronado. Aquellos animales ofrecen una corona al demonio con gran griterío. Enredando torpemente con la corona, la rompen en dos pedazos, con los cuales dan vueltas y saltan.

Fausto cree que el pecho empieza a arderle y, al mismo tiempo, la caldera descuidada por la mona empieza a desbordarse saliendo una gran llama hasta la chimenea. La bruja se siente desconcertada y no sabe qué hacen el doctor y el diablo frente a ella, les arroja espuma espantada y Mefistófeles agarra el soplillo, golpea la olla y cacharros para provocarla. De repente, la bruja le ve su pie de chivo y se pone a bailar de alegría ante Don Satán. Él quiere que omita este nombre, pues ha sido mal utilizado en las fábulas y prefiere el de “Señor Barón”.

Le pide el zumo que sabe hacer y comienza el ritual: en una acotación se explica que la bruja traza un círculo y pone dentro de él cosas extrañas, mientras los vasos empiezan a tintinear y a sonar el puchero haciendo música. Finalmente, pone a los monos en el círculo y trae un libro grande para sostener

la antorcha. A Fausto le estalla la cabeza y, al llevarse a la boca la pócima de la juventud, sale una llama leve.

FAUSTO. ¡Deja que mire rápido el espejo!

¡La imagen de mujer, ¡era tan bella!

Calle con Fausto y Margarita paseando: Es el primer encuentro de los enamorados en escena. Él le ofrece su brazo y su compañía, pero ella lo rechaza. Cuando entra el diablo, le pide que le consiga a aquella chica como sea. La vehemencia hacia un amor que ha de ser suyo, le lleva al protagonista a quererla sin dilación y Mefistófeles le aconseja ir despacio con la bella niña.

Al atardecer, cuarto pequeño bien arreglado de la amada: En un soliloquio, Margarita se hace las trenzas pensando en ese desconocido caballero. Por otro lado, al aparecer el diablo y el doctor, Fausto pide quedarse solo y su discurso se sucede entre connotaciones románticas, después de dejarse caer en el sillón de cuero junto a la cama. Le interrumpe su acompañante maligno, pues le avisa de la llegada de ella. Le sugiere dejarle una cajita en el armario para sorprenderla y así lo hace. Margarita, empieza a cantar mientras se desnuda como se especifica en otra acotación y al abrir el armario se topa con el cofrecillo de las joyas (precisiones escénicas). Confusa, piensa que lo ha cerrado antes de irse y coge las joyas para adornarse con ellas.

Paseo por la calle de Fausto con Mefistófeles: Vuelve a dar un giro la escena y nos sitúa en un paseo en que Fausto se muestra pensativo. Mefistófeles entra contrariado, pues las joyas de la niña se las ha llevado el cura y a la madre de la muchacha le ha entrado miedo. Establece una crítica hacia la Iglesia y sus privilegios. Le sigue contando que Margarita está intranquila, sin saber qué hacer ni decir por motivo de las joyas.

Casa de la vecina: Marta le cuenta a Margarita que su marido no se portó muy bien con ella y se fue a recorrer el ancho mundo, dejándola sola sin hacer nada que le molestara. Lloro y la muchacha le cuenta que se ha quedado asombrada al encontrar otra cajita con joyas. Un instante después, llama a la puerta Mefistófeles para darle la noticia a Marta de que su marido ha muerto y, además, se quedó prendado de una dama que conoció en Nápoles a la que dio lealtad y amor. Marta enfurece ante la noticia y el diablo le pregunta a Margarita

por su corazón, mientras ella no entiende para qué quiere saberlo. Antes de irse, a Marta le gustaría tener otro testimonio de la noticia que le ha dado y, como buen demonio, le traerá un testigo fiel de los hechos si va acompañada de Margarita.

Una calle donde Fausto debate sobre las estrategias del diablo.

Jardín para el encuentro entre los enamorados: Ella le cuenta que en la casa pequeña donde viven no tienen criada y debe guisar, coser o barrer. Su padre había dejado un buen capital, pero su hermano está en la guerra y su otra hermana murió, después de criarla porque su madre vivía el duelo por la muerte de su marido. Después de una larga conversación paralela de Mefistófeles y Marta, la enamorada arranca una margarita y acaba obteniendo el sí quiero. Él le estrecha las manos y Marta avisa de que deben marcharse.

Marta. Parece que él la quiere.

Mefistófeles. Y ella también a él. ¡Así va el mundo!

Pequeña escena de los dos enamorados en el invernadero del jardín. En la acotación se explica que ella entra de un salto, cierra la puerta y, con el dedo en los labios, mira por las rendijas. Fausto la besa; ella le abraza y le devuelve el beso. El doctor se tiene que ir, para no ser pillados, y Margarita todavía no se cree qué ha podido ver en ella.

Soliloquio de Fausto al más puro estilo del romanticismo, con el propósito de alargar la escena dialogando con el demonio acerca de sus sentimientos y su pasión. El diablo le aconseja que considere la postura de Margarita: se ha quedado completamente prendada de él y le resulta eterno el encerramiento hasta que pueda verlo. Fausto siente lo mismo, incluso hasta sentir envidia del roce del Cuerpo de Cristo en sus labios. Mefistófeles lo ve casi como un demonio en la desesperación.

Cuarto de Margarita: Da un contraste a la escena anterior al cantar ante el torno de hilar su amor incontrolado.

Nueva oposición con lo acontecido y situamos a Margarita con Fausto en el jardín de Marta. La muchacha lo llama por su nombre y, así, da seriedad a sus promesas: Enrique. Se plantea una discusión de tema religioso, porque la

enamorada está dispuesta a dejar de corresponder su amor si no es cristiano. Le propone descansar junto a ella: un frasco con unas gotas que duerman a su madre.

Margarita. Sólo al verte, amor mío,
no sé qué me sujeta a tu deseo;
he hecho tanto por ti, que no me queda
casi nada que hacer.

Mefistófeles ha oído todo muy bien y Fausto se condena por no creer en el amor tan puro que la niña de catorce años tan bella siente por él.

Mefistófeles. *¡Ah tú, sensual galán suprasensible
te maneja esa niña como quiere!*

Junto a la fuente, Lisa y Margarita van con los cántaros. Charlan sobre Bárbara, a la cual su amor la ha abandonado después de mucha ternura y atenciones. Camino de casa sola, nuestra protagonista reflexiona sobre cómo criticaba antes los comportamientos que giraban en torno al amor y ahora ve que ella está igualmente en pecado.

Torreón de las murallas: Margarita le reza a la virgen de la Dolorosa.

La noche cae y el soldado Valentín avanza por la calle: La noche cae y observamos la primera aparición del personaje de Valentín, el hermano de Margarita. El soldado avanza en la calle ensalzando la belleza de su hermana. Se encuentra con el diablo y el doctor, que acaba en disputa: Valentín rompe la mandolina del diablo, mientras cantaba al amor y al alba. Cuando le iba a pegar, la mano de Valentín se para en seco por una fuerza sobrenatural.

Valentín. ¡El demonio debe ser!

¿Qué me pasa? ¡La mano se me para!

Marta le va contando a Margarita lo que está sucediendo desde la ventana: se pelean, dan gritos y se hieren. Valentín siente morir, y Goethe crea un personaje para dar multitud al drama llamado “La Gente” que atestigua que podría haber un muerto. Impreca contra su hermana, faltándola el respeto. Ella se siente dolida y el hermano quiere dejar intacta la honra, como si todavía se

luchara igual al siglo XV. Finalmente, Valentín se encomienda a Dios y muere considerándose buen soldado.

Catedral: Entre cánticos acompasados por el órgano (imagen algo tétrica), el Espíritu maldice lo que la muchacha siente y hace, a la vez que ella se lamenta porque le gustaría evitarlo. Le pide que se esconda del pecado y la vergüenza. El coro entona en latín la desdicha de Margarita y ella se desmaya al darle a la vecina el frasquito. El final de esta escena otorga una gran expectación, que continúa para el lector-espectador porque cambian totalmente el lugar y los personajes y nada se sabe sobre qué ha pasado con Margarita.

La noche de Walpurgis en las montañas del Harz: En la noche del aquelarre en que se reúnen las brujas en la montaña del Broken; se alude a lugares circundantes, algunos de ellos con nombres curiosamente significativos, como Elened, “desdicha”. Esta escena, así como su posterior réplica “estético-literaria”, el “Sueño de la Noche de Walpurgis”, tienen muy escasa relación con el contexto de la obra, si no es en cuanto que Mefistófeles procura apartar a Fausto del remordimiento por la seducción de Margarita, la cual, sin embargo, se le aparecerá a lo lejos, en figura fantasmal. El diablo le sugiere al Fuego Fatuo, (aquellas llamas que, por combustión espontánea de gases, se ven de noche en ciertos terrenos pantanosos o en los cementerios) que les acompañe y éste espera dominar su carácter frívolo para no ir en zigzag en esta noche loca de hechizos. Los tres inician su marcha cantando alternativamente las estrofas acerca del poder de la naturaleza.

La pareja llega, gracias a la capa del diablo, al lugar donde las brujas se comportan de forma soez y descarada. Tumulto: coro de voces, otro semicoro de brujos hechos personajes que intervienen en escena. La sensación de caos la logra Goethe, cuando Mefistófeles asegura que hay muchas voces, silbidos, empujones, hedor y que el doctor continúe agarrado a él porque es demasiada locura. Se divierten bailando, pero Fausto deja ir a una bella mujer puesto que se le aparece la imagen fantasmal de su amada Margarita.

Fausto. ¡Qué delicia, qué horrible sufrimiento!

no puedo separarme de esos ojos.

*¡Y qué extraño que aquel hermoso cuello
debe adornar un solo collar rojo,
no más ancho que el corte de un cuchillo!*

Se introduce un intermezzo, “Sueño de la noche de Walpurgis”, que no fue escrito originalmente para insertarse en Fausto, sino como sátira de actualidad, principalmente literaria, con destino al Almanaque de las Musas, dirigido por Schiller, quien, sin embargo, no lo publicó por considerar que ya habían cargado mucho el lado satírico en sus Xenias. Más adelante, Goethe decidió insertarlo en el *Fausto*, poniéndole el antetítulo de Sueño de la noche de Walpurgis, que aprovecha la sugestión shakesperiana del motivo “Oberón-Titania”; también aparecen Puck, el duendecillo de *El sueño de una noche de verano* o “de San Juan”, según entienden otros; y Ariel, el genio aéreo de *La tempestad*.

Día nublado en el campo: Fausto le manifiesta al diablo su indignación porque Margarita está encarcelada. Convince a Mefistófeles para rescatarla, después de hacerlo culpable de su pena.

Cárcel: La muchacha dice cosas sin sentido y ha acabado medio enloquecida, después de matar al fruto del amor con Fausto: su hijo. Apenas reconoce al enamorado y, cuando lo hace, lo entretiene con divagaciones y desvaríos. Él trata de meterle prisa para escapar a tiempo. Al final, salen de la cárcel ayudados por el demonio. La locura por amor y la cárcel de amor terminan en tragedia romántica. Precisión escénica gracias a las continuas acotaciones que aceleran el rescate y el agobio del lector-espectador cuando comprueba que Margarita se demora y muere.

Valle-Inclán (Iglesias Feijoo, 1997: 29-44) expone que nuestro teatro es de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y éste es: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Hay técnica dramática que se ha perdido. El drama español se caracteriza por la unidad de acción y la variedad de lugar. La acción, como un proyectil, como un vendaval, pasa arrastrando los personajes... Es la manera propia de un pueblo como el nuestro, viajero, inquieto, dinámico. Los clásicos la emplean todos. La emplean

intuitivamente. Nuestra escena, si el Estado se decidiera, podría reanimar esa tradición ilustre. El dramaturgo que provocó una revolución teatral, poco aceptada por sus contemporáneos, escribió aquel primer esperpento, *Luces de bohemia*, que coincide con nuestro *Fausto*: se abre con la invitación al suicidio y se cierra con la muerte. Otra coincidencia, que ahora nos atañe, es la relacionada con el espacio. Si tenemos en cuenta sus palabras, Valle vuelca en *Luces de bohemia* su teoría que he expresado con anterioridad, y en este drama de 15 escenas el protagonista va haciendo un recorrido por multitud de espacios distintos. Estos “escenarios”, en *Fausto* y en *Luces de bohemia*, favorecen la aparición de nuevos personajes y fomentan la tensión dramática.

Ahora bien, los espacios pueden clasificarse según enmarquen la acción en: interiores o exteriores, lugares cerrados o abiertos, marcos indefinidos, espacio único o múltiple. Podemos deducir que Goethe ha dado mayor relevancia a ciertos espacios porque secundan la importancia del desarrollo de la trama. Es decir, podríamos afirmar que si tuviéramos que hacer un balance general y quedarnos con los lugares más significativos de *Fausto*, diría que son el cuarto del protagonista, el jardín donde se encuentran los enamorados y la cárcel que define la tragedia. El resto sirve de ambiente o atmósfera para desarrollar lentamente la trama y añadir subtramas a la obra.

En cuanto al tiempo, debido a la ausencia de división estructural en actos, analizamos una indeterminación y poca linealidad temporal. Quizá, el carácter romántico de la pieza evoca la abstracción e implica que se vea perezoso el hecho de aludir al tiempo preciso en el que transcurre toda la trama. Observemos este cuadro:

TIEMPO DRAMÁTICO

Alusiones explícitas:

1. “De noche” en la estancia gótica abovedada.
2. “Al atardecer” en el cuarto bien arreglado de Margarita.
3. “La noche cae” y el soldado Valentín avanza por la calle.
4. “La noche de Walpurgis en las montañas del Harz”.
5. “Día nublado” en el campo.

Entre una alusión y otra los personajes viven distintas historias, se va sucediendo la trama principal y pisan bastantes espacios. ¿Cuántos días pasan desde que Fausto trata de quitarse la vida en su habitación hasta que Margarita muere, después de estar en la cárcel? El lector o el espectador no logra saberlo, pero sí se enfrenta a la preponderancia de la noche y de lo lúgubre que acentúan el Romanticismo y dejan ver otras características de este momento literario como son: el patetismo, la soledad, la idea de suicidio, el patriotismo, el inconformismo...

Como en *Don Juan* de Molière, volvemos a utilizar a García Barrientos para analizar esas precisiones temporales presentes en este drama. Encontramos una pausa temporal cuando Fausto y Mefistófeles van a la taberna a encontrarse con nuevos personajes, pues deja al margen la eterna juventud de protagonista en manos de antagonista y se distrae al lector-espectador con otro ambiente y nuevos personajes. Elipsis, provocadas por el escaso orden lineal de los acontecimientos, veo en varias escenas. La mejor muestra es que se omite y elude recrear el momento en que Margarita mata a su hijo, camuflado entre cánticos de horror en la catedral. El resumen está presente al pasar automáticamente de la famosa noche de Walpurgis a un día nublado en el campo. ¡Menudo salto explícito en el tiempo! Finalmente, la suspensión la situamos en el episodio principal en que aparece el diablo por primera vez ante el doctor y la anécdota del perro. Goethe se demora explicando la magia que ha hecho aparecer al demonio y ha sido un reclamo para Fausto.

II. PRAGMÁTICA y SEMÁNTICA

1. En la época del estreno.

Antes de comenzar la primera parte de la tragedia, Goethe escribe un *Preludio en el Teatro*. En él crea un interesante debate entre el Director, el Poeta y el Bufón. Como si de un tratado de preceptiva se tratase, Goethe deja puntos teóricos sobre la actuación y la puesta en escena de las obras dramáticas en la época que le tocó vivir. Comienza el Director diciendo que todo está preparado para ser representado y su entrega está destinada al público que se sienta en las butacas:

DIRECTOR. (...) Ya están los palos, puesto está el tablado,
y cada cual aguarda diversión.
Ya se han sentado, con la boca abierta,
tranquilos, deseando que les pasmen.
Pero yo nunca he estado tan perplejo:
No están acostumbrados a lo bueno,
pero han leído tanto, que me asusta.
¿Cómo haremos que todo sea nuevo,
fresco, agradable, al par que edificante?
Pues, la verdad, me gusta ver la plebe
agolparse en torrente en mi barraca,
e, insistiendo a empujones, ir metiéndose
por esta puerta estrecha de la gracia;
en pleno día, ya antes de las cuatro,
luchando a golpes hasta la taquilla,
y, como por el pan en tiempo de hambre,
casi romperse el cuello por su entrada (...)

En cambio, el Poeta defiende la idea de creación e inspiración sin tener tanto en cuenta a una “plebe abigarrada”. Este público, para él, es incapaz de asimilar la calidad del oficio artístico. Prefiere escribir dramas para el que los lee. De nuevo, el Director le hace ver lo contrario:

DIRECTOR. Semejante reproche no me hiere:
Aquel que piensa obrar como es preciso
debe usar la herramienta que haga falta.
Piensa que has de partir madera blanda
si miras sólo para quién escribes:
el uno viene por aburrimiento,
el otro viene ahído de su mesa,
y lo que es aún peor, algunos vienen
después de la lectura del periódico.
Acuden distraídos, como a máscaras,
por la curiosidad movidos sólo;
las damas, a lucirse en sus tocados,
y a hacer también comedia sin cobrar (...)

Es una idea excelente editar una obra dramática como *Fausto* con un preludio que ayude al lector a entender la actitud del dramaturgo, así como la del actor y la del director de escena. Este diálogo es una muestra de la importancia que tenía la representación y la afluencia de público en los teatros europeos. Por ello, he escogido las palabras más interesantes del director de escena y he considerado importante el contraste de opiniones con un actor y un dramaturgo. El bufón, o actor, sigue esa línea del entretenimiento que poco tiene que ver con la erudición textual que quiere el poeta dramaturgo. Objetivos distintos que incidirán en factores como la puesta en escena y el poder de convocatoria. Termina el Director apostando porque no haya escasez en usar maquinaria, luces y bambalinas para que el espectador se sorprenda. Así concebía Goethe la escena, como versan las palabras de este director de escena que discute y defiende sus ideas dramáticas.

En cuanto al significado de la obra, en 1954 Brecht pone en escena el *Urfaust* de Goethe; el trabajo con la obra goetheana motiva una serie de textos críticos que se centran en la tradición de representación del teatro clásico alemán. Brecht considera la figura de Fausto, antes que, como un símbolo uniforme u homogéneo, como una construcción dramática en continuo

movimiento. Esta evolución se hace patente en las tres partes de la obra de Goethe que Brecht denomina “Complejo-Faust”.

Al año siguiente el Berliner Ensemble emprende la puesta en escena del *Urfaust* de Goethe; el trabajo con la obra temprana del autor clásico conduce a Brecht a elaborar una serie de textos breves con consideraciones acerca de la tradición de representación del teatro clásico en Alemania. En estos comentarios Brecht valora negativamente la tradición de representación primero cortesana y luego burguesa que se había ido formando en torno a las obras consideradas clásicas, la cual exacerbaba los aspectos puramente técnicos de la puesta en escena y reducía la renovación a la capacidad interpretativa y al virtuosismo de los actores, por lo cual esta forma de representar, a la vez que transformaba la obra en monumento, neutralizaba sus elementos críticos y su grandeza humana: ‘la “renovación” formalista de las obras clásicas es la respuesta ligada a la tradición y es la respuesta equivocada’ (Brecht, 1975: 1275-76). Justamente, para recuperar esta auténtica grandeza de lo clásico, Brecht propone un estudio pormenorizado de las circunstancias históricas en que surge la obra, rescatar su ‘contenido ideológico original’ y su ‘significado nacional’, así como también interpretar ‘la toma de posición y especial singularidad’ del autor y, de esta manera, recuperar el ideal del autor clásico sin caer en la idealización. El principal obstáculo percibido por el dramaturgo para captar de esta manera el mensaje teatral es lo que llama la “intimidación ante lo clásico”, intimidación directamente relacionada con la imagen que el teatro burgués ha consagrado de los personajes tradicionales, sobre todo de Fausto, y que Brecht ve plasmada en un hecho significativo: la eliminación, o el intento de eliminación, de todo elemento humorístico o grotesco que pudiera aparecer en las obras de Goethe dedicadas a Fausto. Una falsa consideración lleva a ver como contradictorios “el humor y la dignidad”, palabras de las que, aludiendo al célebre ensayo de Schiller, se vale el autor para caracterizar esta situación. El humor, aún en sus expresiones más crudas y groseras, aparece en Goethe, según Brecht, debido primero a una cuestión literaria: la influencia de Shakespeare en aquellos primeros años del Sturm und Drang y luego a una razón sociológica, el ímpetu ascendente de la burguesía alemana durante el siglo XVIII se permitía el humor y aún no había llegado al estadio decadente en el que los productos culturales

“elevados” sufrirían un proceso de monumentalización, ‘la dialéctica de la clase burguesa que se siente joven se da como humor.’

Las estrategias que el gran dramaturgo propone para abordar el texto clásico son justamente aquellas tan cercanas a su teoría teatral: el trabajo sobre los elementos “marginales” de la obra, el fragmento, el humor, el grotesco, la mezcla temporal (elementos medievales y modernos) que caracteriza el ambiente del Fausto, la mezcla genérica (tragedia y comedia), la visión crítica de la intelectualidad cercana al cinismo del protagonista. Todo aquello, en fin, que permita un “distanciamiento” con respecto al gran héroe nacional alemán, todo lo que permita destruir a Fausto como prototipo para convertirlo en proceso. Esta visión nos sirve para encajar un sentido actual del mito y el personaje. Del mismo modo, es una forma de trasladar y renovar siempre este mito, esta obra dramática y, por consiguiente, este personaje.

2. *Fausto* en la actualidad: En los siglos XX y XXI.

Vamos a exponer la relación de estrenos en nuestro país de la obra de Goethe¹⁸:

1944. *Fausto* 43. Adaptación de José Vicente Puente basada en la obra de Goethe. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Fernando Chausa. Música: Manuel Parada. Ballet del Teatro Lope de Rueda con la dirección de Roberto Carpio. Intérpretes: José Bruguera, Mercedes Prendes, José María Seoane, José Luis Caballero, Alfonso Muñoz, Carmen Medina, Manuel Kayser, Miguel Muñiz, Josefina Robeda, Adriano Domínguez, José Santoncha, Juan de Ibarra, José Cuenca, Julia Delgado Caro, Conrado San Martín, Miguel Graneri, Pilar Sala y José Villasante. Estreno el 21 de febrero en el Teatro Español de Madrid

1984. *Fausto; Fausto*. Adaptación de Mundo Prieto. Producción de Teatro de la Danza. Dirección y coreografía: Mundo Prieto y Antonio Llopis. Figurines: Anotnio Llopis y Amador García. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Intérpretes: Roberto Álvarez, Luis Olmos, Mundo Prieto, Victoria Hernández,

¹⁸ Información extraída del Centro de Documentación Teatral, según los estrenos recopilados y archivados en su página web.

Lluís Blat, Javier Planchuelo, Viviana López, Amelia Ochandiano, Antonia Rodrigo, Maite Picot, José Núñez, Lola Tisner y Rosa García. Estreno el 10 de enero en la Sala Olimpia de Madrid.

1991. *Fausto I*. Producciones Rayuela. Dramaturgia: Ángela Reglero y Carlos Nuevo. Vestuario: Natacha Arranz. Música: Fernando Cayo. Intérpretes: Javier Juárez, Ángela Reglero, Javier Igea y Mar del Valle. Estreno el 3 de mayo en la Iglesia de las Francesas de Valladolid, dentro de la XII Muestra Internacional de Teatro de Valladolid.

1997. Creación colectiva a partir de Fausto de Goethe. Producción: La República. Dramaturgia: María Jesús Romero y Fernando J. Renjifo. Vestuario: Charo Rosado. Intérpretes: María Jesús Romero, Rafael Muguza y Alberto Nuñez. Estreno el 1 de mayo en el Teatro El Canto de la Cabra, con la colaboración del Instituto Alemán- Goethe Institut.

1997. Versión: Götz Loepelmann. Traducción: Miguel Sáenz. Dirección, escenografía y vestuario: Götz Loepelmann. Intérpretes: Pedro Casablanc, Beatriz Argüello, Ernesto Arias, Irene Visedo, Pepe Viyuela, Ester Bellver, Palmira Ferrer, Fátima Baeza, Gregor Acuña, Karmele Aramburu y Arsenio Luna. Estreno el 17 de octubre en Teatro de la Abadía, Sala Juan de la Cruz en Madrid. Dentro del Festival de Otoño.

1998. *Fausto. Versión 3.0*. Producción: La Fura dels Baus. Adaptación y creación de textos de Pablo Ley. Dramaturgia: Pablo Ley, Carles Pradissa, Alex Ollé, Magda Puyo, con la colaboración especial de Jaume Plensa. Dirección: Carles Pradissa, Alex Ollé y Magda Puyo. Escenografía: Roland Olbeter. Vestuario: Jaume Plensa. Música: Big Toxic y Álex Martín. Iluminación: Albert Faura. Intérpretes: Younes Bachir-Lafritz, Carles Fígols, Sara Rosa, Santi Pons, Miquel Gelabert, Jorge Flores y Anabel Moreno. Estreno el 28 de abril en la Sala Olimpia.

2000. Producción: Aula de Teatro de la Universidad de Almería. Adaptación, dirección, escenografía e iluminación: Antonio Fernández Castillo. Vestuario: Belén Soriano Soriano. Sonido: Irene Egea García. Intérpretes: Ricardo Romera Teva, David Sánchez del Amo, M^a Isabel Gallardo Vizcaíno, Neila

Díaz Díez, y Sebastián Lopera Infante. Estreno el 7 en la Sala Galán de Santiago Conpostela, dentro del Festival Internacional de Teatro Universitario.

2001. Producción: Inferno Teatro. Dirección: Juan Carlos Montagna. Intérpretes: Juan Carlos Montagna y Alejandro Moreno.

2004. Producción: Escuela de Actores – Escuela Superior de Arte Dramático de Canarias (EAC). Dirección: Enzo Scala. Intérpretes: María del Cristo Barbuzano González, Miguel Ángel Batista Rey, Alba Carrera López, Horacio de León Postigo, Mónica del Castillo Álvarez, Guacimara García Gil, Tanausú González Hernández, Miguel Ángel Grandos Martínez, Sara Hernández Hernández, Lioba Herrera Martel, Leiko Krahe de Armas...

2014. Producción: Centro Dramático Nacional. Adaptación de Tomaz Pandur, Lada Kastelan y Livija Pandur. Traducción: Pablo Viar. Dirección: Tomaz Pandur. Escenografía: Sven Jonke. Vestuario: Felype de Lima. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Música: Silence (Boris Benko y Primoz Hladnik), Sonido: Mariano García. Vídeo: Dorijan Kolundzija. Caracterización: Sara Álvarez. Intérpretes: Manuel Castillo, Victor Clavijo, Roberto Enríquez, Alberto Frías, Emilio Gavira, Antonio Gil, Aarón Lobato, Rubén Mascato, Pablo Rivero, Marina Salas y Ana Wagener. Estreno el 21 de noviembre en en Teatro Valle-Inclán.

En 1998 aparecían los siguientes titulares en periódicos nacionales: *“Fausto. Versión 3.0” se presentará en Salzburgo '99 y La Fura dels Baus lanza al hombre al infierno mediático con “Faust versión 3.0”*¹⁹ Juan Carlos Olivares, que firma la crítica sobre la representación de Fausto en ABC, destaca que La Fura dels Baus hizo en el Teatro Nacional de Cataluña algo que pudiese pensarse imposible cuando se pretende condensar en poco menos de dos horas el drama colosal que Goethe creó a lo largo de 54 años, y da lugar a un montaje que trata de comprender las dos aproximaciones de Goethe a su inmortal criatura. Olivares afirma que es una auténtica rareza con la que muy pocos se

¹⁹ Titulares de las críticas teatrales de *La Vanguardia* y ABC, respectivamente. Fechadas en 16 de abril para *La Vanguardia* y 29 de abril en el ABC.

han atrevido y entre esa minoría de osados se han atrevido la prestigiosa Kammer spiele de Múnich. La versión libre era la única opción posible y esperada si viene de la mano de la compañía de La Fura dels Baus.

La Fura crea una probeta gigantesca de la sociedad de la imagen, una especie de exudación terrible de todos los estímulos que atraviesan la pequeña y la gran pantalla. Ello provoca que el público se meta en el bolsillo fuertes cargas de desazón, angustia, tremedismo y violencia física, verbal o psíquica. Se define como si el espectador estuviese en una película de terror contemporáneo. La Fura, como dice el crítico, entrega su obra desde el principio a Mefistófeles porque Fausto resulta casi inexistente; hecho patente en la fuerza interpretativa de los respectivos actores. Es posible que sea debido a que la ambientación protagonista es el infierno y que Fausto no poseerá salvación alguna, solo un lugar inhóspito cargado de actualidad del siglo XX con referencias a música de discoteca, *La naranja mecánica* o *2001, odisea en el espacio*.

En el otro artículo se destaca que la andadura de este Fausto. Versión 3.0 que comenzó en Cataluña, seguirá por la Expo '98 de Lisboa y recorrerá después numerosas ciudades españolas para finalizar en Salzburgo, gracias al director artístico del festival que entonces era Gerard Mortier: "El proyecto que traerá el grupo catalán al festival el próximo año introducirá una nueva forma teatral en la que se intercomunicarán música, palabra y vídeo."

En el año 2009, ya adentrados en el siglo XXI, Fausto se representó en el marco del XXIV Festival Internacional de Madrid en Danza.²⁰ Albert Boadella era director de los Teatros del Canal y confesó su admiración por el trabajo del coreógrafo Jean- Christophe Maillot de Les Ballets de Monte-Carlo. El propio coreógrafo explicó que le angustiaba pensar en el resultado final porque iba a trabajar con cantantes de ópera y no estaba acostumbrado de la misma manera que cuando trata con bailarines. Maillot pone sobre el escenario la historia de una misteriosa relación contada con un lenguaje renovado, así lo leemos en las noticias que da a los medios de comunicación. El elemento innovador por excelencia es añadir la personificación de La Muerte por su constante

²⁰ Artículo "Fausto de Goethe en el XXIV Madrid en Danza" [En línea] Disponible en: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-fausto-goethe-xxiv-madrid-danza-20090416162138.html>

permanencia en la obra de Goethe y ha querido evitar la situación tétrica de la historia, potenciando la luminosidad y la esperanza que implica este mito clásico del romanticismo alemán.

En último lugar, queremos hacer mención de la temporada 2014-2015 del Centro Dramático Nacional, pues apostó por un Fausto representado en el Teatro Valle-Inclán, dirigido por Tomaz Pandur y una escenografía de Sven Jonke, así como el vestuario de Felipe de Lima y la iluminación de Juan Gómez Cornejo. En las entrevistas recabadas, el director escénico y dramaturgo pondera Fausto como uno de los libros fundamentales de nuestra civilización. El tema es vender el alma con un lenguaje contemporáneo. Pandur ve el teatro para él como un proceso de alquimia, porque todo lo que entra en el espacio teatral cambia y, por consiguiente, es un interminable proceso renovador. Madrid es la ciudad ideal para representar Fausto porque es la única del mundo que posee un monumento al ángel caído, según el director. Y su propósito es ayudar al doctor Fausto a buscar las fronteras, las fuerzas más poderosas que le pudiesen llevar donde quiere estar. Así, la obra es una lucha interna del personaje.

De sus declaraciones, como prueba de que todos los elementos que componen una obra de teatro deben cuidarse y que hemos avanzado enormemente en recursos de la dramaturgia durante el siglo XX y ahora más en el siglo XXI, queremos subrayar su pasión depositada en cada ensayo y su amor literal hacia los actores que hacen posible la puesta en escena. Además de comentar estas cuestiones, Pandur quería llevar a las tablas el mal y se representaría tomando la decisión de crear la familia Mefistófeles, puesto que el mal no se puede depositar en un solo ser o persona. El mal lo encontramos en cualquier rincón, en todas partes. Finalmente, es muy inteligente decir que no quiere hablar de la función porque ella habla sola y no es suya, sino el resultado del trabajo de mucha gente y de muchas emociones.

La escenografía de Sven Jonke, muy acorde con el siglo XXI que nos acontece, se basa en la coreografía de tres “paredes” móviles que forman una poderosa diagonal arquitectónica que atraviesa el escenario y se introduce en la zona del público. La estructura de las paredes, que cubre 200 metros cuadrados

de escenario, está hecha de contrachapado de madera y alcanza los nueve metros y medio en su parte más alta. Habrá dos grandes muros que tienen la posibilidad de girar alrededor de unos ejes fijos. Se proyectarán imágenes lanzadas desde tres proyectores y empleando varios ángulos, con tal de formar las composiciones alucinatorias del doctor. Además de ello, emplean una docena de sillas viejas de aspecto industrial en color azul y blanco, tubos de neón, bombillas colgadas y algunos espejos pequeños.

Felype de Lima apuesta por un vestuario que marque una diferenciación o dos lugares diferentes. Fausto es un sabio, un alquimista, una persona culta. Para eso le dan un aire de creador genial o artista investigador contemporáneo, olvidando el Fausto clásico. Además, tuvo que diseñar una vestimenta para la familia del Mal ideada por Pandur y no quisieron localizarlos en una cultura concreta ni en una época concreta. No quieren concretar nada al público, pues quiere implicarlo y hacerlo pensar: se ha marcado una línea de color y no de tejidos. El director escénico quería una propuesta de Fausto con un cambio radical y que se diferenciase de las anteriores. El color negro ha sido destituido y el espectáculo se moldea en una escala de grises: un color gris como manchado de blanco a brochetazos. En la segunda parte, se hará uso del azul oscuro y que contiene una alta simbología.²¹

Estableciendo una conexión inevitable entre la obra dramática fuente de la ópera y la propia obra dramática y lírica, a mediados del siglo XIX, Benito Pérez Galdós escribía en *La Nación* su primera colaboración: una crítica musical basada en una reseña muy cuidada y extensa sobre la ópera Fausto de Gounod. Aunque no pertenezca al siglo XX, es conveniente ver los límites que se fijaba para establecer un análisis literario y musical con grandes dosis de intelectualidad y humanismo, sin aludir además a la juventud de nuestro novelista y periodista pues todavía le otorga de mayor valor si cabe.

Quisiéramos compartir un fragmento de esta crítica operística y así ahondar después en los estrenos que se sucedieron durante los siglos XX y XXI (Shoemaker, 1972: 21-25):

²¹ Dejamos la referencia de dicha representación y de su ficha técnica desde la web del Centro Dramático Nacional <http://cdn.mcu.es/espectaculo/fausto/>

El autor empleó tres grandes figuras para desarrollar su pensamiento. En Margarita personificó la virtud, la inocencia, la debilidad sujeta a la tentación y rehabilitada por la gracia divina. El Fausto representó al hombre, es decir, a todos los hombres; a la ciencia que se rebela contra sí mismo, a la pasión nunca satisfecha, a la duda, la degradación y el escepticismo. En Mefistófeles pintó el genio del mal, la voz secreta que murmura una blasfemia al oído de toda virtud, al poder misterioso que representa a los ojos de la honestidad las formas de una Venus que oprime el corazón cuando late después de una acción generosa; al espíritu maligno que en lo profundo de la oración inspira un pensamiento lúbrico y sonrío horriblemente ante una mirada elevada al cielo.

En 1861 un maestro francés, Gounod, el ignorado autor de la reina de Sabá, presentó en el teatro lírico de París una ópera escrita sobre el poema alemán (...).

El Fausto de Gounod es una obra que sorprende por su inmensa originalidad. Representa una escuela nueva que se sobrepone a otra que va a caducar. La música italiana ha preponderado desde hace un siglo. Han nacido en Italia cuatro maestros, que han penetrado todos sus secretos (...). En la multitud de óperas que se han compuesto de cincuenta años a esta parte, han resonado todas las cuerdas de esta inmensa lira (...).

La partitura de Gounod está completamente reñida con el gusto italiano. Se aparta de él aún más que Meyerbeer que, a pesar de tener una inventiva prodigiosa, parece haber adulado a Rossini en algunos allegros dispeantes de Roberto del Diablo. En Fausto no hay ninguna reminiscencia italiana (...)

En el tercer acto es donde el autor ha desplegado todo su talento, allí es donde se observa la más íntima hermanación del poema y la música. El jardín, la casita gótica, el efecto de luna, la candorosa balada del Rey de Thule, la flor deshojada, el grupo que forman Fausto y Margarita, las inocentes carreras de ésta a través de las ramas, sus impresiones que se confunden y no pueden separarse (...). El idealismo alemán en toda su profunda o inexplicable manifestación pesa sobre la escena como una nube sombría (...).

El cuarto acto es más humano que el tercero, y es natural, después que Margarita ha pasado de ángel a mujer, que en el corazón del doctor ha sustituido a la pasión del hastío y el remordimiento (...). La ópera concluye con un terceto original y brillante (...)

Mario desempeña el papel de Fausto, Sabido es el deplorable estado en que se encuentran sus facultades vocales. Sin embargo, ha luchado titánicamente con su impotencia y, convertido en un signorino de medio siglo, ha logrado entusiasmar a una parte del público. Muchos se han pronunciado contra él y han intentando silbar a este coloso del arte (...). Mario toca a su fin; pero canta aún.

Pocos artistas habrá que comprendan el papel de Margarita como la señora Spezia. Su falta de voz no se hace notar en aquellos cantos llenos de inocencia y dulzura. Solo en la escena final quisiéramos que acentuara con menos exageración la frase "tiu me deteriorrom". Esto no consiste en que a la Spezia le falte talento. Consiste en que es artista de gran entusiasmo, y sacrifica, a veces la verdad al efecto dramático (...).

Ha reaparecido la célebre “diva”, que ha sido el encanto de nuestro público desde hace cinco años, madame Lagrange, la más popular de las cantantes que han pisado las tablas del Teatro Real, la naturaleza privilegiada que domina toda concepción del genio musical e interpreta todos los caracteres que ha creado el arte dramático (...). En la noche de su salida estuvo inimitable, y sorprendió a los que creían que había perdido sus facultades (...).

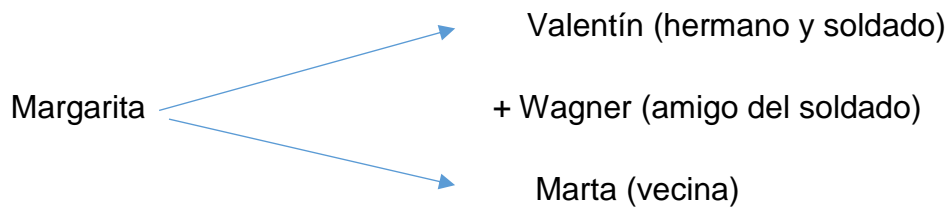
C. Análisis semiótico de *Faust*, Jules Barbier y Michael Carré.

I. SINTAXIS.

2. Acción, personajes, espacio y tiempo.

Faust es una ópera que recoge en las primeras páginas de su libreto a siete personajes y un generoso coro formado por distintos perfiles. Esos perfiles los clasificaríamos en dos categorías: humana y sobrenatural. El coro sustentado en personajes humanos está compuesto por: estudiantes, soldados, burgueses, muchachas, matronas, cantores de la iglesia, reinas y cortesanas de la antigüedad. Los sobrenaturales serán demonios invisibles, voces celestiales y brujas.

El doctor Faust es un “filósofo” y sobre Siebel se destaca el dato de que está “enamorado de Margarita”. Al nombrar al protagonista así se refiere al hecho de ser un filósofo de la naturaleza, un científico que todo se lo cuestiona porque necesita una solución para salvar su imposibilidad humana de ir contra natura, de enfrentarse al paso del tiempo. Desde el que se nos presenta a cada uno de los personajes en el libreto somos capaces de desarrollar la trama: Siebel será oponente en el amor de Margarita de Fausto. Margarita está “enamorada de Fausto” y se nos indica que Mefistófeles es el diablo, Valentín el soldado y hermano de Margarita y Marta es una vecina de Margarita. Un total de siete personajes que ayudan a que la tragedia tenga lugar, con mayor o menor implicación como seremos capaces de concluir con posterioridad. Es cierto que el demonio no necesita calificativos ni hace falta hacer una presentación del mismo, sin embargo, el caso de Margarita nos parece un dato curioso a tener en cuenta. Ella es la dama que enamora, la única que es capaz de provocar un esfuerzo tan imperioso e ilógico en un hombre.



La acción transcurre en Alemania, sin más concreción ni detalles geográficos que luego puedan verse representados en escena. Ahora vamos a delimitar los espacios menores donde se sitúa la acción:

ACTO I	El gabinete de Fausto. Habitación a medio amueblar, con un sillón en medio.
ACTO II	La kermés. Una de las puertas de la ciudad. A la izquierda, una taberna con un dibujo alusivo al dios Baco.
ACTO III	El jardín de Margarita: al fondo, un muro con una pequeña puerta. A la derecha, un pabellón.
ACTO IV	<u>Escena I:</u> La habitación de Margarita. <u>Escena II:</u> La iglesia. <u>Escena III:</u> Una calle. A la izquierda, la casa de Margarita.
ACTO V	<u>Escena I:</u> Las montañas del Hartz. En la noche de Walpurgis. <u>Escena II:</u> La prisión.

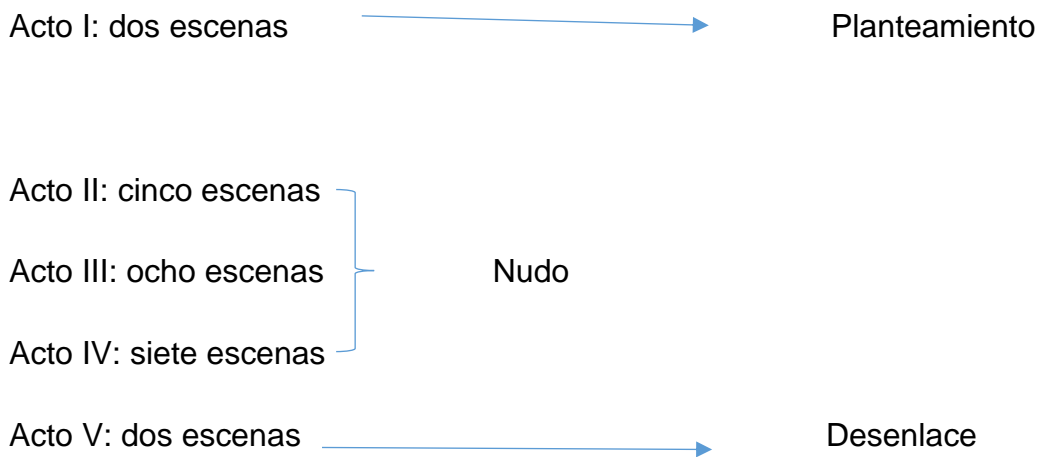
El tiempo dramático de Fausto es indeterminado, impreciso. La ópera comienza de noche y amanece unos instantes después de la primera intervención del doctor (escena I, acto I). La aparición repentina de Mefistófeles hace que lleguemos a la conclusión de que pasan pocas horas, o relativamente poco tiempo, entre la desesperación del protagonista y su transformación. El acto II da aires festivos a la representación, aunque no conocemos si transcurrieron

meses, semanas o días desde que Fausto consiguió su objetivo de convertirse en un joven gracias al diablo.

La misma situación sucede en el tercer acto, con la salvedad de que se produce una pausa temporal evidente cuando Margarita canta la *Canción del Rey de Thule*. Añade otra historia paralela a la trama y la resume para no alargarse en su parlamento.

Hay intervenciones de las que podemos deducir que los hechos no transcurren rápidamente y en pocos días. El argumento más importante, en cuanto al tiempo se refiere, es la gestación de Margarita y un niño que mata cuando enloquece. Y otro apunte temporal que ayuda a que nos orientemos acerca de un tiempo relativamente largo es que los soldados regresan de una guerra. Ambos motivos están escritos e ideados en el acto IV y el acto V. ¿Pero en qué meses del año se puede representar Fausto? ¿En qué año o años? Difícil de precisar, puesto que no leemos ninguna acotación que exponga nada al respecto.

La estructura de la texto dramático-lírico se basa en cinco actos y veinticuatro escenas, distribuidas así:



Los acontecimientos del principio y del final se precipitan, la rapidez tanto para contar qué conflicto ocurre como para concluir la suma de acciones hace que el acto I y el acto V dispongan de un menor número de escenas. El argumento de la trama se rige por el siguiente orden:

ACTO I: Transformación de Fausto. Vuelve su juventud y deja esa vejez intolerable gracias a un pacto con Mefistófeles. Simbiosis del doctor con el diablo. Amor de Fausto por Margarita.

ACTO II: Aires de fiesta por la próxima partida de los soldados a la guerra. Valentín teme dejar a su hermana Margarita sola. Siebel declara su amor por Margarita.

ACTO III: Enredos y amores: ramo de Siebel y joyas de Fausto. Engaño del diablo a Marta para distraerla.

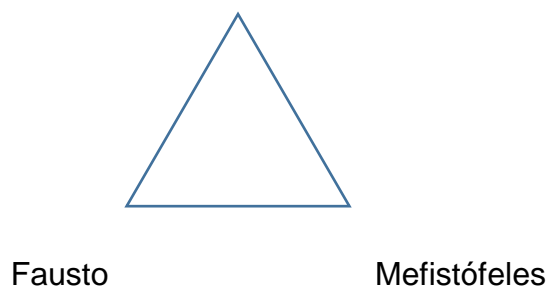
ACTO IV: Margarita es encarcelada por haberle quitado la vida a su hijo. Vuelta de los soldados lisiados y agotados. Fausto mata a Valentín después de un duelo por la situación de la dama.

ACTO V: Noche de Walpurgis. Muerte de Margarita enloquecida por su tragedia. Agotado el elixir de la eterna juventud y las malas artes del diablo: Vejez y Muerte del doctor protagonista.

Los triángulos actanciales de Ubersfeld nos harían ver un enredo diferente del boceto que planteamos con *Don Giovanni*. En este caso, tenemos dos sujetos que permanecen en todas las situaciones de conflicto: Margarita y Fausto. Una única mujer es el origen de todos los contratiempos que se suceden en la trama y en torno a ella giran las situaciones que han de resolverse o no.



3. Margarita



En el triángulo 1 dos enamorados se enfrentan al amor de una mujer. El triángulo 2 es completamente diferente porque consiste en la oposición entre un hermano y un amante: el soldado Valentín no quiere que su hermana se enamore del doctor Fausto, pues prefiere preservarla de algún mal. Y el triángulo 3 tiene también como protagonista a Margarita, pues sirve de conflicto entre el diablo y el doctor cuando el maligno toma el mando para urdir tretas que llevan a la perdición a ambos vértices de este triángulo. Siebel no es correspondido en el triángulo 1, Valentín muere de manos de Fausto en el triángulo 2 y Fausto con Margarita sufren las consecuencias de depender de la maldad del diablo.

2. Acotaciones y apartes.

Gracias a las acotaciones podemos conocer el argumento de esta obra. Es un dato relevante que, si omitimos los diálogos, las acotaciones podrían esbozar las intrigas que se suscitan y, a la vez, conocemos la actitud que deben mantener en escena los personajes principales.

Con el objetivo de seguir la misma línea de actuación con respecto al análisis de Don Giovanni y comprobar posteriormente las posibles diferencias, seguimos el diseño de tres apartados a tener en cuenta para confeccionar listados de acotaciones del libreto de Barbier y Carré. De nuevo, fijamos la atención en las anotaciones escénicas alusivas al lugar y llegamos a la afirmación de que existe una menor imprecisión descriptiva acerca del decorado y la ambientación que lo expuesto en el texto de Da Ponte, aunque tampoco se esmera en fijar detalles escénicos constantemente. ¿Qué elementos imprescindibles deberían estar presentes en cada representación de Fausto? En el acto I, contaríamos con la presencia de un metro, un espejo, un sombrero, una mesa repleta de pergaminos, un libro abierto, un frasco, una copa de cristal

y un sillón. En el segundo acto, deberíamos ver una taberna con un dibujo sobre Baco, una pequeña medalla, un taburete, un tonel y vino brotando del mismo, espadas, una pila con fuego, el círculo que traza Mefistófeles y una cruz. En el acto tercero habría que contar con un muro y un pabellón a ambos lados del escenario, un ramo de flores, una arboleda, un cofre, una silla, joyas y una ventana. En el acto cuarto sería fundamental que los espectadores localizasen la casa de Margarita, una guitarra, la medalla entregada a Valentín y espadas. En el último acto, situaremos un aquelarre entre demonios y brujas, una montaña que se abre y da lugar a un resplandeciente palacio de oro, una mesa lujosamente servida rodeada de cortesanas y reinas de la Antigüedad, una copa, la visión de Margarita que aparece y desaparece y la espada para Fausto.

Por otra parte, creíamos conveniente destacar las acotaciones sobre el vestuario y los elementos escénicos relacionados con la carga de significación y el peso argumental escénico. Vemos que, en la enumeración establecida con anterioridad para cada acto, existen elementos alusivos al vestuario y lo más significativo para entender el argumento de la obra. Debemos hacer un alto para precisar un momento sobresaliente en el texto de los libretistas de Gounod: cuando Mefistófeles aparece por primera vez, cuenta pinceladas de su vestuario gracias a una didascalia muy importante. Así, dice:

¡Aquí estoy!

¿A qué viene tu sorpresa?

¿No te gusta mi atuendo?

la espada al costado, la pluma en el sombrero,

la bolsa llena; una rica capa

al hombro; ¡en suma,

un verdadero aristócrata!

Así que, doctor, ¿qué quieres de mí?

¡Vamos, habla! ¿te doy miedo?

(Escena II, acto I)

Y para finalizar, tuvimos en cuenta las acotaciones referidas a la psicología y la actitud de los personajes en escena.

Las evidencias que sacamos de este análisis sobre las acotaciones es que se tiene especial interés en los movimientos de los personajes en escena y que, como dijimos, se cuida un poco más la aparición de ciertos elementos escénicos que son capaces de resumirnos el contenido de esta ópera y cuál va a ser su puesta en escena. De todas formas, en las versiones que analizaremos de Fausto, comprobaremos si estos elementos, que a continuación señalamos en negrita, pueden omitirse, transformarse o añadirse otros para ver distintas representaciones diseñado textualmente por los dos libretistas.

Una luz azulada que invada el teatro.

2.1. Los espacios.

Acto I

- Habitación a medio amueblar, con un **sillón** en medio (escena I).
- Es el amanecer. Fausto está sentado delante de una **mesa repleta de pergaminos**. Tiene un **libro abierto** (escena I).

Acto II

- **Una de las puertas de la ciudad. A la izquierda, una taberna con un dibujo alusivo al dios Baco. Estudiantes, burgueses y soldados alegremente** (escena I).

Acto III

- Al fondo, un **muro** con una pequeña puerta. A la derecha, un **pabellón** (escena I).

Acto IV

- A la izquierda, la **casa de Margarita** (escena III)

Acto V

- Es la noche de Walpurgis. En la oscuridad, los demonios y las brujas celebran un aquelarre (escena I).

- La **montaña** se abre y deja ver un **amplio palacio resplandeciente de oro**, en medio del cual hay **una mesa ricamente servida y rodeada de reinas y de cortesanas de la Antigüedad** (escena I).
- **Una luz azulada invade el teatro.** Aparece la **visión de Margarita en su celda** (escena I).

2.2. Vestuario y los elementos simbólicos de la escenografía. Mímica y quinésica de los personajes.

Acto I

- [Refiriéndose a Fausto] Cierra el libro y se levanta (escena I)
- [Refiriéndose a Fausto] Coge **un frasco** de la mesa (escena I)
- [Refiriéndose a Fausto] Vierte el contenido del frasco en una **copa de cristal**. En el momento en que va a llevarse la copa a los labios, unas voces de muchachas se oyen fuera (escena I)
- [Refiriéndose a Fausto] Se lleva de nuevo la copa a los labios (escena I)
- [Refiriéndose a Fausto] Posando la copa (escena I)
- [Refiriéndose a Fausto] Se deja caer en su sillón (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Apareciendo bruscamente (escena II, acto I).
- Presentándole un pergamino (escena II, acto I).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Hace un gesto. **Aparece Margarita hilando delante de su rueca** (escena II, acto I).
- [Refiriéndose a Fausto] Tomando el pergamino (escena II, acto I).
- [Refiriéndose a Fausto] Firma (escena II, acto I).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Tomando la copa que se ha quedado en la mesa (escena II, acto I).
- [Refiriéndose a Fausto] **Vacía la copa y se encuentra transformado en un caballero joven y elegante. La visión desaparece** (escena II, acto I).

Acto II

- [Refiriéndose a los estudiantes] **Brindan y beben** (escena I, acto II).
- [Refiriéndose a Valentín] Entrando con una **pequeña medalla** en la mano (escena II, acto II).

- [Valentín a Siebel] Estrechándole la mano (escena II, acto II).
- [Refiriéndose a Wagner] Subiéndose a un **taburete** (escena II, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Apareciendo súbitamente (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Wagner] Bajando del taburete (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Wagner] Tendiendo un **vaso** a Mefistófeles (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Cogiendo la mano de Wagner y examinándola (escena III, acto II).
- Wagner retira su mano con enfado (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Cogiéndole la mano (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Siebel] Retirando la mano con viveza (Escena III, acto II)
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Tomando el vaso de las manos de Wagner (Escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Tirando el contenido del vaso (Escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Golpeando en el tonel adornado con el mismo **baco** de la puerta de la taberna (Escena III, acto II).
- **El vino brota del tonel.** Dirigiéndose a los estudiantes (escena III, acto II)
- [Refiriéndose a Valentín] Arrancándole el vaso de las manos (escena II, acto II)
- **El vino se prende en la pila dispuesta bajo el tonel. Valentín y Wagner sacan las espadas** (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] **Traza un círculo a su alrededor con la espada. Valentín se adelanta para atacarle. Su espada se rompe** (escena III, acto II)
- [Refiriéndose a Valentín] Tomando su espada por la hoja y presentando **la cruz** a Mefistófeles (escena III, acto II)
- Mefistófeles retrocede ante la cruz. La escena va quedando vacía (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Envainando la espada (Escena IV, acto II)
- Los estudiantes y las muchachas, del brazo, invaden la escena, junto con los violinistas y los burgueses (Escena V, acto II)

- [Refiriéndose a Mefistófeles] A Fausto (Escena V, acto II)
- [Refiriéndose a Siebel] Regresando (escena V, acto II)
- [Refiriéndose a algunas muchachas] Acercándose a Siebel (Escena V, acto II).
- Aparece Margarita (Escena V, acto II)
- [Refiriéndose a Siebel] Acercándose a Margarita (Escena V, acto II)
- [Refiriéndose a Fausto] Abordando a Margarita (escena V, acto II)
- [Refiriéndose a Margarita] Pasa delante de Fausto y se aleja (escena V, acto II).
- [Refiriéndose a Fausto] Siguiéndola con los ojos (escena V, acto II).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Riendo (escena V, acto II)
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Se aleja con Fausto por la misma dirección que Margarita (escena V, acto II).

Acto III

- [Refiriéndose a Siebel] Corta **una flor** (escena I, acto III).
- [Refiriéndose a Siebel] Moja los dedos en una pila de agua bendita colgada de la pared (escena I, acto III)
- [Refiriéndose a Siebel] Corta **dos o tres flores** (escena I, acto III)
- [Refiriéndose a Siebel] Mirando su **ramo** (escena I, acto III)
- Fausto y Mefistófeles entran con cautela (escena II, acto III)
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Se esconde con Fausto en la **arboleda**, mientras que Siebel regresa con un ramo en la mano (escena II, acto III)
- Siebel ata el ramo a la puerta del pabellón y sale (escena II, acto III).
- Mefistófeles vuelve a aparecer, con un **cofre** bajo el brazo (escena V, acto III).
- Colocando el joyero en el umbral del pabellón (escena V, acto III).
- Arrastra a Fausto y desaparece con él en el jardín. Entra Margarita (escena V, acto III).
- [Refiriéndose a Margarita] Interrumpiéndose/ Volviendo a su canción: 2 veces repetidas ambas acotaciones (escena VI, acto III)
- [refiriéndose a Margarita] Repara en el ramo. Repara en el cofre. Abre el cofre.

- [Refiriéndose a Margarita] Coloca el cofre abierto sobre una **silla**, y se arrodilla para ponerse las **joyas**. Se pone los pendientes, se levanta y se mira en el espejo (escena VI, acto III)
- [Refiriéndose a Marta] Entrando por el fondo (escena VII, acto III).
- Mefistófeles y Fausto entran en escena (escena VIII, acto III).
- Empieza a anochecer (escena VIII, acto III)
- [Refiriéndose a Margarita] Se va apresuradamente (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Fausto] Persiguiéndola (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Se esconde detrás de un árbol (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Marta] Se aleja (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Fausto] Entre bastidores (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Marta] Entre bastidores (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Desaparece mientras que Fausto y Margarita regresan (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Fausto] Reteniéndola (a Margarita) (escena VIII, acto III).
- [Refiriéndose a Margarita] Corta una margarita. Deshojando la margarita. Suplicante. Se escapa. Se detiene en el umbral y envía un beso a Fausto. Entra en el pabellón (escena VIII, acto III).
- Margarita aparece en la **ventana** (escena VIII, acto III)
- [Refiriéndose a Fausto] Lanzándose hacia la ventana y tomando la mano de Margarita (escena VIII, acto III).

Acto IV

- [Refiriéndose a Margarita] Sola (Escena I, acto IV).
- Siebel entra suavemente (escena I, acto IV)
- [refiriéndose a Margarita] Tomando la mano de Siebel (escena I, acto IV).
- [Refiriéndose a Margarita] Arrodillándose (escena II, acto IV)
- Margarita lanza un grito y cae al suelo desvanecida (escena II, acto IV).
- [Refiriéndose a Valentín] Viendo a Siebel. Lo abraza (escena III, acto IV).
- [refiriéndose a Siebel] Enérgicamente (escena IV, acto IV).
- [Refiriéndose a Valentín] Dirigiéndose hacia la casa (escena IV, acto IV).
- [Refiriéndose a Siebel] Deteniéndolo (escena IV, acto IV).
- [Refiriéndose a Valentín] Liberándose. Entra en casa (escena IV, acto IV).

- [refiriéndose a Siebel] Se aleja: Mefistófeles y Fausto entran en escena: Mefistófeles lleva una **guitarra** (escena IV, acto IV).
- Fausto se dirige hacia la casa de Margarita y se detiene (escena V, acto IV).
- Valentín sale de casa (escena VI, acto IV).
- [Refiriéndose a Valentín] Desenvaina y rompe la guitarra de Mefistófeles con la espada (escena VI, acto IV).
- Fausto saca su espada (escena VI, acto IV).
- [Refiriéndose a Valentín] Sacando de su pecho **la medalla** que le ha dado Margarita (Escena VI, acto IV)
- [Refiriéndose a Valentín] Lanza la medalla lejos de sí (escena VI, acto IV).
- [Refiriéndose a Fausto y Valentín] Se baten. En el cuarto ataque, Mefistófeles aparta la **espada** de Valentín. Y Fausto confunde el golpe y lo alcanza. Valentín cae (escena VI, acto IV)
- [refiriéndose a Mefistófeles] Arrastra a Fausto. Llegan Marta y burgueses portando **antorchas** (escena VI, acto IV).
- [refiriéndose a Margarita] Apareciendo al fondo (escena VII, acto IV).
- [Refiriéndose a Valentín] Muere (escena VII, acto IV).

Acto V

- Aparecen Fausto y Mefistófeles (escena I, acto V).
- [Refiriéndose a Fausto] Quiere huir (escena I, acto V)
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Reteniéndolo (escena I, acto V)
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Ofreciendo una **copa** a Fausto (escena I, acto V)
- Fausto ve a Margarita y lanza su copa lejos de sí; en el acto, palacio y cortesanas desaparecen y Mefistófeles y él se vuelven a encontrar en el **valle** del Brocken (escena I, acto V).
- La visión desaparece (escena I, acto V).
- [Refiriéndose a Fausto] Arrastra a Mefistófeles y se abre paso, **espada** en mano, entre la muchedumbre de los demonios y de los monstruos infernales que intentan retenerlo (escena I, acto V).
- Margarita está dormida. Mefistófeles entra con Fausto (escena II, acto V).
- [Refiriéndose a Margarita] Despertándose (Escena II, acto V)

- [Refiriéndose a Fausto] La quiere arrastrar hacia él. Ella se libera suavemente de sus brazos (escena II, acto V).
- Mefistófeles vuelve a aparecer (escena II, acto V).
- [Refiriéndose a Mefistófeles] Intenta llevarse a Fausto (escena II, acto V)
- [refiriéndose a Margarita] Se derrumba sin vida (escena II, acto V).

El número de apartes en Fausto es muy inferior a los que hallamos en la ópera de Mozart y Da Ponte. Barbier y Carré apenas emplean este recurso y vamos a destacar algunos momentos que inducen a desvelar qué sienten los personajes y nos hace partícipes a los lectores y al público de su trama. Durante el acto III, elegimos la escena VIII con Mefistófeles, Marta, Fausto y Margarita. Para que el diablo y la vecina no puedan escuchar sus amores, los amantes expresan en apartes:

MARGARITA: A mi pesar,

mi corazón tiembla y se turba ante su mirada.

FAUSTO: ¡Mis sentidos se desvanecen ante su vista!

Y como el público o los lectores del libreto han de encontrar el contraste entre unos personajes y otros, ahora vamos a exponer lo que en la misma escena dicen después en sus apartes el diablo y la vecina:

MARTA: ¡Es encantador!

MEFISTÓFELES: La vecina está algo madura.

De un amor idílico y expresado en apartes con rubor e incertidumbre antes tanto sentimiento como el de Fausto y Margarita, pasamos al coqueteo ridículo de Marta con Mefistófeles cuando ésta acaba de conocer la noticia del fallecimiento de su marido.

Un aparte trascendente, desde el punto de vista argumental, es el que pronuncia el diablo en la escena IV del cuadro II en el acto IV. Valentín y Fausto van a someterse a un duelo, condicionado y ejecutado finalmente por Mefistófeles. De él, sacamos dos informaciones que se nos facilitan gracias a este recurso teatral:

FAUSTO: ¡Es terrible y violento,

hiela mi valor!

¿Debo derramar la sangre

del hermano que estoy ofendiendo?

Valentín arroja la medalla de su hermana que le protegía y el diablo utiliza otro aparte para referirse al soldado y será definitorio para que sepamos su irremediable final de manos de su maldad:

MEFISTÓFELES: ¡Te arrepentirás de lo que has hecho!

2.2.2. La representación: diversas puestas en escena de *Fausto* de Gounod, basada libremente en el *Fausto* de Goethe.

C.1. 1975: Puesta en escena de Théâtre National de l'Opéra de París.

Director musical: Charles Mackerras

Director escénico: Jorge Lavelli

Director de vestuario y escenografía: Max Bignens.

Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de París.

Reparto:

Faust.... Nicolaï Gedda. Marthe... Jocelyne Taillon

Marguerite.... Mirella Freni Wagner... Jean-Louis Soumagnas

Méphistophélès.... Roger Soyer Valentín... Tom Krause

Siebel (soprano).... René Auphan/Catherine Bresson

El mobiliario es cambiante durante la representación, aunque se aprovechan cuadros escénicos en unos actos y en otros. Empezamos con un escenario limitado a un mísero estudio iluminado frente a la oscuridad que le

rodea. La puesta en escena se fracciona, porque el director ha querido limitar el espacio escénico a un cuadrado que ofrezca la misma sensación de encierro, pesar y agobio que tendrá el protagonista. En medio, hay una mesa sin más mobiliario (escena I, acto I)

En la parte de arriba del cuarto minúsculo, observamos una cama de la que sale el demonio cuando Fausto cree que lo necesita. Mefistófeles se desarropa, aparta las sábanas de la cama y baja para acabar con la desesperación del doctor (escena II, acto I).

De ese estudio minúsculo del primer acto que limitaba el escenario, el espectador ve la amplitud y la grandiosidad de la puesta en escena en el comienzo del segundo. Se trata del interior de un edificio acristalado de dos plantas con acceso para bajar y subir por una escalera metalizada. El medio de la escena lo ocupa una especie de noria de luces que gira sin cesar en el transcurso de la trama. Un ramillete de enormes globos blancos se pasea de la mano de algún figurante. A la derecha, hay una plataforma giratoria sobre el suelo donde algunos se suben para rotar entre juegos. Giros de la noria de luces y giros de un suelo engañoso, que tendrán algo que ver con los virajes que padecerán Fausto, Margarita y Valentín (escena I, acto II).

El tercer acto se inaugura con la fachada de un edificio que posee un amplio patio repleto de sábanas tendidas en varios cordeles. En el lado izquierdo del escenario, hay una escalera que nos conduce a la casa de la dama. La luz va aumentando a medida que suena el inicio de la melodía. Siebel pasa entre las sábanas con flores envueltas para regalo, pero se marchitan enseguida. Observa sus manos, por si son las culpables de que no progrese su amor por Margarita, y coge un pequeño ramo de un espacio situado a la derecha con macetas donde germinan margaritas. Rocía el ramo con agua bendita y lo deja en la puerta de su amada mujer, mientras la pareja del doctor y el diablo están escondidos entre las sábanas y ven su forma de proceder.

El acto IV posee el mismo cuadro escénico que el acto segundo, pero con ciertas modificaciones. El lugar abovedado con grandes ventanales ya no es un sitio de regocijo y fiesta, es decir, no abundan colores ni luces. El oscurantismo prevalece en estos momentos, algunas sillas apiladas, ciertos figurantes

barriendo y la imagen de un Cristo crucificado inmenso en el centro; en vez de la noria sin descanso en sus movimientos giratorios. Es la ambientación que precisa la iglesia del acto IV. Por ello, una mujer avanza tapada con un velo, mirando al suelo hasta que se postra ante el señor. Esa mujer es Margarita que necesita arrodillarse para implorar perdón, al tiempo que el diablo quiere que acudan los espíritus malignos sin rezos ni súplicas. Estas ánimas se sitúan sentadas en las sillas de espaldas al escenario y miran hacia atrás con descaro.

Se produce un cambio la escena en el cuadro III del acto IV y nos sitúa delante de la multitud de soldados lisiados y recién llegados de la guerra. Es la misma zona acristalada con dos alturas y no una calle como exige el libreto. En la altura superior está una banda que, al toque de clarines, muestra el triunfo y la valentía de los que vuelven a la patria. Los soldados van dejando el escenario; quedan solos Siebel y Valentín: este último le pide explicaciones sobre su hermana. La expectación queda en la retina del espectador cuando el hermano abandona el lugar con el enamorado de Margarita.

La Noche de Walpurgis del acto V hace bajar una plataforma de cristal que encierra a todos los que están apelotonados en el corro: brujas y demonios en un aquelarre sin limitaciones. Dicha plataforma tiene una pasarela sobre la que pasean el diablo y el doctor porque tienen que quitarse a las brujas provocativas de encima.

Transcurridos en cuadro I y II, se produce un cambio de mobiliario muy trascendente en el acto V: Utilizar un foso para el castigo de Margarita resulta una innovación escénica muy acertada para una ópera que sigue, más o menos fiel, ese respeto hacia una versión clásica de *Fausto*. El foso puede interpretarse como el mismísimo infierno en un teatro, el lugar más bajo al que se puede llegar.

La caracterización de los personajes se basa en una vestimenta y apariencia clásica. El personaje de Fausto envejecido y sentado, mientras ahonda en la idea de "Rien" durante la noche, posee un generoso pelo cano y una barba descuidada. El doctor se inclina sobre la mesa y contesta, desde la luz y el escaso espacio, imprecando contra el Dios que no le da el elixir de la vida que desea. Se dirige a la escalera y mira hacia arriba, hasta que se topa con un personaje vestido igual que él, con un batín morado aterciopelado y

adecuado a la época del Romanticismo. El mismísimo demonio ha bajado con agilidad estas escaleras para preguntarle si le teme. Fausto lo niega, pero duda de su poder. La curiosidad de que ambos personajes vayan vestidos iguales implica toda una lección escénica. Los dos van a ser uno: el doctor se encomienda al diablo y será manejado a su antojo por él durante los cinco actos. La transformación de Fausto es una metamorfosis que le convertirá a imagen y semejanza de Mefistófeles.

Mefistófeles le quita con entusiasmo la barba y el pelo canoso a Fausto en escena, haciendo partícipe al espectador de la simplicidad de su magia. Le despoja de su batín y le da un aspecto juvenil con unos ropajes que él va vistiendo iguales. Se engalanan a la vez: camisa con chaleco claro y traje grisáceo de levita. Son la misma persona vestida, porque una se ha vendido a la otra. Le ofrece un bastón señorial y cogen sombreros, portando una sonrisa de caballeros que salen airoso de una pena que no parecía tener solución (escena II, acto I).

En el inicio del acto II, encontramos muchos personajes en escena vestidos con respeto al siglo XIX, dejando ver la diferenciación de clases sociales al apreciar el mayor o menor lujo y la suntuosidad de sus telas: mandiles y cofias mezclados con joyas, pieles y grandes sombreros. El contraste visual es inmenso con respecto al acto primero: colorido, multitud y alegría extrema. El vestuario respeta el gusto del romanticismo con trajes abullonados de diversos tonos de color, adornados con ciertos complementos como los sombreros, tocados o guantes. Por otra parte, vemos los trajes de militancia verdes con guantes blancos y gorros negros de oficio para los soldados, que contrasta con la elegancia a todo color gracias a trajes con levita, bastón y sombreros de ala ancha para los burgueses.

Sin esperarlo, aparece Mefistófeles con un abrigo de cuello de piel y el mismo vestuario del acto primero. Interrumpe el brindis: “¡Y Satanás dirige el baile!”

Wagner le ofrece brindar con ellos, mientras Valentín lo admira como un personaje atípico que lee el futuro en las manos. Todos los soldados se arrodillan cuando Mefistófeles deja ver su identidad poderosa e incalculable. Espadas en

cruz para protegerse del infierno, según expresa el hermano de Margarita. De espaldas al público, el demonio atiende a semejante acto de cobardía y retirada –dando pasos hacia atrás– hasta desaparecer del resto de los personajes (escena III, acto II).

Entra Fausto, exactamente igual vestido que Mefistófeles, sin conocer lo sucedido. El mimetismo es excesivo hasta en gestos similares. Por las escaleras, van bajando esas señoras vestidas con grandes colores para dar comienzo al ballet (escena IV, acto II).

Dos niñas, también exactamente igual vestidas en colores rosas y asalmonados, con canotíes y volantes, bailan de la misma forma con tímidos pasos alrededor de las señoras. Siebel anuncia que su enamorada aparecerá de un momento a otro y Mefistófeles lo quita del medio (escena V, acto II).

La segunda aparición de Margarita nada tiene que ver con esa imagen del acto primero. Quizá porque precisamente es una elucubración o ilusión de lo que es esta mujer que tiene prendado al doctor. Ahora, Margarita viste un vestido en tonos ocres y canotier adornado con flores, tapando sus manos con la delicadeza de unos guantes blancos. Parece que el director escénico quiere ambientar la fiesta del acto segundo como si se adelantara a la segunda mitad del siglo XIX, al estilo del impresionismo francés. Deja el Romanticismo a un lado, para mostrarle al espectador lo que será la otra mitad del siglo, acorde con la situación festiva que viven los personajes. No hay oscurantismo, ni patetismo, ni telas que dan palidez al rostro. Llegamos a esa apreciación por el vestuario femenino, impropio del Romanticismo alemán de la primera mitad del s. XIX y por las actitudes de unos personajes que otorgan plasticidad o pinceladas de luz y color (escena V, acto II).

En el acto III el vestuario sigue siendo el mismo que en el acto II. Fausto se queda solo declarando su amor profundo por Margarita. Sube la escalera pausadamente donde Siebel ha dejado las flores para la amada. Desde allí, en la misma fachada de la casa y entre luces tenues, el doctor sigue lleno de amor. Se van; y Margarita aparece vestida en tonos ocres con mandil para recoger algunas sábanas tendidas. Va arrugando con delicadeza una de ellas, al tiempo

que se pregunta quién es ese gran señor que conoció. Agarrada a un mástil del tendedero y con una sábana en la mano, la dama destaca los buenos modales del misterioso señor. Las primeras sábanas son del mismo color que el vestido de Margarita, semejantes a la flor que le da su nombre. Va de un extremo a otro del escenario, bien sujeta a la sábana, repitiendo su expectación e ilusión por volver a ver al doctor.

El acto IV nos muestra un cambio de vestuario por parte de Margarita: un mantón de lana negro y un cuerpo blanco con falda azulada. El coro de religiosos y de demonios invisibles van exactamente igual vestidos que el diablo: su frac en gris claro y el sombrero de ala ancha. Los soldados no han variado su vestuario, aunque algunos aparecen con vendajes y lisiados. Arriba se sitúa una banda que se engalana con uniformes del siglo XIX y adecuados a la profesión que ejercen. Su cometido es animar a aquellos que vienen de la guerra, sirviéndoles de acompañamiento y motivación.

Cuando vemos a la pareja del doctor y del diablo continúan vestidos de etiqueta e idénticamente caracterizados a los actos anteriores, salvo el mismo abrigo que portaban en el acto II. Valentín también entra en escena con Siebel y poseen los mismos ropajes. No notamos cambios de vestimenta, con la salvedad de Margarita porque se lleva la palma del protagonismo en estos momentos de la obra.

El quinto acto celebra en esta versión la Noche de Walpurgis, ambientada con brujas de trajes coloridos, colocadas en corro, tapando algo que el espectador todavía no alcanza a ver. Nos damos cuenta de la caracterización de las brujas y las cortesanas de la Antigüedad como si de cuentos fantásticos contemporáneos se tratase. Nada de trajes negros con verrugas o caras verdosas para las brujas u ostentación en sus ropas y complementos para las cortesanas. Fausto intenta deshacerse de tanta mujer con plumas, mientras tanto, Mefistófeles canta la valía de todas ellas. Salen de la zona acristalada y vuelve a su estado original, subiendo sin cesar. Mientras tanto, el doctor está arriba y sigue sujeto sin posibilidad de escapatoria. Aquellas brujas, que están encerradas, se aproximan al lugar en donde está el enamorado y despechado.

El diablo va bajando peldaños de la escalera: el cuadro que vemos es de una mezcla de colores que contrasta con el gris de esos trajes iguales que caracterizan desde el inicio a la simbiosis entre el diablo y el doctor.

En la escena I del cuadro IV, cotejamos que pasea una misma mujer encorvada, que había sido una visión del doctor con anterioridad y en esta ocasión es real: Margarita lleva una camisa de fuerzas, el pelo cortado y desciende al foso con la mirada perdida. Desde arriba, Fausto y Mefistófeles bajan las escaleras y se la encuentran con la cabeza apoyada en el suelo. Dos personajes iguales, cada vez más mimetizados, y su paralelismo se deja muy presente en el escenario. Cuando desaparece el diablo, el doctor se aproxima al cuerpo de Margarita espantado, dando pasos de desesperación hacia su muerte. En este foso se siente la tortura de un trágico final.

Los elementos que aparecen en el libreto y se ven reflejados en escena son:

1. Delante del doctor vemos un frasco pequeño y lo situamos en un espacio claustrofóbico, sin nada que le distraiga el pensamiento más que su continua meditación acerca de la juventud (escena I, acto I).
2. De repente, salen unas niñas jugando a la comba, vestidas con camisones largos y de blanco purificador, mientras Fausto se levanta y anda un par de pasos para pedir su muerte. La escena ha querido contrastar la inocencia del juego infantil con la tristeza que vive y seguirá viviendo el protagonista al jugar peligrosamente con su vejez. Saluda a esa última mañana, porque no tiene miedo al final de su viaje y toma el frasco entre sus manos para beber el brebaje que le quitará la vida. El coro de muchachas se escucha al fondo y Fausto continúa agarrado con fuerza al frasco. Lo deja en la mesa, pues le tiemblan las manos (escena I, acto I).
3. El pergamino para firmar su sentencia (escena II, acto I).
4. No aparece una copa para brindar por su juventud (escena II, acto I).
5. Tampoco comprobamos la presencia de una estatua o simbología que nos haga pensar en el dios griego del vino (escena I, acto II).

6. En cambio, existe un respeto por la acotación del segundo acto en la escena V: los estudiantes y las muchachas entran cogidos del brazo y seguidos por algunos músicos. Hay que insistir en un vestuario muy colorido para ellas, donde las chorreras, los lazos, los guantes blancos, el corsé y los recogidos con rizos con algún aderezo dibujan un panorama puramente clásico de la ópera.

7. En la primera acotación del acto III, se describe la escenografía. En esta versión vemos el muro con una pequeña puerta y dos fachadas a izquierda y derecha del escenario. No existe la ventana del pabellón de cara al público ni tampoco árboles ni arbustos con rosas y lilas.

8. La escena I del acto III se omite y no se presenta a Siebel cogiendo flores que se marchitan ni mojándose los dedos en una pila de agua bendita que hay adosada al muro. El acto III comienza a partir de la escena II, cuando Siebel deja el ramillete de flores sobre la escalera de Margarita.

9. Entra en escena Mefistófeles con un cofre de joyas para que Fausto se lo ofrezca a Margarita y lo deja en un peldaño de la escalera, un poco más arriba que el ramillete de flores de Siebel (escenas II y V del acto III). Ambos elementos son imprescindibles para el argumento de esta ópera y muy significativos, porque compiten el lujo de las joyas depositadas por el diablo con la sencillez de un ramo silvestre del enamorado Siebel. Los dos elementos definen la personalidad de los que pretenden conquistar a la joven Margarita.

10. Margarita no se sienta en una rueca a hilar al tiempo que canta una vieja leyenda: la *Canción del Rey de Thule*. Lo hace entre las sábanas y los cordeles (escena VI, acto III). Pero sí se mira al espejo del propio joyero cuando se prueba las joyas. Por el contrario, no se quita las joyas, según expresa el libreto, antes de la llegada de Mefistófeles y lo hace delante de Fausto posteriormente.

El diablo le comunica a Marta que su marido ha fallecido (escena VIII, acto III). Fausto le pregunta a su dama el motivo de quitarse las joyas y ella le pide que la deje en paz, a la vez que el demonio galantea con Marta. Margarita le cuenta a Fausto que perdió a su madre y luego a su hermana, después de muchos cuidados y preocupaciones. El doctor alaba su belleza abrazado a ella, que está sentada en una silla, y le declara su amor. Margarita coge los pétalos

de la flor para darse cuenta de que él la ama, cosa que corrobora entre sus brazos. Un beso sella su eterno amor en una noche de cielo radiante. Antes de despedirse en la escalera, Fausto abraza su inocencia y obedece aquella petición de verse al día siguiente. La dama se mete en casa, pero el diablo le aconseja al doctor que sea cauto y confíe, sin dudas en su seducción. Margarita abre el balcón, se siente feliz. El protagonista y el antagonista observan desde abajo la bella estampa de una joven enamorada. Un grito final de Fausto hace entrar al doctor por el balcón. Mefistófeles contempla la silueta de los dos, sin dejar de quitar la sábana del cordel.

11. Fausto no se arrodilla ante Margarita en la escena X del acto III, tal y como se lee en el libreto.

12. En la escena XI del acto III la dama coge una margarita y la deshoja. A continuación, arranca bastantes pétalos de las flores y los tira al aire con regocijo, respetando la acotación del texto dramático-lírico.

13. Margarita abre la ventana en la escena XII del acto III, al tiempo que Mefistófeles y Fausto discuten y el doctor va apresuradamente a abrazarla en la escena XIII del acto III.

14. Mefistófeles le asegura la llama el infierno en esta noche eterna. Los clamores de un coro de espíritus se mezclan con el patetismo del órgano en un paseo hasta que rodean a la dama espantada. No paran de girar delante de su tristeza, como la noria lo hacía de forma diferente para entretener a los soldados que se iban a la guerra. Se sienta en un cerco de hierros y el demonio dice adiós a las noches de amor o a los días embriagadores. Para ella, desdicha e infierno. El grupo de espíritus se coloca junto al diablo y, delante de todos ellos, queda Margarita que espera que le otorguen el perdón (escenas I y II, cuadro II, acto IV).

15. Enloquece; lanza un grito se desmaya y todo el grupo va a ver qué le pasa. A continuación, el coro y el diablo dan pasos hacia atrás en silencio, mientras contemplan el cuerpo tirado de Margarita (escena II, cuadro II, acto IV).

16. El respeto en la representación de la Noche de Walpurgis (escena I, cuadro I, acto V).

17. Margarita es una aparición, según la acotación final del cuadro II del acto V: vestida de novia con velo y un niño entre sus brazos se pasea con lentitud.

En contraposición, los elementos originales que aporta la versión analizada son:

1. Noria de luces (escena I, acto II).

2. Plataforma giratoria de metal que tiene un uso lúdico para los soldados y lugareños (escena I, acto II).

3. Globos blancos de gran tamaño (escena I, acto II).

4. La puesta en escena del acto III está basada en un pabellón y dos fachadas a ambos lados del escenario. El director escénico ha optado por poner cordeles de ropa tendida y dan un juego escénico a falta de arbustos para esconderse. Margarita recuerda a su hermano, que pronto verá si Dios quiere, y se da cuenta del ramo de flores de Siebel. Al subir otro escalón se asombra ante el cofre. Se sienta en la escalera y exclama por las joyas. Sus ojos no han visto jamás riquezas semejantes. Apoya el cofre en la silla situada al otro lado y se va colocando las piedras preciosas. Cercana a las sábanas se cunea en el cordel y da vueltas porque se siente feliz, como si fuera la hija de un rey. Marta se asusta al verla enjorada mirándose a un pequeño espejo. Las sábanas tendidas y los cordeles han ayudado a que la dama pueda expresarse en solitario.

5. Mefistófeles no ríe al finalizar el acto III, sino que se digna a quitar las sábanas del primer cordel mirando el abrazo de los dos enamorados.

6. El acto IV omite el cuadro I y las dos escenas que lo componen, es decir, el momento de la habitación de la dama y su encuentro con Siebel. Directamente, nos la sitúan en el cuadro II con sus intervenciones correspondientes y en un marco eclesiástico. Ella se arrodilla ante la llamada del infierno con la ayuda del diablo.

7. Mefistófeles no lleva una guitarra en la escena III del cuadro III en el acto IV como se indica en la primera acotación, por lo tanto, Valentín no la rompe cuando desenvaina su espada.

8. La mano de Valentín no se entumece antes de que Fausto le hiera, sino que siguen otra dinámica parecida. Tal es la sincronización entre diablo y doctor que dan pasos para acercarse al soldado y, cuando Mefistófeles levanta una mano, el doctor provoca que el soldado caiga herido (escena IV, cuadro III, acto IV).

9. Margarita se abre paso con Siebel para ver el estado de Valentín antes de su muerte, sin embargo, antes había sido visto y tratado por Marta (escena V, cuadro III, acto IV).

10. La dama no se arranca la cadena de oro del cuello, puesto que ni se le aprecia que la lleve puesta (escena V, cuadro III, acto IV).

11. Fausto trata de quitarle la camisa de fuerzas a su amada; elemento del vestuario inteligente como símbolo de su locura y de sus malos hechos (escena I, cuadro IV, acto V).

12. Innovación escénica en un final apoteósico: No sigue lo descrito en la acotación. Fausto ayuda a Margarita a descender por el foso y a él lo sujeta el diablo por detrás. Una niña inocente juega al mismo tiempo que se vive tal dramatismo. ¿Qué significado tiene esta niña? Podría ser el alma salvada de Margarita después de ser condenada por el demonio y sus infiernos. Podríamos darle la interpretación de que la inocencia y la bondad pierden ante la fuerza desmesurada de la manipulación del ser humano adulto y miserable cuando lo es. El telón cae, aunque el alma de Margarita no se eleva ni Fausto reza o realiza un gesto que lo podamos atribuir a ello. Los dos, el diablo y el doctor actúan como si fuesen uno y ven el final de la mujer.

Si nos referimos a la luz debemos subrayar que no se hace uso de una tecnología avanzada y se prefiere atender al respeto hacia un tradicionalismo sin grandes innovaciones, aunque haya puntos que tengamos que distinguir. Comienza la escena con una luz intensa dirigida exclusivamente al cuarto claustrofóbico en el que se encuentra el doctor. El resto permanece oscuro, hasta que entran el coro de las muchachas y el de los labradores. Reciben una luz débil proyectada a cada fisonomía que se acerca.

En la escena II del acto I, el diablo le ofrece todo lo que quiera: oro, amor, poder. El doctor quiere juventud, abrazado a él. Está dispuesto a darle la

eternidad a cambio de su alma. Las luces se vuelven cada vez más tenues, y aparece la imaginada Margarita detrás de la escalera. Fausto se sienta en la silla y el diablo se coloca tras él, con la imagen de una bella mujer en silencio detrás de Mefistófeles. Tres planos visuales: primero Fausto, en medio el diablo y al final Margarita. Esta colocación otorga cierta simbología, favoreciendo al espectador la comprensión del final de este drama lírico, pues el diablo estará en medio de cualquier situación que viva Fausto, y Margarita siempre estará limitada por sus acciones hasta que muere.

La iluminación del acto II y del acto III es constante y tenue, tanto para ilustrar la alegría de la llegada de los soldados como para la escena amorosa entre sábanas colgadas. La noria giratoria llena de luces atrae al espectador y acentúa el aire festivo del momento. Por otra parte, en el acto III se refleja la nocturnidad del momento con una luz baja y débil, a pesar de que algunas sábanas tendidas reciben luz con la intención de hacer protagonista a ese blanco puro e inocente. Cualidades que tiene la dama hasta que se vea inmersa en una espiral de males que la perturben.

En el transcurso del acto IV, bajan de la tramoya unas luces más modernas y aparece Mefistófeles junto a Fausto. El doctor sigue buscando a su amada Margarita, a pesar de los consejos del diablo. Éste sube las escaleras con el cometido de dirigirse a un amor que tuvo y para comportarse como todo un galán burlón.

La Noche de Walpurgis del quinto acto recibe la luz más intensa debajo de la plataforma, pero el resto de la escena queda oscurecida, como recordaremos que ocurría en el primer acto cuando Fausto estaba encerrado en su estudio. Se trata de una técnica de iluminación para centrar la atención y el protagonismo en el foco dramático; aspecto principal que debe considerar el espectador (escena I, cuadro I, acto V).

De repente, una luz ilumina a una mujer encorvada que pasea vestida de novia con un niño en brazos. Lentamente, descubrimos que es Margarita. Fausto la ha imaginado así, es la ilusión del protagonista que comparte con nosotros. Todas las brujas y cortesanas quedan sentadas en la escalera hasta que baja el

telón dando lugar a una expectación máxima (final de la escena I, cuadro II, acto V).

El movimiento, la mímica y la ocupación espacial en 1975 es notorio y el director escénico plantea una forma de ópera sustentada en un siglo XX muy avanzado; que ha cambiado en su hieratismo y en su poca expresividad con respecto a sus inicios e introduce situaciones que conllevan mucha carga dramática y el protagonismo del empleo de la expresividad. En momentos de multitudes en la escena se consigue ocupar todo el espacio del escenario y en instantes de tensión dramática se logra ahondar en las pasiones, las alegrías y las penas o la incertidumbre gracias a cómo interpretan sus papeles los actores que cantan con pasión.

El acto I se ciñe a un espacio minúsculo e impide que podamos ver una ocupación espacial total del escenario. De todos modos, el coro de muchachas juega por el espacio escénico que no ocupa Fausto y hay que destacar que la sincronía entre los gestos del doctor y del diablo, desde su transformación, es adecuada.

Está muy cuidada la coordinación de movimientos entre los figurantes, los coros y los personajes principales en el acto II. Los estudiantes, sentados con Wagner, se mueven a la vez con pequeños vaivenes para proclamar sus ganas de fiesta.

La llegada del grupo de soldados, a la derecha del escenario, también deja ver una fijación, por parte de Jorge Lavelli, hacia la medición y la precisión en el movimiento. En todo momento, los coros que distinguen a grupos sociales diferentes como los burgueses, las muchachas o los estudiantes, se mueven para ocupar todo el escenario y se dispersan con acierto para dejarnos una policromía a los espectadores.

Todos los presentes en escena van dispersándose, para dejar ver a Valentín porque se va adelantando desde atrás. El soldado teme irse a la guerra con sus compañeros y dejar sola a su bella hermana Margarita. Algunos observan a Valentín, aunque otros pasean y siguen jugando en esa plataforma giratoria mencionada. Wagner insiste en brindar con los soldados y no quiere

que se saquen lágrimas en ese momento de celebración. Así, se provoca una situación de contraste de emociones en la misma escena.

Observamos un vals por parejas, para que el final del acto sea con la multitud sobre el escenario y más ramilletes de globos blancos volando. El baile termina y todos los presentes se mantienen en el centro hasta que el telón cae (escena V, acto II).

Durante el acto III, los personajes que se sitúan en escena dan pasos lentos de un lado para otro entre sábanas. Destacaríamos el dramatismo de los dos enamorados que necesitan abrazarse y tratarse con delicadeza: sus manos, sus rostros y sus cuerpos se funden de amor, demostrándolo al público.

El acto IV, debido al mimetismo y la sincronización que se refleja entre el diablo y los coros que apoyan su argumento del pecado de Margarita, crean un círculo rodeando a la dama agachada y dan vueltas como si quisiesen marear su vista más que su culpabilidad en la cabeza. Al final del acto IV, otros soldados levantan al dolorido Valentín, que no cesa de repetir el nombre de su hermana: muere por culpa del amor de Margarita y la muerte recaerá sobre ella. Los soldados lo levantan al expirar, se lo llevan dando pasos cortos y silenciosos. Margarita se toca el vientre llena de dolor.

Al final del acto V, queremos ahondar en varios aspectos que tienen que ver con la ocupación espacial y la movilidad, la gestualidad y la expresión corporal. Fausto cree que se ha quitado del medio al diablo burlón y que su amada ahora podrá ser salvada. Le propone huir, pero ella quiere esperar un poco más. Hasta que lo que nos imaginamos acaba sucediendo: Mefistófeles se presenta. Salen del foso y la dama se coloca delante para entregarse a un Dios justo. Detrás de ella, los dos personajes tienen la misma postura descansada. Margarita vuelve al foso y el doctor la abraza desesperado. Baján y baján hasta que dejan de verse. Al fondo, una niña hace equilibristas y da saltos en camión: la inocencia personificada, la pureza de una vida que no ha sido ultrajada, la juventud que no se manipula con brebajes ni hechizos. Cae nieve; un coro aclama la resurrección del Señor. La niña se acerca hasta el foso, donde Fausto está bajo el poder de Mefistófeles, que le sujeta con fuerza hasta que cae el definitivo telón.

C.2. 1980: Puesta en escena de la ópera de Chicago.

Director musical: Georges Prêtre

Director teatral y coreografía: Brigitte Thom

Coro y Orquesta de la ópera de Chicago.

Reparto:

Faust.... Alfredo Kraus Valentín... Richard Stilwell

Marguerite.... Mirella Freni Wagner... Robert Wilber

Méphistophélès.... Nicolai Ghiurov Marthe... Geraldine Decker

Siebel.... Katherine Ciesinski

El decorado se ciñe a una oscuridad plena escénica en un lugar rocoso donde Fausto está subido. No hay libros ni un estudio, aunque sí saca una probeta con un líquido blanco en su interior. Se trata de una innovación escénica con respecto al mobiliario en esta versión, puesto que no se inicia en un estudio o en un cuarto del doctor. El precipicio, como espacio escénico, posee la significación de la desesperación del protagonista. A pesar de que en 1980 llegaremos a la conclusión de que estamos ante una versión tradicional y clásica, el director escénico se atreve a cambiar el inicio de la representación haciendo caso omiso a las acotaciones del libreto.

En el acto II, observamos un mural que nos muestra las afueras de una ciudad sin otros elementos escénicos que aludan al mobiliario. Los figurantes, los coros y los personajes van inundando un escenario que posee una pendiente o cuesta para la perspectiva del espectador.

El tercer acto es el mismo escenario y lo llenan de flores blancas. Las margaritas silvestres nacen por los alrededores y sirven para anticipar aquellos hechos que luego sucederán. Además, se hace alusión a esas flores que Siebel

lleva a la dama, así como a las veces que la dama deshoja los pétalos de la flor por su incertidumbre. Prosigue el dominio del oscurantismo escénico en este caso, no apreciamos la fachada de la casa de Margarita, solamente muchas flores colocadas que pudieran escenificar su jardín.

El cuarto acto se inicia en una iglesia, cuya atención se la lleva un vano o rosetón con una vidriera circular que irradia luz sobre un espacio oscuro limitado a una columna tosca.

El acto V está basado en el cuadro III de la prisión exclusivamente. La ambientación se centra en grandes paredes de piedra en el escenario, con una luz central que proviene del techo. Es un ventanal por el que asciende Margarita para salvar su alma.

El vestuario no se atreve a introducir ni un ápice del siglo XX y se limita a esbozar el siglo XIX con el fin de hacer más creíble la trama al espectador si leyese el libreto y siguiendo la tónica tradicional generalizada que se ha marcado en su puesta en escena. En el acto I Fausto está completamente tapado con telas negras y una capucha para que no puedan percibir su vejez, solamente notamos su rostro arrugado y la barba blanca. Muy al contrario, Mefistófeles viste ropajes suntuosos: unas holgadas mangas con brillos, la capa plateada, el fajín, los pantalones bombachos y una perilla con aires malignos. La transformación del doctor le hace modificar su vestimenta, por lo tanto, el recurso del vestuario es imprescindible para seguir el argumento. Fausto está impecable y adecuado a un siglo XIX palpable en su transformación: el pantalón azul de terciopelo, la casaca con mangas pomposas en el mismo color y el mismo tejido y una camisa blanca. El diablo y el joven doctor no siguen el mimetismo ni la sincronía en la consideración de ir vestidos iguales.

Durante el acto II, esas ganas de festejar llenan la escena con trajes de color. Wagner aparece con grandes plumas en el sombrero y su vestimenta es aterciopelada y de un intenso tono rojo. El grupo de muchachas van igualmente ataviadas del blanco puro e inmaculado. No existe ningún elemento del vestuario que no induzca a atribuir su contextualización en la primera mitad del siglo XIX. En este acto II, Mefistófeles no cambia su vestuario con respecto al primero; lo

mismo ocurre en el acto III con Siebel, Margarita, el diablo y el doctor y no modifican nada de su vestimenta.

En la escena I del cuadro II en el acto IV, Margarita viste con un velo negro respetuoso dentro de la iglesia y sus ropajes son oscuros igualmente. Todos los personajes principales continúan con el mismo vestuario en el acto IV. Es digno de mención el contraste de color cuando el diablo provoca que el doctor hiera al soldado y éste ve a su hermana. El soldado y la dama llevan ropajes negros y el resto que le rodea se muestra diferente: las damas de blanco de acto anterior y el enamorado Siebel van en tonos claros, haciéndole un semicírculo.

El acto V conserva el mismo vestuario para los personajes que se encuentran en la escena del cuadro III de la prisión, con una sola diferencia. Y es que Margarita viste una túnica negra, ha dejado soltar su melena para expresar con su aspecto que se encuentra desaliñada y dejada debido al lugar en el que se encuentra y al final que le espera.

La iluminación es precaria en recursos en esta versión. Podemos hacer un resumen sencillo de los cinco actos. Existe un predominio del oscurantismo absoluto y se opta por la definición del personaje con un cañón de luz que le dé visibilidad plena ante los espectadores. En el acto III cotejamos una mayor definición lumínica en el jardín de la dama, aunque insistimos en un protagonismo de poca luz y cierta opacidad para los decorados.

El doctor está muy limitado en su movimiento y disponibilidad espacial durante el primer acto, puesto que se encuentra en un acantilado sentado al borde del abismo. Percibimos su rostro preocupado con el ceño fruncido, puesto que es una vejez muy caracterizada al inicio y una desesperación de la situación expresada con un continuo gesto de sus manos. Cuando entra en escena el demonio, su papel es diferente en cuanto a movimiento se refiere. Se le nota seguro de sí mismo, contrario a la situación extrema del doctor y gesticula con aires de grandeza moviendo sus manos al mismo tiempo que su capa con detalles brillantes y excelsos.

Vemos una contraposición con respecto al acto segundo, porque se llena de un movimiento incesante entre tantos personajes en escena: estudiantes,

soldados, muchachas, mendigos y los papeles principales. No paran de saludarse y tratar de expresar que la alegría y el regocijo con aires de fiesta es el indicado en estos momentos de la representación. Cada grupo respeta su turno y se establece un dialogo constante entre unos y otros. Realizan inclinaciones del cuerpo, la cadera principalmente, y ponen caras desafiantes para defender sus ganas de vino, mujeres y hombres guapos que triunfan.

“¡Y Satán dirige el baile!” al unísono y lo llevan a cabo con ciertos movimientos hasta el final de la intervención del diablo, porque se arrodillan y realizan un corro alrededor de su maldita figura (escena III, acto II).

La escena IV del acto III, en ese canto solitario al amor de Fausto hacia su amada Margarita, expresa sus sentimientos con delicadeza y mira hacia arriba como si la bendición del cielo fuera a concederle su llegada. Alfredo Kraus recorre el escenario, no queda fijado e inmóvil en un punto en esta escena que nos deja, finalmente, extasiados cuando ensalza la hermosura de su amada y lleva sus manos al pecho.

Los soldados permanecen quietos y simplemente ondean banderas diferentes de grandes dimensiones. Cuando llega el momento en que deben irse, van formando filas y desaparecen (escena I, cuadro III, acto IV).

Hay que hacer mención a la actitud poética y exagerada de Mefistófeles en el instante en que interpreta la canción sobre Catherine ante Fausto. El instrumento de cuerda le lleva a transportarse mientras lo toca y a colocarse sentado o de pie, así como a mostrar pasión con su historia mezclado con esa alternancia de risas debido a las similitudes grotescas con esta trama que él mismo ha urdido (escena III, cuadro III, acto IV).

Los elementos que expresa el libreto y aparecen en escena son:

1. Mefistófeles le tiende el pergamino clásico con la pluma a Fausto en la escena II del acto I, aunque sea en unas rocas y no se sitúen en un estudio.
2. La visión del rostro Margarita se percibe en escena, en cambio, no resulta ser como se describe en la acotación mientras cose con su rueca. Sí asistimos a la transformación de Fausto en un joven apuesto, a pesar de que no lo vemos

desvestirse. Solamente asistimos a su transformación, al final de la escena II del acto I, con un rápido cambio de una imagen a otra.

3. La cadena dorada, que debe portar Valentín en la escena II del acto II, la vemos muy presente pero colgada de su cuello y siendo de un tamaño desproporcionado.

4. Las copas para brindar con vino, ya que se aprecia la necesidad de las mismas en la didascalia del acto II y la escena II, cuando Wagner quiere alentar a los amigos a esos aires de fiesta sin parar.

5. Mefistófeles toma la mano de Siebel, como expresa la acotación de la escena III del acto II. Debemos precisar que el enamorado de Margarita va vestido de blanco impoluto con una capa de color rosa a un lado del hombro, un sombrero de grandes plumas blancas y no parece imponer mucho al público ni al resto de los personajes con sus ropajes.

6. El vino no brota a raudales del tonel, según una acotación de la misma escena III del acto II. Y sí vemos el modo en que todos desafían con sus espadas al diablo, de la misma forma que se describe en otra acotación para conocer el proceder de los personajes.

7. La escena V del acto II se llena ante un baile coordinado entre estudiantes y muchachas, burgueses y aldeanos. Los músicos no están presentes en ese momento.

8. Aparece Margarita, en el instante que le pertenece según el libreto en la escena V del acto II. Su vestuario es del mismo color azulado y blanquecino que el del doctor.

9. Después del rechazo de Margarita ante Fausto, todos los personajes continúan bailando a un lado y al otro del espacio escénico. En medio del desconcierto de pasos y compases, caen rendidos para finalizar el acto y de nuevo ante el diablo (escena V, acto II).

10. Siebel se acerca a humedecerse las manos en una pila de agua bendita, situada en el mismo centro del escenario, al inicio del acto III, y así queda expuesto por los libretistas en el texto.

11. El joyero lo trae el demonio para que Margarita se ponga las joyas de la tentación y se enamore del doctor (escena V, acto III). Un joyero de terciopelo rojo y acabados dorados, de tamaño mediano y conveniente para la época que se quiere ambientar.

12. Margarita no se sienta ante su rueca en la escena VI del acto III al cantar la *Canción del Rey de Thule*. Descansa recitándola en el suelo, rodeada de sus flores y de su soledad inquietante.

13. La dama recoge de la pila el ramo de Siebel y se da cuenta de que existe un joyero enseguida (escena VI, acto III).

14. Marta se desvanece como exponen los libretistas y se cae al suelo (escena VIII, acto III).

15. Margarita deshoja la flor que lleva su nombre y comprueba que Fausto la ama (escena XI, acto III).

16. Los soldados sí van a volver de la guerra situándose en una calle con el mural de la ciudad de fondo. El mismo cuadro escénico del acto II, con ciertas modificaciones y sirve para ambientar la calle (escena I, cuadro III, acto IV).

17. La escena II del cuadro III en el acto IV entre Siebel y Valentín, cuando el primero intenta retener al hermano de Margarita suele ser eludida en la mayoría de las versiones analizadas y no respetada con tal de aligerar la trama. En este caso, se lleva a cabo y se sigue el libreto, sin dejar atrás ninguna intervención.

18. Mefistófeles aparece con un instrumento de cuerda para tratar de tocarla al mismo tiempo que canta la historia de Catherine (escena III, cuadro III, acto IV).

19. El soldado aprieta la medalla que lleva colgada en el cuello y la arroja al suelo (escena IV, cuadro III, acto IV)

20. Mefistófeles paraliza la mano del soldado y Fausto le da muerte, como se expresa en el texto (escena IV, cuadro III, acto IV).

21. Valentín maldice recostado a su hermana y cree que tendrá una pronta muerte. Ella llora en el suelo alejada del soldado. La interpretación en este caso de Valentín llama poderosamente la atención: sus ojos están desencajados, se

queja de dolor, se esfuerza por cantar pausado y con fuerzas en aquellos momentos en que el texto lo requiere (escena V, cuadro III, acto IV).

22. Margarita despierta en la prisión cuando escucha la voz de su bienamado. Interpreta su locura llevándose algo a las manos y no tiene nada, como si fuesen flores de su jardín (escena I, cuadro IV, acto V).

23. Esta versión no aporta la visión de ningún bebé en escena, aunque lo deduzcamos en la didascalia de Fausto que Margarita mata a su propio hijo. En ninguna acotación se expresa que tenga que llevar a un niño en brazos o que lo mate delante del público o de los personajes como comprobamos en muchas versiones. Y realmente, Margarita levanta y abre los brazos porque se va con una luz que la ilumina e ilumina su bondad. La dama se eleva al reino de los cielos, según expresan los libretistas a la voz de esos coros que aclaman la resurrección de Cristo (escena II, cuadro IV, acto V).

Los elementos originales que aporta la versión analizada son:

1. Muy solitario en escena, el doctor trata de quitarse la vida sin la presencia del coro de muchachas o de labradores. Se escuchan esas voces corales, aunque no aparecen figurantes que le ayuden a reflexionar (escena I, acto I).

2. Mefistófeles hace su aparición en las rocas, un poco más abajo que el protagonista (escena II, acto I).

3. Margarita coge flores y no resume la canción delante de una rueca (escena VI, acto III).

4. La dama no deja el joyero sobre una silla, tal y como aparece en la acotación del texto dramático lírico, pero sí se mira al espejo con las joyas puestas (escena VI, acto III).

5. Margarita no se quita las joyas cuando el demonio le da la noticia falsa a Marta del fallecimiento de su esposo (escena VIII, acto III).

6. La dama no se dirige a su casa, puesto que su casa no se percibe en escena, ni tampoco se detiene en un umbral a enviar un beso a Fausto (escena XI, acto III). En la siguiente escena XII del mismo acto, Margarita no abre una ventana

cuando el doctor se deja convencer por el diablo, sino que va paseando muy despacio detrás de ellos. Para finalizar, los enamorados no se funden en un abrazo y se dan un profundo beso ante la posterior risa ruidosa de Mefistófeles (escena XIII, acto III).

7. Esta versión suprime el cuadro I del acto IV en la habitación de Margarita y se suceden los hechos del cuadro II en una iglesia.

8. El diablo se presenta detrás de la dama en la iglesia, aunque no le susurra al oído con la finalidad de hacerla sentir mal sobre su pasado (escena I, cuadro II, acto IV).

9. Los coros religiosos los escucha la mujer desesperada sin su presencia física, solamente está ella en escena con el diablo (escena I, cuadro II, acto IV).

10. El rosetón comienza a girar hasta que provoca el grito y el desvanecimiento de la mujer. Todo ha sido provocado por la fuerza del demonio (escena I, cuadro II, acto IV).

11. Varios hombres encapuchados de negro y con faroles se llevan el cuerpo del soldado (escena V, cuadro III, acto IV).

12. Esta versión omite el cuadro I y II del acto V: Noche de Walpurgis y el Valle del Brocken y pasa a los hechos que ocurren en el cuadro III en una prisión.

C.3. 1985: Puesta en escena de la Ópera de Viena

Director musical: Erich Binder

Director teatral: Carl Toms

Coreografía: Alphonse Poulin

Coro y Orquesta de la Ópera de Viena

Reparto:

Faust.... Francisco Araiza

Valentín.... Walton Grönroos

Marguerite.... Gabriela Benackova-Cap

Wagner... Alfred Sramek

Méphistophélès.... Ruggero Raimondi

Marthe... Gertrude Jahn

Siebel.... Gabriele Sima

Los elementos que deben aparecer en escena según el texto dramático-lírico son:

1. Fausto coge un frasco y vierte su contenido en una copa con la intención de bebérselo (escena I, acto I).
2. El diablo aparece de repente, entre humos, encima de la mesa de Fausto (escena II, acto I).
3. El pergamino es sacado del maletín por el demonio, para que el doctor firme su sentencia (escena II, acto I).
4. Al fondo de la escena se ve a Margarita realizando una serie de gestos y no hila ante su rueca, al mismo tiempo que Fausto firma y se transforma. La dama repite los mismos gestos en varias ocasiones, gestos cargados de simbología que anticipan sucesos que ocurrirán en la obra: la mano al pecho (amor), la mano a su mejilla (candidez), la mano alzada al cielo (Dios), la imposición de un anillo de compromiso, la mano sobre otra mano sin tocarse y a cierta distancia (sexo y

concebir), la mano que se dirige a la cabeza y la suelta simulando tener un velo o larga melena y las manos unidas en rezo para santiguarse. Su postura es rígida; una actitud robótica que nos hace referencias al amor, al compromiso y a Dios (escena II, acto I).

5. La transformación de Fausto se produce gracias a que el diablo extiende su capa negra y lo tapa ante el público, dándole la espalda a los espectadores (escena II, acto I).

6. Valentín baja unas escaleras de la fachada con la medalla en sus manos, ante las esculturas de Baco y Cristo crucificado (escena II, acto II).

7. Mefistófeles prueba el vino y lo tira por considerarlo malo, como tiene que hacerlo según el libreto en la escena III del acto II.

8. El diablo llega con el joyero en la mano durante la escena V del acto III y huyen.

9. Margarita se da cuenta del ramo de flores rojas de Siebel y, de repente, una pequeña plataforma eleva el joyero ante la dama (Escena VI, acto III).

10. La dama se quita las joyas y las guarda en el joyero, como tenía que ser según el texto (escena VIII, acto III).

11. Ella deshoja la flor roja que el doctor le ofrece para comprobar si le quiere (escena XI, acto III)

12. La dama abre su ventana y comprueba que Fausto le ama, sin parar de repetirlo (escena XII y XIII del acto III).

13. Mefistófeles ríe fuertemente y con sarcasmo, al mismo tiempo que un cuerpo de baile, tapados con telas negras y guantes blancos, inundan la escena para rodear a los enamorados abrazados en el suelo. La imagen de un esqueleto con cuernos, del mismo tamaño que aquel rostro de mujer, se proyecta sobre el cielo como anticipo de lo que sucederá finalmente en la obra (escena XIII, acto III).

14. El diablo se ríe con ahínco en la escena III del cuadro III en el acto IV, como está exigido en su conversación después de cantar la historia de Catherine.

15. Valentín aprieta con la mano la medalla de su hermana (escena IV, cuadro III, acto IV).

16. El diablo paraliza la mano del soldado para que el doctor pueda darle un toque de muerte (escena IV, cuadro III, acto IV).

Los elementos originales que aporta la versión analizada son:

1. Llamam a la puerta, sin que se exponga en el texto, y el doctor se levanta con dificultad debido a su vejez manifiesta. Un figurante vierte en un frasco algún contenido y se muestra inquieto, tapado con ropas oscuras y una capucha. Otros le ayudan a portar un cuerpo amortajado desde un féretro hasta una mesa. Todo lo va observando el doctor, sin hacer ni decir nada hasta el momento. En la mesa no hay un libro abierto ni una lámpara a punto de apagarse como indica el libreto, sino el cuerpo de una persona fallecida que ha sido depositado en dicho lugar.

El doctor Fausto destapa la sábana y, de igual modo, baja una lámpara que simula la disposición atómica. Va encendiéndose mientras una mujer muy pálida hace pequeños movimientos corporales y se expresa cuan bailarina que debe demostrar su capacidad artística al doctor. De hecho, Fausto le ayuda a bajar de la mesa y ella continúa bailando con delicadeza. Es una musa para él, una joven llena de vida muy pura. De repente, ella se dispone a descansar como si se hubiese desvanecido. El doctor le toca la frente y tira de su brazo hasta besarlo y arrojarlo. Los mismos figurantes que habían trasladado el féretro vuelven a bajar por las escaleras. Tres individuos, que introducen de nuevo el cuerpo de la joven en la caja, se la llevan sin más muestras hacia el viejo desolado. Ahora es cuando Fausto saca un libro y lo apoya en sus rodillas entonando el “¡Rien!” del inicio. Cuando va amaneciendo y cierra su libro, una jovencita pizpireta baja las escaleras para pasar el plumero y limpiar todo lo que se interpone a su paso (escena I, acto I).

2. Desesperado, se refiere a la muerte que vendrá a ampararle con sus alas y señala el esqueleto humano llevándose las manos al pecho (escena I, acto I).

3. Cuando escucha el coro de muchachas, sube con dificultad las escaleras agarrando la copa sin que aún haya podido beber de ella. Del mismo modo, Fausto se dirige muy desconcertado hacia otras escaleras cuando oye a los

labradores cantándole a la alegría hasta que baja con pasión y sin dejar la copa asida en su pecho (escena I, acto I).

4. El doctor coge varios libros con perseverancia, mientras invoca a Satán. Efectos de humo provocarán su aparición en la siguiente escena.

5. Al preguntar el diablo sobre en qué puede ayudar al doctor, éste le responde que lo único que necesita es la juventud. A pesar de ello, Mefistófeles, previamente, saca una maleta de la que va enseñándole monedas de oro, condecoraciones o una corona. Elementos ambiciosos que no son codiciados por el enamorado de Margarita y que esta versión aporta porque son didascalias que se desprenden del diálogo entre ambos. El diablo menciona el oro, la gloria o el poder y saca del maletín los tres símbolos para enseñar al público y al doctor que todo es posible gracias a su presencia (escena II, acto I).

6. Wagner le da un vaso a Valentín y Siebel coge otro para beber, después del instante en que el soldado recuerda a su hermana y siente pesar por dejarla de nuevo (escena II, acto II).

7. ¿Por qué, mientras Valentín hace peticiones al Señor delante del crucifijo y la imagen de Cristo, unas monjas visten a Margarita de monja y antes le cortan dos mechones de pelo? La manera en que Dios puede protegerla es dándole a la mujer una vida religiosa, cargada de bondad y oración (escena II, acto II). El obispo la casa con Dios y le impone las manos en su cabeza para que la locura no se apiade de ella y Margarita repite los mismos gestos que en el acto I, cuando Fausto se transforma.

8. El inmenso becerro de oro hace girar sus ojos como una máquina tragaperras del siglo XX. Es el único guiño a la actualidad que vemos en la representación hasta ahora. Una tentación de dinero, de poder y de la suerte. El diablo supone la misma tentación y, por eso, provoca que el becerro y el destino inunden de monedas de oro a la sociedad presente en la escena (escena III, acto II).

9. Cuando el diablo quiere ofrecer vino de su bodega a los soldados, las muchachas y los estudiantes, clava la espada al Cristo crucificado. En vez de invocar a aquel Baco de la taberna que debería aparecer, hace emanar la sangre

de Cristo que es el mejor vino que se puede beber (escena III, acto I). Por ello, el vino brota a raudales, aunque no de un tonel, sino de la figura del Señor.

10. Valentín y los demás, en la última acotación de la escena III del acto II, apuntan y amenazan al demonio con sus espadas y algunos crucifijos. Siebel deja el suyo sobre la espalda de Mefistófeles y, con mucha ironía, el demonio coge ese crucifijo, quitándole el envoltorio para comerse el chocolate que contiene. Al chocolate lo llamamos tentación, un pecado dulce. El demonio puede con el destino, se lo come. Vence a Dios y supera las creencias humanas de esta manera en escena. Un giro dramático por parte del director teatral que no aporta un disloque argumental porque ayuda a darle mayor identidad propia, creatividad y pasión escenificada a la puesta en escena.

11. Mefistófeles paraliza a Siebel, que se mantiene como una estatua, arrojando confeti plateado como si fuese polvo mágico en el momento en que pretende acercarse a Margarita (escena V, acto II).

12. Valentín vuelve a arrodillarse ante Cristo mientras los demás bailan con el objetivo de divertirse antes de la partida de los soldados. Finalmente, todos forman filas y parten con su cañón y estandartes ante la despedida de los ciudadanos (escena V, acto II).

13. El diablo empieza el acto III depositando su gorro en la cara de una imagen de Cristo crucificado como si se tratase de un perchero. Siempre desafiante y provocador ante Dios (escena I, acto III).

14. Mefistófeles está presente en el momento en el que Siebel deja el ramo a Margarita (escena I, acto III), al mismo tiempo que unas bailarinas rinden pleitesía con sus bailes al diablo.

15. La escena IV del acto III, seduce al espectador con algo distinto: es la imagen enorme del rostro de una mujer, reflejado en el cielo ennegrecido de la noche y dibujado en blancos, negros y sombreados. Una joven bailarina baila debajo de ese rostro que ocupa todo el cielo y gran parte de la escena, entre la fachada y la imagen de Cristo.

16. Una niña lee un libro sentada en una ventana ante la presencia de Margarita y va a saludarla. Le da una cesta y se marcha. Una mujer más mayor sale de la casa y se muestra alegre con las frutas que tenía aquella cesta y cierra la puerta de esa casa. Por último, sale de nuevo la misma niña acompañada de un crío que besa a Margarita y llevan un banco al centro de la escena, le dan el libro y ella les canta la *Canción del Rey de Thule* ante la atenta mirada de los dos. Es como si les contase a los niños una leyenda cantada, que deciden ponerse a bailar y vuelven a escucharla de nuevo cuando continúa y al final aplauden su intervención. Sale la señora de casa y pide que se despidan de Margarita, recogen el banco y la dejan sola (escena VI, acto III).

17. Del joyero sale una bailarina, una musa virtuosa que le da a Margarita un espejo dorado. La siguiente bailarina, igual ataviada y de aspecto perfectamente cuidado para atraer, le ofrece un crucifijo. Margarita, vestida aún de monja, sujeta este crucifijo más grande con la cadena más pequeña de su hermano. También le ofrecen unos pendientes, que con los hábitos no se puede poner, un brazalete y una corona dorada. Se los coloca, muy orgullosa, mientras se mira al espejo (escena VI, acto III). Podemos interpretarlo de la siguiente manera: el diablo, a veces, se transforma en una peligrosa mujer tentadora. En este caso, es un cuerpo de baile que se multiplica en doce mujeres que intentan pervertir a la dulce monja Margarita, encomendada a Dios, con tal de que abandone sus votos y se rinda ante el doctor. El motivo de ponerse una corona es extraído del propio texto, una didascalía evidente cuando la dama expresa muy eufórica: “¡Es la hija de un rey, a la que se saluda al pasar!”

18. Marta sale de la misma casa en la que se inició la escena con los niños y la cesta de frutas. Recibe la noticia falsa de la muerte de su marido que le da el demonio y éste le quita el impacto dándole aire con el ramo de flores rojas de Siebel (escena VII, acto III).

19. El doctor le ofrece una sola flor roja a su amada en la escena XI del acto III, al mismo tiempo que contempla su belleza.

20. En vez de liberarse simplemente del abrazo como contempla la acotación, Margarita se aparta de Fausto cuando él intenta quitarle el hábito de monja para besar su pecho (escena XI, acto III).

21. El cuadro I del acto IV no se sitúa en la habitación de Margarita y ella no trabaja con la rueca. En esta versión, la dama sale de la casa que vimos en el acto anterior con un niño muy arropado en sus brazos. Un grupo de monjas pasa detrás de ella con la simbología que eso supone: una pecadora que está llena de bondad y se arrepiente de su abandono. Le da el bebé a una mujer que sale de la casa y coge una cesta para introducir palos, situada al lado del Cristo crucificado. El frío se hace presente porque nieva y ella se lleva las manos al pecho, agarrándose la bufanda que la protege.

22. En este caso, la versión suprime el cuadro II de la iglesia y pasa directamente al tercero en el mismo cuadro escénico, puesto que estamos en la calle realmente, sucediéndose la entrada de los soldados que vienen de la guerra (escena I, cuadro III, acto IV).

23. Un ballet de damas, que se insinúan levantando sus faldas de espaldas al público, ambientan los vítores de los soldados mientras beben (escena I, cuadro III, acto IV).

24. Un obispo da la extremaunción a un soldado fallecido y le cierra los ojos (escena 7, cuadro III, acto IV).

25. Mefistófeles no lleva una guitarra para cantar la historia de Catherine durante la escena III, cuadro III en el acto IV.

26. Margarita no se arranca la cadena de oro, que ni siquiera percibimos colgando de su cuello y sale corriendo cuando le sugiere su hermano que todavía la lleva en el cuello. Vuelve a situarse cerca del soldado hasta que muere (escena V, cuadro III, acto IV).

27. Antes de terminar el acto, Marta le devuelve el niño y ella lo abraza con dolor y temor (escena V, cuadro III, acto IV).

28. Se invierte la organización estructural del drama lírico y, en estos momentos, Margarita está en la iglesia con el fin de pedir perdón por sus pecados. Ante ella está un féretro que se corresponderá con el de Valentín y ella va vestida de luto riguroso. El obispo, que lidera el ritual justiciero y hace su entrada tras el vano de estilo gótico, es Mefistófeles. ¿Por qué el demonio se hace pasar por lo

contrario de lo que realmente es? Quizás todo este asunto sea parte del enloquecimiento de la dama y la manera de hacerla sentir culpable en un tribunal, donde las monjas señalan su asesinato. Pertenería a su locura transitoria por haber matado a su hijo y por sentirse abandonada por el doctor. Incluso ve como Siebel jura ante la Biblia que ella es la causante de todos los males (escena I, cuadro II, acto IV).

La guillotina es una máquina utilizada desde la Revolución francesa que extendió su uso a otros países europeos, entre ellos, las repúblicas alemanas. Por consiguiente, podemos atender a este elemento escénico como algo que nos lleve a identificar un contexto temporal y no espacial, o situarlo prácticamente en el siglo XIX europeo.

29. De repente, tras tantos dedos que la señalan y ella encontrarse completamente desbordada en el centro de la nave central de la iglesia, una guillotina sube detrás de este diablo con hábitos de obispo. Las monjas se han despojado de sus indumentarias religiosas y bailan con movimientos circulares alrededor de la dama. Dichas bailarinas van con trajes rojos, calvas y de un aspecto demoniaco evidente. Son las tentaciones, los males, los pecados capitales, los remordimientos y las causas que rondan en la cabeza de una mujer que acaba de matar a su hijo y no tiene juicio. La bondad no prevalece sobre la maldad (escena I, cuadro II, acto IV).

30. El mismo Fausto se aparece ante Margarita con el niño (un muñeco) antes de que ella lance un grito desolador. Marta se lleva al niño fallecido y ella se santigua (escena I, cuadro II, acto IV).

31. Esta versión suprime la Noche de Walpurgis y nos sitúa en la prisión en el comienzo del acto V.

32. De repente, unas parejas bailan detrás de la reja central de la prisión. A continuación, una serie de bailarinas de ballet clásico rodean a un señor que está colocado detrás de la reja. Emplean los mismos movimientos que el doctor y se lo llevan. En cambio, vuelven las monjas con Mefistófeles y tratan de retener al doctor detrás de la reja, sujetarlo a la fuerza para que no salve a la pecadora (escena II, cuadro IV, acto V).

33. La dama se dirige hacia la guillotina y las luces rojas inundan la escena que culmina con la bajada de la cuchilla de acero. Hasta que fuese abolida en el siglo XX, era común que la guillotina estuviera subida en un cadalso y pintada de rojo y aquí se respeta el detallismo para trasladarnos a un siglo ya pasado gracias a este instrumento.

34. Una vez que baja la cuchilla de la guillotina, Fausto se despierta envejecido en su sillón con el mismo batín rojo. Se dirige hacia el ataúd y tira de la sábana que lo cubre. Un señor se levanta del ataúd y lo señala con el dedo. Los humos envuelven la desdicha del doctor abrazado al diablo y cae el telón (escena II, cuadro IV, acto V).

Es digno de mención que los personajes principales salen a saludar con el telón bajado, ante la ovación incansable del público después del segundo acto. En la escena IV del acto III, Fausto recibe un clamor de aplausos del público tras su solitaria intervención. Lo mismo ocurre al final de acto III, que tienen que salir a saludar los papeles principales ante la ovación del público: Margarita, Fausto, Siebel, Mefistófeles y Martha.

En lo referente al mobiliario, nos muestran un despacho o estudio muy amplio con una mesa larga y una silla antigua de madera de respaldo muy alto. Hay una estantería llena de vasijas y un esqueleto del cuerpo humano apoyado en uno de los arcos que sustentan este espacio teatral ideado. Unas escaleras comunican dos alturas en el cuarto del doctor. Grandes ventanales entre columnas nos dejan ver la luna, nubes que van moviendo su curso y la silueta de un edificio decimonónico para hacernos constar que nos encontramos en plena ciudad (acto I).

El acto II respeta algunos aspectos de la acotación: se sitúa el cuadro escénico ante fachadas en una de las puertas de la ciudad. No percibimos la taberna ni la referencia a Baco al inicio del acto. Lo que localizamos a la izquierda es un gran crucifijo con Cristo. El fondo es un mural difuminado y oscuro donde solamente hallamos sombras. Sin embargo, cuando los jóvenes estudiantes le cantan al vino y bailan sin dar fin a sus movimientos, un artefacto dorado de grandes proporciones es llevado al centro del escenario. Es el dios Baco que comparte grandiosidad con el Cristo de igual tamaño.

El acto III parece respetar el jardín de Margarita. Un gran árbol a la izquierda y arbustos de fondo ayudan a darle verdor al edificio. Cercano al árbol vemos una imagen de un pequeño Cristo crucificado. La primera acotación exige un muro con una pequeña puerta y un pabellón cuya ventana se orienta hacia el público. Dicho muro no lo encontramos en escena, pero sí la ventana y la arboleda.

El acto IV no se inicia en la habitación de Margarita, sino en el mismo lugar que el acto III. Árboles sin hojas, cae nieve y se ve al fondo una iglesia. Posteriormente, la ambientación del acto IV consiste en una iglesia con un vano gótico que se convierte a la vez en tribunal de justicia con bancos de madera y una guillotina durante el enloquecimiento de la dama.

Por otra parte, el acto V nos lleva a una prisión con una reja central y la guillotina enfocada en luz verde al fondo.

Durante el acto I, y hasta su transformación, el protagonista viste un largo batín de bordados en terciopelo y color rojo intenso. Mefistófeles lleva un traje con chaleco, la capa, un sombrero con plumas, la camisa con puños bordados y chorrera y un bastón que no deja de usar para señalar y darse los aires de autoridad que su papel requiere. Fausto, siendo joven, tras su cambio, aparece con una chaqueta corta de color bermejo, la camisa con chorrera, el fajín en tonos dorados, un pantalón claro y botas altas del XIX. El pelo oscuro, largas patillas y ninguna barba.

En el acto II un ejército, muy bien parecido, se coloca por todo el escenario y se esparce entre una multitud vestida con trajes de la época romántica. Siebel continúa con la casaca verde, los pantalones y las botas altas en tonos claros durante el acto III, cuando va a dejar el ramo de flores a su amada Margarita. Fausto, de igual manera, sigue con el mismo atuendo con una excepción: una capa marrón que se quita en la escena IV para cantarle a su bello amor. El demonio cambia su vestuario en el momento en que ve cumplidos sus propósitos con los enamorados: unas alas grandes se extienden mientras le canta a la confusión de sus amores y una máscara siniestra tapa su rostro vil y despiadado (escena X, acto III).

Al comienzo del acto IV, Margarita viste de negro y se tapa la cabeza con un fular de lana muy largo por el frío que hace y para ocultarse por vergüenza.

Desde el cuadro II de la iglesia hasta el final del acto V, la dama va ataviada con un traje negro y la pareja del doctor y el diablo continúan con los mismos trajes de etiqueta.

La iluminación es tenue desde un principio porque se trata de ambientar un cuarto de estudio, aunque sea amplio, y de noche. El punto a destacar de la luz en este primer acto es la lámpara con un diseño atómico, que destella cuando la bailarina moribunda marca sus movimientos de brazos antes de bajar de la mesa. Se ha querido hacer prevaleciente el aspecto científico del asunto, aunque se inunde la escena de tintes sobrenaturales. La aparición de Mefistófeles provoca que un cañón de luz de mayor potencia le dé protagonismo en ese instante de humo incierto. Margarita, mientras gesticula de forma repetitiva, también es iluminada con una delicadeza mayor o menor intensidad blanca y se opta por un foco más amarillento y débil. Pero ella está más iluminada que los que firman y el que se transforma en joven.

De lo contrario, en el acto II se percibe mayor intensidad luminosa en aires de fiesta ante la llegada de soldados, burgueses, estudiantes y muchachas. El tercer acto comienza de noche y observamos dos puntos de luz: una fachada y la imagen pequeña del Cristo crucificado, al igual que ocurre cuando comienza el acto IV.

El acto V se exhibe en recursos de luz de color: verdes y rojas para iluminar la guillotina ante el oscurantismo por el dramatismo de la acción.

En cuanto al movimiento, la mímica y la ocupación espacial, tenemos que mencionar la labor de innovación escénica que ha supuesto la introducción de una bailarina en el acto I, en el momento previo de la transformación de Fausto. Ella baila y acentúa la capacidad ilusoria del protagonista, dotado de una gran expresividad.

Algunos soldados bailan muy coordinados con muchachas mientras cantan a la alegría y al vino en la escena I del acto II. Una coreografía cuidada de ballet clásico. Después realizan juegos tradicionales, tales como las distracciones de

corro y aquellas de cubrir los ojos con un pañuelo, hasta que un soldado se agarra a las rodillas de Cristo en vez de encontrar a alguno de sus amigos o de las muchachas. Sin embargo, el equívoco no rinde sus ganas de continuar con el juego.

Ciertas bailarinas rodean a Mefistófeles mientras Siebel declara su amor y deja el ramo de flores. Una de ellas derrocha virtudes y lleva a cabo un delicado baile ante el rostro enorme de mujer en la escena IV del acto III.

Subrayamos los abrazos tan significativos de Margarita a su hijo envuelto en mantas y su expresividad en el rostro cuando está siendo juzgada ante las monjas, Siebel, Mefistófeles y el propio Fausto en el acto IV. También acentuamos el baile de las tentaciones y de los pecados del acto IV rodeando a la pecadora dama. Y no debemos dejar atrás, la manera de sujetar al doctor por parte de las figurantes monjas, detrás de la reja de la prisión, así como la resistencia ejercida y manifestada del protagonista ante tal situación en el acto V.

C.4. 1995: Puesta en escena de la Ópera de Ginebra

Director musical: John Nelson

Director teatral: Robert Carsen

Coreografía: Serge Bennathan

Decorados: Radu Boruzescu

Vestuarios: Miruna Boruzescu

Coro y Orquesta de la Ópera de Ginebra

Reparto:

Faust.... Giuseppe Sabbatini Valentín... Jeffrey Black

Marguerite.... Deborah Riedel Wagner... Fabrice Raviola

Méphistophélès.... Samuel Ramey Siebel... Martine Mahe

Marthe.... Claire Larcher

Ante una iglesia con poca luz y llena de feligreses, Fausto se da la vuelta para comenzar a contarnos su pena en el primer acto. La misma iglesia sirve para ambientar el acto segundo. Una taberna en medio de una iglesia que incluye una reja con un banco donde el diablo se sitúa más elevado.

No hay un respeto a un jardín en el acto III, pues las muchas flores blancas que ve Siebel están dentro de un santuario enrejado en el centro de la escena y dedicado a la Virgen. Además, hay un confesionario en el lado izquierdo y en el lado derecho vemos grandes ventanales eclesiásticos, unas columnas de mármol, una pila de agua bendita y velas de peticiones encendidas.

El acto IV vuelve al espacio sombrío de la iglesia, muy vacío, y no es un cuarto de la dama donde hile con su rueca. Los únicos detalles que encontramos son los arcos, los ventanales y se aprecia vagamente el altar.

La Noche de Walpurgis en aquellas Montañas Harz se elude en esta versión. Se escenifican la misma iglesia, y no una prisión, que mantenemos desde el primer acto. Una plataforma hace subir un órgano hacia la parte superior bajo los efectos de humo. El espacio está vacío, con una pila de agua bendita. Después, en la escena II del cuadro IV del acto V, volvemos a aquel santuario de la Virgen donde se juraron amor los amantes. Sin embargo, ya no hay ni una sola flor y tampoco está la talla sagrada porque es la propia Margarita la que sube a los cielos pareciendo una santa. Este santuario se rompe por la mitad y los espectadores nos remitimos al lugar del acto I: la iglesia llena de sillas con una multitud de feligreses. Una ópera circular que empieza de forma similar a su fin, puesto que Fausto vuelve a su vejez y Mefistófeles sigue manipulando y tentando a la humanidad.

El doctor está caracterizado muy envejecido con ropas negras hasta el suelo y pelo con barba canosa. Mefistófeles se muestra con barba cuidada, una capa roja y larga, el traje de etiqueta y un sombrero rojo. Su chaleco tiene detalles dorados y el bastón le acompaña, siempre que puntalicemos que consiste en un elemento de poder y persuasión. Fausto, siendo joven al final de la escena II del acto I, lleva un traje de etiqueta beige con detalles marrones en las mangas y en el cuello, un chaleco con bordados dorados, una pajarita dorada y el pelo moreno con una barba parecida a la del demonio.

El acto II se llena de vestuario del siglo XIX: mujeres con vestidos negros u oscuros y sombreros con gran lazada, soldados con uniformes de infantería con galones decimonónicos y señores estudiantes con un aspecto menos pudiente.

Durante el acto III los personajes principales continúan con la misma vestimenta. Margarita lleva un vestido en tonos crudos y un peinado con pelo suelto y cierto recogido discreto. Marta es la que más nos sorprende, porque la vecina de Margarita llega corriendo vestida con hábito de monja, un gran crucifijo colgando de su cuello y la biblia en la mano. Quizás se ha querido dar a Marta este aspecto porque toda la obra se va desarrollando en lugares religiosos, y al considerarse vecina debería serlo de un lugar sagrado y de paso establecen una crítica a la religión cristiana. Pero de forma muy original, Marta coquetea con

Mefistófeles en uno de los confesionarios y se va quitando el hábito de monja o se suelta el pelo para atraer su atención. El demonio sigue en el confesionario a oscuras y trata de evitar a Marta.

En el inicio del acto IV, la dama se cubre con una capa con capucha oscura debido a la vergüenza que tiene por los hechos ocurridos. Debajo luce el mismo vestido en tonos crudos. El vestuario no cambia en el acto IV y el acto V en ningún personaje, salvo que Margarita se pone un velo antes de morir y se le da un aspecto virginal y puro.

La iluminación comienza muy pobre hasta la aparición de Mefistófeles, que ayuda a inundar de luminosidad cada rincón de la iglesia donde se desarrolla el primer acto.

Durante el acto segundo se prescinde de la iluminación del altar y del sagrario. Se da exclusividad de luces a la imagen de Cristo crucificado, la parte delantera de la escena y la trasera de la iglesia. En cambio, en la invocación sobre el becerro de oro toda la iglesia vuelve a estar iluminada, de forma amarillenta e intensa, con el cometido de que veamos el manejo del diablo y la extorsión que realiza con los demás.

La luz del acto III llena el lugar sagrado y no hay distinciones entre un tipo de focalización u otra. No varía la luz absolutamente nada en todo el acto, a excepción de la escena X cuando Mefistófeles inaugura los amores entre los amantes. Luces azuladas e intensidad en las velas de peticiones para decorar en enrejado y darle mayor visibilidad.

La iglesia casi vacía del acto IV mantiene una luz azulada con las sombras de las columnas y el respeto a la proyección de la luz de los ventanales. La imagen de la escena es oscura, tanto como los hechos que se sucederán. Esa oscuridad se mantiene en el acto IV y el acto V, hasta que ocurren los hechos finales y la iglesia se ilumina, primero con velas y después con irradiaciones de luz a través de ventanales y una luz amarillenta natural que ambienta el día. La luz se hace presente cuando el alma de Margarita ha recibido el perdón de Dios y sube a los cielos, es decir, cuando los feligreses cantan a Cristo resucitado.

En esta versión sorprende la actitud de tantos figurantes que permanecen en la iglesia quietos y obedeciendo al rezo, el recogimiento y la quietud. La actitud del viejo Fausto es previsible: medio agachado, con dificultad para andar y temblón. Por otra parte, el diablo es soberbio en sus gestos de manos y demuestra confianza en sí mismo, altanería y autoridad con distintos movimientos: las manos que se lleva al chaleco, sus pasos con la cabeza bien alta, la manera en que descubre a Margarita y le quita la capa negra. En último lugar, Margarita solamente camina desde el altar y recorre la nave central hasta que tuerce hacia la derecha para marcharse (acto I).

En la escena V del acto II, Mefistófeles se coloca en el centro subido a una silla y tiene a ambos lados los coros de estudiantes y muchachas. Todos ellos van haciendo movimientos sin dejar su sitio: las rotaciones de cadera, los giros, un paso a un lado y a otro, la subida de brazos... Él se ciñe a dirigirlos en la nave central de la iglesia, hasta que todos quedan tumbados en el suelo y Siebel sentado en su silla con la cabeza bajada. De repente, se encuentran Margarita y Fausto rodeando a un Siebel que permanece quieto, de tal manera que parece que el diablo le ha inmovilizado como al resto de los presentes. Se levantan y se mezclan de nuevo cuando Mefistófeles vuelve a subirse a esa silla y, por fin, bailan unidos entre ellos. Una curiosidad tremenda con respecto al movimiento: no bailan de frente, sino dándose la espalda en un primer momento hasta que el demonio les deja unirse, mirarse y desvariar con miles de giros para tirarse al suelo como colofón.

El acto V subraya la desesperación y la locura de la dama gracias a sus gestos: desorientada en el espacio, se mira las manos y se toca partes del cuerpo cuando le han arrebatado a su hijo. Posteriormente, su dramatismo culmina haciéndonos ver que su bondad es salvada y, aunque fallecida, es como una virgen delicada postrada en un santuario.

Los elementos escénicos que deben aparecer según el respeto al libreto son:

1. Fausto tiene un libro de consulta en sus manos (escena I, acto I).

2. Es la primera versión que no muestra un pergamino que sirva para hacer el trato, con un apretón de manos será suficiente (escena II, acto I).
3. Comprobamos la medalla que lleva Valentín en sus manos y le recuerda a su hermana. Se la coloca en su pecho (escena II, acto I).
4. Mefistófeles lee las manos de Wagner y Siebel según lo expuesto en las acotaciones de la escena III del acto II.
5. Siebel se humedece los dedos en agua bendita y coge flores para formar un ramillete. De nuevo, vuelve con un ramillete más grandioso y lo coloca en el santuario (escena I, acto III)
6. El demonio deja un joyero dorado, antiguo y muy decimonónico, en la entrada del santuario (escena V, acto III).
7. La dama ve el ramo de Siebel en la reja y se apiada de él como expone el texto dramático-lírico. Al comprobar que existe un joyero hace lo estipulado en el texto igualmente: se coloca los pendientes y se mira al espejo. Prosigue engalanándose con semejante derroche de lujo porque le hace sentir como la hija de un rey o como una damisela hermosa (escena VI, acto III).
8. Margarita deshoja la flor y comprueba el amor de Fausto (escena XI, acto III).
9. El demonio ríe con fuerza, pero a la vez deshoja varias margaritas al ver que ha logrado que los amantes se deseen y se quieran (escena XIII, acto III).
10. El encuentro entre Siebel y Valentín después de la guerra es muy fiel al libreto. Los dos se dan un abrazo con una sonrisa en el rostro y el soldado pregunta por su querida Margarita; Siebel la sitúa en la iglesia rezando (escena I, cuadro III, acto IV).
11. Subido a los ataúdes, Mefistófeles canta la historia de Catherine con un gorro militar y ríe irónicamente como expresa el libreto (escena III, cuadro III, acto IV).
12. Valentín desenvaina la espada, aunque no rompe la guitarra del diablo porque ya dijimos que no la lleva (escena IV, cuadro III, acto IV).

13. Fausto desenvaina la espada después de que Valentín tire la medalla de su hermana (escena IV, cuadro III, acto IV).

14. Al soldado se le queda la mano entumecida por la fuerza del diablo y Fausto hiere al hermano de su amada (escena IV, cuadro III, acto IV).

Los elementos originales que aporta esta versión son:

1. No hay libros ni pergaminos encima de una mesa del estudio del doctor. Nos situamos en una iglesia cristiana donde todos dan la espalda al público porque rezan mirando al retablo y el sagrario (escena I, acto I).

2. No notamos que amanezca (escena I, acto I).

3. Fausto tira el libro al suelo y coge un frasco de su bolsillo y no de encima de la mesa. Se acerca a la mesa sagrada de la iglesia y se lleva la copa con la intención de verter el contenido del frasco o envenenarse (escena I, acto I).

4. El doctor escucha los coros de muchachas y labradores; no sale a escena ningún figurante que recree este momento. Apoya la copa en la pila bautismal, mientras se sigue sucediendo una misa. Sabemos que transcurre la lectura y las oraciones a Dios porque los feligreses se sientan y se levantan varias veces, del mismo modo que el sacerdote también se mueve.

5. Un sacerdote que se quita el hábito y, al darse la vuelta, descubrimos que es el demonio. La crítica religiosa está servida, porque la expectación del público es grande cuando, ante la oscuridad, descubren que la luz se logra con el diablo. Todos los presentes en la iglesia continúan con la cabeza agachada, en señal de respeto y rezo (escena II, acto I).

6. De la pila bautismal sale humo. Mefistófeles sujeta la copa anterior que Fausto había dejado allí y se la facilita para que beba. No será veneno, sino que lo transformará en un joven apuesto que conquiste a su amada (escena II, acto I).

7. La misma capa que el demonio le quitó a Margarita es utilizada por el diablo para tapar a Fausto y que se produzca su cambio a un hombre joven (escena II, acto I).

8. La kermesse es la misma iglesia con una reja o banco en el que se sube Mefistófeles cuando los feligreses se dan la vuelta al terminar el acto I y descubrimos que son los soldados, estudiantes y muchachas que participarán en este siguiente acto bebiendo y divirtiéndose (escena I, acto II).

9. Todos los que antes permanecían sentados sin hacer ruido, son los que arman jaleo en un lugar sagrado y acaban quitándole ese valor porque se llevan hasta la última silla, además de dejar a oscuras el sitio antes de la entrada del soldado que pide por su hermana.

10. Es curioso que Mefistófeles haya estado escuchando a Valentín, Wagner o Siebel al lado de un crucifijo más pequeño que se encuentra en ese banco enrejado que le hace estar a más altura que los demás (escena III, acto II).

11. La manera de invocar al becerro de oro es ir moviendo una pequeña capilla del lado izquierdo por toda la iglesia mientras el demonio va en ella alabando el poder de la riqueza. El resto de los figurantes lo llevan como en una procesión con fervor y le ofrecen su dinero, sus bienes materiales y lo veneran. ¡Satán dirige el baile, pero nadie baila! (escena III, acto II).

12. El demonio no golpea el tonel en el que figura Baco, nada de eso existe en esta puesta en escena. Simplemente, coge un frasco y lo vierte en una copa que llena en su plenitud de vino. El vino no brota a raudales del tonel ni de ningún lugar (escena III, acto II).

13. Importante es que el hecho de que el desafío de Valentín a Mefistófeles provoque que el diablo levante su mano y rompa, desde la distancia, la espada del soldado. Por ello, como se dice en el texto y todos entonan, no se puede luchar contra los poderes infernales que hechizan las armas. De este modo, le dan la vuelta a la cruz y se ve la imagen de Cristo que todos se llevan admirándola y dejan solitario al maligno (escena III, acto II).

14. Mefistófeles, con su mano, abre la puerta del santuario para que acceda el doctor para encomendar su amor a Margarita delante de la Virgen en la escena IV del acto III.

15. Margarita deja un ramo de flores a la Virgen y se agacha para cantarnos la reveladora *Canción del Rey de Thule* al mismo tiempo que va introduciendo flores blancas en dos jarrones con mucha delicadeza.

16. La dama no abre su ventana, sino que se sitúa entre dos velas y detrás la custodia la imagen de la Virgen. Al espectador le da la impresión de que se trata de una aparición, que culmina en el momento en que el doctor sube a besarla y quedan recostados en ese santuario (escena XIII, acto III).

17. Comienza el acto IV y la dama no hila, sino que lleva en sus brazos a un muñeco arropado que hace las veces de bebé. El motivo es porque en esta versión se acortan los cuadros y las escenas del acto IV. Directamente se sitúa en la iglesia que es lugar adecuado para el segundo cuadro; hecho que no nos sorprende porque lo cierto es que, hasta ahora, la ópera está ubicada en ambientes religiosos. Lo que debemos subrayar es que se omiten la escena III del cuadro I o la intervención de Marta con Siebel y la escena I y única del cuadro II entre Mefistófeles y Margarita. En el acto IV se da la exclusividad a la conversación entre el muchacho Siebel y la abandonada dama (escenas I y II del cuadro I, acto IV). Le enseña el bebé a Siebel cuando trata de consolarla y le pregunta si sigue amando al doctor ante su abandono (escena II, acto IV).

19. Después del encuentro entre Siebel y Margarita y la omisión de lo demás, pasamos al cuadro III: en la misma iglesia, y no en la calle como expone el libreto, se forma el ejército en dos filas y pasan revista tras volver de la guerra.

20. El coro de soldados se muestra alegre de volver al lado de sus familias, aunque ante ellos desfila un número importante de ataúdes de aquellos que no consiguieron lo mismo. Esta iglesia se va viendo llena de lápidas coronadas por un crespón negro (escena I, cuadro III, acto IV).

21. De uno de los ataúdes sale Mefistófeles, desafiando y burlándose de la muerte e intenta advertir a Fausto inútilmente. Le canta, sin guitarra de acompañamiento, la historia de Catherine y de su obsesión casamentera (escena III, cuadro III, acto IV).

22. Margarita no se arranca la cadena de oro ni la arroja al suelo (escena V, cuadro III, acto IV).

23. Entre la multitud presente, algunos cogen al recién fallecido y lo depositan en el mismo ataúd del que salió Mefistófeles (escena V, cuadro III, acto IV).

24. Después de que oigamos a un organista y contemplemos cómo sube el órgano a la parte superior de la iglesia con efectos de humo, Mefistófeles sentencia a la dama y ella se desvanece. Le arrebató a su hijo de sus brazos y lo ahoga en la pila bautismal. Nos trasladamos a la escena I del cuadro II en el acto IV: la iglesia y se suprime la Noche de Walpurgis.

25. En vez de estar en una prisión, volvemos a situarnos en aquel santuario de la virgen del acto III, aunque resulta un lugar lúgubre e inhóspito. Margarita duerme sin detalles de flores o la imaginería religiosa. Quizás se haya decidido situarla aquí, obviar una prisión, porque ha enloquecido sin cesar de hacer alusiones al encantador jardín (escena I, cuadro IV, acto V).

26. Tampoco es muy lógico que una mujer que ha pecado tanto y que ha enloquecido, se coloque en el lugar en donde estaba la imagen de la Virgen y se cubra la cabeza con un velo como si fuese una piadosa, pura y divina. Pero sí le hallamos el sentido cuando le escuchamos cantar que quiere entregarse a Dios si le otorga su perdón (escena II, cuadro IV, acto V).

28. No son los muros de la prisión los que se abren. Se rompe el santuario por la mitad y eleva la imagen de Margarita como la de aquella virgen inmaculada hasta su desaparición del escenario. El alma de Margarita sube a los cielos, como expresa el texto, pero de nuevo volvemos a ver el mismo cuadro que al inicio de la representación: feligreses en las sillas de la iglesia que son los coros de mujeres santas, los coros de discípulos y el coro general que aclaman a Cristo resucitado (escena II, cuadro IV, acto V).

30. Fausto envejecido vuelve a caminar por la nave central y Mefistófeles es el sacerdote que porta un velón que limpia los malos espíritus y atiende a todos los deseos. Los presentes van encendiendo sus velas al paso del diablo y la luz se hace presente en toda la iglesia tras los ventanales y con focalizaciones. Por lo tanto, esta ópera no termina con un doctor apesadumbrado siguiendo la estela del alma de su amada ni tampoco se vence al diablo (escena II, cuadro IV, acto V).

C.5. 2004: Puesta en escena de Royal Opera House-Covent Garden

Director musical: Antonio Pappano

Director teatral: Peter Katona

Decorados: Charles Edwards

Vestuarios: Brigitte Reiffenstuel

Coro y orquesta de la Opera House-Covent Garden

Reparto:

Fausto.... Roberto Alagna Valentín... Simon Keenlyside

Méphistophélès.... Bryn Terfel Marthe... Della Jones

Marguerite.... Angela Gheorghiu Wagner... Mathew Rose

Siebel.... Sophie Koch

Nos situamos en una escenografía en el acto I que está ideada para ocupar elementos escénicos a la izquierda y a la derecha, dejando un espacio libre en el centro. A la derecha vemos un órgano con unas escaleras de acceso a él dentro de una fachada con tres arcos altos como si fuese una iglesia o un lugar de recogimiento. Cerca de la escalera hay varias sillas orientadas hacia el órgano. De ese lugar aparece Fausto con un batín rojo, un libro y un bastón muy envejecido.

A la izquierda, comprobamos un palco del teatro con un baúl en el suelo y un espejo de cuerpo entero. El fondo del escenario está tapado gracias a un telón rojo.

El acto segundo se inicia con la apertura de ese telón rojo que decoraba el primer acto. Por lo tanto, ahora la trama se centra desde el fondo del escenario. Una sábana escrita haciendo apología de la guerra se coloca sobre el palco y

podemos darnos cuenta de que en este caso se respeta más la acotación del inicio de la escena I. Podría tratarse de una de las puertas de la ciudad, con una taberna concurrida y un Cristo crucificado en medio de una pequeña plazoleta. Banderines del imperio francés, puesto que llevan su escudo pertinente, y alguna bandera más grande en balcones. Por consiguiente, el espacio de esta ópera se traslada a la Francia de Gounod y no es la Alemania de Goethe. Las ventanas están reforzadas con balcones de madera y varias casas blancas que dan una perspectiva de profundidad al escenario. No vemos el cielo, solamente los edificios que puntualizaremos y que, debido a su aspecto, parece que pertenecen a las afueras de la ciudad.

Existe un cambio del cuadro escénico en la escena V del acto II: ambientan un cabaret francés. Nos damos cuenta de las luces llamativas que anuncian el lugar en el que se sitúan los personajes y un arco plagado de bombillas: *Cabaret L'Enfer*. La escenografía de Charles Edwards ofrece dos elementos opuestos en el escenario: un palco de la ópera parisina a la izquierda y un gran órgano a la derecha, quedando al fondo las casas a un lado y los arcos góticos al otro, como ya apuntamos con anterioridad. Quizá el toque más original de la producción es convertir la kermesse del segundo acto en un escenario del *Cabaret del Infierno* con Margarita de camarera.

El acto IV comienza en la iglesia, concretamente en el cuadro II, obviando la escenografía de la habitación de Margarita. La zona es oscura y se ilumina con velas en el suelo. De un altar con cuatro escalones y una escultura de mármol aparece Mefistófeles rodeado de varios bailarines masculinos que se arrastran por el suelo y miran a la dama con ademanes demoníacos. A un lado, seguimos viendo el órgano desde el acto I.

El cuadro III del acto IV sigue simulando aquella calle y respeta el libreto en parte, puesto que la situación del asesinato del soldado de sucede en la calle según el texto. Es esa misma calle con fachadas y unas escaleras para dar profundidad a la escena, el órgano a la derecha y el palco que veíamos en los actos anteriores.

El acto V representa la Noche de Walpurgis, aunque la escena se ve vacía de elementos: solamente tenemos el baúl y el órgano. Hasta que Mefistófeles

sube los brazos y un mural baja en colores apagados y muy florido, además descenderá algún arbusto de escaso peso. Distintas brujas, reinas o cortesanas y mujeres fatales multiculturales se mantienen hieráticas. El demonio se quita su capa, nos seduce con su traje de mujer de lentejuelas y el complemento de una corona brillante como otra aristócrata más. Una reja baja para dividir el escenario y simular la prisión final del acto V. El único elemento escénico, además de esa reja enorme con una puerta, es el órgano. El bebé permanece delante y en el centro.

Si hablamos del vestuario debemos puntualizar varias cosas. Fausto se abriga con un batín rojo y debajo lleva un traje en tonos marrones con camisa blanca. Su pelo canoso, unas gafas redondas oscuras y el bastón inseparable son los indicios que nos dejan muy clara su vejez. Mefistófeles no irrumpe en escena vestido de gala con frac u otro tipo de traje de etiqueta. Una capa larga y unos ropajes, debajo de ella, todos en tonos marrones y verdosos. Un sombrero con pluma, el pelo largo negro y la perilla, el bastón de mando y un pañuelo rojo son los elementos de la vestimenta que nos muestran a un demonio distinto a las versiones analizadas con anterioridad.

El acto II nos confirma que debemos situar la escena en pleno siglo XIX, durante un romanticismo que ensalza y reivindica las libertades. Los trajes de las muchachas holgados con corsé y sombreros llamativos, así como los soldados con uniformes acorde a su tiempo de lucha. Valentín sale de un arco de una de las casas con un abrigo azul marino largo en el mismo tono que su uniforme, con la espada a la cintura y sin galones o gorro. En este acto, el diablo modifica su ropa: una capa con múltiples bordados en plata y oro, la casaca en rojo con bordados y el pantalón del mismo tono. Sin un sombrero y con el pelo suelto rizado, teniendo en cuenta la posesión de su bastón de mando como único detalle que permanece con respecto al acto anterior. Si el diablo se viste diferente, también hace lo mismo el doctor: unos pantalones bombachos, la casaca en terciopelo y un motivo decorativo a modo de cuernos demoníacos en la cabeza; todo en colores oscuros. A ello sumamos un tridente. Es la primera versión analizada que le da al doctor un aire así, pues otras veces se ha podido elegir el mimetismo entre ambos y vestirlos igual tras la transformación, pero

nunca se había elegido caracterizarlo como un demonio en su aparición. Aunque, tarda muy poco en quitarse esos cuernos y cambiarlos por un sombrero.

La escena V del acto II se llena de vestidos cabareteros franceses, remontándonos a la segunda mitad del siglo XIX cuando vieron sus orígenes estos trajes en plena Revolución Francesa. Pensemos que el origen de esa palabra era “taberna”, por lo que el acto II quedaría decorada como una taberna diferente en esta versión y se llena de elementos alusivos a la cultura francesa. De nuevo, inmediatamente la pareja del protagonista y el antagonista modifica su vestuario: va de etiqueta para estar presente en ese baile convertido en un cabaret.

Margarita, en el transcurso del acto III, viste un cuerpo aterciopelado negro y encajes blancos y negros, también una falda tornasolada de color rosácea que termina en una cola ajustada con matices oscuros. En la parte de atrás de la cabeza, le adorna un tocado negro y nos deja ver una melena rubia recogida con algunos cabellos sueltos que llegan a sus hombros.

El acto IV cambia el vestuario del cuadro II en la iglesia, porque Margarita lleva un velo sobre la cabeza por respeto al lugar en donde se encuentra y tejidos negros en el abrigo que tapa un vestido claro. Una larga melena rubia, algo despeinada, ayuda a otorgarle el aspecto deprimente que se pretende. El diablo está con el pelo más canoso y un camisón crudo enorme que cubre su fisonomía. El cuadro III nos muestra a los mismos soldados, alegres por su vuelta e igualmente ataviados, pero no es así con el doctor y el demonio. Los dos se han vestido de etiqueta y con un frac idéntico para que el público identifique que el doctor ha vendido su alma y es como un diablo que ya no puede volver atrás. Lo único que los diferencia es el bastón de mando del demonio: elemento escénico fundamental porque así sabemos quién es el que maneja los hilos del desgraciado final.

Margarita tiene el pelo corto tras la reja y viste un vestido blanco con cuerpo y una falda que resultan poco recatados. Fausto sigue con aquella capa y de etiqueta, aunque se despoja de ciertas ropas que le abrigan y se queda en camisa algo desabrochada. De la misma forma, el vestido de Margarita le deja insinuar su pecho. El siglo XX puede estar presente al final de esta ópera por su

vestuario, aunque casi toda la escena está orientada para plasmar un siglo XIX francés.

En el acto I no percibimos un cambio de iluminación cuando amanece. Se conserva una focalización con un cañón de luz sobre el doctor, entonces la parte izquierda y la derecha del escenario conllevan un predominio de la oscuridad.

En acto II opta por una luz blanca más generalizada e intensa, que aquel oscurantismo que inundaba el primero. Cuando realmente vivimos un momento de luminotecnia diferente es en la escena V del acto II, debido al arco con el letrero del cabaret. Este cartel anunciador del local llega a un punto en que se enciende y se apaga al término de la representación, para atraer más la atención del público. Existen focalizaciones proyectadas hacia los bailarines, aunque el resto de la escena permanece casi a oscuras.

El acto III se sitúa en la noche, con puntos de luz en los ventanales y en la farola en medio de los dos tramos de escalera. Una iluminación tenue y azulada dirigida hacia el suelo, además del foco centrado en los personajes que merezcan mayor nitidez debido a su interpretación, es la base para entender el punto de luz que se le quiere dar a esta representación. En las escenas de los dos enamorados analizamos un protagonismo de la luz azul y alguna ventana encendida: los amores se urden de noche y dan rienda suelta a la expresión de sentimientos y al romanticismo exacerbado (escenas XI, XII, XIII del acto III).

La luz del acto IV es casi inexistente en su inicio, por la intención de darle un carácter tétrico al momento que se va a representar. La escena de la iglesia con Margarita sabiendo que ha pecado y que recibirá la justicia por parte del demonio, aunque luego obre la justicia de Dios porque posee un alma buena. Cuando encontramos a los soldados que vienen de la guerra, esa iglesia, que antes quedaba iluminada exclusivamente por unas velas en el suelo y el foco dirigido suavemente al personaje que iba interviniendo, recibe una luz mayor.

El acto V mantiene la luz sobre los barrotes de la prisión y cierta disposición de luz tenue sobre el órgano. El resto, permanece oscuro y lúgubre, acorde con el final y el destino que nos espera ver.

Tenemos la intención de hacer notar el esfuerzo que hace el actor principal, Roberto Alagna, por parecer un Fausto muy envejecido. Mueve la cabeza como si le temblase el cuerpo, le cuesta andar y se sirve del bastón dejando caer su cuerpo prácticamente y se muestra cansado. En el momento en que se produce su cambio juvenil, el doctor realiza hasta una voltereta y su energía, entusiasmo e ilusión es palpable en escena.

En el segundo acto, ante la multitud, un chico se sitúa delante para hacer movimientos rítmicos y acrobacias parecidas a los bailes urbanos de finales del siglo XX y ya pertenecientes y conservados en nuestro actual siglo. Llama la atención este giro dramático porque produce que todos los coros intervinientes se aparten cuando este chico brinca, además de rechazarlo, empujarlo y burlarse finalmente de él. Por otra parte, tras la intromisión de Mefistófeles cuando Wagner anima la fiesta, todos los presentes bailan al ritmo que dirige el diablo.

El baile de la escena V del acto II es un cabaret francés con mujeres provocativas que realizan movimientos cuidados y un bailarín o maestro de ceremonias que las guía y luce sus encantos acrobáticos.

Siebel comienza el acto III cojeando y cogiendo las pocas margaritas que se encuentran en los escalones donde se sitúa para descansar. Su dificultad para andar la mantendrá durante toda la obra.

La interpretación de los bailarines que acompañan al demonio en la iglesia cuando sentencian a Margarita es muy importante por su capacidad de ocupar el espacio y de extorsionar a la dama con sus malos gestos y rostros con muecas despiadadas. También debemos tener presente la autoridad demostrada en la cara del demonio y esos ojos descajados de una joven desbordada (escena I, cuadro II, acto IV).

Un soldado sigue el ritmo de los cánticos del resto, recién llegados de la guerra, chocando el fusil contra el suelo. Las mujeres ríen desde el palco mientras hacen punto, sujetando banderines y vestidas de rojo. Uno de los presentes, un figurante, se suma al ritmo de la cantinela con giros de muñeca con su espada (escena I, cuadro III, acto IV).

Tremenda interpretación del hermano de Margarita antes de morir: escupe sangre y se retuerce de dolor por su inminente muerte, a la vez que rechaza cualquier gesto de cariño de su hermana. Una reacción dramática que no esperábamos y que nos hace dar un toque innovador a la trama es que Margarita, antes de que baje el telón, ríe a carcajadas como una loca. Su hermano ha muerto y ella pasa del dolor a la risa, puesto que está poseída por el mismísimo demonio (escena V, cuadro III, acto IV).

En la Noche de Walpurgis, unas bailarinas de ballet clásico deleitan al doctor después de beberse el brebaje y éste mantiene una actitud despreocupada, desaliñada e ineducada postrado en el suelo. Varios caballeros de etiqueta con antifaces observan la escena desde el palco. Un bailarín con el mismo frac que el protagonista baila entre ellas, mientras el doctor da la espalda al público y queda convencido de la belleza que posee el momento. Sin embargo, la imagen figurada de Margarita baila, una joven que se quita un velo y baila para que la vea el doctor. Todos los presentes se burlan de ella, pues está embarazada y no es ágil en sus movimientos. Se tira al suelo y Fausto, horrorizado, se lleva las manos a la cabeza. Posteriormente, dos de las bailarinas de ballet clásico se comportan en escena como vedettes con el maestro de ceremonias. Este bailarín de frac baila clásico con la que parece ser nuestra dama, y el resto del cuerpo de ballet sigue con burlas hasta que el bailarín arrastra a la joven por el escenario, dando cierta comicidad y desprestigiando la situación de la mujer que daría a luz a un hijo de Fausto.

De repente, aparece el moribundo soldado Valentín y juega con las bailarinas que sacan espadas y escenifican su final cruel. Sus caras son de asco y maldad. Hacen gestos de burla que sacan la lengua, se tocan los pechos y degeneran con un ballet que ha provocado una locura comunitaria. Los caballeros del palco intentan copular con las bailarinas y Mefistófeles toca los senos de una figurante caracterizada como Cleopatra. Finalmente, dejan el bebé al lado de Fausto y éste decide desaparecer, quedándose el espacio completamente vacío tras tanto momento descontrolado.

Margarita se toca los labios y se muestra enloquecida dentro y fuera de la reja que le priva de su libertad. El doctor se arrodilla ante ella y el bebé sigue

delante de la mujer. La pareja del doctor y del diablo que se coloca a ambos lados de la dama. Cuando Mefistófeles le dice que es condenada o juzgada, ella se toca el vientre. La reja desaparece y ella mira hacia una luz muy estridente e intensa que emana del órgano. El maligno desciende detrás por un foso y Fausto está con las alas paseándose cercano al órgano. De nuevo, vemos al doctor envejecido, cercano a ese baúl abierto y unas gafas oscuras. Lloro y se compadece por un cuerpo inerte de Margarita que se encuentra cercano a él.

Los elementos escénicos que deberían aparecer según el libreto son:

1. El libro abierto está presente en la representación en sus manos y no en una mesa, sin una lámpara (escena I, acto I).
2. Fausto vierte el contenido del frasco en un vaso y se lo lleva a los labios (escena I, acto I).
3. Mefistófeles le tiende al doctor un pergamino (escena II, acto I).
4. Valentín, después de guardarse una botella de vino en el bolsillo, saca una medalla para sostenerla entre sus manos, acordándose de su hermana (escena II, acto II).
5. El demonio toma la mano de Wagner para leer sus líneas y hace lo mismo con la de Siebel (escena III, acto II).
6. El diablo rechaza la bebida que le ofrecen y comienza a emanar sangre del cuerpo de Cristo, porque será el mejor vino sagrado que podrían beber. Una crítica a la religión cristiana y una muestra más del poder del demonio, que no utiliza a los dioses griegos y se vale del Señor en la cruz. Los figurantes tocan este cuerpo y se llevan las manos a la boca con caras de asombro y cierta maldad vampírica. Recordemos que el siglo XIX está muy vinculado a estas apariciones noveladas de vampiros y el valor de la sangre como bebida que da poder (escena III, acto II).
7. Los humos salen detrás del Cristo crucificado y Valentín cruza las espadas porque hay una cruz que nos protege del infierno, según expresa (escena III, acto II). Se llevan al Cristo todos los coros que formaban parte del inicio del acto

II. Sin esperarlo, Fausto se tira del palco hacia las tablas y cambia a un vestuario con tintes demoníacos.

8. El diablo deja un joyero de madera justo en el centro del escenario (escena V, acto III).

9. Margarita no se sienta en una rueca a coser, lo hace en las escaleras con la intención de cantar la *Canción del Rey de Thule*. Recostada, mira al horizonte perdida y otras veces se muestra apasionada al tiempo que canta dicha leyenda amorosa (escena VI, acto III).

10. La dama se coloca los pendientes y se mira en la tapa del joyero porque posee un espejo. Posteriormente, hace lo mismo con el resto de las joyas y siente el gusto de verse como una damisela feliz (escena VI, acto III).

11. Margarita abre su ventana al final de la escena XII y durante la escena XIII del acto III.

12. La dama lanza un grito y cae desmayada al final del cuadro II en el acto IV.

13. Valentín aprieta la medalla de su hermana y la arroja al suelo antes de batirse con Fausto (escena IV, cuadro III, acto IV).

De otro modo, los elementos originales que aporta esta versión son:

1. En vez de encontrarnos a Fausto, el primer personaje que aparece en escena es el diablo que observa el lugar con detenimiento. Una serie de figurantes, con aires malignos, se lo llevan antes de hallar la desesperación del que encomendará su alma a él. El doctor lee un libro sentado en una silla de las que están colocadas hacia el órgano. No se sitúa en un estudio de su propia casa, no observamos nada que nos muestre que hay un hogar (escena I, acto I).

2. Cierra el libro y se levanta, aunque se dirige a observarse a un espejo para acentuar más su pena por la vejez (escena I, acto I).

3. Fausto no coge el frasco de ninguna mesa, se lo saca del bolsillo de su batín (escena I, acto I).

4. En la intervención del coro de muchachas, al fondo de la escena, una niña da vueltas, muy alegre, sujetando una flor y oliéndola. En el momento en que cantan los labradores, un joven se acerca a la muchacha para abrazarla y bailar con ella hasta que acaban besándose para desaparecer (escena I, acto I). Lo podríamos interpretar como una alucinación del doctor ante su obsesión por ser joven y vivir los placeres de una edad jovial, enérgica e inigualable.
5. Satán aparece entre humos rojizos del foso, elevado por una plataforma (escena II, acto I).
6. El diablo coloca la copa con la que Fausto quería quitarse la vida en el palco y abre el baúl para mostrarle dinero o el poder con una corona dorada. Vuelve a cerrarlo cuando lo que le pide es la juventud (escena II, acto I).
7. Además del pergamino, el demonio lleva una pequeña espada con la que amenaza y provoca, apuntando al telón, la aparición de Margarita que se refresca las manos, la cara y los brazos con delicadeza (escena II, acto I). Fausto deja de atender al pergamino y se queda encandilado mirando a su diosa particular.
8. De repente, se bebe un elixir de juventud y se mira al baúl, de nuevo abierto y con un espejo en su tapa del estilo de los camerinos teatrales. Lleno de luz, Fausto levanta la cabeza del baúl y se ve joven, así ha tenido lugar su transformación. Hasta tal punto que hace una vuelta lateral llena de vitalidad: el doctor es joven y recibe el tridente de la maldad diabólica. Se atreve, con su alegría, a pegarle en el culo a Mefistófeles y a todo objeto que encuentra a su paso (escena II, acto I).
9. Ondeán las banderas del imperio francés decimonónico cuando Siebel se presenta en bicicleta con un ramo de flores en la cesta (escena I, acto II).
10. Mefistófeles interrumpe a Wagner para mostrarle el poder del becerro de oro, aunque no hay elementos decorativos que hagan referencia a él. Reparte dinero entre todos los que le rodean, sean soldados, muchachas o aldeanos. Bailan al ritmo de Satán que dirige el baile (escena III, acto II).
11. Un cabaret para el baile de la escena V del acto II.

12. No vemos un jardín de Margarita, sino una casa con un arco, escaleras que dan sentido de profundidad, la pila de agua bendita y las luces encendidas de dos ventanales y una farola en medio de las escaleras (escena I, acto III).

13. Marta entra en escena, después de salir del interior de la casa que está más cerca de las tablas. Entre humos, lleva una cacerola y se sorprende de las joyas que lleva puestas la dama. Muerde una joya por si son falsas y le sirve una copa al demonio cuando se quedan solos. Ambos beben y la mujer se desata en artes amatorias con el diablo: el público deberá imaginar lo que pasa en el interior de la casa, porque Marta cierra la puerta y evita que se vea algo tras la ventana. De nuevo, salen ante los enamorados y el diablo viste uniforme de soldado, pagándole a Marta por los servicios prestados y ofende a la vecina de la dama (escena VII, acto III).

14. El demonio recoge un collar del suelo y sonríe al público en el instante en que Fausto y Margarita se besan en el interior de la casa de la dama. No suelta una carcajada endemoniada (escena XIII, acto III).

15. Mefistófeles no se presenta en la iglesia ante la dama y le susurra al oído, sino que se deja acompañar por bailarines que dan un tinte más tétrico a la situación dramática (escena I, cuadro II, acto IV).

16. Una serie de feligreses lee y canta como coro de religiosos pasando por detrás de la escultura (escena I, cuadro II, acto IV).

17. El que toca el órgano es Fausto, muy inspirado, al final del cuadro II en el acto IV y después de que la dama lance el grito y se desmaye.

18. El demonio no aparece con una guitarra para cantar la vida de Catherine, en cambio, es fiel al libreto en reproducir su risa desproporcionada (escena III, cuadro II, acto IV).

19. Mefistófeles coge directamente la mano del soldado para que el doctor le dé muerte, y no se la paraliza por arte de un poder maligno (escena IV, cuadro III, acto IV).

20. Margarita no se arranca la cadena de oro que pende de su cuello al ver morir a su hermano y ser repudiada por él mismo. Se abraza a él y la rechaza sin

piEDAD mientras la sangre brota por su boca y su pecho (escena V, cuadro III, acto IV).

C.6. 2008: Puesta en escena de Teatro de Orange

Director musical: Michael Plassson

Director teatral: Nicolas Joel

Vestuarios: Gerard Audier

Coro y orquesta de la Filarmónica de Radio Francia

Reparto:

Fausto.... Roberto Alagna Valentín... Jean-François Lapointe

Méphistophélès.... René Pape Wagner... Nicolas Teste

Marguerite.... Inva Mula Marthe... Marie-Nicole Lemieux

Siebel Xavier Mas

Esta versión se sustenta en un mobiliario muy reducido, a pesar de que nos pueda resultar adecuado a los espectadores. Nos encontramos delante de un escenario abierto, como ocurría en aquella versión analizada de *Don Giovanni* en la Arena de Verona. Este hecho implica, como ya señalamos en su momento, que la escenografía se disponga en función de las posibilidades de un teatro al aire libre.

Un gran libro abierto, que imita un código del medievo, se encuentra colocado delante y centrado sobre el escenario. La noche la percibimos tanto de forma natural como artificial. Sin embargo, es evidente que Fausto no está sentado en su mesa con libros y pergaminos. Existe un libro abierto enorme, que le cuesta manipular por su estado envejecido y el peso de estas páginas de gran tamaño. Detrás de este libro no hay ningún elemento escénico decorativo, solamente un tremendo órgano y sus alucinantes tubos sirven de ambientación

para una fachada decimonónica con varios arcos. Incluso él se sienta encima del libro para pronunciar su desazón.

El acto II posee el mismo cuadro escénico, a excepción de unos toneles que suplantán al libro del acto I. Ninguna alusión a Baco en la taberna y nos damos cuenta de que predomina el minimalismo escénico. No se llena de elementos escénicos decorativos cada acto, sino que se prefiere continuar con esa fachada con la parte de arriba y el órgano inmenso. Esa misma sintonía escenográfica prepondera en el tercer acto, donde solamente encontramos un banco, y no un jardín de la dama, mientras Siebel abraza el pequeño ramo que quiere regalar a Margarita.

El acto IV se desarrolla en la misma fachada y no vemos algún elemento que identifique una habitación de la dama.

En lo referente al vestuario, Fausto está caracterizado como un señor muy mayor, apoyado en un bastón de madera, con un batín en seda y terciopelo en tonos corintos y amarronados. Posee una calva delantera figurada y largos pelos blancos para una barba que se entremezcla con sus cabellos.

Mefistófeles viste un frac con discretas lentejuelas, chaleco y camisa en tonos blancos, una capa larga, un sombrero de ala ancha adornado con una pluma corinto y el bastón de mando.

Durante el primer acto, comprobamos la transformación de Fausto de viejo a joven: Roberto Alagna viste un chaleco de terciopelo azul, una camisa blanca y azul a rayas, unos pantalones de traje en tonos claros azules y la chaqueta del mismo color. El único elemento que el doctor no abandona de su etapa de senectud es el bastón hasta que al final lo arroja delante del público, con la intención de que el espectador perciba su cambio. Se sube al libro, al lado del demonio que apoya un pie en él, hasta que unos figurantes se lo llevan al terminar el acto.

El acto II da un juego asombroso para fijarse en el vestuario. Podemos confirmar que se respeta una contextualización del siglo XIX en todos los grupos sociales que van haciendo su entrada: las muchachas con trajes con corpiños, los sombreros adornados y las faldas holgadas hasta los pies en distintos

colores. Los soldados uniformados no progresan hacia un siglo XXI o finales del siglo XX para empatizar con la actualidad, y los estudiantes tienen un aspecto anclado en siglos pasados (sombrero con pluma, casaca en tonos verdosos o marrones, tirantes, pantalones anchos y subidos, medias o calcetines altos...). Valentín es el único soldado que lleva galones dorados. Mefistófeles permanece con su frac adornado y sin capa. Margarita, en la escena V del acto II, lleva un traje bordado de volantes con un abrigo en color grisáceo y un sombrero colocado como un tocado a un lado de su cabello recogido.

El acto III también respeta el mismo vestuario de los personajes principales que en los dos primeros. Queremos destacar la presencia de un complemento que Mefistófeles no deja: el abanico blanco que sustituye al bastón de mando del acto I.

El vestido azul de Margarita, al empezar a desarrollarse el acto IV, es el único punto de color que adquiere la muestra escénica en tal situación, puesto que prepondera el empleo de luces casi apagadas y el lado tenebroso o negro de los sucesos que acontecerán. Lleva el abrigo en sus manos, pero no vemos un bulto que nos haga deducir que sea un niño lo que porta como en otras versiones. El cuadro II hace cambiar de nuevo de vestuario a la protagonista del siniestro ocurrido, que se pone el abrigo que llevaba en la mano y un sombrero con el que se engalanaba en los actos previos a éste. Y, del mismo modo, hace modificar su ropa al diablo: viste sotana hasta los pies y cleriman. ¿Es Dios quien la juzga? No, realmente la interpretación que debemos darle es la de la locura de la mujer. Ella siente que no ha obrado bien y le juzgan los personajes que le han provocado realmente el mal, pudiendo parecer una paradoja. El poder del maligno es incalculable cuando nos sometemos a él y quizás la enseñanza de esta obra sea tal sentencia o moraleja.

Los uniformes de los soldados nos remiten a un siglo XIX evidente en su regreso de la guerra (escena I, cuadro III, acto IV).

El acto V nos representa una Noche de Walpurgis entre reos que llevan harapos grises y rapadas sus cabezas. Posteriormente, la pareja del doctor y del diablo permanecen con el mismo vestuario que en los actos anteriores. Aunque somos partícipes de la aparición de aquellas diosas, cortesanas y mujeres de la

Antigüedad con pocas ropas, semidesnudas y largos cabellos que se sitúan cercanas al trono de Mefistófeles. Por todo el suelo, también vemos mujeres vestidas como brujas del XIX e intentan llamar la atención del doctor y hacen brebajes en calderos.

Margarita es una de esas mujeres con la cabeza rapada y vestida con una tela gris en el cuadro IV de la prisión.

La iluminación es clave en esta ópera de 2008. Analizamos unas luces de ambientación que definan bien la noche en la escena: los efectos azules sobre los tubos del impresionante órgano sirven como elemento decorativo y dan definición del amanecer con minuciosidad. Las focalizaciones en los personajes principales en momentos claves con una luz intensa fuerte y blanca es un recurso que perdura desde finales del siglo XX, como en la desesperación de Fausto, en la entrada de Mefistófeles y en la aparición de Margarita durante el acto I.

En el segundo acto, la luz está en un tono más amarillento. La dificultad de iluminar una obra es mayor en un teatro abierto. Se proyecta sobre los laterales de la fachada y el centro del escenario, con el cometido de ver con nitidez a cada personaje que haga su entrada. Cuando el diablo se refiere al becerro de oro, los tubos del órgano se iluminan en rojo, así como el interior de los arcos de la fachada. Esta iluminación no cambia en el transcurso del acto II.

La luz azulada vuelve a enfocar parte del edificio durante el acto III y los personajes son iluminados con perfecta luz de primer plano irradiada sobre las tablas. Al contrario, es lo que sucede en el comienzo del acto IV, pues se quiere dar un incentivo de imagen tétrica y apenas existe la visibilidad que no sea la dirigida al personaje. Esa luz azulada persiste en la escena I del cuadro II en la iglesia, pues Mefistófeles recibe una proyección de la luz clara y amarillenta, con respecto al órgano con tubos azulados y arcos azulados que tiñen el escenario. Las estatuas colocadas mucho más arriba de ese órgano, igualmente reciben luz blanca para que puedan diferenciarse del órgano. La situación de la dama en la parte de abajo no se ilumina diferente, puesto que todo el suelo recibe una luz blanquecina y débil, a la que se suman humos que emanan del órgano y de los arcos. Esas luces azules tornan a ser fucsia y, por último, rojas. Los acontecimientos así lo piden: es la llamada del infierno para la culpable de un

asesinato. Las luces azules regresan en pocos instantes, después de que desaparezca el humo y la mujer lance un grito desgarrador.

Una multitud de soldados desfila uniformados con antorchas en sus manos (escena I, cuadro III, acto IV). De nuevo, el color rojo de luces llena la escena, además de servirse de los puntos de fuego que iluminen.

El acto V no ilumina nada del escenario al darse comienzo la Noche de Walpurgis, solamente observamos una luz azulada sobre las tablas y un cañón dirigido a un punto central que es el trono del demonio. En cambio, en el cuadro IV de la prisión, la luz se vuelve blanca e intensa para dar nitidez a la sentencia de la mujer loca que está atada físicamente y psicológicamente a una condena.

En cuanto al movimiento, la mímica y la ocupación espacial, a Fausto se le nota la vejez porque, de nuevo, Roberto Alagna se encarga de su dramatización: se lleva la mano a la cadera, se apoya en exceso sobre el bastón y le cuesta andar. También deja constancia de su situación desesperada gracias a su seriedad y su tristeza manifiesta en el transcurso de su canto. Por otra parte, René Pape actúa con altanería, desparpajo y se muestra soberbio; actitud digna de un auténtico diablo del siglo actual. Le da normalidad a su poder sobrenatural y se crece jugando con su bastón de mando.

En el segundo acto los estudiantes y los muchachos se empeñan en jugar a tirar de la soga, mientras la multitud presente nos muestra su alegría.

El papel de Siebel no lo hace una mujer por su tesitura de voz y han decidido elegir a un tenor que está lesionado. Lleva una muleta, se muestra siempre con miedo al diablo y las muchachas se burlan de él en el baile de la escena V del acto II.

Los coros de muchachas, los soldados y los estudiantes bailan y se distribuyen en escena de forma muy estratégica. Se dividen en dos partes, a la izquierda y a la derecha cuando están los personajes principales en escena. Bailan y ocupan todo el espacio cuando debe ser de este modo o se sitúan cerca del foso de la orquesta ante la presencia del demonio.

La manera de dramatizar de Fausto en su escena IV del acto II es llevándose las manos al pecho, abriendo sus brazos al horizonte y tumbándose en el banco cuando termina con una gran sonrisa de enamorado. El público no puede hacer otra cosa que ovacionar la intervención por su coloratura y perfección interpretativa tanto musical como teatral.

Marta no se desvanece, aunque sí llora en el hombro del diablo ante la catastrófica noticia de la muerte de su marido. Ambos, el diablo y la criada, bajan al foso de la orquesta y debaten sobre la soledad y las necesidades hasta que se van para dejar a los enamorados en escena en aquel momento cumbre de sus confesiones amorosas. El banco les sirve para acercarse, tocarse y motivar su unión mirando a un futuro incierto.

La locura de Margarita en el acto V, tras ser atada de manos y cintura, es interpretada mirando continuamente el ataúd y queriendo llegar a él con desconsuelo. Se arrastra, se estremece, se siente con miedo, se agarra a la soga... Fausto se lamenta de los hechos sucedidos en el cuadro IV del acto V al ver la situación de Margarita atada y acaricia el ataúd presente ante ellos. Abraza intensamente a aquella mujer que ya no se ve como una señorita, ni bella como para que alguien le dé la mano.

Los elementos que tienen que aparecer en escena según el libreto son:

1. Mefistófeles saca un folio que hará de pergamino para firmar la sentencia de Fausto (escena II, acto I).
2. La transformación de Fausto tiene lugar cuando gira un arco de la fachada para salir por el siguiente (escena II, acto I).
3. Aires de taberna se respetan en la ambientación del acto II, debido a las cubas repartidas en las tablas (escena I, acto II).
4. Valentín lleva la cadena dorada en sus manos (escena II, acto II).
5. Wagner le ofrece un vaso a Mefistófeles del mismo modo que se expresa en el libreto y también lo desprecia el diablo (escena III, acto II).

6. Mefistófeles deja un joyero metalizado al lado de las flores de Siebel (escena V, acto III).

7. La dama se prueba los pendientes del joyero y se mira al espejo (escena VI, acto III).

8. El diablo ríe a carcajadas cuando ve que los dos amantes se besan con pasión en la parte de arriba, junto al órgano (escena XIII, acto III).

12. Esta versión incluye el cuadro I del acto IV de la habitación de Margarita sin la rueda que expone el libreto y a pesar de que tengamos la misma fachada desde que se inició la representación.

12. Margarita rompe a llorar con la mano sobre su rostro como se dice en el texto dramático-lírico al final de la escena I del cuadro I en el acto IV.

13. Ella lanza un grito, se desmaya al final del cuadro II del acto IV, pero otras personas vestidas de negro están estratégicamente colocadas en la misma posición que la mujer y vestidos de negro (casi inertes).

14. Mefistófeles canta la canción sobre Catherine con un instrumento de cuerda en la mano, pero no lo utiliza. Se lo da a Fausto para que lo intente, aunque no para de beber de una botella de vino y se muestra embriagado. Lo que sí cumple Mefistófeles a raja tabla es la ejecución de la risa estridente y diabla (escena III, cuadro III, acto IV).

15. Valentín coge la medalla de su hermana y la tira al suelo para luchar con Fausto (escena IV, cuadro III, acto IV).

16. Se celebra la Noche de Walpurgis en el acto V.

17. Margarita aparece exactamente en el mismo sitio que se había colocado Mefistófeles, detrás del director de orquesta como una prisionera calva y andrajosa más de aquellos que habían iniciado este acto en forma circular (cuadro II, acto V).

Los elementos originales que aporta esta versión son:

1. El doctor se queda adormecido encima de un libro de mayor tamaño que él y sube a él con la intención desesperada de beberse algo que le quite la vida (escena I, acto I).
2. El coro de muchachas y el de los labradores resultan ser voces que Fausto escucha desde lejos, sin ninguna presencia escénica (escena I, acto I).
3. Mefistófeles aparece de repente en la parte de arriba, junto a este órgano de grandes dimensiones y solamente baja cuando Fausto pide la juventud (escena II, acto I).
4. Margarita pasea despacio hasta situarse en el mismo lugar donde hizo su aparición el diablo (escena II, acto I).
5. Mefistófeles se refiere al becerro de oro y el poder de la riqueza sin que salga ninguna figura que le haga referencia, pues su presencia es suficiente. Se sube a una cuba y el resto de los personajes, a excepción de Wagner y Valentín, rodean el foso de la orquesta con el fin de darle mayor protagonismo al diablo o por miedo a acercarse más a él. De hecho, Wagner está medio escondido tras un tonel a la derecha de Mefistófeles mientras entona que Satán dirige el baile (escena III, acto II).
6. En vez de brotar vino del tonel, el demonio provoca un fuego que emane de él. Es una forma diferente de comprobar que se inflama, como se precisa en el libreto (escena III, acto II).
7. La cruz que les protege del infierno es muy valiosa, así se la muestra Valentín cuando desafía al diablo y éste se esconde detrás del tonel con miedo y sin querer mirarla en ningún momento. Se aparta corriendo y llega Fausto en la escena IV del acto II. Mefistófeles se abanica junto al doctor transformado.
8. Margarita no entra en la escena VI del acto III hilando y utilizando una rueca. Modifica su vestuario, siendo la única que lo hace, y lleva un traje de noche en tonos blancos. Se apoya sonriendo a los arcos de la fachada, como una enamorada que no puede negarlo, antes de entonar la *Canción del Rey Thule*. Lo hace arrodillada sin tener alguna presencia de figurantes para contársela, la historia de la canción nos la transmite únicamente a nosotros: el público.

9. Marta se sienta en el banco y coge el joyero, se mira en el espejo y coquetea igual que su señora, antes de recibir la noticia sobre su marido de manos del demonio (escena VIII, acto III).

10. Margarita no va a su casa apresuradamente ni se detiene un instante en el umbral de la puerta. El motivo es que el decorado y la escenografía no ha cambiado desde el acto I y seguimos en la misma fachada con un órgano en la parte de arriba. No sabemos si la casa pertenece a Margarita o a Fausto. Por ello, se limitan a situarse en el banco o cercano a él (escena XI, acto III).

11. Fausto le quita la bata de noche a Margarita para besarla y tocarla con delicadeza al final del acto III. La prenda blanca se queda colgando de la balaustrada, al tiempo que el demonio los mira recostado en el banco situado abajo (escena XIII, acto III).

12. Contamos con la escena de diálogo muy breve entre Siebel y Margarita en su supuesta habitación, que ya dijimos que no hallamos. Aunque se acorta la representación y se suprime la escena II en la que debería aparecer Marta y se acelera para que veamos a la dama arrepentida de sus acciones en la iglesia durante el cuadro II del acto IV.

13. Mefistófeles se encuentra arriba, frente al imponente órgano (escena I, cuadro II, acto IV).

14. La muerte del soldado no ha sido porque el diablo entumezca su mano y se encuentre indefenso ante el doctor. Se produce porque ambos personajes, Fausto y Valentín, quedan inmóviles por poderes malignos del diablo y al agitar el abanico, que le ha acompañado durante casi toda la representación, el hermano de Margarita cae muerto. No es Fausto el asesino, no es el responsable de su muerte, puesto que además comprueba su pulso al ver que cae (escena IV, cuadro III, acto IV).

15. La dama, al ver a su hermano herido, se acerca para compadecerse y abrazarlo, pero recibe el rechazo de él. Ahora el aspecto de la mujer es desaliñado, con el pelo suelto y cara de desesperación. Ella no se arranca la cadena de oro que pende de su cuello e incluso no para de recibir por parte de su hermano un trato amenazante, hiriente y de desprecio ante los presentes. A

diferencia de otras versiones analizadas, el soldado se levanta y se muestra enérgico tras ser herido. Margarita ríe como una loca, tras comprobar que su hermano ha muerto y deambula entre el resto de los soldados hasta que corre. Cuatro soldados ponen una bandera para tapar el cuerpo del hermano y el acto llega a su fin (escena V, cuadro III, acto IV).

16. Los demonios y las brujas que deberían celebrar el aquelarre son figurantes calvos y con harapos que dan vueltas sobre un círculo por todo el espacio escénico. Fausto para a uno de ellos por si lo reconoce. ¿Son prisioneros y está buscando a Margarita? Podría interpretarse así, puesto que los demonios y las brujas que tendrían que aparecer habrán cometido malos hechos y no suelen estar caracterizados en leyendas, historias u otras obras como individuos cargados de virtudes y bondad (escena I, cuadro I, acto V).

17. Por otra parte, el demonio se encuentra detrás del director de orquesta cuando le dice a Fausto que prometió acompañarle en silencio. Un contrasentido propio del maligno y que juega un poco con la ironía escénica y nos muestra que es importante cualquier espacio escénico y la capacidad de movimiento. Del mismo modo, el doctor se acerca al lugar donde se ubica el diablo delante de la orquesta cuando le asegura que es su imperio y levantando una mano muestra la esperada Noche de Walpurgis (escena I, cuadro I, acto V).

18. Ese punto de luz tenue que se iluminaba es el trono flamante de Mefistófeles, que ahora se rodea de mujeres semidesnudas cercanas a su trono. Sentadas en el suelo encontramos a muchas mujeres que trabajan brebajes de los que sale humo y se ofrecen con sus manos al doctor. Él bebe de una copa que le ofrece el maligno y se deja llevar por la lujuria de esas diosas de largas melenas y cortesanas de la antigüedad. La deducción que mantenemos es que no se representa siguiendo la acotación inicial de las montañas que se abren, pero sí se llena la escena de mujeres tentadoras y un trono que domina en inframundo (cuadro II, acto V).

19. Quizás el elemento más original que aporta la versión sea un ataúd de bebé con dos lirios al lado de su cruz al iniciarse el cuadro II de la prisión y la condena de la dama. Y de la Noche de Walpurgis del cuadro I y II se pasa al cuadro IV, es decir, deciden suprimir el cuadro II ambientado en el Valle del Brocken.

20. Margarita se encuentra atada de manos a una soga en el mismo trono del demonio al que le han dado la vuelta. Un aprovechamiento de elementos escénicos muy acertado porque así analizamos el cambio que produce en el espectador. Ahora es un muro lleno de hierros punzantes y, a pocos metros de ello, vemos el ataúd del niño al que la dama no es capaz de llegar (escena I, cuadro IV, acto V).

21. El diablo aparece desde una esquina del órgano, en la parte de arriba, al ver a la condenada abrazada y baja. El rojo del traje de etiqueta del maligno contrasta con la clara luz que ilumina a la dama entre las cuerdas (escena II, cuadro III, acto IV).

22. A golpe de abanico, todos los cortesanos salen a ver el destino final de la joven al tiempo que Fausto sale corriendo. El órgano está iluminado de un blanco puro e inmaculado. La dama trata de escalar por el muro de su condena. Mefistófeles está arriba observando a un doctor envejecido de nuevo. Margarita mira al cielo y la multitud, que la estaba observando, le muestra sus lirios blancos alzándolos. Así acaba la ópera del Teatro de la Orange en esta primera década del siglo XXI.

C.7. 2011: Puesta en escena de Ópera Nacional de París-La Bastilla

Director musical: Philippe Jordan

Director teatral: Jean-Louis Martinoty

Decorados: Johan Engels

Vestuarios: Yan Tax

Coro y orquesta de la Ópera Nacional de París

Reparto:

Fausto viejo (play-back) Rémy Corazza

Fausto joven.... Roberto Alagna Valentín... Tassis Christoyannis

Méphistophélès.... Paul Gay Wagner... Alexandre Duhamel

Marguerite.... Inva Mula Siebel... Angelique Nolaus

Marthe.... Marie-Ange Todorovitch

Fausto se encuentra en un estudio amplio, custodiado por dos escaleras laterales de caracol a izquierda y derecha. En medio de la escena, vemos una mesa más un sillón con respaldo elevado y detrás hay una enorme cruz de Cristo crucificado. Encima de la mesa hay colocados un libro, una copa de plata y una botella opaca sin darnos lugar a ver cuánto líquido queda en su interior. Además, vemos un cenicero de cristal y otro libro a su derecha. La mesa posee patas convencionales a la derecha, aunque está sujeta por el capitel de una columna jónica a la izquierda.

Detrás de esa mesa, vemos un telescopio de proporciones generosas, una escultura de un rinoceronte a la izquierda y una esfera de cristal a la derecha. Al fondo, una librería infinita ayuda a comprender la sabiduría del doctor. Justo

delante de las estanterías con tantos libros, logramos localizar una columna con la imagen de la cruz.

El segundo acto se inaugura en la misma biblioteca particular del doctor plagada de libros, con la parte de atrás iluminada y dichos libros haciendo sombra. Permanecen el Cristo crucificado y la pizarra de vidrio escrita, aunque no ocurre lo mismo con otros elementos del acto I. Desaparecen el rinoceronte con el reloj, la mesa y todos sus utensilios, la esfera central de la transformación y la semiesfera de vegetación. En cambio, hay tiras de colores que dan aire festivo al lugar y unos bancos blancos modernos en forma semicircular.

El tercer acto también se inicia en la misma biblioteca de Fausto, custodiada por el Cristo crucificado. En el suelo nos percatamos de una silueta marcada, como si perteneciese al reconocimiento de un crimen. ¿La muerte de Valentín anticipada? Es posible que se haya querido recurrir a la anticipación de sucesos a través de elementos en la escena como el que narramos. Hay una cama de hierro forjado con sábanas blancas, nada de un jardín de Margarita en escena.

El acto IV respeta el mismo cuadro escénico, aunque con hojas marchitadas y ramas desnudas alrededor de la cama. El mismo "Rien" continúa escrito en la pizarra y unas lavanderas prosiguen con la labor de limpiar lo sucio. Una iglesia enrejada impide el paso a Margarita y se muestra en el cuadro II del acto IV, muy diferentes a lo que encontrábamos con anterioridad durante el primer cuadro. Esa reja se abre para que Mefistófeles pueda manipular a Margarita mientras observamos una capilla donde se oficia misa y se reza por los pecados.

La Noche de Walpurgis hace bajar el foco de atención del acto IV: el crucifijo. Una cruz sagrada que se convierte en plataforma que va descendiendo hasta el suelo para que Fausto se mezcle con aquellas reinas y cortesanas.

El vestuario es versátil y mezcla conceptos del siglo XIX y de los siguientes siglos XX y XXI. Fausto lleva un batín grisáceo y tiene un aspecto desaliñado, con barba blanca y un pelo pobre encanecido. Mefistófeles va con traje de gala: un frac negro con camisa y chaleco blanco más un pañuelo rojo

como fular. En la transformación del doctor, aparece con una camiseta dorada ajustada y un pantalón negro con fajín. La camiseta la rompe y deja su pecho al desnudo para sacar la chaqueta de su propio frac aterciopelado. Los figurantes van con batas blancas convencionales de cualquier empleo de laboratorio, medicina o farmacia de los siglos XX y XXI. El detalle del vestuario del acto primero que llama la atención es que esos estudiantes con batas llevan debajo el uniforme de soldados.

Durante el segundo acto, también vemos una mezcla de trajes entre los siglos XIX y XX. Las muchachas van con vestidos largos y guantes largos en rojo; concebimos el siglo XX bajo ese aspecto. En cambio, los soldados llevan uniformes del siglo XIX. Valentín es uno de los soldados que viste con uniforme en tonos crudos y lleva una placa con su nombre para la fácil identificación. Fausto y Mefistófeles llevan el mismo atuendo que en acto I, solamente que Fausto incluye una camisa blanca para su frac de terciopelo y bordados en verde. Margarita hace su entrada en el acto II durante la escena V y, por fin, se ha quitado los hábitos de monja: luce un vestido azul cobalto con cinturón negro ancho, una trenza a un lado, zapatos negros de tacón, medias negras y un gorro blanco de jovencuela decimonónica.

En el tercer acto la pareja del protagonista y el antagonista visten del mismo modo al acto anterior, aunque notamos un cambio evidente en Margarita durante la escena VI. Cuando sale a escena, lo hace con un mono de lavandera en los mismos tonos grises y azules que sus compañeras. Un aspecto humilde y cándido, una escena que da ternura y nos remite a principios del siglo XX o finales del XIX cuando no existían los aparatos eléctricos. Vemos que se mantiene un criterio de añadir elementos escénicos del siglo XIX y simultanearlos con los siglos XX y XXI. ¿Para qué? Creemos que la intención principal es la de escenificar una historia que nunca caducará, es un mito. Por lo tanto, podemos jugar con el tiempo y llevarlo al día de hoy o tratar el tema en siglos pasados. En el instante en que sus compañeras se van, Margarita continúa con aquel vestido azul con cinturón negro del acto II. Y para colmo, trata de meterse en la cama, antes de ver las joyas, y se quita el vestido para quedarse en camisón de raso blanco con bordados en negro. Hemos pasado de una Margarita en hábitos de color negro y blanco a la dama en camisón insinuante en los mismos colores.

Durante el acto IV presenciamos un cambio importante de vestuario de Mefistófeles, al igual que en el acto V. En el primero lo vemos con hábitos de obispo que sentencia la locura de Margarita y en el siguiente acto se viste de rojo para acompañar a Fausto en la lujuria, la avaricia, la codicia y el resto de pecados humanos que se pueden enumerar en una noche de brujas, de cortesanas y de diosas de la Antigüedad caracterizadas con grandes coronas doradas y lujosas joyas, además de trajes de gala. Los que se sitúan detrás de los protagonistas siguen envueltos en sábanas teñidas de sangre como prueba de un delito. Cada una lleva en sus brazos un peluche de animal que les representa y lo acaricia. Distintas culturas, distintas tradiciones y, en cambio, las mismas tentaciones en las que uno puede caer (cuadro I, acto V). Fausto no cambia su vestuario ni tampoco su amada. En la última escena de la ópera, Mefistófeles aparece alertado con un frac de cuero negro y, de nuevo, su pañuelo rojo con el chaleco blanco, pajarita blanca y camisa blanca. Fausto continúa del mismo modo y Margarita con una camisa de fuerzas que se ha quitado, con la ayuda del doctor para quedarse en un camisón blanco de este siglo o de finales del anterior.

Hacemos un inciso para no olvidar la vestimenta de ciertos figurantes que simulan pertenecer a un futuro con gorros blancos de licra y traje ajustado al cuerpo en el mismo color. Su función es la de transportar un ataúd o estar presentes detrás de los protagonistas en determinadas ocasiones del acto IV y V, cuando los acontecimientos empiezan a ser cada más trascendentes.

Hacen un uso de luces muy tenues y azuladas al inicio de la representación para conseguir el efecto de la noche. Un foco amarillento proyecta un mayor protagonismo a la mesa. Hay una malla oscura de telón que sube y ayuda a dar mayor claridad a la escena. Los puntos de luz se centran en la mesa, en el rinoceronte, en la esfera de vegetación y en el Cristo crucificado. Se apuesta por el efecto de luz apropiado cuando en el libreto dispone que amanezca. Se refleja la ventana y cada vez la luz torna a ser más amarillenta e inunda todo el grandioso espacio escénico.

Se percibe un exquisito cuidado por la luz en esta versión. La escena II del acto I cambia de iluminación en su totalidad ante la presencia de Mefistófeles. Luces de menor ambiente y mucho más blancas que surgen detrás de todas las

estanterías; el resto de los elementos escénicos quedan a oscuras y se perciben exclusivamente sus formas.

El acto II se llena de distinciones de luces en función del momento de la representación: en el baile se llena de luminosidad blanca la escena, en cambio, cuando acaba el acto con otro baile dominado por el demonio las luces son tenues para dar una sensación siniestra al espectador. Persiste la idea de darle luz a la parte de atrás de las estanterías y hacer sombras con la multitud de libros.

Poca luz da comienzo al acto III y se sigue jugando con el efecto de sombras para potenciar el blanco del decorado escenográfico. Efectos de luz azul en el momento cumbre en que Margarita se deja embaucar por las joyas y el cambio a una luz blanca intensa al final de esta escena VI. La escena X se apaga, se oscurece por la presencia del maligno. Y sin esperarlo, las luces pasan a ser de color verde en la parte superior del escenario con el cometido de dar salida a la vegetación que se sitúa en el centro del escenario. Posteriormente, en la escena XII vuelve el blanco luminoso con la pareja de enamorados, aunque teniendo en cuenta que sobresalen los efectos de sombras y el verde en ciertas zonas del escenario para dar la sensación al público de que están ante el árbol de la vida.

La iluminación del acto IV empieza con una luz intensa blanca y varía en el cuadro que está ambientado en la iglesia con luces azules y un foco dorado sobre el crucifijo. En el acto V la luz roja se hace protagonista en la Noche de Walpurgis y va cambiando a la ambientación luminosa blanca y tenue. El final de Fausto de Gounod vuelve a la luz blanca y azul para tratar la tragedia.

Si realizamos anotaciones sobre el movimiento, la mímica y la ocupación espacial, el doctor tiembla al llevarse el cigarro a la boca como un síntoma de su estado de edad avanzada. Cuando se levanta, se lleva la mano a la zona lumbar y se apoya en un bastón.

Posteriormente, Fausto se abraza a la vida. A esa esfera donde la vegetación es frondosa y joven. Vuelve con dificultad a por la botella y

comprueba que no hay nada en su interior para depositarla en la papelera que observamos debajo.

Durante el acto II la escena se llena de baile constante y algunos momentos muy teatrales: pose de las modelos y su desfile, momento interpretativo del diablo con el becerro de oro para demostrar el poder de la ambición y la chulería de Fausto que se encuentra joven entre las muchachas y con su nuevo aspecto. La idea original de que las parejas de baile vayan con un número detrás y con los mismos atuendos da vistosidad y policromía a la puesta en escena ante tanto movimiento.

Llama la atención la actitud dramática de Siebel en la escena I del acto III, porque canta tumbado y abrazando una almohada al dejar un ramo de margaritas. La dificultad que implica esta manera de actuar conlleva una mayor precisión de ensayo en el timbre y en el tono de voz. Su posición es forzada y es capaz de hacerlo con muchísima naturalidad.

Margarita en el acto V, en la última escena, se mira las manos tras ser liberada de la camisa de fuerzas y sujeta dos cadenas toscas y tira de su propia guillotina sin cesar. Esas cadenas la atan a su destino maldecido por el diablo y con la participación del doctor, puesto que no ha conseguido sus objetivos pretendidos de ser joven para amarla para siempre. Pactar con el diablo ha provocado la condena de la dama y ella misma intenta poner su cabeza en la guillotina.

Los elementos que tienen que aparecer en escena según el libreto son:

1. Siebel deja un ramo de margaritas para sorprender a su enamorada sobre una cama, siendo visto por el sacerdote y los monaguillos que gesticulan con desaprobación. (escena I, acto III).
2. Mefistófeles lleva el joyero, en este caso se trata de uno contemporáneo que cualquiera podría tener en su casa. Nada de dorados y terciopelo o aquella forma de baúl. Una caja de metal sin motivos o adornos, que tapa con la sábana para darle misterio al momento en que lo encuentre Margarita. Ambos personajes suben por la escalera de caracol muy lentamente y el diablo abre la mano como en situación de provocar la magia que se precisa (escena V, acto III).

3. Marta se desvanece y cae rota de dolor ante la noticia sobre la muerte de su marido (escena VII, acto III).
4. El diablo ríe ruidosamente al final del acto III, como tiene que ser según se describe en el libreto.
5. Valentín sujeta la medalla de su hermana y la arroja al suelo antes de luchar contra el doctor (escena IV, cuadro III, acto IV).

Los elementos originales que aporta esta versión son:

1. Fausto enciende un cigarro antes de pronunciar su “Rien!”, un pitillo extraído de cajetilla y propio del siglo XX (escena I, acto I).
2. Un figurante le mira desafiante y sopla su escaso pelo canoso. Permanece observando una esfera con vegetación pequeña herméticamente cuidada que posee el doctor a un lado de la mesa (escena I, acto I).
3. Fausto discute con dos figurantes con bata blanca mientras analizan la fisonomía del cuerpo humano de un modelo anatómico situado detrás de la mesa (escena I, acto I). La figura dorada, de gran tamaño, de un rinoceronte decora el cuarto de estudio: podría tratarse de un tótem porque en África es un animal considerado mágico y además contiene un reloj en el lomo. ¿El reloj mágico que no deja pasar el tiempo? Lo analizamos así, tratando de buscar significados aparentes y lógicos para una puesta en escena del siglo XXI, cargada de indicios simbólicos o referencias a diferentes culturas.
4. Una pequeña figura dorada preside la mesa; se trata de una imitación de la escultura manierista de Cellini sobre Perseo sujetando la cabeza de Medusa, aunque en esta ocasión no luce una espada en la otra mano. Tradicionalmente, se había otorgado a Medusa la interpretación del horror y una de las interpretaciones que se le han dado a este mito griego es el triunfo del hombre racional sobre las contradicciones monstruosas de la mujer. La mujer como un ser peligroso y amenazante para el hombre, de belleza fatal y culpable vista así en diferentes culturas con otro nombre y otro aspecto: la Esfinge, Eva, Lilith, Pandora, Circe, Helena, Dalila o Salomé, son ejemplos del mal y del pecado. Fausto está dominado por el amor de una mujer que marca su destino y le hace

enloquecer hasta tal punto de querer vencer a la natura. Quiere invertir el ciclo de la vida, imposible hasta la fecha, para enamorar a una joven de belleza fatal como aquella Gorgona llamada Medusa.

5. Los dos figurantes sacan objetos de su maletín, unas radiografías, y desarman un modelo anatómico con el fin de comprenderlo. Fausto les enseña cuáles son los órganos más importantes y los va quitando: los pulmones que influyen en la falta de respiración, el corazón que te deja sin amor y el cerebro que te impide razonar.

6. Estos dos figurantes, que están con batas blancas y estudian la anatomía del cuerpo, querrán darnos a entender que son alumnos del doctor y sacan recortes de revista del siglo XX con mujeres desnudas hasta que Fausto les llama la atención. Aunque, antes de marcharse, se quitan sus batas y vemos su uniforme de soldados para unirse al frente del acto II (escena I, acto I).

7. Después de reñirles, el doctor escribe en una pizarra de vidrio con un rotulador fluorescente, con tal de que podamos verlo los espectadores: "Rien!" (escena I, acto I).

8. Percibimos una transformación escénica con respecto a una versión tradicional, pues en la acotación se expone que el doctor se lleva la copa a los labios al tiempo que escucha las voces femeninas. Es la cabeza de Medusa de la estatua la que sirve para llenar su copa al son del coro de muchachas. Medusa posee el veneno suficiente para matarlo; la mujer muerta acabaría matando al hombre. Por lo tanto, es una escena que anticipa hechos y está llena de comparaciones entre el pasado de la Antigüedad clásica y el presente (escena I, acto I).

9. Al tiempo que cantan las muchachas, varios soldados con batas hablan entre ellos y el protagonista les pide que le dejen solo. Inmediatamente después, saca la copa de una caja dorada sobre la que ha vertido el contenido de la cabeza de Medusa, pero le vuelven a interrumpir unas muchachas vestidas con trajes románticos de una clase social con menos posibilidades económicas. De repente, dos soldados con las batas blancas llevan una urna con elementos

dorados en su interior como si hiciesen procesión con ella elevando un palio (escena I, acto I).

10. Fausto arroja libros con mucho enfado ante el grito “¡Bendito sea Dios!”. Por mucho que estudie, no es capaz de salir de esa desesperación sin solución: no puede recibir la eterna juventud.

11. La aparición repentina de Mefistófeles es detrás de un cuadro incompleto de Belcebú: el demonio pintado con un rojo predominante y desafiante sentado en una silla al revés.

12. Un figurante, vestido completamente de blanco como la estantería, le arroja al diablo su bastón de mando. Un bastón dorado mediano con una mano que señala con tres dedos erguidos y dos articulados. Mefistófeles coge la biblia y, sobre ella, pega un puño y saca el pergamino para hacer su contrato con Fausto.

13. En vez de salir Margarita con su rueca al fondo de la escena, aparece una imagen de hombre metido en el interior de la esfera de cristal y el diablo, además, señala otra escultura blanca y pura iluminada con muchísima intensidad. Este hombre sale de la esfera, de ese universo cerrado, con un aspecto jovial y risueño. En realidad, estamos presenciando la transformación de Fausto en un joven apuesto y el abandono de aquel viejo desesperado (escena II, acto I). El doctor acaba la escena con una copa llena que se rocía por el torso desnudo, tras romper su camiseta dorada, y deja que el demonio le ayude a ponerse su chaqueta de frac en terciopelo que estaba colgada detrás de la mesa. Finalmente, vuelve a bajar el telón de malla ennegrecido ante un Mefistófeles que se coloca en el centro del espacio escénico con los brazos abiertos, viendo como también se va modificando la biblioteca del estudio de Fausto. Paredes que se abren, que suponen técnicas teatrales de un avanzado siglo XX y se percibe la presencia del inicio del siglo XXI.

14. En la escena I del acto II, se suben a los bancos blancos a desfilan una serie de modelos en bañador contemporáneo con bandas en las que puede leerse el motivo por el que son galardonadas: Miss Bellas Letras, Miss Ciencias, Miss Medicina, Miss Economía... Es una crítica a la sociedad actual basada en que el valor de la mujer no está en su fisonomía para defender un país, un pueblo o un

estado. El valor está en su intelecto y sabiduría, así como en su inmersión en el mundo laboral cada vez más emergente y equiparable al del hombre. ¿Supone una amenaza y una tentación demoníaca? Cuando Fausto ha de coronar a una de ellas elige a la mujer de las bellas letras, quizá se dejó llevar por el apreciado instinto que define esta obra. Gounod ha creado una ópera y los libretistas su texto sobre la base de una obra dramática cumbre de la literatura europea y universal, por ello el director de escena lo expresa de este modo eligiendo a la señorita que representa esas bellas letras de Goethe. Un artefacto de esqueleto de grandes proporciones se sitúa en el centro del escenario y bajan las cintas de colores, más largas y más vistosas. El esqueleto posee solamente el cráneo adornado, el tórax y parte de los huesos de los brazos en cruz, como Cristo. Fausto la persigue con tal de embaucarla, se le ve una actitud más socarrona y desafiante que en versiones anteriores.

15. Todos los personajes, que aparecen en escena caracterizados, poseen vasos y jarras con bebida para brindar por la partida inminente de los soldados (escena I, acto II).

16. Valentín no lleva una medalla en la mano al inicio de la escena II del acto II, sino una jarra y está apoyado en los bancos con el resto de los soldados.

17. El doctor aplaude al soldado cuando termina su intervención (escena II, acto II).

18. Mefistófeles interrumpe a Wagner, pero estaba con capa de estudiante para inmiscuirse en la trama que estaban tratando. Al instante, se despoja de la capa y el birrete para comenzar a caer billetes del cielo y darse la vuelta a un trono donde está sentado un figurante que simula ser un becerro de oro. El becerro no para de tirar billetes y un foco ilumina su máscara dorada, al tiempo que todos buscan dinero por el suelo. Hay que añadir que se incluyen en la llegada del diablo una serie de monigotes que parecen tradiciones de distintas culturas.

19. No hay ninguna alusión a Baco, aunque la manera en que el demonio rechaza el vino que le ofrecen y ofrece el suyo no es golpeando un tonel de la taberna, como debería según el texto dramático-lírico. Se acerca al becerro de

oro y sujeta un dispensador con una lata, parecida a las de gasolina, con el fin de llenarla. Comienza a beber con descaro (escena III, acto II).

20. Todo se retira; el becerro de oro y los simbolismos del diablo. Los soldados y los estudiantes se reúnen en el lado derecho del escenario, en medio queda Mefistófeles, y el doctor expectante a la izquierda. Valentín le amenaza y deja clavada su espada en el banco, sin embargo, el diablo la recoge con facilidad y chulería.

21. La escena V del acto II es singular: el baile de los estudiantes con las muchachas es un curioso concurso con número a la espalda. Todas ellas visten los mismos trajes rojos con guantes largos a juego y comprobamos la alternancia de soldados que bailan para demostrar sus dotes. El que los dirige desde arriba es Mefistófeles, satán. De nuevo, vuelven los monigotes a bailar entre los participantes.

22. Mefistófeles no se pone delante de Siebel y le cierra el paso, según el libreto, sino que decide bailar con él para distraerlo de la atención de Margarita (escena V, acto II).

23. El enorme esqueleto gira y hace girar a las cintas de colores, mientras las parejas de baile terminan el acto. Mefistófeles se sitúa en el centro y hace las veces de director de orquesta emocionado (escena V, acto II).

24. Siebel tiene un folio en formato A3 para expresar su pasión por Margarita (escena I, acto III). Un sacerdote y varios monaguillos han bajado por las escaleras de caracol y han bendecido una mesa con la estatua de Perseo, un esqueleto detrás y la biblia. Después, van hacia los muebles tapados con sábanas blancas y descubren la pizarra con el mensaje: "Rien!".

25. Siebel deja dos ramos sobre la almohada y el papel que sujetaba lo deposita en el pie de la cama ante la presencia de Mefistófeles y Fausto (escena II, acto III).

26. Fausto arroja las flores de su opuesto al suelo y se apoya al borde de la cama para la famosa escena IV del acto III. Ha dejado su chaqueta de frac sobre la cama y lo vemos esplendoroso con un chaleco blanco y camisa en el mismo tono

de corte actual. Destapa la semiesfera llena de vegetación, llena de vida y pronuncia: "*Ô Nature, c' est là que tu la fis si belle!*". Un violinista sale a escena vestido de forma idéntica al protagonista y se coloca detrás de él tocando con una máscara cadavérica o esquelética. La muerte de alguien se aproxima; ve la muerte al girarse que se acerca como una dulce melodía.

27. Un cambio escénico notable es la escena VI del acto III, cuando Margarita debería situarse sola para encontrar las joyas y el ramo. En cambio, se ha optado porque salgan varias figurantes que lavan la ropa sucia con jabón junto a ella. Se ha tratado al personaje como si perteneciese a un nivel social más humilde. Este momento nos hace recordar la obra dramática de Goethe porque Margarita lava con Lisa y se cuentan cuitas amorosas.

28. La dama desprecia las flores de Siebel, gesto que en otras versiones no sucede. El diablo ayuda a Margarita a ponerse las joyas y parece como si no notase su presencia. Embelesada por la riqueza, ella nos lo muestra con sus reacciones. El demonio le toca los pechos y el cuerpo para que note el placer del lujo, después la ayuda a ponerse una bata idéntica a su camión en blanco y negro (escena VI, acto III).

29. Cuando Margarita pregunta por lo ocurrido a Marta, el diablo contesta su "Nada" al lado de la pizarra y resaltando su fluorescencia (escena VIII, acto III).

30. Un foso se abre para provocar la desaparición de la cama de la escena, puesto que Mefistófeles quiere que renazca la natura en ese lugar y así lo vemos. De repente, mientras Fausto y Margarita están subidos en la escalera de caracol, una plataforma vuelve a hacer subir la cama del foso en color verde y rodeada de esa vegetación, en mayor proporción de tamaño que la réplica de la semiesfera (escena X, acto III). En la última escena del acto III, ella expresa que todas las voces de la naturaleza le repiten a coro que el doctor la ama y, precisamente, está tumbada sobre una cama llena de vegetación. Un jardín o el árbol de la vida que emerge del fondo del escenario con tal de hacernos a todos los que participamos del drama sentirnos vivos. Fausto no corre hacia la ventana para darle un abrazo, sino hacia esa cama llena de flora. El concepto universal, para todas las culturas, del árbol de la vida es un arquetipo mitológico que se relaciona con el sentido evolutivo, expresado en un famoso pasaje de Charles

Darwin en 1872²². Estamos ante un árbol de saberes que conecta el mundo con el inframundo, un árbol cósmico que genera la energía necesaria para entender la vida natural.

31. El acto IV da su comienzo con unas lavanderas que limpian lo sucio y lo que está manchado de sangre; una de ellas lo muestra al público en el momento en que se dispone a quitar el delito. Es una anticipación de sucesos, quizás para hacernos a la idea de que algunos personajes de la representación van a morir. Margarita no hila en una rueca, sino que está agotada de dolor. Se apoya en el cabecero de la cama, una cama con un árbol de la vida inerte, muerto y marchito. En resumen, no nos ubicamos en la habitación de la dama en el cuadro I y seguimos en el mismo lugar blanquecino lleno de libros y de gran altura.

32. Margarita se siente avergonzada por los hechos sucedidos y coge varias veces el paño manchado de sangre. Se dirige al joyero y de él obtiene cenizas, polvo. A continuación, saca a su hijo de un cochecito del siglo XX y lo abraza con ternura (escena I, cuadro I, acto IV).

33. Pasamos del momento de Margarita de la escena I y del cuadro I al cuadro III con la situación del regreso de los soldados. De repente, pasa un féretro con galardones portados por uno de los soldados y custodiado por la bandera francesa. Mujeres, con vestidos rojos de gala y que vimos bailando, se sitúan en las escaleras de caracol y en las partes de arriba con banderines siguiendo los clamores de los soldados. El alcalde o un alto cargo (lleva una banda con los colores franceses) condecora a los lisiados con esos galardones delante de Siebel (escena I, cuadro III, acto IV).

34. Mefistófeles canta la vida de Catherine sin guitarra y ofreciendo a las lavanderas joyas. Utiliza dos marionetas: un diablo y un galán introducidos después en el carrito de bebé de Margarita. El metateatro y un recurso teatral que emplea el diablo para querer identificar su control del mundo, es quien mueve los hilos de esta acción dramática (escena III, cuadro III, acto IV).

²² Darwin, Charles, *The Origin of Species*, Penguin: U.K., 1872, pág. 104. "As buds give rise by growth to fresh buds, and these, if vigorous, branch out and overtop on all sides many a feebler branch, so by generation I believe it has been with the great Tree of Life, which fills with its dead and broken branches the crust of the earth, and covers the surface with its ever-branching and beautiful ramifications."

35. Margarita vuelve a entrar en escena con aquel traje azul cobalto y el niño en brazos. Valentín presencia el encuentro entre todos (escena IV, cuadro III, acto IV).

36. Resulta curiosa la manera de luchar: el soldado no posee arma y simula que la tiene. Fausto le deja intentar agredirle, sabiendo que no tiene posibilidad de hacerle daño y, finalmente, se dirige al diablo para que sea su orden la que le lleve a tocar de muerte al hermano de su amada Margarita. Y todo en presencia de la dama con el niño en brazos hasta que la multitud llega (escenas IV y V, cuadro III, acto IV).

37. Valentín se incorpora tras ser herido de muerte con la intención de recriminar a su hermana, delante de todos, que está maldita y que morirá. Lo suben varios soldados a hombros y lo llevan muerto haciéndole un homenaje (escena V, cuadro III, acto IV).

38. Después de representar los hechos del cuadro I y del cuadro III, el director escénico ha decidido volver al cuadro II en la iglesia con el arrepentimiento de Margarita. Un cambio de escenas que ya hemos visto usual en otras versiones analizadas. Primero se lleva a las tablas la muerte del hermano y después se opta por el arrepentimiento de la dama, su locura de manos del diablo.

39. Margarita sigue con el niño en brazos (escena I, cuadro II, acto IV). El demonio va con hábitos de obispo tras la reja de la iglesia, donde Margarita no entra por ser pecadora. El resto de feligreses da la espalda al público y reza ante el crucifijo, a excepción de Mefistófeles que se coloca delante del enrejado con el fin de volver loca a Margarita.

40. Se abren las puertas enrejadas y el sacerdote dirige el coro de religiosos que rezan la plegaria y Mefistófeles, un imponente obispo, se acerca a ella. La mujer se rinde ante semejante figura ofreciéndole a su propio hijo. Le agarra con fuerza su rostro y la dama lanza un grito, aunque no se desvanece (escena I, cuadro II, acto IV).

41. De este cuadro II de la iglesia en que Margarita acaba apuñalando a su bebé encima de un ataúd tapado por una sábana, pasamos a la Noche de Walpurgis del acto V.

42. Una cabra maligna, signo diabólico, sale del ataúd en el que la mujer ha asesinado a su hijo, mientras las cortesanas y brujas la observan con malos ojos (cuadro I, acto V).

43. Cubren a Margarita con varias sábanas al mismo tiempo que el crucifijo baja por un sistema de poleas y se transforma en un pasillo sobre el que se colocan el doctor y el diablo. Los humos suben del foso cuando Mefistófeles levanta las manos con orden y disposición. Las mujeres y los hombres lucen sus cuerpos y se tapan con sábanas blancas manchadas de sangre. Del foso se eleva una plataforma con las diosas de la Antigüedad, sentadas a una mesa y dispuestas a disfrutar de los placeres (cuadro I, acto V).

44. Fausto besa a una cortesana con una copa de vino y Mefistófeles parte un pan detrás de ellos. La simbología religiosa cristiana y la ironía implícita no deja de estar presente. El vino y el pan no son el cuerpo de Jesucristo; el pecado es el que domina la purificación del alma (cuadro II, acto V).

45. Esta plataforma o cruz invertida no deja ver a Cristo, se ilumina de forma muy estridente y sirve para que presenciemos que el doctor, tumbado, se ha dejado llevar por los placeres de estas mujeres.

46. La imagen de Margarita dentro de un prisma geométrico ha bajado y el foso se ha llevado la mesa de cortesanas. El único que permanece en escena es el diablo entre humos. Él se cruza de brazos con seriedad desde la cruz invertida que sirve de plataforma y de espacio novedoso en el que situarse. El humo apenas deja ver más allá de la vestimenta roja del diablo subiendo por la cruz invertida.

47. Margarita está con una camisa de fuerzas, con el pelo corto y cadenas gruesas porque es el cuadro IV del acto V en la prisión. Se ha prescindido del cuadro anterior basado en el Valle del Brocken, como en otras versiones, para acortar los acontecimientos y centrarse en lo que contiene una mayor tensión dramática.

48. Fausto desata la camisa de fuerzas acolchada de su enamorada desdichada y ella da tímidos pasos con un "Rien" escrito inalterable. Margarita se queda en camión blanco actual y el doctor trata de acariciarla con ternura y deseo. De su

cuello cuelga una cruz dorada y se mira las manos completamente enloquecida cuando le recuerda el jardín perfumado de rosas (escena I, cuadro IV, acto V).

49. El giro escénico al que asistimos en esta versión es alarmante y para tenerlo en cuenta, pues aparece un verdugo con capucha negra, después de que la mujer vaya voluntariamente a que la ajusticien. El verdugo levanta la cabeza cortada de Margarita (muñeco reproducido) y se quita la capucha para crear una mayor expectación al público. El verdugo es el hermano de la dama, Valentín ha conseguido lo que le vaticinó: una muerte apropiada por sus pecados. Por lo tanto, este final no es acorde con las acotaciones que versan en el texto dramático-lírico. Le da la cabeza a Siebel y, a los pies de Valentín está un Fausto abatido. Meten la cabeza de Margarita en aquella urna con una corona dorada y el coro de discípulos giran para ir desapareciendo de la escena. Los últimos que se van caminando muy lento son Fausto y Mefistófeles.

C.8. 2012: Puesta en escena del Metropolitan Opera de Nueva York.

Director musical: Yannick Nézet- Seguin

Director escénico: Des Mc Anuff

Director de vestuario y escenografía: Paul Tazewell y Robert Brill

Iluminación: Peter Mumford

Reparto:

Faust.... Jonas Kaufmann

Valentín... Rusell Braun

Marguerite.... Marina Poplavskaya

Marthe... Jonathan White

Méphistophélès.... René Pape

Siebel... Michèle Losier

Wagner.... Jonathan Beyer

La innovación escénica es muy notoria en esta versión, más aún que en la versión anterior analizada. Son visiones diferentes de un mismo argumento, pero nos damos cuenta de las posibilidades que ofrece Fausto para su representación. Con respecto al mobiliario, debemos hacer ver que nos ubicamos en pleno siglo XXI, aunque haya matices de finales del siglo XX y alternancia de ciertos aspectos que señalaremos.

Antes de abrir el telón nos muestran la imagen enorme proyectada de Fausto envejecido, con mirada triste y preocupante. Inmediatamente, encontramos en escena un cuarto amplio y lúgubre ambientado con mobiliario actual tapado con sábanas. Al fondo, observamos un telón que enseña un edificio en ruinas y a la derecha notamos una escalera metálica.

Fausto descubre un lavabo con grifos modernos para beber un sorbo de agua. Vuelve a la mesa y ve unos planos sin dejar de apretar fuertemente su pañuelo. Tose, saca del bolsillo una botella y bebe su contenido de un vaso. Una llave le hace abrir el armario de medicamentos y productos químicos para verter en el mismo vaso. Al beber, un efecto de aire descubre el mobiliario y a Margarita, que llega con un clavel para colocarlo sobre una máquina pesada.

De repente, se abre un muro de pared al fondo y nos deja ver distintos tramos de escalera con el cielo nuboso proyectado. Bajan más científicos: un coro de hombres que trabajan sin parar de analizar máquinas estableciendo cierto orden coreográfico. Otras dos escaleras metalizadas de caracol se descubren a ambos lados del escenario; servirán para las continuas subidas y bajadas de personajes y se cuida la interpretación que ayuda a entender el motivo por el que los poderosos estarán arriba en determinadas ocasiones para ejercer su poder de mando (escena I, acto I).

No baja el telón; un buen elemento transgresor por parte del director y un aspecto que en este siglo es muy frecuente en los teatros de la ópera más importantes. Dos pantallas de *led* nos muestran cielos despejados y el continuo movimiento rápido de las nubes. Al mismo tiempo, los figurantes vestidos como científicos adecantan el cambio de escenografía y, en unos instantes, un conjunto de sillas y mesas se distribuyen por el escenario. Éstas son ocupadas por una multitud de soldados y mujeres con ganas de celebrar la partida de los valientes a la guerra. Hay una puerta falsa que trata de fijar nuestra vista en que podemos entrar en el interior de ese edificio donde la fiesta tiene lugar y por donde pasan Siebel, Wagner y Valentín (escena I, acto II).

El tercer acto no ambienta el jardín de la dama, sino el mismo cuadro escénico del laboratorio vacío y oscuro con la fuente a un lado y una máquina de coser de principios de siglo XX al otro lado. El color negro domina la escena con

el protagonismo de la escalera. Es importante pararse a reflexionar sobre el uso constante de este elemento escénico. La escalera puede verse desde el punto de vista positivo con su ascenso y desde el punto de vista negativo con el descenso. Por el contrario, siempre se ha dicho que subir cuesta más que bajar. El camino de ascenso y gratitudes en la vida es más costoso que los inevitables momentos de caída. La puesta en escena de esta versión de Fausto insiste mucho en unas escaleras que juegan con la psicología y la moralidad del espectador y de los personajes. Del mismo modo, su uso es conveniente como plataforma para hacer partícipe de los sucesos a la pareja principal: Fausto y Mefistófeles. Consideramos que el valor escenográfico que tiene la escalera como recurso en esta obra es grandioso y ya vimos su empleo de forma parecida, no igual ni con tanto peso de importancia, en la versión anterior analizada.

De nuevo, la escena primera del acto V hace uso de la proyección de la imagen de Margarita. Esta vez, su sonrisa ha desaparecido y su rostro es serio y afligido. Baja la mirada hasta cerrar los ojos, frunciendo el ceño de dolor. Sube el telón y nos encontramos la mesa con la máquina de coser Singer. El resto de los elementos de mobiliario que atañen al acto IV y al acto V lo analizamos en el apartado dedicado a las aportaciones originales de esta ópera.

Atendiendo al vestuario, al inicio del acto I, aparece Fausto vistiendo un traje de chaqueta convencional, un sombrero y un abrigo de capa negro. Apoya su bastón y en la mano sujeta un pañuelo blanco impoluto. Unas mujeres vestidas de negro y cabizbajas pasean delante del protagonista, aunque Fausto se va acercando muy despacio desde el fondo del escenario mientras no dejan de pasar estas mujeres andrajosas. El director de escena puede que haya querido mostrar el *Tempus Fugit* en este paseo de luto riguroso, como algo negativo porque así ve nuestro personaje su ancianidad. El doctor se lleva el pañuelo a la boca, mira al frente con pavor y, al darse la vuelta, ve una imagen de Margarita con rostro serio, parecida a la suya antes de comenzar la obra. Un paralelismo y un recurso de finales del siglo XX que podemos interpretar como la utilización del arte cinematográfico para darle simbología actual a una historia propia del Romanticismo. Instantáneas que lo dicen todo, como los recuerdos que se nos vienen a la mente en un momento determinado del día o de nuestras vidas.

Mefistófeles entra en escena con un traje blanco y un abrigo del mismo tono. Esta vestimenta, sumada al sombrero y al bastón, con un adorno que parece el universo controlado por su mano, le otorga un aspecto de vividor charlatán. Abre los brazos en señal de “aquí está el más importante”: “Me voici” Se quita el sombrero, le cuenta a Fausto que ese estado suyo de rodillas y con poca fuerza debe cambiar (escena II, acto I).

En el acto II seguimos con la misma idea de que se hace una muestra de trajes adecuados al siglo XX: los soldados uniformados y las mujeres con trajes de principios del siglo pasado. Margarita entra con una larga cabellera rubia llena de rizos. El vestido blanco con lazadas azules le da esa actitud dulce que demostrará durante el transcurso de la obra. Le quita el sombrero a su hermano Valentín, ataviado con el uniforme de guerra, y le regala su colgante dorado para que en la guerra no olvide que su hermana le espera. El muchacho enamorado de Margarita va vestido de forma desenfadada, sin mucho cuidado, y no para de beber.

El acto III nos muestra a Siebel con el mismo atuendo del acto II, en cambio no es así con la vestimenta del diablo y del doctor. Siguen apostando por su sincronía y se engalanan esta vez con un frac clásico en negro y chaleco gris. Seguimos con la distinción de la flor y las pajaritas que difieren: Fausto con una flor blanca o pura y Mefistófeles con una flor roja apasionada o ensangrentada de ira.

En el acto IV vemos a Margarita embarazada con cambios en su vestuario: una camisa de seda, una rebeca gris y una falda en tono azul para disimular la imponente barriga. La imagen es completamente distinta con respecto al acto III: de jovial con pelo suelto y vestido adornado con lazos pasamos a una dama dejada y algo más actual en su aspecto, más cercano a nuestro siglo. Está caracterizada con ropas humildes y una trenza que recoja su pelo enlazado con su pena. De la misma manera, Fausto y Mefistófeles también modifican su vestuario de etiqueta con el uso de la raya diplomática y permanece el detalle de las dos flores diferentes en el ojal. Esta vestimenta de ambos perdurará hasta el final de la obra, cuando Fausto vuelve a ser un hombre viejo que bebe del frasco que le quitaría la vida. Por otro lado, en el acto V, a pesar de que el doctor y el

diablo sigan con este traje, Margarita sufre el cambio propio que requiere la obra tras su privación de la libertad. La proyección ya nos la muestra con el pelo corto y así aparece delante de la misma. Un vestido azul camisero moderno con botas bajas en negro la hacen prisionera de sus pecados hasta que, con la misma indumentaria, sube por la escalera para salvar su alma en los cielos (escena II, cuadro IV, acto V).

Uno de los rasgos más destacables de esta versión del siglo XXI es la iluminación. En primer lugar, las proyecciones de Fausto y posteriormente las de Margarita conllevan que la escena se muestre oscura hasta el coro de muchachas, donde las luces son blancas y proyectadas sobre estas mujeres científicas y la nueva aparición de Margarita como una ingeniera trabajando para una máquina, en vez de hilar sobre una rueca. Cambio de siglo y cambio de oficio: la modernización de la mujer está muy presente en esta ópera, aunque en la mayoría se evita reflejar a la mujer cosiendo como podemos comprobar al leer el resto de los análisis de las versiones escogidas.

Las luces azules predominan cuando el doctor maldice los placeres de los hombres y, posteriormente, más oscura la escena, aparece el diablo vestido íntegramente de blanco por una puerta con fondo verde. Es un factor del vestuario que provoca un contraste con la luminosidad ejercida, puesto que es de noche y estamos en un gran laboratorio químico y nuclear en el que poco se ilumina, solamente las mesas y las escaleras de acceso (escena II, acto I).

La escena III del acto II se vuelve completamente oscura y da una luz intensa a la pareja vestida de blanco del doctor y del diablo. Al fondo, un grupo de señoritas están poco iluminadas y abren para que volvamos a ver esas proyecciones de nubes rápidas hasta que paran en el baile de la escena V. Vuelve algo de más luz en varias direcciones: la parte de arriba con un grupo de hombres científicos que reciben una luz blanca a la izquierda, igual que la que reciben a la derecha Fausto y Mefistófeles. En la parte de abajo, Margarita había hecho su entrada y se sienta en una silla del revés, más adelantada que los estudiantes y las muchachas. Por lo tanto, ella recibe mayor iluminación y la

misma que los de la parte de arriba. En cambio, a los que se sitúan más hacia el fondo del escenario se les da una luz más débil (escena V, acto II).

El acto tercero conlleva una innovación escénica desde este punto de vista de la iluminación: Siebel ofrece el ramo para que lo veamos como público y que luego dejará a Margarita con una oscuridad presente y un decorado basado en varias ventanas iguales y una puerta iluminadas. Destacan sobre el valor oscuro escénico y se fomenta un juego simétrico moderno que ayuda a entender el mito de Fausto visto con unos ojos más actuales. La escena IV del acto III, gracias a un Fausto solitario cantando el amor de su enamorada Margarita, provoca que se apaguen esas ventanas y la puerta y se vuelva a la apuesta azulada de luz discreta. Los actos IV y V sobre la luminosidad en escena se detallarán en el análisis de los elementos originales que aporta esta ópera.

Ahora nos detenemos en el movimiento, la mímica y la ocupación espacial, diciendo que un grupo de figurantes interpreta al coro de mujeres, en este caso mujeres científicas que trabajan con sus batas blancas. El papel de la mujer trabajadora en el siglo XX consigue su espacio en una nueva sociedad. Interpretamos que este gran laboratorio, ocupado por mujeres y por la soprano, es producto de la imaginación del doctor, mientras busca entre productos químicos, la solución que le facilite la eterna juventud (escena I, acto I).

Lo mismo ocurre con el coro de labradores, que son científicos e ingenieros que van descendiendo de la escalera que se abre del fondo del escenario (escena I, acto I).

Mientras el doctor comenta las ventajas de tener juventud, el diablo da vueltas al líquido que Fausto se bebió con anterioridad con cara de incredulidad. Le ofrece un cigarro que se saca de la manga, después de soltar una pequeña llama de fuego y se lo vuelve a guardar en el bolsillo, por causa de que el doctor no debería permitirse este tipo de vicios a su edad (escena II, acto I).

Es curiosa la forma de despedir la escena entre el doctor y el demonio después de la transformación de Fausto; cada uno se lleva la mano a su pecho y sellan su nueva hazaña con un apretón de manos (escena II, acto I).

Wagner se divierte con todos gracias a los juegos, la cerveza y las apuestas. Del fondo, se hace paso un soldado monigote y gigante articulado por alguien desde su interior. Imita la manera de desfilar y saludar de su gremio mientras todos lo admiran. Se disponen a quitar el mobiliario e ir dispersándose (escena I, acto II).

En todo momento, Fausto y Mefistófeles han estado observando desde la escalera de caracol el proceder de los soldados. El diablo va bajando por la derecha, y, desde una segunda altura, se burla con gestos de la actitud de Wagner que está subido a una mesa. Si él abre los brazos, el diablo también. Si él bebe de la botella, el diablo también. Hasta que le interrumpe disculpándose desde arriba, con el propósito de bajar para convencer a los presentes de que su fuerza no tiene límites, ya sea estando arriba o abajo (escenas II del acto II).

Así, un ballet de danza moderna recrea las palabras del diablo: espasmos, movimientos bruscos y saltos sin un control. Bailan rodeando su figura y consiguen darnos un cuadro escénico precioso que el público aplaude. En este caso, no se cree necesaria la presencia de riquezas ni de becerros de oro para representar esta escena, basta con el poder de mando que ejerce el diablo con su bastón con el que domina los movimientos de los demás. Por ello, el puño de dicho bastón es un mundo esférico lleno de órbitas que él maneja: Satán siempre dirige el baile en *Fausto* de Gounod (escena III, acto II).

La amenaza de Valentín con la medalla religiosa de su hermana provoca el tambaleo y la falta de fuerzas de Mefistófeles, manifestándolo con andares extraños, un tembleque de rodillas y los brazos aflojados. El diablo se tira al suelo al ver una cruz que elaboran algunos figurantes con dos mesas rectangulares que se encontraban entre el mobiliario de la escena (escena III, acto II).

Destacamos la forma en que Fausto se toca los labios, tras besar a Margarita y la pasión que deposita agarrando los pétalos de rosa después de recogerlos (escena XI, acto III).

Acercándose a una cama muy simplista, la dama toca su almohada con actitud contrariada. Detrás, el coro de mujeres y sus sombras va desfilando hasta desaparecer. Margarita se sienta en la cama, se tumba y se vuelve a levantar.

Sus movimientos son propios de una persona que pasa por un estado de crisis aguda. Abraza un pequeño *body*, no deja de ser una ropa de bebé de un siglo XX avanzado (escena I, cuadro I, acto IV).

Es importante nombrar el dramatismo que le otorgan a la idea de la llegada de los soldados del frente, puesto que se escenifica cómo las mujeres buscan con desesperación a sus seres queridos y una de las figurantes no halla a nadie situada delante de una multitud de abrazos y los coros aclamando el momento (escena I, cuadro III, acto IV).

Los elementos escénicos que deben aparecer según el libreto son:

1. El doctor saca una llave para abrir un armario que contendrá el brebaje con el que pretende quitarse la vida en su desesperación y lo vierte en una copa (escena I, cuadro I).
2. Así, para tenerla entre sus brazos, el doctor firmará delante de nosotros el contrato que le ha ofrecido para encomendarse a él como si se tratara de un contrato que vemos a diario en una oficina o que porta un vendedor de turno. Fausto observa una pluma actual con la que firmó su desdicha sin saberlo y Mefistófeles le da el vaso con el brebaje idóneo (escena II, acto I).
3. Mefistófeles lee la mano de Siebel y de Wagner (escena III, acto II).
4. Siebel humedece sus manos en la supuesta agua bendita poniendo sus manos en la fuente con grifería moderna y deja un ramo de flores rojas en un banco (escena I, acto III).
5. Mefistófeles deja el joyero metalizado más actualizado en comparación a otras versiones de finales del siglo XX (escena V, acto III).
6. Margarita carga con una cesta y agarra una tela con mucho cariño. Se sienta a coser a máquina dicha tela metalizada. La invención de la máquina de coser data del siglo XIX, aunque concretamente la marca Singer se empezó a comercializar en el siglo XX. La introducción de este material es otra característica de innovación que ayuda a reconocer la ambientación escénica. Hemos pensado que existe cierta similitud entre la situación de Margarita tejiendo y la tradición grecolatina que asimilaba esta labor con el destino fatal. En la versión anterior, no vemos a la dama coser y en ésta apreciamos la importancia que tiene (escena VI, acto III).

7. Margarita reconoce el ramo de Siebel, por el contrario, se queda más sorprendida al ver la caja en el otro banco. Los pendientes que hay en el interior le asustan, y luego se los pone mirándose en un espejo. Alarde de coqueteo extremo mientras le canta a su reflejo embellecido (escena VI, acto III).

8. El soldado se despoja de la chaqueta y de un recuerdo dorado de su hermana y Fausto se remanga la camisa. Dos espadas enfrentadas con mucho estilo caballeresco hasta que el doctor da muerte al soldado. El mismo gesto con la espada lo hace el diablo con su cetro. ¿Qué quiere decir? No olvidemos que, al encomendar su alma, Fausto es una marioneta con hilos que maneja Mefistófeles y en el libreto se expone que el demonio paraliza al soldado con tal de que Fausto lo mate (escena IV, cuadro III, acto IV).

9. En esta versión, se respeta el ascenso a los cielos del alma de Margarita expresado en el libreto. Es ella la que sube las escaleras iluminadas en un intenso blanco y con la proyección del cielo hasta que se cierran los telones de dicho fondo y volvemos a ver a un Fausto envejecido que sube por la plataforma del foso. Está queriendo decir que, a pesar de los pecados cometidos, Margarita es perdonada porque su mayor error fue implicarse en una treta del demonio. Las características de un drama romántico se suavizan en esta puesta en escena actual y es debido a que la adaptación de la obra a nuestro tiempo ha hecho un esfuerzo más fiel hacia lo contemporáneo y abandona su objetivo decimonónico (escena II, cuadro IV, acto V).

Los elementos originales que aporta esta versión son los siguientes:

1. La imagen proyectada de Fausto en blanco y negro con su conversión de joven a viejo es el inicio de esta versión antes de abrirse el telón.
2. Fausto camina hacia delante muy lentamente y envejecido, mientras figurantes con harapos en colores oscuros caminan para cruzar la escena de izquierda a derecha. Se da la vuelta y ve proyectada la imagen de Margarita, joven y apuesta, en blanco y negro (escena I, acto I).
3. De espaldas al público, siguiendo la teoría dramática de Antonin Artaud, Fausto admira la imagen de la que luego sabremos que es Margarita y hace gestos de lamento hasta que desaparece. Se sienta en la única silla sin una sábana que la cubra, se quita el sombrero dejando ver las canas y lo coloca

debajo de la mesa. Notamos que se ha querido potenciar la capacidad dramática del tenor o incidir en su estado deprimente que apenas resiste. La interpretación es soberbia, pues en todo momento deja intrigado al espectador y le ayuda a meterse en la trama.

4. El doctor deambula por un lugar tapado con telas y bebe agua de una fuente con dificultad, limpiándose con un pañuelo. Descubre una de las sábanas y, encima de una mesa, hay un proyecto o plano de varias páginas sobre las que pronuncia: “Rien”. No es un libro de consulta como en otras versiones, es una serie de planos científicos. Bebe de un frasco hasta que encuentra una llave (escena I, acto I).

5. Margarita deposita una rosa roja en una de las máquinas delante de ella misma, que destaca mucho entre la oscuridad del laboratorio, y es un símbolo del cristianismo y un síntoma de sus múltiples referencias florales en su interpretación (escena I, acto I).

6. Fausto y Mefistófeles se dan la vuelta y van al fondo de la escena, mientras Margarita se marcha de aquella mesa de trabajo para acabar viéndose la misma imagen de la dama al fondo del escenario (escena II, acto I).

7. Un humo tapa la imagen de la dama y la hace desaparecer. Recursos escénicos muy utilizados en nuestro siglo le dan misterio o efecto sobrenatural a un acontecimiento. El conflicto del drama nos lo han dado y, tras tragarse el elixir de la eterna juventud, Fausto vuelve a aparecer vestido exactamente igual que el diablo. La única diferencia entre ambos es la flor que llevan en el ojal de su chaqueta: la del diablo es roja y la del enamorado joven es blanca. Suben la escalera de caracol de la izquierda y ven cómo se alzan las máquinas del laboratorio. Un foco ilumina el protagonismo de esta pareja que ya nunca se separará ni dejarán de ser uno. El resto de la escena queda oscura, sin muebles y sin trabajo que desempeñar (escena II, acto I).

8. Valentín canta el nombre de su hermana arrodillado. Poco a poco, todos los soldados van haciendo lo mismo que el hermano de la joven encantadora (escena II, acto II).

9. Al predecir el negro futuro de Wagner y de Siebel con la lectura de sus manos, se abre paso hasta un dispensador moderno de agua que encontramos en cualquier centro público actual. Agita su bastón para convertir el agua en vino, como hiciera Jesucristo. Contraposición y crítica de actitudes por parte de quien conduce la composición adecuada de la escena. La misma cara de asombro de los figurantes tenemos nosotros al ver la cantidad de giros escénicos que aportan solidez y originalidad a una trama sencilla: un doctor que no consigue, a través de sus estudios de medicina, la juventud ni la eternidad y a él acude el diablo que se ofrece a cambio de su alma. La juventud le dará el amor que espera de su enamorada y, debido a la perversidad del demonio, el final no podrá dejar de ser trágico (escena III, acto II).

10. Cuando Valentín le amenaza con su espada, Mefistófeles apunta con su bastón del que sale una llama y consigue partirla. Magia, la expresión de lo incomprensible (escena III, acto II).

11. El doctor y el diablo bajan para presenciar el pequeño baile que algunos han mostrado entre el corro de sillas formado. Vuelven a subir y bajar, observando como Siebel aprende a bailar con el grupo. Mefistófeles manipula a Siebel con su bastón y lo quita de la presencia de Margarita (escena V, acto II).

12. El diablo no deja de elevar su bastón y girarlo para que prosiga el baile (escena V, acto II).

13. Margarita y Fausto se abrazan al final del acto II y ella sale corriendo.

14. Se nos muestra la imagen de Margarita proyectada en blanco y negro. El uso de diapositivas, cine y finalmente vídeo en una representación en vivo es un reto para las categorías de la dramaturgia tradicional y los patrones perceptivos del público; reestructura las nociones tradicionales de acción, tiempo, espacio y personaje. El uso de proyecciones de diapositivas o imágenes en las representaciones teatrales, en las últimas décadas del siglo anterior, se puede entender como una extensión de la obsesión naturalista de verdad y objetividad, como una *tranche de vie*, una estrategia impulsada por los nuevos medios tecnológicos. La introducción de las proyecciones fotográficas en la representación dramática se debe percibir no como una tentativa de mejora en

la técnica del diseño del escenario y en la cualidad mimética de la misma, sino como un aumento de la agenda modernista de simultaneidad y acción múltiple en diferentes marcos espacio-temporales. El tiempo dramático es siempre ahora, incluso cuando invoque algunos sucesos del pasado o anticipe acontecimientos del futuro. Con la utilización de proyecciones, el personaje adquiere un doble que es representado, en este caso de la versión de Fausto, por él mismo. Una tímida sonrisa, captada por una cámara contemporánea, da a la señorita un aspecto jovial sobre un fondo oscuro. Esta imagen se va girando y difuminando, a la vez que los párpados van cayendo. Sube el telón oscuro; Margarita cose una tela metalizada y no se escenifica un jardín (escena I, acto III).

15. Solo, el enamorado Fausto queda iluminado con el propósito de destacar su juventud y el protagonismo de un canto al amor. Cuando termina, se queda mirando hacia la puerta. De nuevo, el demonio baja la escalera y porta una caja que deja debajo del otro banco enfrente al ramo de Siebel (escena V, acto III).

16. Desde arriba, le miran fijamente el diablo y el joven Fausto. Se coloca el collar de perlas y una pulsera de brillantes que le hacen enloquecer de presuntuosidad. El culmen lo otorga la reluciente corona que, muy despacio, va engalanando su largo pelo rubio. Una princesa que está encantada de verse así, hasta que entra su criada alucinada con tanto lujo. Marta se prueba las relucientes joyas también, al tiempo que se pasea la pareja de etiqueta. Toques de comicidad entre Mefistófeles y esta mujer cuando le va comunicando las graves noticias sobre su marido que se parecen a nuestra versión anterior escogida. Margarita se hace la remolona ante Fausto, que, para colmo, le da a su enamorada las flores de Siebel (escenas VI y VII del acto III)

17. De repente, desaparecen la puerta y las ventanas del edificio y se ve una proyección de flores rojas y algunos pétalos sostenidos en el aire. Margarita, sin dejar el ramo, le cuenta a Fausto cuál ha sido su niñez y adolescencia. Las nubes proyectadas pasan sin cesar. Insistimos en la trascendencia que tiene el uso de las proyecciones en esta ópera. Es un magnífico recurso escénico apropiado para nuestro siglo y que se acompaña por una iluminación en color verde dirigida a los pilares y las paredes: la esperanza de que el amor funcione entre ese verde intenso, las rosas proyectadas y las nubes inevitables que aluden a que el tiempo

no perdura, no se para y este día se irá como otro cualquiera (escena XI, acto III).

El demonio desciende a través de la apertura de un foso, un sistema de plataformas convencionales de finales del siglo XX. Desaparecen las luces, la escena se vuelve ennegrecida. La dama baja la escalera y se sitúa de manera que todo sean flores rodeando su imagen. Fausto, junto a ella, le ofrece protección. Una luz azul ilumina a Mefistófeles, cuando la pareja se mira en silencio. Las flores del fondo van desapareciendo una a una y el demonio desciende, ayudado por una plataforma convencional. Fausto recoge los pétalos que Margarita ha ido tirando para comprobar si la quiere. Se besan con dulzura hasta que él intenta forzar este amor con prisas y es curioso que intente retenerla sujetando lo que queda del ramo de su oponente Siebel (escena XII, acto III).

18. Mefistófeles baja y ella tira una rosa roja que Fausto atrapa. Cuando se abrazan arriba de forma extralimitada y exagerada enfocados por una luz intensa blanca, el demonio ríe mientras las luces del teatro se tiñen de verde. Un figurante zancudo es la personificación de la muerte y hace finalizar el acto III ante Mefistófeles. El director escénico ha introducido un recurso parateatral para dotar de mayor dramatismo al final de acto. El zancudo encarna la muerte intocable y elevada de la que nadie puede escapar. Se convierte en una anagnórisis para los espectadores que ya vaticinan la tragedia que le espera a la obra (escena XIII, acto III).

19. Margarita, embarazada, teje una tela en tonos plateados en el mismo lugar escénico de toda la representación. No se ambienta su habitación, sino el laboratorio en el que han decidido alterar constantemente con poco mobiliario de un acto a otro. El coro se sitúa entre los ventanales: se ven las figuras oscuras como si de sombras chinas se tratase. Desesperada, la joven se toca el vientre, demostrando una gran capacidad dramática. Ha cambiado su vestuario y está ataviada de una rebeca de punto y una falda holgada que deje descansar a su futuro hijo (escena I, acto IV).

20. Esta representación elude la escena II, la escena III del cuadro I y el cuadro II íntegro, para pasar a los hechos ocurridos en la llegada de los soldados de la guerra durante el cuadro III. Da comienzo un despliegue de mobiliario y

personajes que adecentan el lugar. Dos mesas, una puerta de entrada abierta y en medio encontramos el dispensador de agua actual. Siebel abraza a Valentín, rodeados de la tropa de soldados que salieron del frente. Todo es observado por el diablo desde la explotada escalera. Las mujeres van reconociendo a sus soldados recién llegados.

21. Solemnidad escénica que acaba retratada por un fotógrafo de principios de siglo. Contrasta el hecho de que, al fondo, veamos un dispensador de agua que ha sido creado a finales del siglo XX y, delante de todos los soldados, una cámara con trípode que podría tener 80 años de antigüedad. Es posible que el director escénico haya querido mezclar los saltos que ha dado el progreso en la humanidad del XX. Fogonazos con humo y se retira el fotógrafo, así como todos los militares, por esa puerta abierta (escena I, cuadro III, acto IV).

22. Nuevo mobiliario escénico y luces encendidas de ventanales. Fausto y Mefistófeles comentan cómo está Margarita. El demonio saca del bastón un pañuelo blanco y bailotea con sorna, en vez de servirse de una guitarra para la canción de Catherine. Fausto se encuentra sentado con la mano en la barbilla. Aires preocupados e irónicos que nos dibujan a ambos personajes (escena III, cuadro III, acto IV).

23. Antes de morir el soldado, vuelve la multitud a la escena. Entre ellos, lo ve Margarita herido y el hermano la desprecia. Todos la juzgan con su mirada fría. Traen una camilla y Valentín es tumbado con una inyección que le otorgará una muerte un poco menos dolorosa. El médico le tapa el rostro con un pañuelo blanco, parecido a aquel pañuelo con el que jugueteaba y se burlaba de todo el diablo (escena V, cuadro III, acto IV).

Volvemos al cuadro II del acto IV: al momento del arrepentimiento y la manipulación de Mefistófeles sobre la dama. La medalla de oro que había arrojado el hermano se la pone ella, mientras toda la escena solitaria se torna a un color azulado. No es el tipificado cuadro de la iglesia, es el laboratorio con varios bancos modernos dispuestos como si estuviésemos en un lugar sagrado muy moderno. Van bajando algunos figurantes andrajosos que se quedan en el primer tramo de la escalera con el objetivo de ver qué sucede. El demonio está

sentado sin dejar que su semblante se vea, pues le tapa el sombrero y la mirada dirigida al suelo.

La luz de Margarita es diferente; es la única que se salva del azul intenso. Los figurantes dejan ver tímidos pasos de baile, aclamando el nombre de la dama. Acaban rodeándola en el mismo banco. De repente, un coro enorme, vestido con batas blancas, lee el destino de la condenada. Científicos que saben que la ciencia no va a poder con un embarazo y una culpa tan inmensa. La dosis de espectacularidad hace de la escena una solemnidad: todo oscurece. Una cruz de neón baja un instante y se escucha el lloro de un niño que ha nacido. Solitaria, la mujer ahoga a su hijo en la pila y cae el telón. Delante de él, un coro de mujeres científicas fija la atención en sus carpetas

24. La Noche de Walpurgis es representada en esta versión: este coro de mujeres se ha puesto sobre los ojos unas gafas tridimensionales para precisar la humareda en color verde esperanzador.

Figurantes se deslizan lentamente, representando una agonía inevitable. Sobre la mesa donde están sentados hay una máquina. ¿Una bomba? ¿Un zeppelin? Mefistófeles baja las escaleras con unas gafas de sol y Fausto se tapa los ojos por los estruendos de una especie de láser atronador. Aquellos andrajosos siguen rodeando la máquina y se van repartiendo medicinas. Dan una imagen al espectador de repugnancia, sin parar de realizar movimientos delirantes sobre las sillas.

Suben sus vasos en señal de aprobación. Fausto bebe horrorizado y comienza a debilitarse. No hay cortesanas, aristócratas ni diosas de la Antigüedad con las que el doctor sucumba a sus encantos para distraerlo de su atención hacia Margarita. Los figurantes y el coro siguen siendo seres feos y de mal aspecto con máscaras que los hacen inexpresivos y harapos. Solamente llevan esas gafas de protección para radiaciones o láseres de dicho laboratorio. La luz verde no cesa, aunque lo más impactante es la nueva proyección de Margarita envuelta en llamas y efectos de humo en este mismo color.

25. La escena cambia a ser blanca y negra. Se proyecta a una mujer con el pelo corto, la misma que se sitúa debajo de esa imagen tan grande y seria: la dama

se muestra con un vestido sobrio y más adecuado a nuestro tiempo. No es la camisa de fuerzas de otras versiones ni un atuendo carcelario descarado. Descubrimos una mayor delicadeza en la innovación escénica que comparte la intensidad del dramatismo tratado de forma diferente (escena I, cuadro IV, acto IV).

26. Se saca un pañuelo del pecho con descaro y lo mece. Pétalos rojos caen proyectados detrás de ella. El segundo indicio viene dado de la mano de un elemento imprescindible: el enrejado cuadrado y dos oficiales que acompañan a la dama en su nuevo hogar del que no debe salir. Se trata de un cuadrilátero de barrotes sin techar, que bien recuerda a una enorme jaula. ¿Fausto querrá abrirla? Sí, abre su celda y ha percibido la locura indomable que interpreta de forma soberbia. A ellos, se une el diablo como testigo del trágico final y es quien desde su bastón de mando facilita, gracias a un golpe mágico de autoridad, la llave para abrir la celda de la amada del doctor. En otras versiones, se la desata de un lugar o se la saca por una puerta, en este caso es una llave el elemento que sirve para que Fausto intente despertar a la mujer y trate de salvarla sin suerte (escena I, cuadro IV, acto V).

27. Desplazada queda la prisión y vuelve el elemento escénico más recurrente: la escalera del acto I con peldaños que conducen al cielo. Todos los científicos van a conocer el destino de Margarita cuando se abre un foso en medio del escenario. En cambio, ella va subiendo las pesadas escaleras hasta llegar a su fin. Así trata el director de escena la muerte de Margarita.

28. ¿Recordamos el mobiliario del acto I? Pues, otra vez, lo tenemos ante nuestros ojos. Un *flash back* o la consideración de valorar la obra como un círculo cerrado. La vuelta al principio y a Fausto envejecido, porque la eterna juventud jamás puede volverse a tener. Nunca se vence a Cronos; el hombre tiene su destino y cada hora cuenta sin poderlo evitar. Por tanto, Fausto no ha conseguido nada con su pacto diabólico y muere después de beberse el engaño de Mefistófeles (escena II, cuadro IV, acto V).

2.2.3. Recapitulaciones y consideraciones.

A. Sobre Fausto de Goethe y Fausto de Jules Barbier y Michel Carré.

Goethe no emplea una estructura dramática dividida en actos y las escenas se organizan en torno a los cambios de lugar. A ello, debemos añadir, como apuntamos, que *Faust* es una obra de teatro con dos partes diferenciadas. La primera parte fue la que sirvió a Gounod y los libretistas Barbier y Carré para inspirar su texto.

Atendiendo a la estructura aristotélica diríamos que:

PLANTEAMIENTO: Desde la primera escena hasta la séptima.

NUDO: Desde la escena octava hasta la vigésimo tercera.

DESENLACE: Escena vigésima cuarta.

Jules Barbier y Michel Carré dividen el argumento de la primera parte de *Faust* de Goethe con el fin de crear su *Faust* para Gounod de la siguiente forma:

PLANTEAMIENTO	Acto I: Escenas I y II
NUDO	Acto II: Escenas I, II, III, IV y V Acto III: Escenas I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII y XIII. Acto IV: Cuadro I: escenas I, II, III. Cuadro II: escena I Cuadro III: escenas I, II, III, IV y V.
DESENLACE	Acto V: Cuadro I (una escena) Cuadro II (una escena) Cuadro III (una escena) Cuadro IV: escenas I y II.

Las diferencias son notorias entre un tipo de organización estructural y otro. La principal causa es porque *Faust* de Goethe es una obra dramática romántica dividida en dos partes. En cambio, la ópera *Faust* es una obra estructurada en cinco actos que se vale exclusivamente de la primera parte de *Faust* de Goethe para desarrollar su trama argumental, como expresamos con anterioridad. Además, la ópera es un género dramático-lírico y ha necesitado un mayor número de acontecimientos en el nudo para que culmine en el desenlace trágico, ya que su cometido es respetar la duración de una partitura musical que ha de compactar con un texto coherente desde el punto de vista escénico.

Hay que comentar que en el desenlace suceden varios acontecimientos que nos llevan a la tragedia: Margarita mata a su propio hijo y lo sabemos porque Fausto se lo expresa al diablo en la escena I del cuadro IV en la prisión, antes de que la joven encarcelada se despierte. Así, en todas las versiones operísticas se hace alusión al embarazo o al bebé que lleva la mujer en sus brazos. La didascalia en el texto dramático-lírico ha sido fundamental para su exigencia en la puesta en escena. Son dos líneas de texto que implican una modificación del vestuario en la dama y un cambio de ritmo, más acelerado, en los acontecimientos que se suceden. A este hecho sumamos la muerte de Valentín al final del acto IV; hecho que fomenta la locura de la joven durante el acto V en la iglesia. El amor hacia el doctor es verdadero, aunque se arrepiente de haber sucumbido a las artes amatorias que no son puras sino adulteradas o forzadas por el demonio.

Evidentemente, existen hechos en el texto de la primera parte de la obra de Goethe que no aparecen en la ópera de Gounod y viceversa. En primer lugar, vamos a incluir un cuadro comparativo con los elementos diferenciales que no vemos que tengan presencia en ambas obras, después señalaremos en otro cuadro algunos sucesos parecidos y que se tratan de manera similar, a pesar de encontrarnos con estructuras teatrales tan dispares.

DIFERENCIAS:

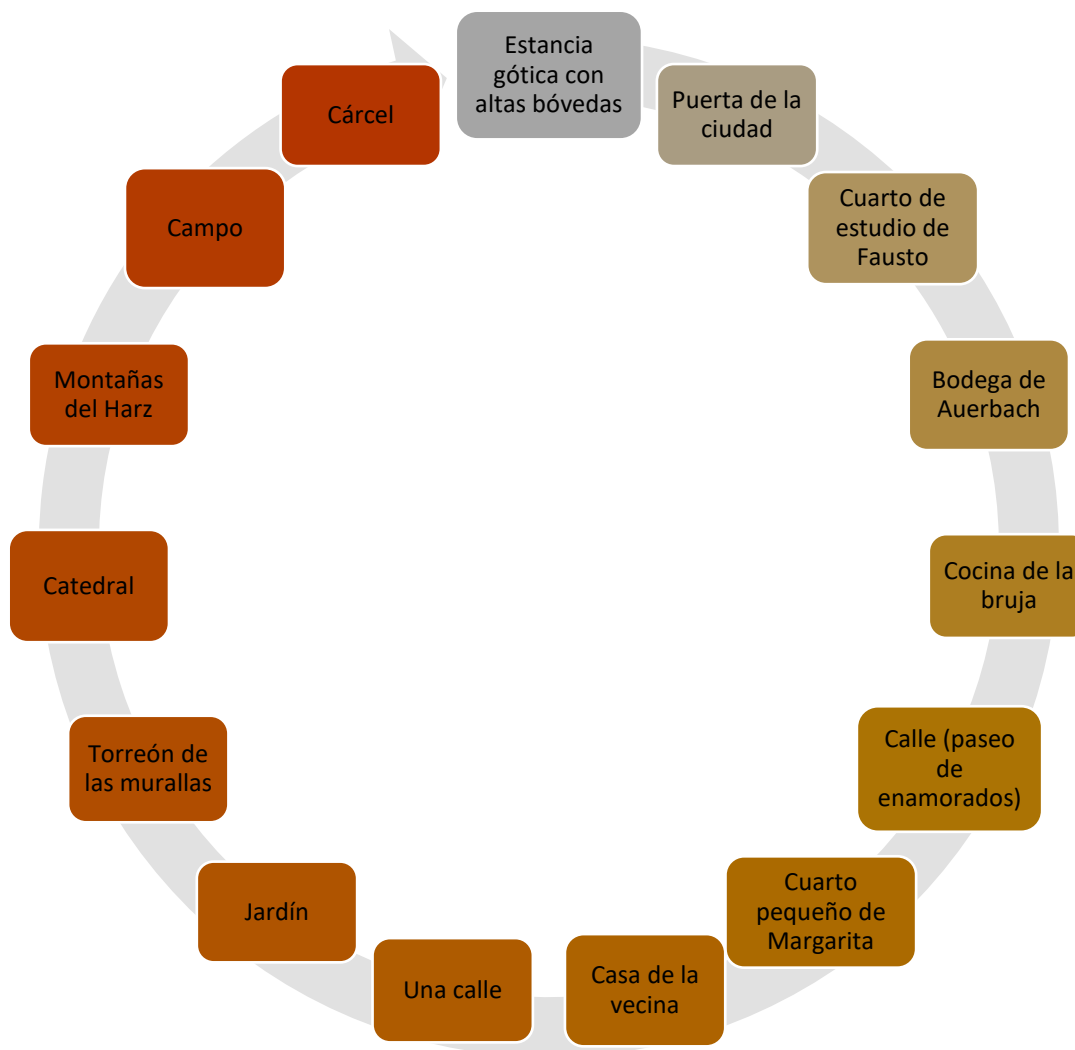
Fausto, Goethe	Fausto, Gounod
<p>1. La aparición de un perro en el cuarto de estudio que se transforma en un espíritu: "Parece un hipopótamo de ojos de fuego y dientes espantosos".</p>	<p>1. Los coros de Muchachas y Labradores que son un contrapunto de la situación desesperada del viejo Fausto.</p>
<p>2. Mefistófeles hace su primera aparición vestido de Estudiante Vagabundo, desde detrás de la estufa.</p>	<p>2. Fausto firma un pergamino y bebe de una copa que le facilita Mefistófeles para su transformación juvenil.</p>
<p>3. El diablo hace que el doctor firme su pacto con una gota de su sangre.</p>	<p>3. La Kermesse ambienta una taberna con soldados, estudiantes, burgueses y muchachas que beben para celebrar que los soldados se van a la guerra, entre ellos están Siebel, Wagner y Valentín.</p>
<p>4. El personaje del Estudiante que tiene predilección por las enseñanzas de Mefistófeles que hace su entrada antes de la transformación del doctor.</p>	<p>4. El ramo de flores de Siebel que antecede al joyero que deja Mefistófeles.</p>
<p>5. En la Bodega de Auerbach en Leipzig se encuentran algunos compadres bebedores, entre ellos el personaje de Siebel.</p>	<p>5. La Canción del Rey Thule que entona Margarita: un monarca que bebió de una copa conservada de su amada antes de entregar su alma.</p>
<p>6. Mefistófeles lleva a Fausto a la cocina de la bruja, Allí encontramos animales personificados y la bruja en que prepara el brebaje para la juventud.</p>	<p>6. Es Margarita la que se coloca las joyas del joyero con coquetería y se mira al espejo.</p>
<p>7. Marta es quien adorna a Margarita con las joyas.</p>	<p>7. Ella le cuenta a Fausto que perdió a su madre y después le sobrevino la</p>

<p>7. Sabemos el nombre de pila de Fausto gracias a que Margarita lo pronuncia en el jardín cuando le pide promesa de amor: el doctor se llama Enrique.</p> <p>8. El personaje de Lisa: reveladora mujer que lava junto a Margarita y le cuenta la historia de Bárbara. Los hechos que Lisa cuenta son semejantes a los que le ocurrirán a Margarita.</p> <p>9. Variedad de personajes en la Noche de Walpurgis: General, Ministro, Arribista, Bruja-Revendedora, La Bella, La Vieja, Proctofantasmista, Servibilis, Empresario, Herald, Puck, Oberón, Ariel, Titania, Ortodoxo, Aartista Nórdico, Purista, Matrona, Bruja Joven, Xenias, Hennings, Musageta, Ci-Devant genio de la época, Viajero Curioso, Grulla, Hijo del Mundo, Bailarín, Maestro de Baile, Vilonista, Dogmático, Idealista, Realista, SuperNaturalista, Escéptico, Los Hábiles, Los Inhábiles, Estrella Errante, Los Macizos, Veleta...</p> <p>10. Es Margarita la que confiesa a Fausto en la cárcel que ha matado a su madre y ha ahogado a su hijo.</p>	<p>desgracia de la pérdida de su hermana pequeña.</p> <p>6. La Canción de Catherine que canta Mefistófeles con una guitarra: una dama que rechaza el beso de un galán y prefiere un anillo en su dedo.</p> <p>7. La Noche de Walpurgis está protagonizada por reinas, cortesanas de la Antigüedad, brujas y la pareja del doctor y del diablo.</p> <p>8. En la prisión, Fausto le cuenta al diablo que Margarita ha matado a su hijo, antes de que ella se despierte enloquecida.</p>
---	---

SIMILITUDES:

1. Mefistófeles comunica a Marta la noticia de la muerte de su esposo, aunque en la obra dramática de Goethe entra en detalles de infidelidad por parte del marido y en la ópera la vecina de Margarita se digna a conocer la noticia y trata de reponerse conquistando al mismo diablo.
2. La dama arranca una margarita y va quitando los pétalos con el objetivo de comprobar si Fausto la quiere de verdad.
3. Mefistófeles paraliza la mano de Valentín para que Fausto le dé muerte. El soldado tiene una escasa aparición en la obra de Goethe, sin embargo, en la ópera de Gounod los libretistas idearon la trama para que apareciese antes de marcharse a la guerra y tras su vuelta. Se percibe una mayor unión entre los hermanos y el sufrimiento de Margarita es más trágico cuando muere y recibe la sentencia del soldado.
4. Los coros de la catedral hacen sentir muy culpable a Margarita de sus actos y se siente arrepentida ante Dios.
5. La aparición de Fuego Fatuo personificado en la Noche de Walpurgis.
6. Fausto intenta liberar a Margarita de la cárcel.
7. Margarita muere, después de ser primero condenada por Mefistófeles y salvada por Dios. Su alma asciende al cielo. Mefistófeles le pide al doctor que le siga en el texto dramático de Goethe y se lee una última intervención de la dama llamando a su amado Enrique. En la ópera, Fausto sigue desesperadamente con los ojos la salvación y ascenso de Margarita a los cielos, mientras cantan los coros que Cristo ha resucitado. Mefistófeles está medio caído bajo la espada luminosa del arcángel.

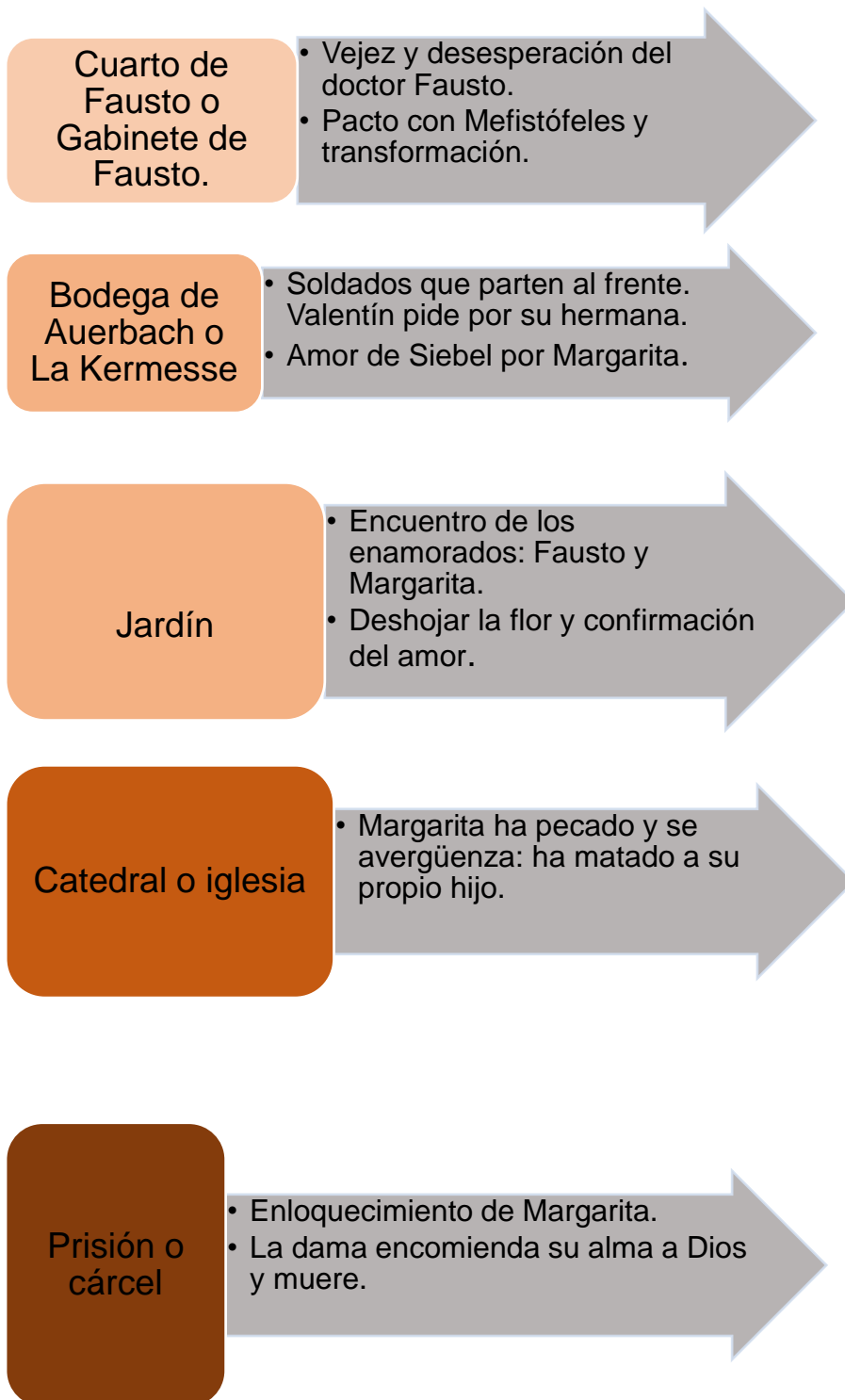
Hablemos de la organización del lugar, ya que supone ser la columna vertebral que sustenta el drama de Goethe. Sinteticemos los lugares citados en la obra dramática del romanticismo alemán de este modo:



La diferencia es notoria si ahora realizamos una síntesis parecida con el texto dramático lírico de los dos libretistas:



Los lugares en los que las dos obras coinciden son los que se consideran imprescindibles para entender la trama: el estudio o gabinete de Fausto, la Bodega de Auerbach o la Kermesse, el cuarto de Margarita, la catedral o la iglesia, las Montañas del Harz y la cárcel. Por ello, la ópera disminuye el número de lugares según los acontecimientos que suceden y elige los espacios de la obra dramática alemana que le sirven de fuente de inspiración. La fusión se concebiría de tal manera que identifiquemos un lugar con algunos acontecimientos, sin olvidar que, precisamente, Goethe no había ideado su obra en actos y que su base estructural reside en los cambios del espacio.



Estos puntos coincidentes difieren en algunos argumentos que están presentes en la obra de Goethe y se eluden en el libreto como vimos en el cuadro de diferencias, aunque, a pesar de todo, hay algunos directores de escena que confían en los hechos ocurridos en la obra dramática que inspiró a Gounod e

incluyen esos sucesos en sus puestas en escena. Pasemos a la puesta en común de las versiones analizada de *Fausto* de Gounod para darnos cuenta de que estamos en lo cierto cuando remitimos a ciertas referencias sobre el texto de Goethe y su representación que no aparecen en el libreto de Barbier y Carré.

B. Sobre las puestas en escena de las versiones escogidas de *Fausto*.

Comencemos por la curiosidad de la presencia de un bebé en brazos de Margarita o encontrarnos a la mujer embarazada, fruto de su amor con Fausto, cuando en el libreto se alude a ello a través de una escueta didascalia. Leamos el momento en que el doctor lo expresa durante la escena I, cuadro IV y en el acto V:

FAUSTO

¡El miedo atraviesa mi corazón!

¡Oh tortura!

¡oh fuente de lamentaciones, de remordimientos eternos!

¡Ahí está, dulce criatura

Arrojada al fondo de una cárcel

como una vil criminal!

¡La desesperación nubló su pensamiento!

¡Oh Dios, su pobre hijo!

¡Ella, ella misma mató a su pobre hijo!...

¡Margarita! ¡Margarita!

Goethe también lo menciona en su obra dramática en el contexto de la cárcel, siendo Margarita la que informa a Fausto de su horroroso asesinato y convirtiéndose igualmente en una didascalia teatral que debe ser representada de alguna forma. Por este motivo, tanto en la ópera como en la obra dramática fuente de la ópera se verán distintas interpretaciones e innovaciones adecuadas a los siglos XX y XXI que estamos tratando:

MARGARITA

He matado a mi madre,

he ahogado a mi niño.

¿No nos lo habían dado a ti y a mí?

¡También a ti! ¡Eres tú! Lo creo apenas.

¡Dadme la mano! ¡Sí! No estoy soñando (...)

FAUSTO

Deja en paz lo pasado, que me matas.

En las versiones que hemos sometido a un análisis nos fijamos que existen distintas interpretaciones escénicas acerca de esta maternidad de Margarita. En la versión de 2012, Margarita aparece embarazada desde el acto IV y da a luz en el acto V en la prisión. En otras versiones, de 2008, 2011, 2004 ó 1995, Margarita sujeta un bulto arropado en el cuadro de la iglesia o cunea a un muñeco bebé en un cochecito. Vemos cómo la mujer lo mata ahogado en una pila en las versiones de 2012 y difiere de la versión de 1995 que deja en manos de Mefistófeles dicho ahogamiento en la pila bautismal de la iglesia. En 1975, durante ese cuadro II del acto V, Margarita se muestra ante Fausto como una aparición que da tímidos pasos; vestida de novia y un niño entre sus brazos. La versión analizada de 1980 es la única que no da pie al embarazo ni al bebé que tiene la dama, por lo tanto, deducimos lo que ocurre por la interpretación de la didascalía de Fausto. Durante el cuadro I del acto IV en la versión de 1985, Margarita sale de la casa con un niño arropado entre sus brazos, detrás de ella la sigue un grupo de monjas. La carga simbólica que supone este hecho nos induce a pensar que ella ha tenido un hijo bajo la inocencia y la pureza de no poder evitarlo.

Sin lugar a duda, Margarita recibe una carga de protagonismo mayor en el libreto que en la obra de Goethe y es algo que comprobamos en las distintas versiones sometidas a una comparación con tal de ver la evolución y los cambios producidos desde mediados del siglo XX con respecto a las óperas estrenadas en la primera década del siglo XXI:

1. Margarita es de quien se enamoran dos hombres.
2. Margarita es hermana del soldado que fallece por su honra.
3. Margarita es quien recibe el daño.
4. Margarita es quien sucumbe a los encantos del diablo y a las artes amatorias de un Fausto vencido por vender su alma. Como consecuencia de ello, Margarita es quien tiene el bebé y decide matarlo.
5. Margarita es condenada por todos y por Mefistófeles.
6. Margarita enloquece.
7. Margarita muere y es salvada porque su alma es pura y su actitud humilde, bondadosa y desgraciada.

El protagonismo del papel de la mujer es inalterable y la evolución de su personaje es progresiva, cumpliendo cada uno de los rasgos característicos del Romanticismo europeo.

Otro aspecto de suma importancia viene de la mano del detalle por parte del vestuario: el mimetismo entre Fausto y Mefistófeles tras la transformación del primero se ve reflejado en su idéntica vestimenta en las versiones de 1975 y 2012. En 1995, 2004, 2008 y 2011 utilizan la formalidad de ir vestidos de etiqueta en determinados momentos cumbres de la representación. Y ya que aludimos al vestuario, hay dos facetas de la indumentaria en las óperas analizadas que queremos hacer notoria: Mefistófeles viste como un obispo en las versiones de 1995 y 2011; Margarita lleva hábito de monja durante gran parte de la puesta en escena de 1985 y 2011, en la ópera de 1995 ve le da el hábito de monja a Marta. El motivo que señalamos sobre estas decisiones escénicas sería principalmente la crítica recurrente en la ópera a la religión cristiana y el ensalzamiento del poder del diablo como ente dominante, superior a Cristo crucificado que muchas veces se aporta como elemento imprescindible en las versiones. Por otra parte, los hábitos religiosos en las damas suponen un significado distinto que el que se le puede dar a que los vista Mefistófeles. El caso del diablo es una provocación a la propia religión y un ritual de burla, con la intención, por parte del director escénico de la ópera que decida este hecho, de hacernos ver que el demonio

acaba ganando la batalla y el mal prevalece sobre el bien en esta tragedia. Un discípulo cristiano no debe sostener los valores del demonio, por ello, el diablo emplea la técnica teatral del disfraz para engañar a todos los presentes y crear un choque de emociones en los espectadores. Si Satán provoca durante toda la obra, el director escénico ha querido provocar con sus puestas en escena para esta representación. El uso del hábito en Marta y Margarita se debe a su inocencia adulterada, manipulada y perdida. Valentín desea que su hermana esté protegida y le reza a un crucifijo, toca una medalla sagrada y lucha por su patria y por Dios. Evidentemente, su hermana podría ser cuidada por monjas en una abadía y darle estudios religiosos en la ausencia del soldado, y de ahí el hábito sin dejar atrás el razonamiento de la provocación o la crítica religiosa inmersa. Marta es una vecina de Margarita; la versión en la que hace su aparición con hábito de monja es en aquella que se localiza en una iglesia, santuario o lugar religioso en su totalidad. Si Margarita sube a los cielos como una Virgen, salvada de sus pecados, Marta puede enfrentarse a las mentiras y a las tentaciones del demonio en un confesionario y con aspecto recatado y monjil.

El personaje de Siebel y su caracterización es otro de los temas a los que tenemos que recurrir, debido a que existen dos motivos escénicos destacables:

1. Siebel aparece como un chico lesionado en 2004 y 2008. El motivo es su debilidad, su poca fuerza, su poco poder de decisión y su extrema delicadeza. La forma de presentarlo más débil y con un papel poco influente para la dama es otorgándole esta lesión. En otras versiones se opta por darle una indumentaria con trajes más humildes o en tonos pastel como muestra de su flaqueza. No es un hombre rudo que le planta cara a Fausto cuando ve que éste compite por el amor de Margarita, el muchacho se quita del medio y se ciñe a serle fiel a Valentín hasta que el soldado muere. Su amor por Margarita no sería tan intenso, puesto que si así fuese se hubiese notado en su papel y en sus intervenciones en escena. Es un amor real, pero no quiere que le dé problemas. La situación completamente contraria a la forma de actuar del doctor Fausto.

2. El papel de Siebel no lo interpreta una soprano como suele ser lo habitual y lo hace el tenor Xavier Mas en la versión 2008.

Otras innovaciones de referencia en estas versiones escogidas interfieren en los cambios de mobiliario para la disposición y el diseño del cuarto de Fausto y la inclusión o no de la Noche de Walpurgis. Creemos que la Noche de Walpurgis debería representarse porque es un cuadro importante y que define bien cómo es el maligno y cuáles son sus intenciones extremas. De la misma manera, nos sirve para explicar la relación de lo sobrenatural en la obra y la estrecha unión entre el diablo y el doctor como un pacto infranqueable. Algunas obras deciden suprimirla por la extensión de la obra o por acortar acontecimientos de la trama. La opinión más favorable es considerarla y respetarla, pues hace aún más posible la imbricación entre Goethe, los libretistas y Gounod. Vamos a corroborarlo en las tablas que hemos organizado a continuación.

En otro orden que cosas y guardando relación con ello, hemos dicho que en la puesta en escena de *Fausto* es habitual que acortemos o eludamos algunas escenas para ahondar en la profundidad dramática y en la trascendencia argumental de cuadros que son muy dependientes para la estructura lógica y el desarrollo de la representación. Por este motivo, el cuadro I y las escenas I, II y III del acto IV a veces no se representan; estamos hablando de la situación en la habitación de Margarita y de las escenas siguientes entre Siebel y la dama, así como la brevísima escena III en la que intervienen Marta y Siebel. Quizá no sean tan determinantes como la Noche de Walpurgis y supongan un corte menos notorio para que se note en la puesta en escena por parte del espectador de nuestro siglo.

- **Mobiliario y decorado en *Fausto*.**

Versión de 1975. Reflejo del siglo XIX con cierta fidelidad. De un estudio minúsculo del acto I pasamos a la amplitud de la puesta en escena del acto II: el interior de un edificio acristalado de dos plantas con escalera de acceso. El centro de la escena lo ocupa una gran noria iluminada que no deja de girar, al igual que una plataforma metalizada de recreo que sirve de distracción y deleite para soldados y muchachos. El tercer acto nos muestra la fachada de varios edificios con ropa tendida en varios cordeles. El acto IV posee el mismo cuadro escénico que el acto II, aunque con modificaciones debido a que nos encontramos en un lugar de recogimiento y no festivo. Sillas apiladas, imagen

de Cristo crucificado en el centro en vez de la noria y oscurantismo. El acto V recrea La Noche de Walpurgis gracias a una plataforma de cristal que baja y encierra a las brujas, cortesanas y los protagonistas. Al final del acto V, en el cuadro III se produce un cambio de mobiliario porque lo requiere el texto y los acontecimientos. Innovan desde el punto de vista escénico porque no ambientan una prisión convencional, sino un foso sobre el que se sitúa Margarita dando pasos lentos con una camisa de fuerzas porque conoce su final. No asciende, sino que desciende ante la atenta mirada del doctor y sus ruegos.

Versión de 1980. Reflejo del siglo XIX con cierta fidelidad. Innovación escénica nada más comenzar la obra porque vemos un acantilado en el acto I y es donde se desarrollan los hechos, en vez de emplear un cuarto de estudio del doctor. El resto de la representación sigue prácticamenye las directrices del libreto y con los recursos escénicos propios del siglo XX y carente de avances tecnológicos. El segundo acto se ciñe a un mural que muestra las afueras de una ciudad sin más elementos de decorado y el tercer acto es el mismo escenario, un poco en pendiente, lleno de flores sin apenas mobiliario. El cuarto acto se inicia en una iglesia con un rosetón, cuya vidriera circular ilumina el ambiente oscuro y lo único que se aporta es una tosca columna. El último acto se limita a la prisión escenificada con grandes paredes de piedra y una luz central que proviene del techo. El vano que hará ascender a la dama a los cielos.

Versión de 1985. Reflejo del siglo XIX con cierta fidelidad. El acto I fija su atención en un despacho muy amplio, con una mesa larga y una silla antigua de respaldo muy alto. Estanterías con vasijas y un esqueleto del cuerpo humano apoyado en unos arcos. Escaleras que comunican dos alturas y grandes ventanales entre columnas que nos dejan ver la luna o las nubes proyectadas, así como la silueta de edificios en la noche. El acto II se sitúa en el cuadro escénico ante fachadas, en una de las puertas de la ciudad. A la izquierda un Cristo crucificado de las mismas grandes proporciones que el dios Baco, y un artefacto dorado es llevado al medio para venerarlo: el becerro de oro. El acto III parece respetar el jardín de Margarita (árboles, arbustos y otro

pequeño Cristo crucificado. El acto IV comienza en el mismo lugar ambientado en el tercer acto, sin embargo, cae la nieve y los árboles están deshojados. Al fondo se ve una iglesia; iglesia que será el lugar del final del acto IV: espacio gótico con un vano central que se convierte en un tribunal de justicia con mesas largas dispuestas en ambos lados del escenario y una guillotina que nos traslada a ese siglo XIX y principios del siglo XX. El acto V nos remite a la prisión con una reja central y esa guillotina con una luz verde y posteriormente roja, cuando ya se ejecuta el fin de la pecadora Margarita.

Versión de 1995. Reflejo del siglo XIX y connotaciones del siglo XX. Toda la representación tiene lugar en una iglesia y en un santuario: en lugares sagrados como crítica a la tentación humana y las malas artes del demonio. Los recursos que nos hacen pensar en un progreso escenográfico del siglo XX son principalmente los efectos de luz y la ruptura del santuario para que Margarita ascienda y consiga su salvación.

Versión de 2004. Reflejo del siglo XIX y connotaciones del siglo XX. La escenografía del acto I es un espacio ideado para mantener elementos a izquierda y derecha del escenario. Dejando un espacio libre en el centro. A la derecha hay un órgano con escaleras de acceso a él y varias sillas orientadas hacia el órgano. A la izquierda el palco del teatro empleado como un elemento más de decorado, un baúl en el suelo y un espejo de cuerpo entero. El acto II se inicia con la apertura de un telón rojo que decoraba el fondo del acto I: una sábana escrita hace apología de la guerra y se coloca sobre el palco. Una de las puertas de la ciudad con fachadas con una taberna y un Cristo crucificado en medio de una plazoleta. Banderines franceses que nos llevan a discernir el lugar donde ha de situarse la obra. Existe un cambio escénico en la escena V del acto II: un cabaret francés del infierno con un arco repleto de bombillas y letreros. El mismo lugar del principio del acto II sirve para que acontezcan los sucesos acaecidos en el tercer acto, sin jardín de Margarita: fachadas y callejuelas con escaleras iluminadas de forma tenue con el cometido de ambientar la noche. El acto IV comienza en la iglesia, siendo una zona oscura con velas en el suelo y un altar con el mismo órgano. El cuadro II del acto IV da pie a un cambio escénico para respetar la calle donde se produce el

asesinato de Valentín. El acto V representa la Noche de Walpurgis con una escena vacía de elementos: el baúl y el órgano. El diablo sube los brazos y aparece un mural en tonos apagados y florido con algún arbusto de cartón piedra o materiales en plástico. La prisión del final del acto V consiste en una enorme reja y el órgano.

Versión de 2008. Reflejo del siglo XIX y connotaciones del siglo XX. El acto I se inaugura con un gran libro abierto que imita a un códice del medievo y se encuentra colocado delante sobre las tablas del escenario. Detrás de este enorme libro hay un órgano inmenso que sirve de decoración y de uso, junto a una fachada decimonónica con varios arcos. El acto II posee el mismo cuadro, a excepción de unos toneles que sustituyen al gran libro para decorar la taberna. En el resto de la representación y sucesión de actos no vemos que haya cambios sustanciales y se opta por la apuesta de la fachada decimonónica y el inmenso órgano. Los recursos del siglo XX están presentes en la ocupación espacial por parte de los personajes y en la luminotecnia.

Versión de 2011. Reflejo del siglo XX con cierta fidelidad. El acto I se muestra con un estudio amplio, custodiado por dos escaleras laterales de caracol a izquierda y derecha. En medio de la escena, vemos una mesa y un sillón con respaldo elevado y detrás una enorme cruz de Cristo crucificado. Encima de la mesa hay colocado un libro, una copa de plata y una botella opaca. Detrás de la mesa vemos un telescopio de grandes dimensiones, una escultura de un rinoceronte que marca las horas por ser un reloj y enormes estanterías iluminadas repletas de libros blanquecinos. Una pizarra de vidrio llevará escrito *Rien* desde que Fausto lo pronuncia por primera vez en la representación. Todos los actos se desarrollarán con la biblioteca de fondo y las mismas escaleras de caracol. Se producirán cambios escénicos con recursos avanzados del siglo XXI: uso de las nuevas tecnologías, tramoyas y fosos con plataformas de elevación más actuales (por ejemplo, para subir y bajar la cama de Margarita o el simbólico árbol de la vida). No comprobamos un atisbo de siglo XIX en su decorado, al contrario, se ambienta la ópera a finales del siglo XX.

Versión de 2012. Reflejo del siglo XX y vestigios del siglo XXI.

Proyecciones de los protagonistas y de fondos para iniciar y continuar la representación, como recurso escénico imprescindible. Salto al siglo actual porque la base de la escenografía de esta versión de *Fausto* es un laboratorio científico y nuclear. A partir de él se suceden todos los hechos de los cinco actos, con diferentes innovaciones y cambios escénicos modernos y vivaces. Uso de escaleras de acceso para la salvación de Margarita, la vigilancia del doctor y del diablo de lo que ocurre en escena y como foco de acción de alguna escena amorosa.

Evolución de los cuadros escénicos en las distintas versiones analizadas.

Versiones de óperas estrenadas en el siglo XX: 1975, 1980, 1985, 1995.



Figura 1. *Fausto*, 1975. Théâtre National de l'Opéra de Paris. Director teatral: Jorge Lavelli.



Figura 2. *Fausto*, 1980. Teatro de la Ópera de Chicago. Directora teatral: Brigitte Thom.



Figura 3. *Fausto* 1985. Teatro de la Ópera de Viena. Director teatral: Carl Toms.



Figura 4. *Fausto*, 1995. Teatro de la Ópera de Ginebra. Director teatral: Robert Carsen.

Versiones de óperas estrenadas en el siglo XXI: 2004, 2008, 2011, 2012.

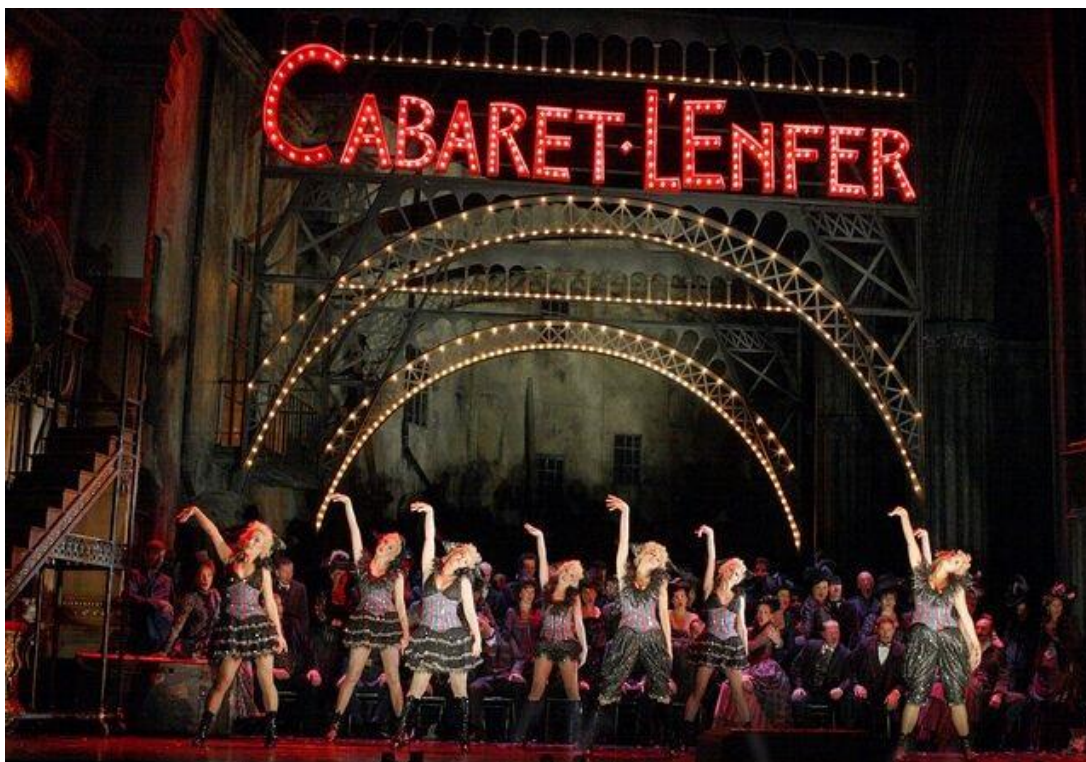


Figura 5. *Fausto*, 2004. Opera House-Covent Garden. Director teatral: Peter Katona.



Figura 6. *Fausto*, 2008. Teatro de Orange. Director teatral: Nicolas Joel.



Figura 7. *Fausto*, 2011. Ópera Nacional de París-La Bastilla. Director teatral: Jean-Louis Martinoty.



Figura 8. *Fausto*, 2012. Metropolitan Opera de Nueva York. Director teatral: Des Mc Anuff.

- **Vestuario en *Fausto***

Versión de 1975. Respeto al siglo XIX. El doctor envejecido se muestra con un generoso pelo canoso y barba descuidada, un batín aterciopelado en tonos morados. Mefistófeles le ayuda a cambiar tras su transformación y lo hace a su imagen y semejanza: mimetismo en la ropa de ambos personajes que van idénticos ataviados. El resto de los personajes posee una indumentaria que respeta un siglo XIX lleno de revoluciones: mujeres con trajes pomposos y tocados, soldados con uniforme militar de guerra muy sincronizados y perfectamente cuidado cada detalle. Hemos de destacar el cambio de vestuario que sufre Margarita, de ser una dama delicada en tonos crudos pasa a una camisa de fuerzas que la perturba hasta que fallece.

Versión de 1980. Respeto al siglo XIX. Versión completamente clásica y sin innovaciones en cuanto al vestuario se refiere. Uso del terciopelo y camisa holgadas en Fausto, las capas, el oscurantismo, los sombreros y los vestidos pomposos de los muchachos, los soldados y los estudiantes del acto II o el brillo con el negro para el diablo.

Versión de 1985. Respeto al siglo XIX. El doctor va con un batín largo de bordados en terciopelo y en un intenso rojo. Mefistéflés vestirá de etiqueta, al igual que el doctor tras su transformación, aunque hay que hacer notar ciertos giros escénicos atrevidos e innovadores. Toda la ambientación es del siglo XIX y principios del siglo XX, pero hemos de hacer hincapié en dos factores que repercuten en la vestimenta: la elección de vestir a la dama como una monja hasta que lo cambia por la discreción y el luto y de vestir al demonio de obispo cuando sentencia el fin de la dama inocente. Es una versión que se apoya mucho en el ballet clásico y, por lo tanto, el vestuario da lugar al respeto a lo clásico en las bailarinas y en otras ocasiones a innovar cuando se ha de representar a esas bailarinas como tentaciones del demonio.

Versión de 1995. Reflejo de los siglos XIX y XX. El doctor está envejecido con ropas negras hasta el suelo y el pelo con barba canosa. Después de su transformación, ambos personajes fundamentales como el doctor y el diablo vestirán traje de etiqueta. El acto II se llena de vestuario del siglo XIX: mujeres

con vestidos negros u oscuros y sombreros con lazadas, soldados de uniforme con galones de infantería decimonónica... Margarita llevará un traje en tonos crudos y la que realmente nos asombra es la puesta en escena de Marta: con hábito de monja, un gran crucifijo colgado y una Biblia en la mano. En el acto IV se introduce la capucha para la mujer que ha de tapar sus vergüenzas y sus malos hechos. El vestuario no cambia durante el quinto acto, a excepción de la dama que se pone un velo en su ascensión para otorgarlo un aire inmaculado antes de morir.

Versión de 2004. Respeto al siglo XIX. Fausto se abriga con un batín rojo y debajo lleva un traje marrón que luce tras su transformación. El pelo canoso, unas gafas redondas y oscuras y el bastón son indicios de su vejez. Esta versión es de las pocas que no opta por presentar al demonio vestido de etiqueta: una capa larga y ropas anchas en tonos marrones y verdosos, así como un sombrero con pluma, el pelo largo, negro y rizado, y la perilla. La vestimenta del acto II nos confirma que nos debemos situar en el siglo XIX, durante el romanticismo que ensalza y reivindica las libertades: corsé y sombreros llamativos, uniformes acordes con su tiempo de lucha. La introducción de trajes cabareteros tiene su origen en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que también podría ser un rasgo a tener en cuenta para ubicar la cronología de la indumentaria de los personajes.

2008. Reflejo de los siglos XIX y XX. Caracterización de Fausto como un señor muy mayor con bastón y batín en seda y terciopelo. Mefistófeles lleva frac que mudará de color en función de los acontecimientos sucedidos: negro, rojo. Hay un complemento que sostiene el diablo que hace las veces de poder: un abanico. El Fausto joven vestirá en tonos azules y camisa blanca, al igual que la amada en los mismos tonos claros entre azules y crudos. Los soldados continúan con uniformes del siglo XIX y principios del XX, no existe una actualización o innovación al respecto.

Versión de 2011. Ambientado en el siglo XX. Resaltamos el empleo de dos actores para interpretar a Fausto. El viejo Fausto llevará un batín grisáceo y un aspecto desaliñado con barba blanca y pelo encanecido. Mefistófeles llevará traje de etiqueta que sufrirá pocas modificaciones durante la

representación. Después de su transformación, Fausto joven se romperá una camiseta dorada y ajustada a su cuerpo y vestirá también de etiqueta en lo sucesivo con uso de terciopelo. Margarita, Marta, los soldados, las muchachas y los demás personajes añaden vestimenta de finales del siglo XIX y de los inicios del siglo XX. El predominio es un vestuario de todo el siglo XX. Hemos de destacar el cambio de vestuario que sufre Margarita, de ser una dama delicada en tonos crudos pasa a una camisa de fuerzas que la perturba hasta que fallece. Del mismo modo, subrayamos el mismo hecho que ocurrió en la versión de 1985: Mefistófeles viste como un obispo cuando sentencia a Margarita.

Versión de 2012. Ambientado en la actualidad, con detalles que muestran más cercanía hacia los siglos XX y XXI. Trajes de etiqueta y trajes actuales, batas de científicos, vestidos camiseros con cinturón... Dos puntos importantes que destacar: el mimetismo y la sincronía entre Mefistófeles y Fausto que se comprueba gracias a la idéntica vestimenta desde su transformación y el segundo punto es el corte de pelo de Margarita y una ropa holgada para dejarnos notar el embarazo y para hacernos ver la causa de su encarcelamiento y de su locura. Dos signos que atañen al vestuario que se representan con mucho cuidado, al igual que suponen una innovación más desde el punto de vista teatral.

Interpretaciones del vestuario en las distintas versiones analizadas:



Figura 1. 1975. Théâtre National de l'Opéra de Paris. Director teatral: Jorge Lavelli.



Figura 2. 1980. Teatro de la Ópera de Chicago- director teatral: Brigitte Thom



Figura 3. 1985. Teatro de la Ópera de Viena. Director teatral: Carl Toms.



Figura 4. 1995. Teatro de la Ópera de Ginebra. Director teatral: Robert Carsen.



Figura 5. 2004. Opera House-Covent Garden. Director teatral: Peter Katona.



Figura 6. 2008. Teatro de Orange. Director teatral: Nicolas Joel.



Figura 7. 2011. Ópera Nacional de París-La Bastilla. Director teatral: Jean-Louis Martinoty.



Figura 8. 2012. Metropolitan Opera de Nueva York. Director teatral: Des Mc Anuff.

- **Iluminación en *Fausto***

Versión de 1975. El cambio de luz desde un oscurantismo hasta ser un poco más visible la escena es constante. El acto II se llena de luces de la noria y claridad, a diferencia del principio de la representación que solamente poseía un foco proyectado sobre el estudio claustrofóbico del doctor. En el transcurso del acto IV, unas luces más modernas bajan y la Noche de Walpurgis del acto V recibe mayor intensidad lumínica. Todavía no vemos recursos que avancen en el espacio tecnológico y ayuden a fomentar efectos que no vayan más allá de un cambio de color o el uso del humo. Sigue una línea tradicional de dar protagonismo a través de la luz al personaje del que dependen los hechos, por ejemplo, cuando Margarita se muestra encorvada paseando con un niño en brazos en el acto V.

Versión de 1980. Predominio del oscurantismo absoluto y la definición del personaje con un cañón de luz que le dé mayor visibilidad. En el acto III encontramos mayor ambientación luminosa en el jardín de la dama, aunque hemos de precisar que esta versión es muy tradicional y no plantea recursos que sugieran un avance tecnológico hacia el nuevo siglo.

Versión de 1985. Despliegue generoso de luces y cambios que implican el uso de nuevos recursos basados en la tecnología de finales del siglo XX. Luces intensas cuando los personajes requieren mayor carga interpretativa o existen aires de fiesta, luces de menor intensidad en el momento que el dramatismo se acentúa. Dan rienda suelta al uso de los colores en luces que supongan un simbolismo, por ejemplo, ante la guillotina. La esperanza de la salvación de la dama ilumina de verde el fondo de la escena y cuando es ajusticiada la luz se torna roja, símbolo de la muerte y la pasión.

Versión de 1995. Luces muy pobres y prevalencia de la oscuridad en casi toda la representación. La primera aparición de Mefistófeles se llena de luz, al igual que cuando Margarita asciende a los cielos. Es una versión que hace uso de una luz muy tradicional, sin apenas innovación ni cambios destacables, quizá debido a que la obra se desarrolla en una iglesia.

Versión de 2004. Cuidados escénicos en torno a la luz. Luces del cabaret, uso de puntos de luz de faroles para decorar la calle y la luz eléctrica durante la noche tras las ventanas para hacer más real el decorado. En las escenas de los enamorados comprobamos el protagonismo de una luz azul, que atiende al dramatismo y el intimismo. Contraste con respecto a los actos siguientes, el acto IV y el acto V, donde la escena oscura es primordial para sacar fuera el pecado de Margarita: la iglesia y la posterior prisión no invitan a iluminar en exceso los acontecimientos o a los personajes. Existe una diferencia notoria con respecto a versiones de finales del XX, aunque hemos de decir que la versión de 1985 destaca por su minucioso estudio de la luz.

Versión de 2008. El escenario abierto conlleva que tengan que ajustarse a la noche lucida durante toda la representación. De todas formas, a esa luz natural inevitable se le pueden añadir avances, tales como efectos de luces sobre los tubos del inmenso órgano en diferentes colores según lo representado, uso de la luz azul para situaciones de expectación dramática y el uso de luces rojas cuando la tragedia se hace presente. También se innova desde otro punto de vista, respetando los recursos que podían tener en el siglo XIX: antorchas. El uso de antorchas contrasta con los humos, los colores de la luz y las focalizaciones naturales de un avanzado siglo XX y de la primera década del siglo XXI.

Versión de 2011. Se percibe que el siglo XXI está presente de principio a fin en la puesta en escena de esta versión. Estanterías iluminadas por detrás con luz de ambiente blanca que haga resaltar cada libro, efectos alusivos al amanecer con recursos que difieren de versiones anteriores y dan naturalidad a la escena. Continuamos con el empleo de la luz azul en la expectación y tensión dramática. Cambios de color motivados por la simbología, por ejemplo, las luces verdes cuando sale del foso la cama con el árbol de la vida o el foco dorado sobre el crucifijo.

Versión de 2012. Se percibe que el siglo XXI está presente de principio a fin en la puesta en escena de esta versión. Las proyecciones de los rostros de los protagonistas implican que la luz se mantenga oscura para visualizar mejor y crear el mismo espacio que un cine. Alternancia de colores según el significado

de la luz: coincide con otras versiones en aportar un tono azulado ante el dramatismo y la tensión y dar claridad en momentos festivos o sin carga emocional de los personajes principales. Recordemos que esta ópera se representa en un laboratorio nuclear y que, debido al avance de la ciencia, existe el uso de la luz como instrumento espectacular y sorprendente: los rayos láser, las proyecciones de fondo con movimiento de nubes o grandes flores rojas, el humo que deja notar un progreso mayor que el de finales del XX.

- **Elementos escénicos fundamentales en *Fausto***

Puesta en escena de 1975

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: Escenario imitando a un mísero estudio poco iluminado frente a la oscuridad que le rodea. Solamente una mesa en la parte de arriba del estudio y una cama de donde aparece el diablo en la escena II del acto I. La transformación se realiza de la siguiente manera: Mefistófeles le quita con entusiasmo la barba a Fausto y su pelo canoso. Le despoja de su batín y le aporta aires juveniles facilitándole una vestimenta idéntica a la suya.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: El enamorado deja el ramo de flores en un escalón de la casa de Margarita y el diablo un joyero antiguo, que se adecua al siglo XIX, en otro escalón más arriba.

Noche de Walpurgis: Sí se representa. Ambientada con brujas de trajes coloridos y colocados en una zona acristalada que sube o baja por un sistema de poleas.

Prisión: Nos muestran a la mujer con el pelo corto y una camisa de fuerzas.

Muerte y salvación del alma de Margarita: Innovación escénica porque Margarita no asciende a los cielos, sino que baja paulatinamente al foso, seguida de Fausto. El diablo retiene al doctor por detrás. La inocencia de una niña (figurante) se exhibe jugando, mientras este final trágico tiene lugar.

Puesta en escena de 1980

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: Oscuridad escénica en un lugar rocoso en que está subido Fausto, por lo que no se da comienzo a la ópera en un estudio. La transformación se produce en un instante de viejo a joven, tras un simple cambio de vestuario y sin apreciaciones de efectos especiales que ahonden en la magia, ni siquiera un efecto de humo muy adecuado en estas últimas décadas del siglo XX.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: Siebel comienza a coger flores blancas del jardín de Margarita y confecciona un ramillete que deja en la pila, después de humedecerse las manos en ella. El joyero que lleva Mefistófeles es de terciopelo rojo con acabados dorados y de tamaño mediano, conveniente con la época en que se desarrollarían los hechos durante el XIX.

Noche de Walpurgis: No se representa y pasa a los hechos que ocurren en la prisión en el cuadro III del acto V.

Prisión: Se escenifica con grandes paredes de piedra y una luz central que proviene de un vano del techo.

Muerte y salvación del alma de Margarita: El vano es por el que asciende Margarita para salvar su alma, al tiempo que ella levanta sus brazos porque se va con Dios y Cristo resucitado. Por lo tanto, consideramos que es una visión clásica y se mantiene el respeto al texto dramático-lírico.

Puesta en escena de 1985

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: Un despacho o estudio muy amplio con una mesa larga y una silla de madera con respaldo muy alto. Hay una estantería llena de vasijas y un esqueleto del cuerpo humano apoyado en uno de los arcos que sustentan este espacio. Grandes ventanales entre columnas nos dejan ver la luna, las nubes en su curso habitual de movimiento y la silueta de edificios tras las

ventanas. Unas escaleras comunican dos alturas del cuarto del doctor. Su transformación se produce gracias a que el diablo extiende su capa negra y lo tapa ante el público.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: Mefistófeles está presente en el momento en que Siebel deja el ramo a Margarita y algunas bailarinas rinden pleitesía al diablo. Del joyero sale una bailarina que da a Margarita un espejo dorado.

Noche de Walpurgis: No se representa.

Prisión: La cárcel es escenificada con una reja central y una guillotina enfocada con una luz verde de fondo.

Muerte y salvación del alma de Margarita: La dama se dirige a la guillotina con luces rojas que inundan la escena. Una vez que baja la guillotina que sentencia a Margarita, Fausto se despierta envejecido en su sillón vestido con el batín rojo del inicio de la representación. Se dirige hacia un ataúd y tira de la sábana que lo cubre. Un señor se levanta de él y lo señala con el dedo. Los humos envuelven la desdicha del doctor abrazado al diablo y cae el telón.

Puesta en escena de 1995

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: No existe un estudio como tal, puesto que toda la obra se lleva a cabo en una iglesia con algunos cambios de decorado. De una pila bautismal sale humo y el brebaje que le da la juventud a Fausto, servido en copa por el demonio. El cambio de vestuario más jovial y de su pelaje, se produce tras ser ocultado por Mefistófeles con una capa y poniéndose delante de él.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: Siebel se humedece las manos en agua bendita y va cogiendo flores para formar un ramillete. Vuelve con un grandioso ramillete que deja en el santuario. El demonio deja un joyero antiguo y decimonónico en la entrada del santuario.

Noche de Walpurgis: No se representa.

Prisión: Como hemos aludido anteriormente, toda la ópera está ubicada en una iglesia, por lo tanto, la escena de la prisión se desarrolla en el mismo lugar muy tétrico.

Muerte y salvación del alma de Margarita: Margarita se coloca en el santuario, donde estaba la imagen de la Virgen, y sube a los cielos envuelta en un halo de santidad. Un santuario que se rompe a la mitad y volvemos a la iglesia llena de feligreses del acto I para ver cómo un diablo disfrazado de obispo manipula a Fausto envejecido y ofrece tentaciones a la humanidad.

Puesta en escena de 2004

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: No hay un estudio, sino un espacio ideado para ocupar elementos escénicos a la izquierda y a la derecha, dejando un espacio libre en el centro. A la derecha vemos un órgano con unas escaleras de acceso y una fachada con tres arcos altos, dando la sensación de encontrarnos delante de una iglesia. Cerca de la escalera varias sillas orientadas hacia el órgano. A la izquierda, está un palco del teatro que pertenece a la decoración escénica escogida para esta versión y se emplea en varios momentos importantes de la trama. El fondo del escenario está tapado con un telón rojo. Fausto sí posee un libro abierto entre sus manos y no en una mesa. Su transformación se produce cuando bebe el elixir de la eterna juventud y se mira en un baúl que posee un espejo de camerino, repleto de luces. Fausto manifiesta su juventud físicamente, puesto que da una vuelta lateral para demostrar su alegría y jovialidad.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: El diablo deja un joyero de madera justo en el centro del escenario. Siebel va cojeando recogiendo las pocas margaritas que se encuentra en los escalones donde se sitúa para descansar.

Noche de Walpurgis: Sí se representa. Distintas brujas, reinas o cortesanas, mujeres fatales de distintas culturas se mantienen hieráticas. El demonio se

quita su capa y viste traje de mujer con corona reluciente, siendo una aristócrata más.

Prisión: Una reja baja en sistema de poleas al escenario y divide en dos el espacio escénico.

Muerte y salvación del alma de Margarita: Cuando Mefistófeles la condena, Margarita se toca la barriga, la reja desaparece y una luz estridente e intensa emana del órgano. De nuevo, el doctor envejecido llora y se compadece por un cuerpo inerte de su amada que se encuentra cercano a él.

Puesta en escena de 2008

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: Un gran libro abierto, que imita a un códice del medievo, se encuentra delante y centrado sobre el escenario. Detrás de este libro no hay ningún elemento escénico decorativo, solamente un órgano inmenso en la parte de arriba y la fachada decimonónica con varios arcos. La transformación del doctor tiene lugar de una forma muy sencilla, se dirige a uno de los arcos poco iluminados y al salir por el otro lado ya lo vemos caracterizado en su plena juventud.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: Mefistófeles deja un joyero metalizado más actual al lado del ramo de flores de Siebel.

Noche de Walpurgis: Sí se representa. El diablo se coloca al lado del director de orquesta y levanta las manos para inaugurar el aquelarre. Un trono flamante del diablo se rodea de mujeres semidesnudas y sentadas en el suelo nos fijamos en otras mujeres trabajando con brebajes de los que salen humos y se los van ofreciendo al doctor.

Prisión: es determinante la innovación escénica de un ataúd infantil y blanco que centra la escena con dos lirios. Margarita está atada en un muro de hierros punzantes y nunca es capaz de llegar, por mucho que se esfuerce, a la caja donde yace su hijo.

Muerte y salvación del alma de Margarita: A golpe de abanico del diablo, Fausto sale corriendo y los demás cortesanos salen a ver el destino de la dama: ella trata de escalar el muro de la condena mientras suena el órgano iluminado de un blanco puro e inmaculado. Después, desde arriba, Mefistófeles observa de nuevo a un Fausto envejecido. Margarita mira al cielo y la multitud alza lirios blancos para su salvación.

Puesta en escena de 2011

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: El doctor se encuentra en un estudio amplio, custodiado por dos escaleras laterales de caracol de izquierda a derecha. En medio de la escena vemos un sillón con respaldo elevado y detrás una enorme cruz de Cristo crucificado. Encima de la mesa hay colocados un libro, una copa de plata y una botella opaca. Detrás de la mesa vemos un telescopio de grandes dimensiones y la escultura de un rinoceronte con un reloj que marca las horas que Fausto no quiere que continúen. Una pizarra de vidrio con bolígrafo fluorescente dejará escrito “Rien” desde el inicio de la representación hasta el final. El cambio del doctor se produce gracias a una esfera desde la que aparece un Fausto joven.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: Siebel deja un ramo de margaritas sobre la cama. Un joyero contemporáneo que hoy cualquiera podría tener en su casa es el que porta el diablo en el mismo lugar que el otro enamorado de la dama.

Noche de Walpurgis: Sí se representa. Una cabra maligna sale del ataúd en el que la mujer ha apuñalado a su propio hijo, mientras las cortesanas y las brujas observan la situación con maldad. Fausto besa a una de las mujeres de la corte mientras el diablo parte un pan detrás de ellos.

Prisión: La imagen de Margarita dentro de un prisma ha bajado y la mesa de las cortesanas desciende al foso. La dama está con camisa de fuerza y

cadenas gruesas, hasta que Fausto la desata y se queda en un camisón insinuante de satén actual.

Muerte y salvación del alma de Margarita: Un verdugo con capucha negra se encarga de ajusticiar a la culpable, a pesar de que ella se ofrezca voluntariamente. Cuando vemos su identidad, el verdugo es Valentín. El hermano había condenado el final de Margarita antes de morir y porta la cabeza como si fuese Medusa. Meten la cabeza de la dama en aquella urna de cristal con la corona dorada y los últimos que caminan lento, venerando a la joven ajusticiada, son el doctor y el diablo.

Puesta en escena de 2012

Estudio de Fausto, pergamino del pacto con el diablo y su transformación: Lugar amplio y lúgubre, con mobiliario del siglo XX en principio tapado con sábanas: es un laboratorio científico y nuclear. Tras tragarse un elixir de la eterna juventud, Fausto es joven y viste igual que el diablo durante toda la representación. El doctor y Mefistófeles se despiden llevando la mano al pecho y sellan su trato con un apretón de manos, aunque antes el protagonista haya firmado en papel su sentencia.

Flores de Siebel y joyero de Mefistófeles: Siebel se humedece las manos en la supuesta agua bendita de una pila del laboratorio y deja un ramo de flores rojas en un banco. Mefistófeles sitúa un joyero moderno y metalizado cercano al ramo, en el banco contrario.

Noche de Walpurgis: Sí se representa. El coro de mujeres se ha puesto sobre los ojos unas gafas para protegerlas de los rayos láser. No hay cortesanas de la Antigüedad, sino figurantes y un coro de seres feos y andrajosos. Solamente llevan esas gafas de protecciones para las radiaciones. Una luz verde no cesa, aunque lo que más llama la atención es la imagen proyectada de Margarita envuelta en llamas y efectos de humo en tonos verdosos.

Prisión: Un enrejado cuadrado y dos oficiales que acompañan a la dama en su nuevo hogar del que no debe salir. Se trata de un cuadrilátero de barrotes

sin techar, como si fuese una enorme jaula. Gracias a un golpe mágico del bastón del diablo, se abre la puerta de la prisión y Fausto la abraza, tratando de convencer a su amada.

Muerte y salvación del alma de Margarita: Una vez que desaparece dicho enrejado, vuelve la escalera como elemento escénico indispensable: Margarita sube al cielo por su propio pie, por las escaleras de la salvación cristiana situada al fondo del escenario. El lugar donde todo se había proyectado.

2.3. Richard Wagner: dramaturgo, compositor, libretista y director de escena.

Richard Wagner vivió setenta años y dedicó solamente quince a la composición musical, precisamente después de pasar por una crisis existencial de juventud y percatarse de su conversión hacia un hombre plenamente reflexivo. En cambio, esta etapa breve de su vida musical le sirvió para que le adjudicasen el título de músico y compositor de óperas. Chamberlain (2015: 22-24) se plantea una serie de preguntas interesantes para responderlas en nuestro trabajo: ¿No podremos librarnos nunca de la ridícula manía de querer clasificarlo todo? ¿Por qué no escoger una fórmula que esté por lo menos en armonía con el aspecto más general de una profesión? ¿Por qué no se tiene en cuenta el hecho capital de que, en toda la segunda mitad de la vida de Wagner, y a pesar de las privaciones del destierro, no quiso escribir una ópera? ¿Y qué ocurrió más tarde, cuando llegaron tiempos mejores y pudo finalmente poner en escena sus grandes obras, cuidando cada detalle y, por el contrario, no se hizo cargo de la dirección de orquesta?

Así, prosigue Chamberlain, muy consecuente, exponiendo ideas sobre el destino de Wagner como poeta, pues era muy cuestionado y lo sigue siendo en la actualidad. Nadie se atrevería a menospreciar su talento, su labor y su magnánima obra, pero es cierto que determinados sectores del público decimonónico y del público de los siglos XX y XXI no son capaces de hacerse a la idea de que Wagner era un poeta y un dramaturgo en primer lugar y, en función de sus textos escritos, sabía componer la música adecuada según los recursos teatrales y textuales que exija su propio texto.

Dramaturgo, libretista de todas sus óperas y compositor. Además, debemos añadir que Wagner fue director de escena. En Bayreuth él mismo diseña un teatro con un escenario completamente diferente a las tablas consagradas al *bel canto*. Paul Dukas, citado por Roso de Luna (1987: 4-5), explica satisfactoriamente el motivo de la supremacía del teatro de Bayreuth sobre los demás. Es el único capaz de operar un cambio de relación entre la ópera de Wagner y el público. En todos los teatros, fuera del de Bayreuth, el público domina sobre los intérpretes y sobre la obra misma. Aquí la obra lo domina todo: edificio, actores y concurrencia, y aparece realizada, si no perfectamente, al

menos al modo más próximo a su concepción. Continúa diciendo que Bayreuth crea una inteligencia nueva entre Wagner y el público, y sus representaciones, espaciadas y solemnes, como deben serlo todas las manifestaciones de un orden superior, ejercen un interés particular, independientemente de los posibles errores de ejecución.

Hay autores que ven un paralelismo entre Giuseppe Verdi y Richard Wagner en el transcurso de la evolución del género operístico, sin embargo, las similitudes, que las fundamentan en el afán de ambos compositores por la invención de un nuevo drama que coordine la música y el drama, se distancian en un sentido muy notorio: Wagner escribe sus libretos inspirado por la mitología germánica y Verdi encomienda la elaboración de los libretos orientados a partir de la literatura modélica -siente devoción por los dramas de Shakespeare- y la historia.²³ De acuerdo con Ignacio García (2013: 28), las últimas creaciones wagnerianas fueron las que ayudaron a erigir el templo dramático del compositor, sin olvidar el apoyo de Luis II de Baviera al respecto. Innovó en la ubicación del foso de orquesta bajo el escenario, con la intención de dar al público una sensación acústica más envolvente, sin olvidar, al mismo tiempo, la compensación entre las voces y el mayor número de integrantes en su orquesta. Igualmente innovó de nuevo en otro aspecto determinante en los siglos posteriores; Wagner fue el primer compositor operístico que hizo uso de la iluminación y el primero en apagar la sala. Estas necesidades las incorporó como consecuencia de su implicación en los ensayos tanto musicales como teatrales y la puesta en escena acabó teniendo su ansiada naturaleza integral tan peleada en sus ensayos, que analizaremos en los siguientes epígrafes.

El compositor alemán de la segunda mitad del siglo XIX nunca ha dejado indiferente a nadie que se interese por el mundo operístico, ya sea para criticar

²³ GARCÍA, Ignacio: "Verdi y Wagner, dos vidas paralelas para una misma revolución", en monográfico de la Revista de la Asociación de directores de escena de España dedicado a Verdi y Wagner, Madrid: ADE Teatro, 2013, pp. 10-38. Sugiere una continua comparación entre ambos compositores, aunque perciba diferencias evidentes entre ellos. Su artículo nos conduce a corroborar la preocupación existente por localizar el origen del cambio dramático en la ópera. Verdi fue uno de los más influyentes compositores italianos del s. XIX y consiguió prestar sus esfuerzos con tal de ofrecernos avances importantes en la puesta en escena, aunque equipararlo a Wagner consideramos que podría equivocarnos en varios conceptos claves: el equilibrio entre la música, el drama, el público, la composición y la elaboración del texto dramático-lírico. Todos estos conceptos son una adición muy coordinada que nos facilita esa obra de arte total que sólo el dramaturgo alemán supo dejarnos.

su actitud colosal en la duración de sus dramas líricos -un argumento inconsistente- o para encumbrarlo como el único que supo realizar óperas sobre un todo artístico ordenado -aunque no se dejase de atender a los compositores anteriores, coetáneos y posteriores que aportan nociones teóricas e históricas a este género y hacen conmover al público actual-. Las temporadas de hoy no siguen mezclando el *bel canto* con los dramas wagnerianos, las óperas del s. XX de Britten y las representaciones de compositores actuales. De este modo, la temporada 2016-2017 del Teatro Real de Madrid es buen ejemplo de lo que acabamos de describir y, posteriormente, lo comprobaremos en un apartado de esta investigación que lleva a cabo una organización de datos que atañen al público y a la demanda escénica y musical.

Wagner fue un foco de influencia para muchos escritores coetáneos y posteriores a él: Charles Baudelaire, Marcel Proust, Bernard Shaw, Stéphane Mallarmé. Otros teorizaron sobre él, una vez que asistieron como espectadores a sus óperas, leyeron sus libretos o trataron de dirigir su escenografía; hablamos de Adolphe Appia o Edward Gordon Craig. Más tarde que los anteriores, encontraremos impresiones interesantes de otros directores de escena, tales como Robert Lepage, Patrice Chéreau o Giorgio Strehler. Los directores de orquesta actuales también mantienen su respeto a la dirección de óperas wagnerianas y apuestan por su implicación cuando consideran que se sienten preparados para ello, tal y como aseguraba Heras-Casado en sus recientes declaraciones tras llevar la batuta en *El holandés errante* (Scherzo, 2017).

2.3.1. La teoría de Wagner sobre la estética del drama musical.

Richard Wagner realizó escritos de diversa índole que están recogidos en dieciséis volúmenes. Se incluyen los libretos de sus óperas, aunque él los consideraba poemas con bastante razón según expresa el prologuista Miguel Ángel González Barrio en *Ópera y drama* (1850-1851). En cambio, en esos gruesos volúmenes no se encontraban miles de cartas compiladas en otros treinta volúmenes.

Hemos de hacer alusión al hecho de que su posición estética no dejó de modificarse a lo largo de su vida, también debido a que hay críticos que

consideran que la coherencia no era la principal virtud de Richard Wagner (Gavilán, 2013: 21).

De todo el material wagneriano nos interesa ahondar en el análisis de sus tres ensayos escritos durante el exilio en Zúrich, porque suponen una reflexión sobre el arte de forma general y se ciñe a redefinir los límites entre la ópera y la música. El primer ensayo publicado fue *Arte y revolución* en 1849, formulando los principios histórico-filosóficos de su estética. En el mismo año se edita el segundo de sus ensayos, *Obra de arte del porvenir*, donde desarrolla una teoría general de la Estética basada en los principios presentados en su obra anterior, es decir, concretando el concepto de “obra de arte total”. Parar finalizar, entre 1850 y 1851, Wagner escribe *Ópera y drama* con el fin de modelar plenamente esa estética de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*.²⁴

Si nos adentramos en la obra de este compositor y dramaturgo deberíamos admitir que Wagner fue, por encima de todo, un poeta dramático de una naturaleza especial, debido a que la palabra y la armonía musical eran necesarios para él y, como consecuencia, les otorgaba la misma importancia para la expresión de su concepción poética. Su amor por la poesía épica y dramática viene desde la niñez, dándole luz en su adolescencia porque se atreve a escribir una tragedia madura que trabajó durante dos años y a la que le vio sentido cuando incluyó la música en ella. Este hecho prueba que Wagner estuvo encandilado por la poesía desde que era muy joven y demostró una gran pasión hacia la profesión poética, al mismo tiempo que hay que destacar que su decisión de crear un texto poético y musical sin conocer nociones de teoría y práctica de la música todavía. Entonces, debemos deducir que lo que desarrolla en primer lugar es el drama o la poesía. Así tendrá sentido su defensa posterior sobre el motivo de igualdad de la música y la poesía en su concepto de obra de arte total. La ópera será ese ejercicio completo y abierto a posibilidades de todas las artes que ayuden a darle dramatismo a su trama y a su partitura (Wagner, 1879: 9)

²⁴ WAGNER, Richard: *Opera y drama*, Madrid: Akal, 2013, pp. 5-18. Información escogida del prólogo de este ensayo elaborado por Miguel Ángel González Barrio. La traducción del texto corresponde a Ángel Fernando Mayo Antoñanzas y se considera excelente por tratarse de un texto complicado, siendo única en castellano. Entre otros motivos porque su traductor es el mayor erudito wagneriano que ha dado el mundo hispánico. Fue publicada en 1997 por la Asociación Sevillana de Amigos de la ópera y el Centro de las Artes Escénicas, dependiente de la Junta de Andalucía.

Llegados a este punto, cabe afirmar que Wagner tuvo una imperturbable imaginación poética donde el pensamiento y la palabra se funden con la música, para ello ha de elaborar a lo largo de su vida extensas meditaciones que son los ensayos y las cartas en donde refleja sus ideas acertadas acerca de la evolución histórica de la ópera y los cambios que ha de ofrecer en un futuro por ser un drama hecho con palabras y sonidos armoniosos.

En 1848 quiso dar una definición teórica clara exponiendo que la música expresa únicamente emociones y sentimientos, el lenguaje hablado ha quedado reducido a la representación del entendimiento sin ofrecerle un espacio al sentimiento. Pero el lenguaje musical no sabría conseguir por sí mismo la causa precisa de la emoción y del sentimiento porque la potencia expresiva del lenguaje musical requiere de una facultad que solamente puede darle el lenguaje hablado y es la exacta significación a través de un sentimiento particular y personal. A pesar de ello, la alianza de la música y de la poesía daría buen resultado si el lenguaje musical toma como punto de unión el lenguaje hablado y el arte musical considere a la palabra como un arte análogo como él (Wagner, 1879: 150).

A. 1849: *Arte y revolución.*

El teatro es el lugar donde mejor
se expresa la vida pública de nuestro tiempo.

Además de arremeter contra el cristianismo ofreciendo sentencias sobre su forma de actuar con la humanidad y la represión artística que supone una vinculación religiosa de este calibre para el ser humano, Richard Wagner destaca que el arte moderno resurgirá si se plantea una revolución. No necesariamente la revolución implica una rebelión. No supone un acto de violencia ni tampoco una simple restauración, pues el compositor tiene como principal aspiración darle la importancia que se merece a la mayor de las obras de arte: el drama.

Para Wagner el drama es la alegría de ser uno mismo, la alegría de vivir, la alegría de pertenecer a una comunidad. Esta identificación plural entre los individuos que componen una sociedad es primordial para que el arte tenga sentido y llene de gozo a la humanidad.

El arte es la actividad más elevada del hombre, del hombre dueño de todos sus sentidos y en armonía consigo mismo y con la naturaleza, del hombre capaz de sacar del mundo de los sentidos la mayor alegría, así como el instrumento del arte, pues sólo del mundo de los sentidos puede nacer la voluntad de crear las obras de arte. (Wagner, 2013: 30).

Tras estas palabras venía su crítica añadida hacia el cristianismo, puesto que pensaba que coartaba las libertades de expresión y no ayudaba a que la belleza de la creación sea admirada por los cinco sentidos. Según Wagner, la inspiración en el mundo cristiano era opaca porque no dejaba que los sentidos emergiesen y se desarrollasen sin ataduras en el individuo.

Refiriéndose al arte moderno, lo cataloga como el arte imperante en el mundo civilizado, pero es un arte que está a merced de los avances de la industria y la acumulación de riquezas, resultando contrario a lo que entendemos como manifestaciones artísticas. Este arte moderno tiene su base predilecta en el teatro, al igual que ocurría con el arte griego en sus tiempos de máximo apogeo.

Así, continúa diagnosticando el principal problema que ha habido en el drama y en la ópera, pues no es otro que al primero se le priva de la noble expresión musical y al segundo se le niega sistemáticamente el acceso a ser un verdadero drama. Por ello, él cree que la ópera acabó convirtiéndose en un caos de elementos inconexos del que cada uno sacaba lo que le pareciese más agradable e interesante. Esta causa provoca que las críticas hacia las representaciones operísticas sean fijando su atención en melodías y duetos, la orquestación brillante, el salto de la bailarina o la calidad de la escenografía y no en lo que Wagner llama el gran propósito dramático.

Uno de los principales motivos que movían a la elaboración de este trabajo de investigación es que tendríamos que darnos cuenta de que hasta la aparición de este compositor nadie había recabado en la importancia de lo representado y del dramatismo en la ópera; del mismo modo su postura ha repercutido en la manera de representar una ópera durante gran parte del siglo XX y en el presente siglo.

Wagner compara el mundo griego con su siglo XIX. El arte griego mostraba a un mismo ser como cantante, bailarín y actor al mismo tiempo y su participación en la tragedia le suponía un disfrute total de arte, tanto es así que

se veía su participación como un honor en un acto de cultura y belleza. En contraposición a este hecho, el hombre proletario moderno no llega a la obtención de tanta dote y se han de intentar combinar varias artes para conseguir esa obra de arte total, sin caer en pagos y contratos como única muestra de interés. De este modo, Wagner establece una diferenciación entre el artista y el artesano, pues el artista disfruta con el proceso de la creación, la modelación y la definición de una obra y el artesano tiene como finalidad la utilidad y el beneficio de dicha obra de arte. Los griegos no serían artesanos, porque el tiempo que ahora ocupa toda nuestra vida pública y privada no les parecía merecedora de la atención permanente. El arte sigue siendo lo que es, aunque no hay conciencia pública de lo bello, sino que existe una conciencia de cada individuo y no se trabaja pensando en un bien común para la historia ni para la sociedad.

El verdadero artista, que comprende la naturaleza del hombre, puede trabajar la obra de arte del futuro porque Wagner estima que esa naturaleza es de carácter eterno.

En el siglo XIX, para que se escriban ensayos en estos términos con la finalidad de hacer reaccionar al ser humano para que se reflexione sobre el valor de la expresión artística, el dramaturgo tiene que reunir todas las artes en una obra suprema y sufrirá si ha de servirse de sus referentes o si tiene que atender a imposiciones según los gustos de la época. De tal forma, que el dramaturgo alemán revolucionó con sus intenciones acertadas de focalizar sus esfuerzos en el público. Una creación artística se convierte en obra de arte siempre porque el público es quien ayuda a darle esa luz. Wagner quería que la sociedad de su tiempo quedase exenta de esclavitudes basadas en el dinero y en el poder del dinero.

Así es, precisamente el teatro debería ser la primera institución en ser liberada, porque el teatro es la institución artística más completa e influyente, y mientras el hombre no esté en condiciones de ejercer libremente la actividad más noble, la artística, no podrá esperar ser libre e independiente en ámbitos menos elevados (Wagner, 2013: 59).

En último lugar, se dirige a los lectores de *Arte y revolución* para que se unan con el propósito de crear la obra de arte basada en la libertad, sin especulación industrial. La obra de arte que siembra frutos es una utopía difícil

de convertirse en un hecho realizable a pesar de sus esfuerzos. Hoy en día, hemos superado la primera década del siglo XXI y no se ha logrado desvincular a las grandes potencias económicas del arreglo de teatros, de la elección de carteleros y que su único fin sea darle al público el arte global o la belleza por la belleza. Estamos sujetos a un capitalismo que no nos permite establecer una separación radical como la que Wagner quería. Sin embargo, sufrimos las consecuencias de sus avisos en este primer tratado: la innovación escénica, la apuesta por un cartelero o la elección de una compañía a veces depende de la moda, del dinero y del poder. E inevitablemente, con sus aciertos y sus errores, Wagner ha sabido adelantarse a lo que sucede en nuestro tiempo y ha sido capaz de detectar el problema principal que afecta a la ópera como *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. La capacidad dramática ha cambiado y se atiende a la representación como un conjunto de factores que tienen que estar en armonía, sin pensar más en la música y el drama sin ligazón real. Este hecho es gracias a dramaturgos como Wagner, que supo reaccionar porque no quiso reparar una Antigua Grecia ni copiar manifestaciones artísticas existentes. Wagner tuvo la pretensión de que la sociedad se desarrollase humana, hermosa y noble al amparo de revoluciones sociales que se fundamentasen en un punto de vista artístico. Por ello, las representaciones teatrales deberían pensar en la colectividad y en el goce del individuo.

B. 1850-1851: Ópera y drama.

Es el ensayo más largo y completo de los que redactó en Zúrich, por lo que se presenta como la obra magna, más elaborada y precisa sobre la utopía de la *Gesamtkunstwerk* y su trascendencia es mayor porque supone ser la antesala del nuevo drama musical y la base teórica fundamental que le ayuda a crear *El Anillo del Nibelungo*. Surgió como reacción a un artículo titulado “La ópera moderna”, publicado de forma anónima en la enciclopedia *Die Gegenwart* y fue escrito en cuatro meses bajo la publicación de Jacob Weber sin una pretensión u objetivo determinado. Por este motivo, se lee la obra y se puede pensar que no hay una unidad textual, sino que es una suma de pensamientos distribuidos en distintas partes con lo que el compositor lleva tiempo conviviendo.

Wagner titula la primera parte de *Ópera y drama* como “La ópera y la esencia de la música”, para hacer una evaluación de la historia de la ópera desde el s. XVIII y destacar una conclusión. La ópera, hasta la fecha, ha sido un *error histórico* que solo lleva a la destrucción porque “un medio de la expresión (la música) se ha convertido en el fin, y el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio”. Estas palabras podrían encabezar cualquier trabajo sobre Wagner puesto que son la base de este ensayo principal en su totalidad.

Cree que la esencia de la música ha evolucionado en dos direcciones dentro del género artístico de la ópera: una corriente seria y una frívola. Los músicos sintieron una absoluta responsabilidad cuando la música asumió el objeto del drama por sí sola en la corriente seria y la facción frívola se produce gracias a los músicos que le dieron la espalda a la música que no podía resolver una tarea antinatural y solamente pensaron en el disfrute del provecho de la ópera ante un público enormemente amplio. Como la base musical de la ópera era el aria, Wagner opinaba que, si aquel cantante preocupado por su ejecución musical hubiese sido un intérprete dramático verdadero y completo, el compositor habría tenido que colocarse donde le corresponde con respecto al poeta y, en cambio, no supo cuál era su lugar. El poeta, que estaba junto al cantante, era el compositor que alentaba a este último a alcanzar su fin: brillar en su forma de cantar.

La revolución Literatura Vs Música, capitaneada por Gluck, es vista con menor importancia por Wagner porque cree que lo único que es digno de mención es la sublevación contra la arbitrariedad del cantante. A partir de ahora la autoridad en la disposición de la ópera se convierte en “órgano del propósito” del compositor, aunque fueron los sucesores de Gluck los que quisieron sacar provecho de esta posición acerca de la versificación de un texto operístico a las órdenes del compositor (Wagner, 2013: 77-78).

La salvación de la ópera desde el s. XVIII hubiera estado en Mozart de no haberse ceñido a escribir música para Da Ponte. Wagner expresa que este compositor hubiese sido quien nos hubiese resuelto el problema al realizar un drama más auténtico, bello y acabado. Para él, Mozart es de una importancia asombrosa y trascendente, aunque solamente para la historia de la música en general y para la historia de la ópera en particular, puesto que la ópera no estaba sujeta a ninguna ley imprescindible y se mantenía a merced del atrevido músico que decidiera darle mayor dramatismo. La pena es que Mozart no trabajaba en

solitario y se debía a la música que le encargaba Da Ponte para sus textos, al que Wagner (2013: 83) califica con negatividad:

Y así, precisamente el más absoluto de todos los músicos, Mozart, hubiera sido aquel que nos habría resuelto hace ya tiempo el problema de la ópera, esto es, el que habría ayudado justamente el poeta al que él hubiera podido sencillamente ayudar como músico. Pero el poeta no vino a su encuentro: sólo un aburrido pedante o un frívolo y despabilado hacedor de textos operísticos le presentaron sus arias, duetos y conjuntos para que los compusiera, y él les puso música, según el calor que podían despertar en su ánimo, de modo que recibieron siempre la expresión más conveniente a lo que podían suscitar de acuerdo con su contenido.

Así Mozart había evidenciado tan sólo la inagotable facultad de la música para responder con increíble plenitud a toda exigencia del poeta a su capacidad de expresión (...).

El siguiente en este repaso histórico para ver los factores que han perjudicado a la evolución de la ópera es Rossini. Wagner (2013: 87) escribe que fijaba su atención en la ópera francesa seria o la llamada ópera dramática, en la ópera italiana autóctona y en la ópera de los herederos de Mozart y todo le parecía mortificado sin su concepto de “melodía”, una melodía a secas que tenía que ser por fuerza del gusto de los que podían permitirse escucharle:

Cuando afirmaba que le sería fácil hacer olvidar las óperas de sus más grandes predecesores, incluso Don Juan de Mozart, y en verdad sencillamente porque compondría el mismo asunto a su manera, en esto no se expresaba en modo alguno una arrogancia, sino el seguro instinto de lo que el público pedía realmente a la ópera. De hecho, nuestros idólatras de la música habrían tenido que contemplar la aparición de un Don Juan rossiniano sólo como una afrenta total a ellos (...) Pues ésta es la auténtica salida que Rossini dio a la cuestión de la ópera: recurrió por entero al público, hizo de este público, con sus deseos e inclinación, el verdadero autor de la ópera”.

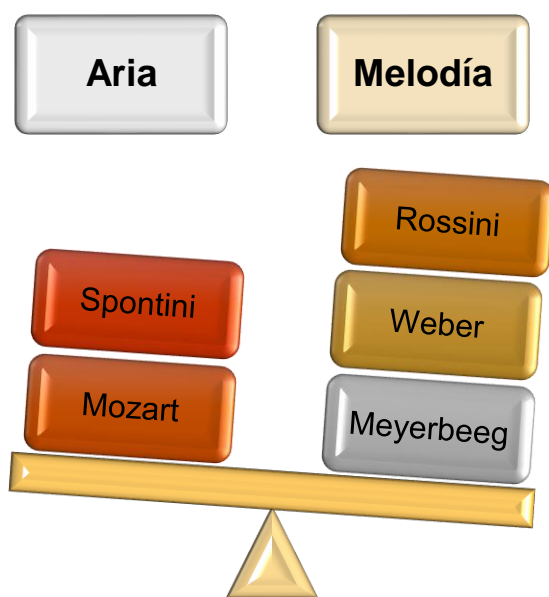
En consecuencia, según Wagner, la historia de la ópera desde Rossini no es en el fondo otra cosa que la historia de la “melodía de ópera” y había distraído al compositor en la búsqueda del contenido dramático del aria y del intento de darle un significado dramático. También un músico alemán fue atraído por la transformación de la melodía. Wagner expone cómo la nueva melodía de Karl Maria von Weber provocó que el pretexto del drama hallase su realización por medio de esta melodía. Opina Wagner que si Weber, tras buscar la melodía perfecta, retornó al pueblo y encontró en el factor popular la cualidad de la pasión ingenua sin restricciones, se debería informar a los compositores de ópera para que atendiesen a esta premisa. Muy al contrario, Weber estaba inspirado por la pura melodía tomada del espíritu popular, pero no alcanzó los logros de

Meyerbeer, su discípulo judío. El secreto de la música operística de Meyerbeer estaba en un nombre: el efecto. Su música produce la sensación irremediable y placentera, un efecto sin causa. Aunque este aspecto efectual se consigue, a los ojos de Wagner, gracias a la música más exterior o a esa capacidad de expresión que la ópera ha buscado desde siempre con el objetivo de hacerse más independiente. Wagner no se propuso hacer una crítica de las óperas de Meyerbeer, porque su pretensión era mostrar solamente la esencia de la ópera actual y los problemas que se deben solventar tras este repaso histórico.

A modo de recapitulación, el propio compositor alemán (2013: 118) preocupado por buscar causas y conciliar unas consecuencias para que la ópera siga un camino hacia la unión indiscutible y casi natural de la música y la palabra, comenta antes de finalizar esta primera parte de su ensayo:

Si dije, pues, al comienzo que el error en el género artístico de la ópera ha consistido en que un medio de expresión (la música) se ha convertido en el fin, y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio, ahora tenemos que expresar el núcleo de la ilusión y finalmente del desvarío que ha presentado el género artístico de la ópera en su plena antinaturalidad hasta el ridículo, diciendo: que aquel medio de expresión quería determinar por sí mismo el propósito del drama.

Los autores citados por el interés que suscitan para Wagner en este repaso histórico o casuístico de la ópera son:



Distinción aparte merecen sus digresiones acerca de Beethoven porque no favorecen esa contrariedad que trata de demostrar Wagner a través de la

actividad de los autores mencionados arriba. Beethoven fue su fuente de inspiración y uno de sus motivos para regenerar la ópera.

La segunda parte de *Ópera y drama* es “El espectáculo y la esencia de la poesía dramática”, donde concluye que también el teatro es un error histórico porque aspira a ser una rama de la literatura exclusivamente.

Wagner pone de manifiesto que el drama moderno posee un origen doble, siendo un origen natural o propio de nuestra evolución histórica. El otro lo califica de origen “extraño” porque se introduce en dicha evolución a través de la reflexión, es decir, a partir del mal entendido drama griego a partir de las normas de Aristóteles. Indica que desde la extinción del drama griego, solamente podemos hacer sobresaliente un período teatral histórico y es el Renacimiento. El motivo es que el hombre se ha esforzado por sacar afuera su dote y sus habilidades y no las interioriza como ocurría en la Edad Media. Al mismo tiempo, el dramaturgo que menciona con entusiasmo y valora su trayectoria es William Shakespeare, puesto que está convencido de que el drama shakespeariano procede de la vida y de nuestra evolución histórica con absoluta necesidad, por lo que su creación estaba sujeta a la naturaleza de la poesía y condensó la novela narrativa en el drama, mientras de alguna manera la traducía para la poder ser representada con respeto escenográfico (Wagner, 2013: 131).

Sin esperararlo, entre el drama de Shakespeare y la destacada tragedia de Racine, creció el drama moderno en una forma híbrida y antinatural y se situó en Alemania como principal foco de divulgación artística. Todo lo que fracasaba en Inglaterra y en otros países europeos, que se fundamentaban en la distracción desde el drama shakespeariano, se vertía en Alemania. Además, Wagner resalta la importancia que tiene que, desde el Sur, había penetrado la ópera, una derivación del drama romano. En la ópera se empleaba la suntuosidad en los decorados para la escena, se había convertido el drama musical en un espectáculo visual, mientras que el espectáculo teatral había resistido siendo un espectáculo auditivo. En Alemania la renovación hacia un arte moderno en el espectáculo teatral estuvo condicionada por la novela burguesa y el espíritu popular, dejando a un lado los postulados del drama de Shakespeare.

Entre otros esfuerzos de modernización, el artista alemán apostaba por escribir dramas literarios destinados para la lectura muda o se dedicó a realizar la configuración del drama, tomando como base la unidad aristotélica. Wagner cita la obra por extenso de dos dramaturgos modernos: Goethe y Schiller. El primer dramaturgo, referenciado y estudiado en esta investigación, eligió para sus dramas temas novelescos que atañen a la burguesía con la limitación evidente de representar una acción limitada privada de plena libertad o de interiorización independiente, aunque era muy afable y atractiva para el público.

Goethe venció a esta limitación al escribir *Fausto*, por causa de que no estuvo ideado para ser representado escénicamente. No obstante, Goethe no consiguió entregarnos un drama real, a pesar de que se tocara un importante asunto como fue la introducción del pensamiento en la realidad popular, sino solamente un poema, según se expone en esta visión del panorama teatral.

Wagner compara las similitudes en la labor de remodelación que hizo Beethoven con la melodía absoluta y el trabajo hecho por Goethe cuando tomó el asunto existente de *Ifigenia en Táuride* con el motivo de fragmentarlo y de darle coherencia dramática en un escenario.

Schiller, continúa Wagner (2013: 141), siguió la estela del drama de Shakespeare, como le ocurrió a Goethe, y decidió dejarse influenciar por la novela dramatizada, por lo que la novela burguesa y política fueron la columna vertebral dramática de su obra, siempre haciendo uso de la historia misma para fundamentar su arte. Schiller, un investigador de la historia, acabó dándose cuenta de que el drama no le ayudaba como soporte para crear sus obras. Llegaba un momento en que los acontecimientos eran tantos que la extensión del drama hubiese sido desorbitada. Desesperado al experimentar con distintos medios para que el drama tuviese un sustento histórico y popular, acabó por escribir su último poema dramático, *Guillermo Tell*, para afianzar su capacidad poética y esa frescura que dice Wagner que se había debilitado por hacer fuerza con distintos intentos estéticos.

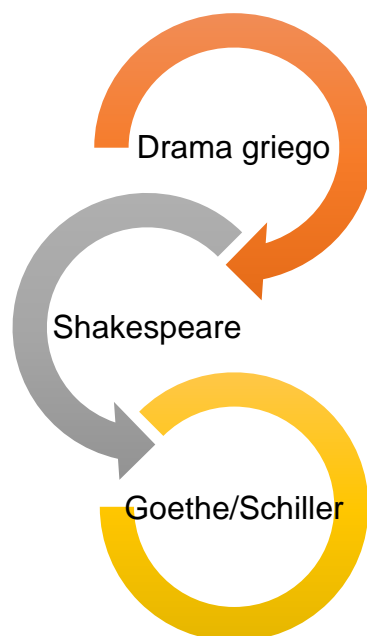
Wagner hace un repaso por las mitologías y pone ejemplos como los casos de Edipo, Sigfrido y la simbología de la muerte cristiana para que los lectores, de su tiempo presente y nosotros en la actualidad, podamos dilucidar

que seguimos ahondando en ese pensamiento común del pueblo sobre aquellos fenómenos que ocurren y a los que tratamos de darle una explicación que nuestros sentidos sean capaces de descubrir. Piensa que el arte, según su significado, no es más que la satisfacción del deseo de reconocerse a sí mismo en la representación de un objeto admirado o amado, de reencontrarse con fenómenos del mundo exterior dirigidos por ese mundo de la representación.

Por este y otros motivos, solamente el drama como obra de arte más perfecta puede expresar la concepción del hombre experimentado, en el que predomina y se pondera el sentimiento para llegar al entendimiento.

De ahí que una acción pueda ser explicada en el drama sólo si está plenamente ante el sentimiento y la tarea del poeta dramático no es, en consecuencia, inventar acciones, sino hacer comprensible una acción por la necesidad del sentimiento (...). Por consiguiente, el poeta ha de poner su atención en la elección de la acción, que él tiene que elegir de manera que, tanto según su carácter como por su extensión, le permita justificar enteramente por el sentimiento; pues esta justificación descansa exclusivamente el logro de su propósito (Wagner, 2013:171-172).

Los autores citados por el interés que suscitan para Wagner en este repaso histórico o casuístico del teatro son:



La última parte de ese ensayo lleva por título “La poesía y la música en el drama del porvenir”, porque este drama del futuro es una síntesis de la poesía y de la música.

En definitiva, el verso era incapaz de ejercer de forma independiente por su fragilidad, para ahondar en la expresión fundamental del sentimiento y debía entrar en contacto con la melodía para subsanar errores futuros. Wagner (2013: 192) estipula que fue a partir de que la melodía se adhirió al verso con tal de hacerlo reconocible, cuando se subordinó también a él.

Lo que ocurrió significó mucho más que una simple sincronía entre la melodía y el verso, pues, al subordinarse la primera al segundo, aconteció que se representase la mentira y la fealdad con mayor expresividad sin que se entendiese el contenido en determinadas situaciones, además de privarse de una canalización de la belleza sensible a la que debía aspirarse según expresa de forma reiterada.

Wagner ve una diferencia entre el *poeta de las palabras* y el *poeta de los sonidos*. El que domina las palabras se centraba en un punto reconocible con la intención de darle al sentimiento los elementos requeribles de expresión y de acción, por lo que acaba creándose una nebulosa poco entendible. El poeta de los sonidos debe realizar un esfuerzo doble para compensar y llegar a su pleno contenido sentimental. Debe determinar los sonidos musicales del verso y que no solamente manifiesten un contenido emotivo, sino que al mismo tiempo presenten, tal y como lo define Wagner, el sentimiento de este contenido relacionado con todos los sonidos del verso, es decir, buscar un parentesco lógico entre los sonidos armónicos y rítmicos de la música y la fonética de las palabras.

Evidentemente, ese parentesco de los sonidos es la armonía musical, aunque es algo que puede idear el músico y no el poeta.

Poeta y músico se parecen en esto a dos caminantes que partieran desde un punto divisorio, para desde allí marchar hacia delante, sin descanso y en línea recta, cada uno en dirección opuesta. En el punto opuesto de la Tierra vuelven a encontrarse de nuevo, cada uno ha recorrido la mitad del planeta. Ahora se preguntan mutuamente, y el uno le participa al otro lo que ha visto y hallado (Wagner, 2013: 220).

En el drama de futuro, Wagner ve que hay factores que deben evitarse:

- Ni el coro ni los personajes se deben emplear como cuerpo sonoro musical para hacer perceptibles las condiciones sonoras de la melodía.
- La orquesta es el pensamiento realizado de la armonía en su más alta y viva movilidad.
- Ha de regularse el timbre en esa orquesta musical.
- La orquesta tiene que hacer primero apreciable el sonido y después la melodía, así como la ejecución del cantante debe estar condicionada por la armonía.
- La voz humana se mezclaba con el acompañamiento orquestal, pero provocó una desproporción entre ambas formas artísticas.
- La orquesta posee una aplastante capacidad lingüística y determinadas creaciones artísticas nos lo han evidenciado: las sinfonías de Beethoven.
- Tiene que corregirse el gesto del cuerpo en la expresividad de la ejecución orquestal. De este modo, se logrará la acertada expresión de sentimientos que Wagner (2013: 230) siempre busca, puesto que el “gesto y melodía de orquesta forman un todo inteligible en sí, como lo es por sí la melodía sonora verbal”.

La capacidad lingüística de la orquesta no se ha desarrollado hasta la actualidad en la ópera porque no había pretendido hallar una unidad de obra de arte y cada pieza de canto era una forma completa por sí misma. Wagner cree que el gesto en la ópera no se ha podido desarrollar como facultad lingüística debido a que hasta su tiempo presente se vinculaba el gesto dramático a la pantomima de la danza, sin ir más allá. De este modo, en la ópera no se había intentado hasta dicho presente hallar una forma total y unitaria de obra de arte, puesto que cada pieza es un canto aislado y el compositor insiste mucho en ello.

La acertada relación entre el poeta y el músico estaría fundamentalmente en esta máxima (2013: 249): *Lo que no es digno de ser cantado, tampoco es digno de la poesía*. La sentencia por su parte desemboca en otro pensamiento consecuente que es si debemos imaginar al poeta y al músico en dos personas o en una. Esta tesis doctoral intenta reflejar la evolución operística de los siglos XX y XXI y una de las características que pretende esclarecer, siendo uno de los exponentes innovadores de este estudio, es cómo hemos pasado de una

situación a otra desde el siglo XVIII hasta hoy. Nos estamos refiriendo a cómo la toma de testigos se invierte entre lo que Wagner denomina poeta y músico:

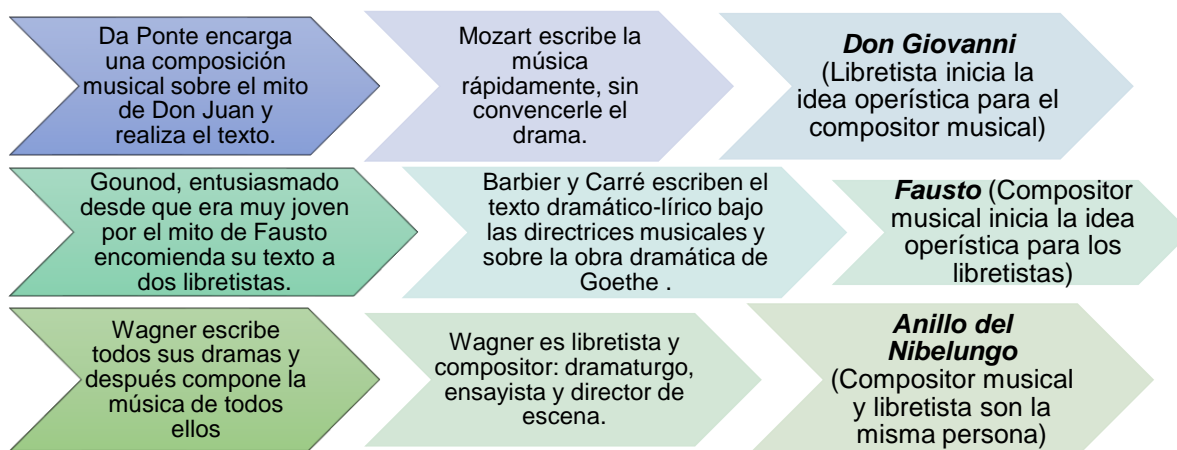


Tabla 4 de elaboración propia.

A partir de este ejemplo, podremos ver congruente que Wagner (2013: 250) expusiese, para culminar *Ópera y drama*, que el poeta y el músico son imaginables como dos personas, aunque si reconocemos estas dos artes en un mismo ser, llegaremos a percibir la razón por la cual hoy algunos compositores musicales son también dramaturgos o libretistas en la ópera: *sólo el individuo aislado puede acoger en sí el espíritu de la comunidad y cultivarlo y desarrollarlo según sus fuerzas.*

Dos personas diferentes para la composición musical y la composición textual no darían lugar a la obra de arte total porque no podrían llegar a criterios unívocos ni serían capaces de transmitir a este público actual dramático-musical. No tratamos de ensalzar a Wagner y desmerecer a otros compositores musicales y libretistas, el objetivo es hallar una explicación sobre los fenómenos cambiantes en la ópera durante los siglos XX y XXI. A partir de Wagner la ópera cambió su forma de composición, de percepción y de expresión e influyó decisivamente en el panorama actual. El dramaturgo alemán nos ha dejado como legado la importancia del drama en la ópera y su convivencia igualitaria con la música. Artistas de hoy lo suelen tomar como referente en sus puestas en

escena, en sus composiciones musicales y, sobre todo, en la elaboración de una ópera. La ópera no deja de ser un compendio cultural en el que fluyen con orden casi todas las manifestaciones artísticas. Por ello, una obra de arte total empezó a defenderse a partir del siglo XIX, gracias a un controvertido autor dramático y músico como lo fue Richard Wagner.

2.3.2. Los textos: de la obra dramático-literaria al libreto operístico.

A. El *Cantar de los Nibelungos* y Escandinavia.

Wagner intentó hallar un tema apropiado para su prototipo de “obra de arte total” defendida en sus ensayos. Se pudo inspirar en un poema épico medieval, *Nibelungenlied* o *El Cantar de los Nibelungos*, una obra que cobró un especial valor en 1840 con el nacimiento del nacionalismo alemán. La disposición del contenido en los cantares, al ser de tradición oral y casi todas rendidas a la anonimidad, carece de una unidad orgánica completa, por lo que podría ser viable la división de las obras en secciones más o menos independientes. En el *Cantar de los Nibelungos*, así lo explica Pérez García (2000: 155-174), esto se traduce en la relativa autonomía entre las dos partes de que consta, las cuales, aunque mantengan una relación de causalidad lógica (la muerte de Sigfrido desencadena la venganza contra los burgundos), sus contenidos no parecen poseer una cohesión histórica, a la vez que el ritmo narrativo y el tratamiento de los personajes difieren considerablemente. Se percibe especialmente en el personaje de Krimilda, porque pasa de un desapercibido papel protagonista, en un principio, a ser artífice de la venganza orquestada con un sentido político que roza lo “maquiavélico”. En definitiva, el *Cantar* presenta una heterogeneidad que no oculta el hecho de que la primera y la segunda parte estén basadas en diferentes tradiciones legendarias. Otro hecho notable que confirma una cierta incoherencia argumental es que se les nombre “nibelungos” a aquellos enanos que custodian el tesoro y “burgundos” a los que después hacen la misma acción. Por estas razones, Wagner tomaría aquel acontecimiento del *Cantar* del que partió para elaborar su tetralogía, es decir, la muerte de Sigfrido. Posteriormente, se valdría de su capacidad para asimilar otras fuentes que pudieran motivar su labor dramática tan compleja.

Además de este cantar del medievo, el dramaturgo se apoyó en fuentes escandinavas y, en especial, en la “Poética Edda” (Vieja), la *Völsunga Saga* y la “Prosa Edda” (Nueva), de Snorri Sturluson, compiladas probablemente en Islandia en la primera mitad del siglo XIII. También debemos anotar *Thidreks Saga af Bern*, que es una obra narrativa escrita en prosa en Escandinavia entre 1260 y 1270.

El mundo mitológico del *Anillo* no es otra cosa que un impulso revolucionario, subyacente de aquella “obra de arte del futuro”, y la tetralogía se debe entender como una crítica de las relaciones sociales contemporáneas al autor (Parker, 2004: 224-225). No creemos necesaria la realización de un análisis semiótico de todos los textos de los que pudo valerse el dramaturgo, puesto que nos interesa más el análisis de su propio texto dramático-lírico, por ser el mayor ejemplo de evolución textual dramática en el género operístico desde mediados del siglo XIX. Wagner escribe un drama, al que le acompañará una música hecha para ser dramática.

B. Análisis semiótico del libreto de *El Anillo del Nibelungo*.

B.1. Análisis semiótico de *El Oro del Rin*.

I. Sintaxis.

1. Acción, personajes, espacio y tiempo.

El oro del Rin es un prólogo que se compone de cuatro escenas y se estrenó por primera vez en Hoftheater de Múnich el 22 de septiembre de 1869. Si hacemos uso de la estructura aristotélica, tendríamos que analizar este libreto de Richard Wagner pensando en:

PLANTEAMIENTO: Escena primera.

NUDO: Escena segunda y escena tercera.

DESENLACE: Escena cuarta.

Hay un total de 14 personajes que debemos clasificar según distintos conceptos y comportamientos:

- Los dioses Wotan, Donner, Froh y Loge. Las diosas Fricka, Freia y Erda.

- Los nibelungos Alberich y Mime.
- Los gigantes Fasolt y Fafner.
- Las hijas del Rin o las ondinas Woglinde, Wellgunde y Flosshilde.

Los personajes son descritos en pequeñas intervenciones a través del recurso de la didascalía y en acotaciones que promueven el mayor detallismo descriptivo.

La escena primera nos conduce al fondo del Rin, donde el nibelungo Alberich quiere llenarse de placer jugando con las tres bellas y rubias ondinas. Ellas tratan de manipularlo para que vaya pasando de una a otra con sus intenciones de cortejo y, así, burlarse del deforme personaje. Algo muy importante que aconseja Flosshilde a sus dos hermanas es: “¡Guardad el Oro! /Padre nos advirtió/contra un enemigo así”. Es una apreciación que da un sentido muy especial a los sucesos de la trama, pues dicha advertencia es una anticipación de sucesos que los espectadores pueden interpretar; han de captar la idea de que existe un oro muy codiciado que hay que preservar de toda posible amenaza.

Y la amenaza llega, puesto que después de tratar de enamorar en vano a las ondinas, el nibelungo asiste a una serie de declaraciones que le hacen descubrir una verdad. Al mismo tiempo, la anagnórisis o el descubrimiento de la verdad nos llega a los espectadores o a los lectores del libreto: “la herencia del mundo podría ser suya/quien con el Oro del Rin/forjara el Anillo/ que le daría un poder sin/límites”, dice Wellgunde. A las declaraciones tan sinceras, continúa Woglinde asegurando que solo quien renuncie al poder del amor y quien rechace su placer, logrará el prodigio de forjar el anillo de este oro maravilloso. Por ese motivo, el nibelungo no suponía un peligro para las hijas del Rin al verlo incapaz de olvidarse del amor, debido a que acababan de comprobar cómo ansiaba el amor de las tres hermanas y con qué fuerza amorosa trataba de conquistarlas. Las ondinas se equivocaron y la mayor expectación dramática se crea al final de la escena porque Alberich se apropia del oro, mientras las hijas del Rin intentan gritarle a su desgracia pidiendo ayuda.

En la escena segunda, el espacio varía y Wagner apunta en su libreto que se ofrezca un espacio abierto en lo alto de la montaña. Pasamos de estar en el

agua a la cima de la tierra, para adentrarnos en las intrigas que plantean los dioses. Wotan es reprendido por su esposa Fricka a causa de que ha dejado que Freia, hermana de Fricka, haya sido ofrecida como recaudo a los gigantes que han ayudado a construir el castillo de los dioses. El conflicto y el enredo se originan por esta causa sumada a que, en la escena anterior, el oro ha sido robado por el nibelungo Alberich. Así, mientras Freia pide auxilio a los demás dioses para que la rescaten, el matrimonio divino tiene un enfrentamiento verbal por la tensión dramática que se suscita. Los gigantes Fasolt y Fafner están obstinados en exigir su único salario que es la diosa Freia: “la custodia de Freia/nos sirve de poco, / pero importa mucho/ arrancársela a los dioses.” Quien podía resolver este asunto era Loge, que aparece ante la espera de Wotan y su esposa. Este dios calma a Donner, que quiere emplear su martillo contra los gigantes, y los impulsos de Froh por proteger a Freia. Nada debería ser equiparable a la delicia de una mujer para darle fuerza a un hombre. Loge se replantea qué ha podido pasar para que, tras su indagación, Alberich haya renunciado al amor verdadero y haya robado el oro que custodiaban las ondinas del Rin, aclarando que el oro servirá para elaborar el anillo que posee el poder supremo que no tiene ningún castillo ni fortaleza por mucho que Wotan se empeñe en ello. Loge le sugiere a Wotan que haga exactamente lo mismo que hizo el nibelungo, por lo tanto, no debe dudar en el robo de lo que anteriormente ha sido robado y luego devolverlo a las hijas del Rin. Los gigantes, al escuchar esta conversación, le piden a Wotan el oro a cambio de Freia:

FAFNER:

¡Lléváosla

lejos de aquí!

Hasta la noche, oídlo bien,

La guardaremos como prenda:

Volveremos;

Pero, sí volvemos,

Y no está ya, como rescate,

Ese Oro del Rin, brillante y rojo...

FASOLT:

El plazo habrá terminado,

Y Freia será nuestra:

¡nos seguirá para siempre!

De esta manera, Loge intenta orientar a Wotan en su hazaña para recuperar a Freia y conseguir todo el poder del oro. El dios de los dioses le pide a Loge que le acompañe en su periplo hacia Nibelheim. Los demás dioses, incluida su esposa Fricka, le desean buena suerte y buen viaje al terminar la escena creando la mayor expectación y tensión dramática al lector del libreto o al público en su representación. Wagner sabe perfectamente lo que tiene que conseguir para darle un valor dramático excepcional a la obra.

La tercera escena se localiza en una caverna subterránea donde Alberich ordena tallar un yelmo mágico al nibelungo Mime. Él ayudará a ser invisible y a transformarse en aquello que se le pida al propio yelmo. El enfrentamiento dual entre Mime y Alberich se produce por la tiranía a la que Alberich sometía a sus trabajadores, pues los tenía todas las noches elaborando el anillo y a Mime forjando el yelmo. Al rebelarse ante esta situación, el rey de los nibelungos castiga a Mime porque quiso quedarse con el yelmo e intentar despojar de su poder a Alberich. Los dioses Wotan y Loge llegan ante Mime, y éste les cuenta su historia en un largo parlamento. El enano no peca de prudente y astuto, provocando que, al hablar los dioses con Alberich, logren arrebatarse su poder inmediato. Así es, puesto que los dioses no acaban de creerse el poder del yelmo y quieren que Alberich se lo demuestre. El enano se transforma primero en dragón y deja a Loge extasiado. Sin embargo, cuando le motiva a transformarse en algo tan pequeño que pase inadvertido entre sus trabajadores y ver las infinitas posibilidades poderosas que tiene el yelmo, Alberich se transforma en sapo y es apresado por los dioses, cayendo en su trampa. De nuevo, la tensión dramática al final de la escena ha sido posible gracias a factores como la magia y la mentira en este caso.

La última escena del prólogo de *El oro del Rin* nos vuelve a ubicar en una zona abierta de la alta montaña, donde los dioses portan a Alberich maniatado. El nibelungo da sus tesoros a los dioses y queda liberado. Wotan se llena de

poder al sentir la posesión del anillo y del yelmo, aunque poco tiempo perdura el poder porque los gigantes vuelven exigiendo el mismo tesoro que Alberich ha dado a los dioses a cambio de la liberación definitiva de Freia. Quien convence a Wotan para deshacerse de su apreciado anillo es Erda, y ella nos anticipa cuál es la importancia del anillo y del futuro con él:

ERDA

Cómo era todo, lo sé:

cómo será,

cómo será todo

lo veo también: (...)

Todo lo que es, acaba.

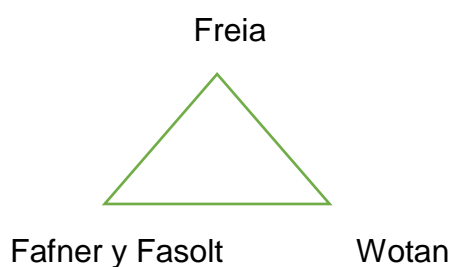
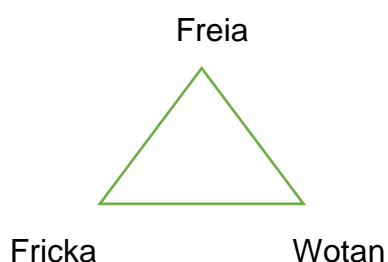
Un día oscuro

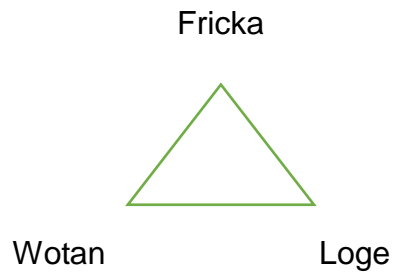
amanecerá para los dioses:

¡Te aconsejo que evites el Anillo!

Los gigantes llegan a enfrentarse por él y todos son testigos de que no aporta mucho beneficio. El nuevo castillo es ocupado por los dioses, su nombre es Walhalla por deseo de Wotan. Loge deja una opinión final muy misteriosa, no se fía y cree que los dioses se están precipitando en sus acciones.

Los triángulos actanciales planteados por Ubersfeld tienen fines distintos, aunque los motivos de la ópera sea el amor y el poder. Por una parte, las ondinas se han burlado de Alberich en la primera escena y en ninguno de los casos hay un conflicto amoroso. En la segunda escena, hallaríamos las siguientes situaciones:



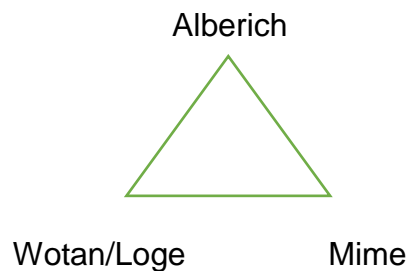


Las apreciaciones a las que podemos llegar serían que el matrimonio divino de Wotan y Fricka son contrarios en sus opiniones acerca del rapto de Freia al iniciarse la escena. Entran en un conflicto que les opone, ante la desesperación de Fricka porque su hermana Freia pudiera ser liberada cuanto antes. Entonces, contamos con un triángulo de tres personajes que mantienen un enredo familiar que no tendrá solución hasta que Wotan cumpla con lo que supuestamente prometió a su esposa y consiga que Freia quede liberada. Del primer triángulo actancial pasamos al segundo, que tampoco tiene fines amorosos ni placenteros: los gigantes Fafner y Fasolt han ayudado a construir el flamante castillo que Wotan quería y, a cambio, piden a Freia como recompensa, hasta que se enteran de la existencia del oro. Los gigantes pasarán a codiciar el oro, pero mientras tanto, Freia les pertenece y aumenta el conflicto entre el dios Wotan y el resto de los dioses. Para terminar, como consecuencia de las disputas familiares tras la captura de Freia y el engaño de los gigantes ambiciosos, Wotan confía en el dios Loge porque cree que puede servirle en su cometido de liberación de la diosa Freia. Fricka no está muy de acuerdo con las explicaciones de Loge cuando se excusa, al no haber logrado que la hermana esté a salvo, y aconseja a Wotan que robe el oro yendo a Nibelheim. Una vez que el oro esté en manos de Wotan, terminarán los problemas familiares porque poseerá todo el poder del mundo. Loge irá al lado de Wotan en este viaje y Fricka se conforma después de oponerse en un principio a estos fines.

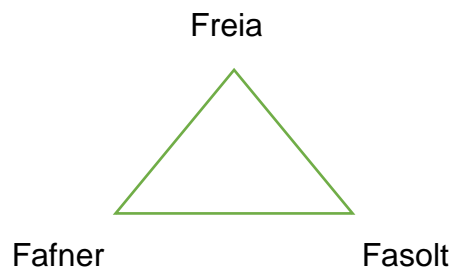
Los tres triángulos que suscitan conflictos y enredos se erigen por causas familiares en el primer caso, de ambición y poder en el segundo caso y por hacer justicia divina y el afán de ambición, igualmente, en el tercer caso.

La tercera escena está protagonizada por el inframundo y por los dioses. El único triángulo que podemos elaborar estaría vinculado a la codicia y a la ambición de poder. De modo que se origina un conflicto entre Alberich y los

dioses Wotan y Loge, pues el primero acaba siendo engañado por los segundos tras conocer qué ofrecía el yelmo mágico y cómo se comportaba el rey de los nibelungos con sus sirvientes gracias al testimonio de Mime. Insistimos en la idea de que no solamente es el amor el que ayuda a elaborar triángulos actanciales y hemos de valorar que los enredos que complican la trama sean de otra índole más allá de los temas amorosos.



La última escena del prólogo se encarga de esclarecernos la importancia del anillo y de la peligrosidad advertida por Erda. En esta ocasión vamos a asistir a un triángulo amoroso que crea un problema insalvable entre los dos gigantes, pues descubrimos que Fasolt está enamorado de Freia y no quiere dejarla de ver si es entregada a Wotan. Fafner se burla de los amores y mata a su hermano Fasolt; sus ganas de acaparar todo el poder supera a cualquier sentimiento amoroso:



El espacio y el tiempo de esta ópera se organiza con una tendencia a la concreción absoluta. Parece que a Wagner le interesa mucho más la sucesión de tramas y la coherencia textual entorno a la capacidad argumentativa. Por ello, el espacio simplemente se explicita al inicio de cada escena, dando como resultado:

Escena primera: En el fondo del Rin.

Escena segunda: Espacio abierto en lo alto de una montaña.

Escena tercera: Caverna subterránea.

Escena cuarta: Zona abierta en la alta montaña.

Los tres lugares donde nos sitúan a los dioses, a los nibelungos, hijas del Rin y gigantes son adecuados a la lógica que debe corresponderle. A las hijas de Rin las coloca en un ambiente de agua y placer en la escena primera; a los dioses en lo alto de la montaña donde Wotan está erigiendo su castillo poderoso y sagrado en la segunda escena; a los nibelungos en el inframundo de la caverna subterránea en la escena tercera y a los gigantes usurpando lo alto de la montaña donde el Walhalla será el hábitat de los dioses con poder en la escena cuarta.

El tiempo se sirve de la retrospectión y de alguna prolepsis que anticipa los sucesos que posteriormente ocurren, obviando las recurrentes pausas o elipsis. Wagner es fiel a contar hechos y a enlazar otros sucesos paralelos según su nivel de importancia en la trama principal.

2. Acotaciones y apartes.

La abundancia de acotaciones nos deja ver la importancia del aspecto dramático en la obra de Wagner. Perfeccionista y meticuloso, el compositor y libretista hace gala de serias directrices escénicas que condicionan el movimiento de los actores en escena, el uso de determinado vestuario, una gran serie de elementos que tendrían que aparecer según el libreto y una actitud que deben demostrar aquellos que se encargasen entonces del elenco y los que se encarguen ahora del mismo. A esta multitud de acotaciones hay que sumar el número de didascalias que se desprenden del texto dramático-lírico y que añaden otros elementos escénicos que debemos tener en cuenta además de los que precisa en cada acotación. El lugar veremos que está descrito para representarse en el teatro, por ello Wagner comenta de derecha a izquierda y de arriba abajo lo que quiere que aparezca. Debemos precisar que apenas hay apartes en el libreto, a pesar de la red de relaciones que se da entre personajes y los enredos que se suceden. Veamos la misma clasificación de acotaciones que aplicamos para las óperas *Don Giovanni* y *Fausto*:

2.1. Los espacios.

- En el **fondo del Rin** (escena I)
- **Verdeante amanecer**, más claro hacia arriba, más oscuro hacia abajo. La altura está cubierta de **ondas** que fluyen constantemente de derecha a izquierda. Hacia el fondo la corriente se diluye en una húmeda niebla cada vez más tenue, que se extiende sobre el piso en penumbra, de manera que el espacio parece estar, desde el suelo hasta la altura del hombre, totalmente libre de agua, la cual se desliza sobre el fondo nocturno como masas de nubes. Por todas partes se elevan **agudos peñascos** que limitan el escenario; el piso forma un tortuoso y agrietado laberinto, de manera que en ninguna parte aparece firme y despejado, y en todas direcciones permite adivinar, en las más densas tinieblas, gargantas y pasos más hondos. Describiendo círculos alrededor de un peñasco que, en el centro del escenario, se eleva con su fino pico hasta la región por donde fluye la más densa y creciente corriente de agua, nada con graciosos movimientos una de las hijas del Rin. **Constante ondular de las aguas** (preludio y escena I)
- A través de la corriente penetra **un resplandor** cada vez más luminoso, y una mágica luz dorada brilla a través de las aguas (preludio y escena I).
- **Collado en lo alto de una montaña** (escena II)
- El día rompiente ilumina con creciente claridad **una fortaleza coronada de centelleantes almenas, que se yergue en el foro sobre una cumbre rocosa**. Entre ésta y el proscenio se adivina un profundo valle por el que corre el Rin. Wotan y Fricka, durmiendo. La fortaleza se ha hecho totalmente visible. Fricka despierta: sus ojos se posan en la fortaleza (escena II)
- **El vapor sulfuroso se oscurece hasta trocarse en un negro nubarrón**, que se mueve de abajo arriba, y después se transforma en una sólida y **tenebrosa sima rocosa**, que también se mueve siempre hacia arriba, de manera que parece como si la escena se hundiera cada vez más profundamente en la tierra. Por distintos lados titilea **a los lejos un resplandor rojosuro**: se hace perceptible por todas partes un estrépito creciente, como de herreros. Se pierde el golpear de los yunques. Se hace

reconocible una **inmensa gruta subterránea** que parece desembocar por todas partes en **angostos pasadizos** (escena II)

- **Nibelheim** (escena III)
- **Collado en las cumbres montañosas** (escena IV)
- Entre la niebla cada más dispersada aparecen Donner, Froh y Fricka que se apresuran a llegar al proscenio. El proscenio se ha vuelto a aclarar completamente; gracias a la luz el aspecto de los dioses recupera el primitivo frescor: sin embargo, sobre el foro flota todavía el celaje de niebla, de manera que la lejana fortaleza permanece invisible. Entran Fasolt y Fafner, llevando a Freia entre ellos (escena IV).

2.2. Vestuario y elementos simbólicos de la escenografía.

- [Refiriéndose a Alberich] Se quita el **anillo** del dedo y lo extiende amenazante (escena III).
- [Refiriéndose a Alberich] Que se ha puesto el **yelmo** (escena III).
- Desaparece la **serpiente**: en lugar de ella vuelve a aparecer al instante Alberich en su verdadera forma (escena III).
- [Refiriéndose a Alberich] Vuelve a ponerse el yelmo mágico (escena III)
- Wotan pone el pie en el **sapo**, que Loge agarra por la cabeza, sosteniendo el yelmo mágico en la mano (escena III)
- Los nibelungos salen de la grieta, cargados de las **joyas del tesoro** (escena IV).

2.3. Mímica y quinésica de los personajes.

- [Woglinde] Da vueltas alrededor de la roca central (preludio y escena I)
- [Wellgunde] Desciende desde la corriente alta hacia el peñasco. Intenta atrapar a Woglinde (preludio y escena I)
- [Woglinde] La esquiva nadando (preludio y escena I)
- [Flosshilde] Desciende nadando y se interpone entre las juguetonas (preludio y escena I)
- **Ambas nadan** por separado con alegre griterío: Flosshilde intenta atrapar primero a la una, luego a la otra; las dos se le escabullen y se reúnen, finalmente, para intentar dar caza a Flosshilde de común acuerdo. Así van ligeras de roca en roca como peces, bromeando y riendo. En el ínterin,

- Alberich ha aparecido por una de las oscuras grietas y **ha trepado penosamente a una roca**. Allí se detiene, todavía envuelto en tinieblas, y sigue el juego de las hijas del Rin con creciente placer (preludio y escena I)
- Las muchachas **interrumpen el juego al oír la voz** de Alberich (preludio y escena I)
 - Se sumergen más hondo y reconocen al nibelungo. Las otras dos la siguen y todas se reúnen rápidamente alrededor del peñasco central. (preludio y escena I)
 - [Woglinde] Desciende hasta la punta del peñasco, a cuya base ha llegado Alberich (preludio y escena I)
 - Alberich **trepas con agilidad de duende hacia la punta del peñasco**, pero deteniéndose repetidas veces (preludio y escena I)
 - [Alberich] Intenta abrazarla. Rascándose la cabeza. Se dispone a trepar en su busca (preludio y escena I)
 - [Wellgunde] Ha descendido hasta una roca más honda en el otro lateral (preludio y escena I)
 - [Alberich] Mientras corre a trepar en dirección a Wellgunde (preludio y escena I)
 - [Alberich] **Increpando a Woglinde lleno de ira** (preludio y escena I)
 - [Woglinde y Wellgunde] **Han bajado cerca nadando, y ahora ríen.**
 - [Alberich] Estremeciéndose asustado (preludio y escena I)
 - [Flosshilde] Nada hacia arriba rápidamente con sus hermanas (preludio y escena I)
 - Nadan por separado de aquí para allá, ahora más abajo, luego más arriba, **provocando a Alberich para que intente darles caza** (preludio y escena I)
 - [Alberich] Emprende una persecución haciendo un esfuerzo desesperado: con terrible agilidad trepa de peñasco en peñasco, salta del uno al otro, trata de alcanzar primero a ésta, después a aquélla de las muchachas, que siempre le esquivan con alegres gritos. **Tropezas, rueda hasta el fondo y vuelve a trepar veloz, para reemprender la caza.** Las ondinas descienden un poco, y casi las alcanza; pero vuelve a tropezar, y otra vez repite el intento... Alberich **se detiene por fin sin aliento, echando**

- espumarajos de rabia**, y levanta el puño extendido hacia las muchachas. Permanece así mudo de rabia, mirando hacia arriba, y en esta posición seguirá, fascinado de repente por el acontecer escénico. A través de la corriente, viniendo de arriba abajo, se ha abierto paso una claridad cada vez más intensa, que poco a poco enciende en un punto alto del peñasco central un deslumbrador fulgor de oro; una mágica luz áurea rompe desde aquí a través de las aguas (preludio y escena I)
- Las muchachas **nadan dando vueltas alrededor de la roca con un gozo cada vez más travieso**. Toda la corriente brilla con áureo fulgor (preludio y escena I)
 - [Alberich] Cuyos ojos, fascinados por el resplandor, está clavados en el oro (preludio y escena I)
 - [Alberich] Salta salvajemente hacia el peñasco central y trepa con espantosa celeridad hacia su partida. Las muchachas se separan chillando y nadan en distintas direcciones (preludio y escena I)
 - [Alberich] **Arranca el oro al peñasco con espantosa violencia y corre veloz con él** al fondo, donde desaparece enseguida. Densa noche se extiende de improviso por todas partes. Las muchachas se sumergen rápidamente en persecución del ladrón (preludio y escena I)
 - La corriente desciende con ellas hacia el fondo. Viniendo de lo más hondo del abismo, se oye la sarcástica risa de Alberich. Los peñascos se desvanecen entre densas tinieblas; todo el escenario está invadido de arriba abajo por negras olas, que durante algún tiempo parecen descender cada vez más. **Poco a poco las ondas se han transformado en una nubosidad** que, a medida que aumenta la iluminación crepuscular, se clarea en fina niebla. Cuando la niebla, formando graciosas nubecillas, se pierde completamente por lo alto, se hace visible a la luz del amanecer un collado en las cumbres montañosas. Wotan y a su lado Fricka, ambos durmiendo, yacen en un lateral sobre el florido suelo (preludio y escena I)
 - **Wotan despierta** y se incorpora un poco; su mirada es atraída inmediatamente por la visión de la fortaleza (escena II)
 - [Fricka] Mirando con agustada expectación hacia la escena (escena II)
 - [Freia] Entra como en veloz huida (escena II)

- Entren Fasolt y Fafner, ambos **con figura de gigantes, armados con fuertes estacas** (escena II)
- [Fasolt] Señalando hacia la fortaleza. Profundamente aturdido, se queda sin habla unos instantes (escena II)
- Fafner y Fasolt se acercan a Freia. Froh y Donner entran apresuradamente (escena II)
- [Donner] Situándose delante de los gigantes. Blande el martillo (escena II)
- [Wotan] **Extendiendo su lanza** entre los contendientes (escena II)
- [Loge] Ha ascendido hasta el foro, viniendo del valle (escena II)
- Donner se va hacia Loge (escena II)
- [Wotan] Interponiéndose. Se vuelve rápido y apremiante a Loge (escena II)
- Todos escuchan con sorpresa y dispar perplejidad. Sentimientos entremezclados. Intensa agitación de todos (escena II)
- Wotan permanece mudo en lucha consigo mismo; los restantes dioses le miran con silenciosa expectación. Mientras tanto, Fafner consulta con Fasolt (escena II)
- Los gestos de Fasolt revelan que se siente persuadido contra su voluntad. Fafner avanza de nuevo con Fasolt hacia Wotan (escena II)
- Fasolt agarra de improviso a Freia y la lleva hacia el lateral con la ayuda de Fafner (escena II)
- Freia es llevada fuera por los gigantes, que escapan rápidamente (escena II)
- Una niebla amarillenta llena con creciente densidad el escenario; envueltos en ella, los dioses adquieren un aspecto cada vez más pálido y avejentado. Todos están mirando, asustados y expectantes, a Wotan, que clava pensativamente la vista en el suelo (escena II)
- [Loge] Se adelanta y desaparece por una sima lateral, de la que surge inmediatamente un vapor azufroso (escena II)
- [Wotan] Desciende por la sima detrás de Loge. El vapor sulfuroso proveniente de ella se extiende por todo el escenario y lo llena rápidamente de espesos nubarrones. Fricka, Froh y Donner se tornan invisibles (escena II).

- Viniendo de una galería lateral, **Alberich trae agarrado por las orejas al chillón Mime** (escena II)
- [Alberich] Quiere agarrarle de nuevo por las orejas; del susto, Mime deja caer **un tejido de malla metálica** convulsamente en las manos. Alberich lo recoge ligero y lo examina detenidamente (escena III)
- La columna de niebla desaparece por el foro: se oye cada vez más lejos la furiosa llegada de Alberich entre los enanos. Mime se retuerce de dolor, tendido en el suelo. Wotan y Loge se dejan desde un pasadizo (escena II)
- Alberich, que se ha quitado de la cabeza el Tarnhelm y lo ha colgado del cinto, viene empujando delante de sí a golpes de látigo, desde los pasadizos más profundos, un tropel de nibelungos: éstos están cargados con **joyas de oro y plata** que, bajo el permanente apremio de Alberich, amontonan en forma de tesoro (escena III, acto I)
- [Alberich] De repente descubre a Wotan y a Loge. Empuja a Mime a latigazos al montón de nibelungos. **Extrae de su dedo el anillo, lo besa y lo tiende amenazante** (escena III)
- Entre gritos y gemidos se dispersan los nibelungos -entre ellos Mime- y se deslizan en todas las direcciones en las minas (escena III)
- [Alberich] **Se pone el yelmo.** Desaparece inmediatamente. En su lugar, reptan por el suelo una monstruosa y gigantesca serpiente, que se endereza y alarga las abiertas fauces hacia Wotan y Loge (escena III)
- **La serpiente desaparece;** inmediatamente se hace visible en su lugar Alberich de nuevo en su verdadera figura (escena III)
- [Alberich] **Se pone el yelmo.** Desaparece: los dioses descubren entre las piedras un sapo que se arrastra hacia ellos (escena III)
- **Wotan pone su pie encima del sapo:** Loge lo agarra por la cabeza y sostiene en la mano el Tarnhelm (escena III)
- **Alberich ha vuelto a hacerse visible de repente en su verdadera figura,** como si se debatiera bajo el pie de Wotan. Loge le ata los pies y las manos con una tira de papel (escena III)
- La vista está cubierta de pálida niebla como al final de la segunda escena. Wotan y Loge aparecen por la sima, trayendo consigo a atado Alberich (escena IV)

- [Alberich] Le indica, castañeando los dedos, la naturaleza del rescate (escena IV)
- Loge le deshace los nudos de la mano derecha. **Alberich roza el anillo con los labios y murmura en secreto una orden** (escena IV)
- Los nibelungos suben por la sima, cargados con las joyas del tesoro. Durante lo siguiente, los nibelungos lo irán amontonando (escena IV)
- [Alberich] **Besa su anillo y lo muestra imperiosamente.** Como alcanzados por un golpe, los nibelungos, asustados y temblorosos, se empujan hacia la sima, por la que se deslizan abajo rápidamente (escena IV)
- [Loge] Arrojando el Tarnhelm encima del tesoro (escena IV)
- [Wotan] **Agarra a Alberich y le arranca del dedo el anillo con enorme violencia** (escena IV)
- [Alberich] Furioso. Desaparece rápidamente de la sima. Se aclara poco a poco el denso vapor neblinoso del proscenio. Aumenta la claridad (escena IV)
- [Fricka] **Corre en dirección a su hermana** (escena IV).
- Freia es colocada por los gigantes en el centro de la escena. Después, **clavan en el suelo sus estacas a ambos costados de Freia**, de manera que miden una altura y una anchura iguales a su figura (escena IV).
- [Fasolt] Se acerca y fisga a través del tesoro (escena IV)
- Fafner detiene aún al impaciente Fasolt; todos están confusos. Wotan se vuelve, enojado, hacia el lateral. El escenario se ha oscurecido de nuevo. De la sima lateral brota un resplandor azulado: en él se hace visible de repente Erda, que surge de las profundidades sólo de la cabeza a la cintura; su figura es noble, cercada de largos cabellos negros (escena IV).
- [Erda] **Extendiendo la mano hacia Wotan, advirtiéndole** (escena IV).
- Erda se hunde lentamente hasta el pecho mientras el resplandor azulado empieza a oscurecerse. Desaparece del todo (escena IV).
- Wotan quiere entrar en la sima tras la desaparecida Erda, para detenerla; Froh y Fricka se interponen, y lo retienen (escena IV).
- Todos miran expectantes a Wotan; éste, volviendo de su profundo ensimismamiento, ase su lanza y la mueve como en señal de una valiente decisión (escena IV).

- **Arroja el anillo en medio del tesoro. Los gigantes sueltan a Freia: ésta corre alegremente hacia los dioses**, que la acarician largo rato uno tras otro con gran alegría. Al mismo tiempo Fafner ha extendido un enorme saco y se lanza sobre el tesoro, para meterlo en él (escena IV).
- [Fasolt] Se lanza sobre Fafner, que ha estado ensacando sin darse tregua. Echa mano al anillo: los dos luchan (escena IV).
- **Fasolt arrebatata a Fafner el anillo** (escena IV).
- [Fafner] **Derriba por tierra a Fasolt de un golpe**; después, arrebatata rápidamente el anillo al moribundo (escena IV).
- [Fafner] Mete el anillo en el saco y recoge pausadamente todo el tesoro. Los dioses están espantados: solemne silencio (escena IV).
- Donner sube a un alto peñasco en la ladera del valle y **gira allí su martillo** durante lo que sigue, la niebla va adensándose a su alrededor (escena IV)
- **Donner desaparece totalmente envuelto en una nube tormentosa** cada vez más negra. Se oye el pesado golpe del martillo de Donner contra una peña. Un vívido relámpago atraviesa la nube; sigue un violento trueno. Froh ha desaparecido también en la nubosidad (escena IV)
- De improviso se disipa la nube; Donner y Froh se hacen visible: con cegador brillo, desde sus pies se tiende un arco iris que forma un puente sobre el valle hasta la fortaleza, la cual reluce ahora iluminada por el sol poniente. Durante el conjuro de la tormenta por Donner, Fafner ha abandonado el escenario con el descomunal saco a las espaldas, después de haber estado recogiendo todo el tesoro junto al cadáver de su hermano (escena IV).
- **Froh, que con la mano extendida va indicando al puente el camino sobre el valle**, a los dioses (escena IV).
- [Wotan] **Toma a Fricka de la mano y avanza lentamente hacia el puente; le siguen Froh, Freia y Donner** (escena IV).
- [Loge] Permaneciendo en el proscenio y observando a los dioses. Se dirige a cerrar el cortejo de los dioses con actitud indolente (escena IV).
- Mientras los dioses avanzan por el puente hacia la fortaleza, cae el telón (escena IV)

II. Pragmática y Semántica.

1. En la época de estreno.

El 22 de septiembre de 1869 *El Oro del Rin* tuvo su estreno en medio de circunstancias desfavorables, pues el informe de prensa de Eduard Hanslick comentaba que el público de Munich, que no era simpatizante de la composición wagneriana, se mofó de lo que denominaron un “Oro falso” o “Lata del Rin”. En un informe muy interesante, fechado el 9 de junio de 1870, se afirmaba que la relación de Wagner y el director artístico del Teatro Real de Munich era complicada. De esta manera, cuando quiso llevarse a escena *La Valquiria*, el director artístico no comunicó la inminente representación de la obra a su compositor ni supo cuándo ni cómo se iba a realizar. Por ello, Wagner arremete contra semejante tiranía y cuestiona que se acierte en la puesta en escena de *La Valquiria* con un director de orquesta mediocre y un director artístico falto de experiencia. El elenco de intérpretes destacados en la primera representación de *El Oro del Rin* fue August Kindermann en el papel de Wotan, Heinrich Vogl como Loge y Wilhelm Fischer del nibelungo Alberich. En España tuvimos que esperar al día 2 de marzo de 1910 para ver el prólogo de la Tetralogía en el Teatro Real de Madrid, cuarenta años después.

B.2. Análisis semiótico de *La Valquiria*.

I. Sintaxis

1. Acción, personajes, espacio y tiempo.

La Valquiria es la primera jornada en tres actos del festival escénico *El Anillo del Nibelungo* que se estrenó en el Teatro Real de la Corte en Múnich el día 26 de junio de 1870.

La estructura formal de esta ópera podría organizarse del siguiente modo:

PLANTEAMIENTO: Acto I con tres escenas.

NUDO: Acto II con cinco escenas.

DESENLACE: Acto III con tres escenas.²⁵

El origen del conflicto en esta ópera es el adulterio y el amor entre los hermanos Siegmund y Sieglinde. En la primera escena del acto I nos encontramos en el interior de una casa, y en ella dialogan un desconocido Siegmund con la dueña del hogar que es Sieglinde. Él se ha perdido y se muestra cansado, por lo que ella le ofrece su hospitalidad mientras esperan la llegada del esposo de Sieglinde. En la escena segunda, Hunding descubre al hombre cansado que su mujer ha alojado, encontrándole un curioso parecido con ella. Ahí, Hunding nos está adelantando sucesos a los lectores y espectadores cuando dice: “¡Cómo se parece a mi mujer! / Esa culebra deslumbrante/ reluce también en sus ojos”. Se presenta ante él y deja que el extraño cuente su historia en un largo parlamento: su padre su llamaba Wolfe y dos vinieron al mundo, su hermana gemela y él. Tras un incendio, su madre murió y su hermana desapareció entre las brasas. A partir de entonces, su padre y él recorrieron el bosque salvaje y se crió entre lobos. En una cacería se perdió la huella de su padre hasta la fecha y opina que tanta desgracia era ocasionada por su culpa, por un destino que causa dolor a todos los que están a su alrededor. Lo último que hizo fue ayudar a una niña que no quería casarse con quien le imponía su familia y la protegió durante un tiempo hasta que la vio morir. Las desgracias lo llevaron a llamarse *Wehwalt* porque solamente causa dolor. Hunding decide que su casa le proteja esa noche, sin embargo, al día siguiente debe partir con un arma fuerte. En la tercera escena del acto I, Siegmund se enamora de Sieglinde y ambos se declaran amor verdadero, a pesar de descubrir el pecado de adulterio que cometen porque, para ser más grave este asunto, son aquellos hermanos de la historia narrada. Ella cree que tiene que cambiarse el nombre, puesto que el destino ha querido que ahora sea feliz, y ha de llamarse *Siegmund* porque ha conseguido lo que nunca nadie hizo: ha sacado Notung, la espada del fresno, con facilidad y poder.

²⁵ Hemos de hacer una anotación con respecto al desenlace de las óperas de Wagner. No hay un final aristotélico completamente cerrado en cada una de ella, debido a que es una tetralogía. Una ópera conduce a la otra y ha de haber una hilazón argumental y la tensión dramática al final de cada representación que quede reflejada en el texto dramático-lírico. Así, desde *El Oro del Rin* hasta *Sigfrido* cotejaremos que hay finales abiertos en todas ellas.

SIEGLINDE

Si eres Siegmund

el que aquí veo,

yo soy Sieglinde

la que por ti suspira:

¡con la espada

has ganado a tu propia hermana!

SIEGMUND

Novia y hermana

serás para tu hermano,

¡qué florezca la sangre de los Wälsung!

El acto termina con la máxima tensión dramática, después del planteamiento de una trama muy complicada que origina un enredo teatral.

El nudo se sucederá en el acto II con cinco escenas y comienza en las montañas rocosas y salvajes. La primera escena plantea un enfrentamiento entre el matrimonio de Wotan y Fricka que deriva en un pacto final. Fricka lamenta que su marido haya ideado el motivo de la espada de Siegmund y que consienta que los dos hermanos, hijos salvajes del propio dios, cometan adulterio. Wotan accede al juramento que su mujer le impone y manda a Brunilda a por el hombre enamorado de su hermana.

La escena segunda se sustenta en el famoso monólogo de Wotan, basado en largos parlamentos, en los que un dios apesadumbrado le explica a su hija valquiria que, si un día decidió engendrar a la estirpe de Siegmund y Sieglinde, fue para que se pudiese reconquistar el anillo que posee el gigante Fafner. El fin era que el anillo nunca volviese a estar en manos del nibelungo Alberich. Aun así, Fricka pide a Wotan que sea fiel a sus imposiciones y que se dirija hasta Siegmund con el fin de acabar con él y con su espada. La expectación es máxima en la tercera escena ante los acontecimientos que nos esperan, ocasionados por el cúmulo de oposiciones binarias desde el inicio de la obra. Es una ópera con

varias subtramas que alientan al conflicto inmediato por las relaciones personales, familiares y ambiciosas que se van desarrollando.

La breve escena tercera nos sumerge en el miedo de Sieglinde ante la pronta llegada de su marido Hunding, pues tiene la intención de vengarse y matar a Siegmund. Éste no quiere escapar del lado de su amada hermana y ella se desvanece pensando en un posible trágico final. La cuarta escena del acto II es un complicado diálogo entre Brunilda y Siegmund. En esta conversación, la valquiria pasa de una inalterable postura en la que afirma que Siegmund morirá a decidir protegerlo del ataque de Hunding y del dios Wotan. La escena quinta se cierra con intriga dramática, porque aparece un Hunding vengativo que quiere asesinar a quien se llevó a su esposa. Siegmund se defiende con su espada, alentado por la valquiria Brunilda, pero Wotan se presenta para dar muerte a Siegmund primero y a Hunding posteriormente, jurando que sabrá dónde está la valquiria que le ha traicionado y que se llevado del peligro a Sieglinde.

El acto III comienza en una escena primera que nos deja ver la situación extrema de Sieglinde, la joven ha de escapar al bosque y alejarse hacia el este para no ser vengada por Wotan. Todas las valquirias aconsejan tanto a su hermana Brunilda como a la joven que lleva en su seno al futuro héroe Sigfrido. En la segunda escena las ocho valquirias intentan ocultar a Brunilda ante Wotan, sin embargo, la valentía de la que fue la valquiria favorita de su padre la lleva a situarse delante de él para oír su destierro y su maldición. “Te encerraré/ en un sueño indefenso; /que tome a la doncella el hombre / que la encuentre en su camino y la despierte.” Todas sus hermanas se sienten muy afligidas por esta desgracia; se van a separar de Brunilda y la protagonista de la maldición deja de comportarse como una valquiria fuerte y poderosa.

La tercera escena, entre largos parlamentos de grandes explicaciones entre la hija valquiria y el padre dios traicionado, se sucede con una tensión acumulada y un cruce de sentimientos encontrados. La hija explica a su padre que la supuesta traición ha sido provocada para respetar lo que él tanto amaba, es decir, a su hijo Siegmund y a su hija Sieglinde. Que su honestidad hacia este hombre desgraciado fue tal porque escuchó su pasión amorosa y su entrega hacia la dama, por lo que no considera que haya pecado para merecer el castigo que Wotan le impone, aunque lo acatará. Le informa de la próxima llegada al

mundo de Sigfrido y también le aclara que su madre posee la espada que Wotan forjó para él. Brunilda le hace una petición a Wotan: consiste en que aquel que del sueño la despierte ha de ser un héroe valiente y no cualquier cobarde que roce su destino. Y así termina una ópera llena de acontecimientos, con un Wotan encolerizado y triste porque decide un destino incierto para Brunilde por desobedecerle, sin embargo, respetará la condición de que sea despertada por el noble más valiente.

WOTAN

(...) Que ascuas ardientes

rodeen la roca;

que espantos devoradores

asusten al medroso;

¡que el cobarde huya

de la roca de Brünnhilde!

¡Y que sólo libere a la novia

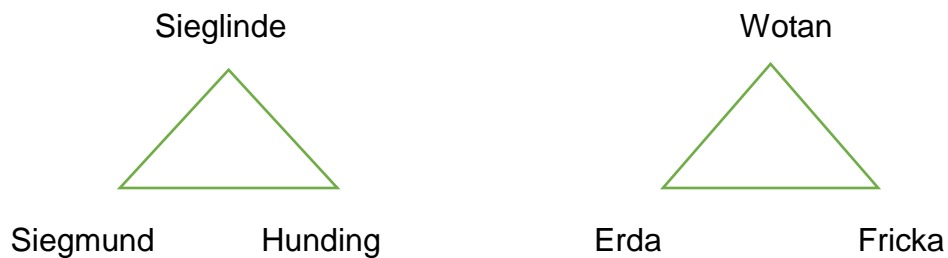
quien sea más libre que yo, el dios! (...)

La acción nos lleva a contabilizar y a analizar el perfil de los personajes. Un total de 14 personajes entre dioses, valquirias y humanos.

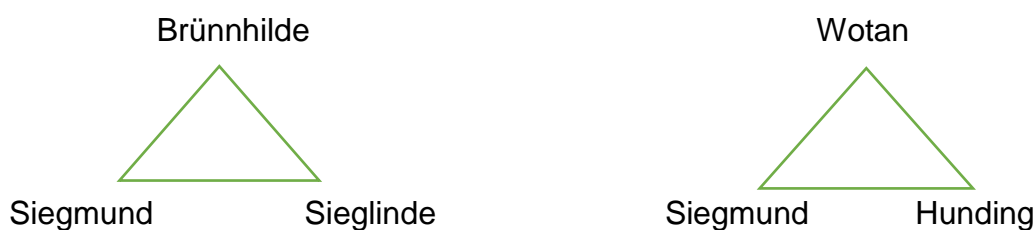
- En esta ópera intervienen solamente dos dioses, el matrimonio de Wotan y Fricka, viéndose las diferencias y desavenencias entre ellos.
- Dos hombres mueren por el amor de una mujer; una mujer que es esposa de un hombre y hermana del otro hombre. El dios acaba con su hijo salvaje y con Hunding.
- Sieglinde es la joven por la que toda la trama se desencadena.
- Siete valquirias tienen un papel secundario, de apoyo hacia su hermana Brunilda que adquiere un papel más trascendente en la historia. Era la hija valquiria favorita de Wotan y él se ha sentido traicionado porque ella ha querido salvar las vidas de Siegmund y Sieglinde y ha desobedecido a su padre. Por consiguiente, sobre Brunilda recae una maldición y un sueño

determinante cuyo desenlace estará en la segunda jornada de *El Anillo del Nibelungo: Sigfrido*.

Los triángulos actanciales establecidos en el primer acto son de temática amorosa y familiar. Sieglinde está casada con Hunding y se enamora de Siegmund, cuando el último llega un día a su casa perdido y muy cansado. Descubre que es su hermano y que ha tenido el poder suficiente para sacar la espada que su padre Wotan depositó después de tener los dos niños salvajes con Erda. Este hecho añade otro enredo a la trama, porque al adulterio de esta historia hay que unir la falta de compromiso y fidelidad que Wotan tiene hacia su esposa Fricka, engendrando y ocultando dos hijos gemelos con Erda.



Posteriormente, en las últimas escenas del acto II, Wotan sentencia la muerte de Siegmund. El enredo llega a tal extremo que el dios, siguiendo las directrices de su esposa Fricka, mata a su hijo y a Hunding, viéndose traicionado por la valquiria porque salva a Sieglinde de este asedio.



En definitiva, los motivos amorosos ayudan a que existan otros problemas añadidos que originan traiciones, sentencias y muertes.

El espacio en *La Valquiria* está muy delimitado en el inicio de cada acto, como ocurría en *El Oro del Rin*, donde se especifica en qué lugar se desarrolla la trama. Wagner se adentra en un exhaustivo detallismo descriptivo y además

se ayuda de las didascalias para precisar algunos aspectos relacionados con el espacio.

En resumen, el lugar empleado que debe orientar al director de escena y al escenógrafo es:

Acto I: Interior de una casa.

Acto II: Montañas rocosas y salvajes.

Acto III: En la cumbre de la montaña rocosa.

En cuanto al tiempo, se producen pausas que ralentizan la sucesión argumental en el aclamado monólogo de Wotan, por poner un ejemplo emblemático. Los recursos monologales y los largos parlamentos recapitulan hechos en toda “la obra de arte total”, es decir, durante el transcurso de la tetralogía. Por este motivo, analizamos los continuos saltos de tiempo a través de la retrospectiva y la prolepsis que ayudan a justificar un presente, puesto que va organizando todos los hechos que han ido transcurriendo con anterioridad a las escenas que se desarrollan. La inmensidad de la obra y la suma de tantas acciones necesitan la recapitulación, la retrospectiva o la anticipación de hechos para que el espectador logre entender la red de relaciones sucedidas y que sucederán. Se nombra una primavera figurada con motivo del enamoramiento de los hermanos adúlteros, pero no conseguimos averiguar qué fecha ni qué época encierra esta historia de dioses, valquirias y hombres.

2.Acotaciones y apartes.

Hemos asegurado que el número de acotaciones en las óperas de Wagner es descomunal, debido a que el proceso de creación de una ópera lo ha llevado a cabo una misma persona y ha elaborado en primer lugar el texto dramático-lírico y posteriormente el texto musical. Así, y después de cotejar la importancia que le da al teatro a la poesía en sus ensayos, tenemos obligatoriamente que seguir realizando un análisis de esas directrices escénicas que se desprenden de las acotaciones wagnerianas. El dramaturgo apunta cómo ha de ser el lugar, cómo se han de comportar los dioses, las valquirias, los hombres y cómo han de respetar las distancias. También describe haciendo hincapié en los elementos imprescindibles para que esta ópera pueda ser entendida.

2.1. Los espacios.

- En el **interior de una habitación**. En el **centro de la escena se ve un gran fresno**, cuyo ramaje ha sido cubierto con un techo de madera, formándose así una habitación espaciosa y rústica, de paredes toscas, revestidas de esteras. A la derecha, un hogar, cuya chimenea atraviesa el techo; detrás de él, un sitio destinado para despensa. En el fondo una puerta de entrada con un sencillo cerrojo de madera. A la izquierda, otra que conduce a un cuarto interior, al que se sube por algunos escalones. En el centro, una mesa, un largo banco fijo y varios taburetes. La escena permanece largo tiempo vacía percibiéndose fuera, el rugir de la tempestad que amengua poco a poco (preludio, acto I)
- **Rocas abruptas**, desfiladero cuya pendiente se eleva hacia el fondo, donde remata en un enorme peñasco en forma de meseta (escena I, acto II).
- Al llegar a la **meseta del fondo**, Brünnhilde alcanza a ver a Siegmund y Sieglinde, que ascienden por el desfiladero. Los observa un momento, y luego penetra en la caverna donde dejó su caballo y desaparece. Entra luego Sieglinde corriendo desesperadamente, mientras Siegmund, que llega detrás de ella, intenta detenerla (escena III, acto II).
- **En la cumbre de una escarpada montaña**. A la derecha un monte de pinos, a la izquierda, la entrada de una gruta sobre la cual se alza una roca gigantesca. Hacia el fondo, grandes peñascos que parecen bordear un precipicio. Algunas nubes pasan como empujadas por el viento (escena I, acto III)
- **Se aviva el fuego**; de los tizones encendidos parte un vivo resplandor, que va a iluminar de pronto el sitio del fresno, señalado por Sieglinde, donde ahora se percibe con nitidez la empuñadura de una espada (escena III, acto I).
- **Oscuridad completa**. Se abre lentamente la puerta de aposento contiguo y por ella aparece **Siglinda, en traje blanco**, aproximándose sin hacer ruido al fogón (escena III, acto I).

- Brünnhilde desaparece entre los **picos rocosos**. Llega Fricka por el desfiladero, en su carro tirado por carneros, al llegar a la altura se apea y se dirige con precipitación al encuentro de Wotan (escena I, acto II).
- Brünnhilde se va precipitadamente y desaparece en la caverna con su corcel. Siegmund la sigue con la mirada, alegre y animado. Poco a poco se va oscureciendo la escena y densas nubes de tempestad cubren las rocas y el desfiladero del fondo (escena IV, acto II).
- **Un relámpago ilumina un instante la cumbre**, en la que se ven peleando ambos rivales (escena V, acto II)
- **En un nubarrón que pasa se ve a una valquiria a caballo**. Cuelga de su silla el cadáver de un guerrero. La nube con la Valquiria desaparece detrás del pinar (escena I, acto III).
- [Sieglinde] Se va de prisa por la derecha. **Las rocas están rodeadas de negros nubarrones. Espantoso huracán sopla del fondo;** un resplandor como fuego ilumina el bosque de un lado (escena I, acto III).
- **De la roca surgen llamas que se extienden y circundan el lugar** (escena III, acto III).

2.2. Vestuario y elementos simbólicos de la escenografía. Mímica y quinésica de los personajes.

- Siegmund empuja la puerta del fondo y entra; se detiene luego sin soltar aún el cerrojo y mira en torno suyo; parece estar rendido de cansancio. No viendo a nadie, cierra tras de sí la puerta y dirigiéndose al hogar, se echa sobre una piel de oso (preludio)
- [Siegmund] Se tiende fatigado y casi sin sentido (escena I, acto I).
- [Sieglinde] Entra por la puerta interior, creyendo que ha vuelto su marido y manifiesta su sorpresa al ver tendido a un extraño (escena I, acto I)
- Como Siegmund no se mueve, Sieglinde se adelanta para observarlo mejor (escena I, acto I)
- [Sieglinde] Toma un cuerno, sale rápidamente y regresa con el recipiente lleno, que ofrece a Siegmund (escena I, acto I)

- Siegmund bebe, devuelve el cuerno, agradeciendo con una inclinación de cabeza el favor de Sieglinde. Luego fija su mirada con interés en ella (escena I, acto I)
- [Sieglinde] Va hacia la despensa, **llena un cuerno de hidromiel** y lo ofrece amistosa (escena I, acto I).
- **Sieglinde bebe un sorbo y pasa el cuerno a Siegmund**, quien lo apura lentamente, mientras la contempla con creciente ardor, luego deja caer el cuerno, mientras su rostro adquiere expresión de profunda emoción. Suspira y bajando la mirada tristemente, dice con voz trémula (escena I, acto I)
- Siegmund se detiene conmovido e interroga con la mirada a Sieglinde, quien, avergonzada, baja los ojos. Largo silencioso. Siegmund vuelve al hogar y se reclina al lado de él (escena I, acto I)
- [Siegmund] Observa a Sieglinde con interés y simpatía; ella levanta gradualmente los ojos; sus miradas se encuentran, permaneciendo así largo tiempo en silencio, expresando intensa sorpresa (escena I, acto I)
- De pronto Sieglinde cambia de actitud y escucha atenta a Hunding, que después de haber dejado su caballo en la cuadra, se dirige resueltamente hacia la puerta del fondo y la abre. Hunding penetra por ella, armado de lanza y escudo, pero al ver a Sieglinde (escena II, acto I)
- [Hunding] Quítase las armas y se las entrega a Sieglinde (escena II, acto I)
- Sieglinde cuelga las armas en el tronco del fresno, va en busca de algunos manjares y bebidas, que retira de la despensa y coloca sobre la mesa. Mientras realiza todo esto, sigue involuntariamente mirando a Siegmund (escena II, acto I)
- [Hunding] Sentándose a la mesa y ofreciendo un sitio a Siegmund (escena II, acto I)
- [Siegmund] Mirando a Sieglinde con ardor y tristeza. Se levanta acercándose al fogón. Sieglinde baja la mirada, pálida y conmovida (escena II, acto I)
- Sieglinde permanece inmóvil, luego se vuelve lentamente y con paso vacilante se acerca a la despensa, allí se detiene pensativa, luego decidida, toma de un armario algunas raíces que coloca en un vaso de

cuerno. Su mirada se posa largamente en Siegmund que la contempla, mas al notar que Hunding la observa, se dirige en dirección de la habitación interior. Sieglinde, ascendiendo por la escalera se detiene de nuevo y contempla a Siegmund, que, reprimiendo su cólera, sólo a ella mira; de pronto con expresivo gesto le señala al tronco del fresno. Hunding, impaciente, le ordena salir con imperioso ademán. Después de repetir la muda indicación, Sieglinde se va (escena II, acto I)

- [Hunding] **Descolgando sus armas del fresno. Volviéndose hacia Siegmund, en actitud de reto.** Penetra con sus armas en la habitación interior, cuya puerta cierra con cerrojo (escena II, acto I)
- Siegmund permanece solo. Es de noche; sólo alumbra el recinto el tenue resplandor del fogón. Siegmund se tiende cerca de él, sumido en profunda meditación (escena III, acto I)
- [Siegmund] **Abrazándola con ardiente ímpetu** (escena III, acto I).
- La gran puerta se ha abierto por completo. La plateada luz de la luna de una hermosa y apacible noche primaveral, ilumina a la pareja, que se contempla extasiada (escena III, acto I).
- [Siegmund] Con dulce impulso hace que Sieglinde tome asiento a su lado. El fulgor de la luna resplandece cada vez más (escena III, acto I).
- [Sieglinde] Se abraza a su cuello y en amoroso éxtasis le contempla (escena III, acto I).
- [Sieglinde] Después de apartarle los rizos que cubren su frente, le contempla arrobada (escena III, acto I).
- [Siegmund] **Se lanza hacia el fresno y se aferra la empuñadura de la espada** (escena III, acto I).
- **Con fuerte impulso arranca la lámina del tronco y la agita triunfante, mientras Sieglinde le contempla entusiasmada.** La estrecha entre sus brazos, incitándola a huir con él (escena III, acto I).
- **Atrae a Sieglinde con ardor irresistible, mientras ella, dando un grito se echa en sus brazos** (escena III, acto I).
- **Wotan, en traje guerrero, empuña su lanza, frente a él, Brünnhilde, con sus atavíos de Valquiria** (escena I, acto II).

- [Brünnhilde] Salta jubilosa de roca en roca hasta llegar a lo alto. Después de detenerse en la cima del peñón, mira hacia el desfiladero del fondo y dice a Wotan (escena I, acto II).
- Al acercarse a Wotan se detiene y toma una actitud digna y grave (escena I, acto II)
- [Fricka] Indignada y fuera de sí (escena I, acto II).
- **La actitud de Wotan desde este momento indica una inquietud creciente, a la que sucede un profundo abatimiento** (escena I, acto II).
- Wotan hace un gesto de profundo disgusto. Fricka, reparando en el efecto que producen sus palabras, prosigue más dueña de sí misma (escena I, acto II).
- Se percibe el grito de Brünnhilde desde la altura (escena I, acto II).
- **Brünnhilde aparece a caballo en la cumbre de las rocas.** Al reparar en la presencia de Fricka se apea y esconde su corcel en una gruta (escena I, acto II)
- [Wotan] Recostándose en una roca desanimado y contrariado (escena I, acto II).
- Fricka va a salir por el desfiladero del fondo, encontrándose entonces con Brünnhilde, ante la cual se detiene un instante (escena I, acto II).
- Brünnhilde con triste y angustiado semblante, se presenta a Wotan, que ha tomado asiento en una roca y está abismado en profundas y sombrías reflexiones (escena I, acto II).
- La actitud y los gestos de Wotan demuestran una emoción creciente, que culmina en la manifestación de una inmensa desesperación (escena I, acto II).
- [Brünnhilde] **Se inclina, recoge las armas y se las vuelve a ceñir.** Después de meditar con tristeza suspira. Se aleja lentamente por el desfiladero del fondo (escena I, acto II)
- Sieglinde vuelve a mirar a lo lejos con expresión de terror y extravío (escena II, acto II).
- [Siegmund] **Conduce a Sieglinde hacia una piedra en forma de lecho.** Sieglinde contempla absorta a Siegmund con creciente emoción y luego, apasionada, se abraza a su cuello. Largo silencio (escena II, acto II).

- [Sieglinde] Irguiéndose de pronto, atisba asustada. Se echa en los brazos de Siegmund sollozando. Dominada de nuevo por el terror. Cae desvanecida en brazos de Siegmund (escena III, acto II).
- Siegmund se cerciora de que Sieglinde vive, escuchando su respiración la deja entonces que vaya poco a poco resbalando de modo que queda sentada y apoyando su cabeza en sus rodillas, en esta posición quedan ambos hasta el final de la escena siguiente. Largo silencio. Siegmund se inclina con tierna inquietud y besa prolongadamente a Sieglinde en la frente (escena III, acto II)
- **Brünnhilde con el corcel de la brida, sale de la caverna y avanza lentamente.** Se detiene y contempla un rato a Siegmund. **Avanza de nuevo con lentitud. Empuñando escudo y lanza con una mano, se apoya con la otra en el cuello de su corcel; así permanece frente a Siegmund, observándole silenciosa y pensativa** (escena IV, acto II).
- La observa un rato fijamente, baja luego la cabeza, pensativo; pero luego vuelve con resolución hacia ella (escena IV, acto II).
- **Siegmund se inclina dulcemente y besa la frente de Sieglinde;** luego se dirige con tranquilidad a Brünnhilde (escena IV, acto II).
- [Siegmund] Empuñando la espada. Blandiéndola sobre Sieglinde (escena IV, acto II).
- Se oyen a lo lejos sonidos de trompas (escena IV, acto II)
- Se perciben los toques de trompa (escena V, acto II).
- **Toma la cabeza de Sieglinde entre las manos, la besa en la frente en señal de despedida y al oír el cuerno de Hunding se levanta con resolución, tendiendo con suavidad a Sieglinde sobre la roca** (escena V, acto II).
- [Voz de Hunding] Cuya voz se percibe detrás de la roca (escena V, acto II).
- Se precipita a la cumbre de las rocas; pero la luz de los relámpagos la deslumbra, haciéndola vacilar. Estos mismos relámpagos hacen ver a Brünnhilde en el aire cubriendo con su escudo a Siegmund (escena V, acto II).

- **Al descargar Siegmund el golpe mortal es parado por la lanza de Wotan**, que sale entre las nubes en medio de un resplandor rojizo (escena V, acto II).
- **Al chocar el acero contra la lanza, se rompe.** Brünnhilde retrocede. Hunding hunde su espada en el pecho del indefenso. Sieglinde, dando un grito, cae desfallecida. Al desaparecer el fulgor de los relámpagos la escena queda a oscuras. Brünnhilde corre hacia Sieglinde, después de recoger los trozos de la espada de Siegmund (escena V, acto II).
- Brünnhilde desaparece, llevando a Sieglinde. **Se ve de nuevo a Hunding que extrae su arma del pecho de Siegmund** (escena V, acto II).
- Que ha contemplado breve rato con tristeza el cuerpo de Siegmund, a Hunding (escena V, acto II).
- A su despreciativo ademán **Hunding cae muerto** (escena V, acto II).
- [Wotan] Enfureciéndose de pronto. Desaparece entre relámpagos y truenos (escena V, acto II)
- **Las valquirias Gerhilda, Ortlinda, Waltraute y Schwertleite están armadas en la cima de la roca, acechando** (escena I, acto III)
- Todas las valquirias vuelven al escenario, con ellas entra Brünnhilde sostenida y acompañada por las demás (escena I, acto III).
- [Sieglinde] Que hasta entonces ha permanecido triste e impávida (escena I, acto III).
- [Sieglinde] Se estremece y en su semblante brilla la alegría. Se desencadena una tempestad. Arrodillada ante Brünnhilde (escena I, acto III).
- [Las valquirias] Se suben a la roca y esconden detrás de ellas a Brünnhilde (escena I, acto III).
- Wotan sale del pinar enfurecido y se para ante el grupo de valquirias que ocultan a Brünnhilde (escena II, acto III).
- Brünnhilde se postra de rodillas a los pies de Wotan; las valquirias lanzan un grito de horror (escena II, acto III)
- Wotan y Brünnhilde en la misma posición continúan silenciosos (escena III, acto III).
- [Brünnhilde] Alzando lentamente la cabeza, busca la mirada de Wotan, que da vuelta el rostro (escena III, acto III).

- [Wotan] Muy conmovido, mirando a Brünnhilde con ternura (escena III, acto III).
- **Brünnhilde se arroja contristada y agradecida en sus brazos** (escena III, acto III).

II. Pragmática y Semántica.

1. En la época de estreno.

Las dificultades que se encontró *El Oro del Rin* en su estreno y la actitud poco profesional del director artístico del Hoftheatre de Munich, repercutió para que Wagner reaccionase cuando quiso que *La Valquiria* viese la luz por primera vez.

El 15 de junio de 1870, el compositor y dramaturgo se dirige al rey Luis II de Baviera para suplicarle que se represente *La Valquiria* para el soberano, pero no para otro público. Luis II eludió el ruego de Wagner y no aceptó que *La Valquiria* fuese dirigida para una sola persona. Había visto en solitario, escondido en un palco, varias la puesta en escena de Tristán e Isolda. Su estremecimiento era tan elevado que no permitió la idea de Wagner de cerrar *La Valquiria* al público. Así, el 26 de junio de 1870 esta ópera se representó en una sala donde imperaron los aires de fiesta y alcanzó un éxito sorprendente, si recordamos que anteriormente hemos expuesto que el público de Munich se mostraba reacio a la obra de Wagner. A pesar de todo, los vítores no eran destinados al compositor, sino exclusivamente a su obra. Al estreno de *El Oro* y de *La Valquiria* acudieron músicos, compositores y colegas de profesión como Liszt, Johannes Brahms y Joseph Joachim. La prensa continuaba siendo maliciosa con la labor del compositor, en cambio, los músicos que asistieron como público reconocieron la genialidad, aunque tuviesen reparos. Wagner no quería hablar de los estrenos en Munich de *El Oro del Rin* ni de *La Valquiria*, los archivó como si nunca se hubiesen producido.

Poco tiempo después de estas representaciones, tan solo cuatro semanas después, Francia declaró la guerra a Prusia y el corazón del compositor estaba en Prusia. Verdi se situó cercano a Francia porque pensaba que podía peligrar el equilibrio europeo y su posible paz y hegemonía. Los amigos franceses de

Wagner, aquellos que acudieron a Munich a ver sus óperas, se reunieron con él para discutir de política y visitarlo. Entre esas tensas reuniones, un joven músico muy entusiasta, Camille Saint-Saens, decidió ejecutar fragmentos de *El Anillo del Nibelungo* junto a Wagner.

B.3. Análisis semiótico de *Sigfrido*.

I. Sintaxis

1. Acción, personajes, espacio y tiempo.

Sigfrido es la segunda jornada de *El Anillo* wagneriano que igualmente posee tres actos desde el punto de vista estructural, y comprobamos que es estrictamente equilibrada en su disposición articuladora, porque los actos tienen el mismo número de escenas y la unidad aristotélica en la acción es evidente:

PLANTEAMIENTO: Acto I con tres escenas.

NUDO: Acto II con tres escenas.

DESENLACE: Acto III con tres escenas.

Sigfrido cuenta con un elenco de ocho personajes entre dioses como Erda y Wotan (ahora en el papel de Viandante para no ser reconocido), nibelungos como Alberich y Mime, el gigante Fafner, la valquiria Brünnilde y la voz del Pájaro del bosque. Casi todos estos personajes se han situado en el prólogo y en la primera jornada wagneriana, a excepción del Pájaro del bosque. Veamos qué incidencia tiene el denominado héroe según los hechos que ocurren en la trama:

- Siegfried consigue forjar a Notung, la espada de su padre.
- Siegfried da muerte a Mime con la espada reconstruida, porque su tutor nibelungo trata de envenenarlo con hierbas en un brebaje servido en el cuerno.
- Siegfried da muerte a Fafner convertido en dragón.
- Siegfried entiende el canto del Pájaro del bosque, gracias a la sangre del dragón que ha probado accidentalmente de su propia mano.
- Siegfried libera a Brünnhilde y se enamora de ella.

El papel del Viandante es determinante para comprender la influencia de Wotan sobre todos los demás personajes y de qué manera cada actitud del resto

del elenco depende de las acciones del rey de los dioses. El papel de Wotan, como Viandante, se circunscribe a ser el de un vigilante que se encuentra en una diatriba anímica que lo perturba. Ahora el dios no obedece las decisiones de la diosa del matrimonio como en *La Valquiria*, sino que Wotan se ciñe a mostrar ante el resto de los personajes y ante el público que se encuentra desolado por las decisiones que toma y por los daños que ha ocasionado. Por consiguiente, Siegfried, el joven que no conoce el miedo y forja la espada de su padre, es su responsabilidad y lo vigila con el cometido de que, a su vez, este joven consiga rescatar a Brünnhilde. Así, Wotan se sentiría algo más liberado de la maldición que tuvo forzosamente que dictar sobre su querida valquiria.

Su periplo parece también un destierro, vagando por las montañas en busca de la vigilancia limitada de su único ojo. Su poder se ve mermado ante la fuerza de la diosa de la naturaleza; ella le hace sentir que se ha equivocado en su castigo a la valquiria y en las ejecuciones que ha gestionado por defender la honra de Fricka. El Viandante Wotan es un mensajero que recibe más mensajes que los que pueda llegar a dar, de este modo su retiro es justificado. Wagner decide prescindir del personaje del dios después de los sucesos acaecidos en esta ópera, sin embargo, la tetralogía acaba recordando -de forma circular- que la ambición por el oro y las consecuencias de la lucha por él se han producido porque Wotan pensó que el Walhalla sería una realidad, costase lo que costase, y que los nibelungos se verían vencidos por la fuerza de una mezcla de relaciones entre dioses y humanos propiciadas por él.

Los demás personajes, sin tener en cuenta la novedad del pájaro del bosque, continúan una línea de unión con respecto a la primera jornada y al prólogo. Como consecuencia de ello, la hilazón argumental es coherente. Vayamos al análisis de la sucesión de acciones:

Al comenzar el acto I, en la escena I, descubrimos a Mime discutiendo con Siegfried sobre el presente y sobre su pasado. Siegfried sabe, después de insistirle mucho al nibelungo, que Mime lo ha cuidado desde que nació porque su madre falleció cuando dio a luz y su padre murió anteriormente. El único legado que dejaron sus padres para él es una espada hecha añicos que el joven quiere que Mime vuelva a reconstruir. Es una espada cargada de poder y de voluntad.

Siegfried no parece estimar mucho al nibelungo que le ha criado y éste se lamenta amargamente. La escena termina con la incertidumbre de si el intrépido héroe se irá definitivamente del hogar cavernoso que le acogió desde su nacimiento, pues amenaza con marcharse a vivir una vida diferente.

La segunda escena supone ser un juego de preguntas entre Wotan, que se hace pasar por Viandante, y Mime. El extraño que llega hasta Mime contesta adecuadamente a aquellas preguntas que le hace el nibelungo sobre quién habita en la profundidad y en la faz de la tierra, así como en las nubosas alturas. En cambio, Mime no responde bien a la última pregunta que le formula el peregrino sobre quién será el que elaborará de nuevo la espada pues “solo el que no sepa qué es el miedo forjará de nuevo a Notung”.

En la última escena del acto I Siegfried forja la espada, Notung vuelve a ser poderosa y le hará superar todos sus miedos. Mime le aconseja que sea Fafner quien le ayude a saber qué es el miedo, aunque el nibelungo lo que realmente quiere es urdir un plan para que Sigfried mate a Fafner, posteriormente él dará muerte a Sigfried con un brebaje que le haga tener sueño y lo deje inútil para clavarle la espada que ha elaborado con ilusión el joven y que el gnomo ha sido incapaz de rehacer.

La escena I del acto II nos sitúa en un bosque profundo en el que se encuentran Alberich y Wotan. El dios camuflado le hace saber al nibelungo que quien está amenazándole es su propio hermano Mime, porque trae aquí al muchacho que va a matar a Fafner y dominará el Anillo. Es una anticipación de acciones para el personaje que le escucha y para el público que ayuda a ir entendiendo la realidad que se verá al final del acto. La escena II es un diálogo entre Mime y Siegfried, cuando la espada ha sido ultimada y la porta el que la creó en busca de que le enseñen qué es el miedo. Se dirige a una cueva oscura donde mora el dragón salvaje y terrible en que se ha convertido Fafner. El joven promete hundir su espada Notung en el corazón del dragón para superar la prueba acerca del miedo. La idea de Mime es terminar con la vida del valiente héroe en cuanto mate a Fafner dándole de beber un brebaje.

Siegfried intenta imitar el canto de un pájaro mientras se lamenta por no conocer a sus padres e imaginarse cómo podrían ser. No consigue imitar ese

trino con una caña. Finalmente, mata a Fafner sin intimidarle su aspecto de dragón con una boca infernal. Tras lamer la sangre del dragón que ha quedado impregnada en su mano, la voz de un pájaro del bosque desvela la importancia de los hechos que han ocurrido, diciéndole a Siegfried que ahora le pertenece el tesoro de los nibelungos: un yelmo que le permitirá hacer cosas prodigiosas y el Anillo que se esconde en la misma cueva del que ha dado muerte.

La escena III cierra un ciclo de forma tajante, pues, antes de que Mime engañe a Siegfried con sus brebajes, el huérfano sin miedo mata a su cuidador malvado. La mágica sangre del dragón que le ha dejado escuchar la voz del pájaro le aconseja de nuevo una acción importante como es despertar a Brünnhilde, porque duerme en una alta roca rodeada de fuego. Siegfried quiere saltar este fuego para salvarla y que sea suya, solamente puede hacer esta hazaña quien no conozca el miedo como él.

El acto III presenta una conversación muy reveladora entre el Viandante y Erda. Así, la diosa dormirá tranquila después de que el entristecido dios le cuente que Brünnhilde despertará gracias a un intrépido muchacho que pueda con todo y que conquistará, sin su consejo, el Anillo del Nibelungo. En la escena II, Siegfried se topa con el Viandante cuando intenta buscar la roca rodeada de fuego en donde está la valquiria durmiente. El joven héroe conoce la historia de Brünnhilde porque supo interpretar el canto del pájaro, gracias a la sangre de un salvaje dragón al que mató en la Caverna de la Envidia, según le cuenta al caminante. Siegfried le sigue narrando al Viandante que fue Mime quien le incitó a acabar con el gigante o el fuerte dragón, y él mismo fue el que forjó de nuevo Notung. Posteriormente, la conversación intimida al héroe por el sentido de las preguntas y cuestiona la identidad del Viandante al descubrirle que el sombrero tapa una parte de su cara porque le falta un ojo. Siegfried impreca contra este misterioso personaje y atenta contra la poderosa lanza del dios sin saber qué consecuencias tendría este gesto. Los truenos se desatan y el Viandante desaparece después de sugerirle al protagonista de la segunda jornada de la tetralogía que no se detenga ante el fuego.

La escena III del segundo acto expone un cuadro exactamente igual al de la ópera *La Valquiria*. La nubosidad va cesando y en lo alto de la montaña descansa Brünnhilde en un profundo sueño. Siegfried se acerca a este

cuerpo relajado pensando que se trata de un hombre armado. Cuando descubre que es una bella doncella, al quitarle la coraza y los anillos que ciñen la armadura, se enamora rápidamente ante sus cabellos rizados y su blanco vestido. Siegfried se desvanece de emoción y se hace multitud de preguntas por si ella despierta: “¿Cómo despertaré a la doncella para que abra sus ojos? ¿No me cegará su mirada? ¿Es esto miedo?”. No sabe cómo controlar el miedo que siente, pues ahora parece sentir un miedo incontrolado muy diferente al que no sabía si sería capaz de padecer, y se atreve a posar sus labios sobre los de la hermosa valquiria, que enseguida despierta e intenta incorporarse. Ambos se liberan de este miedo y se prometen amor eterno al finalizar el texto dramático-lírico:

BRÜNNHILDE

(...) Ahora me ilumina

la estrella de Siegfried;

será mío eternamente,

será mío siempre,

herencia y propiedad,

uno y todo:

¡amor radiante,

muerte sonriente!

Wagner demuestra la misma precisión y el mismo detallismo descriptivo del lugar, basado en una preocupación notoria por cada elemento que tiene que aparecer en la puesta en escena.

Acto I: Caverna del nibelungo para forjar Notung.

Acto II: Bosque profundo y cueva oscura para matar al dragón Fafner.

Acto III: Alto de la montaña rocosa donde yace el cuerpo durmiente de Brünnhilde.

Sobre el tratamiento del tiempo en *Sigfrido* podríamos ceñirnos a repetir los mismos conceptos atribuidos al prólogo *El Oro del Rin* y a la primera jornada

La Valquiria. Por ejemplo, Erda recapitula hechos cuando le cuenta a Wotan qué ha ocurrido en el universo que pretende dominar o Mime le relata la historia de su pasado a Siegfried para que conozca sus antecedentes. Volvemos a la restropección recurrente y, del mismo modo, Wagner emplea la anticipación en determinados momentos de la acción para empatizar con los lectores del texto y con los espectadores de la representación. Por ejemplo, cuando este Viandante le vaticina a Erda el inminente rescate de Brünnhilde y un posible derrumbamiento de aquel Walhalla sagrado e infranqueable.

En definitiva, el tiempo en *Sigfrido* se sirve de la retrospección para hacer un repaso evidente de los hechos ocurridos en *El Oro del Rin* y en *La Valquiria*. Al lector o al espectador nos somete al continuo recuerdo a través de los monólogos y a partir de un sistema de preguntas y respuestas entre Mime y el Viandante. En esas respuestas, los personajes miden lo que cada uno sabe de las historias precedentes, pero también nos ayuda a recapitular momentos capitales del drama.

2.Acotaciones y apartes.

Un abundante empleo de acotaciones en la ópera nos deja ver la importancia que Wagner le da a la puesta en escena. Su afán meticuloso y perfeccionista se traduce, a partir del siglo XX, en una serie de limitaciones que aparecen en este texto dramático-lírico y que deberían ser respetadas por los nuevos directores de escena en sus producciones. En este sentido, existiría libertad creativa y escénica, aunque siempre teniendo presente que todo estaba sumamente medido en el libreto wagneriano. Recordemos que el propio compositor y dramaturgo se encargaba de cuidar cada detalle de la escenografía, por lo que en su época no suponía un problema el intercambio de pareceres. Hoy, la cantidad de acotaciones wagnerianas recabadas atiende a diversas interpretaciones, a determinadas omisiones e incluso, en pleno siglo XXI, a transgresiones que modifican las pretensiones fijadas en el texto dramático-lírico como cotejaremos en los análisis de las versiones representadas que hemos escogimos de *El Anillo del Nibelungo* y en las críticas mundiales recogidas en un epígrafe posterior.

Vamos a servirnos de aquellas orientaciones escénicas textuales más trascendentes para el análisis de la obra:

2.1. Los espacios.

Hemos de anotar de nuevo que Wagner precisa la disposición escénica del teatro con un detallismo descriptivo asombroso en el inicio de cada acto y de cada escena.

- **El proscenio** está formado por una **caverna**, que a la izquierda es muy profunda, pero a la derecha ocupa sólo las tres cuartas partes del escenario. **Dos entradas naturales al bosque**; una, a la derecha, en el mismo foro; otra, más ancha, también en él, pero hacia un lado. Junto a la pared del fondo, a la izquierda, **una gran fragua**, formada por **trozos de roca** y en la que sólo es artificial el **gran fuelle**; la tosca chimenea - igualmente natural- atraviesa el techo rocoso. Un **yunque** muy grande y otras herramientas de fragua (escena I, acto I)
- Totalmente **al fondo**, la **entrada de una cueva**. El suelo se eleva hacia el centro del escenario, en donde forma una pequeña meseta; desde allí desciende otra vez hacia el fondo, hacia la cueva, de forma que sólo es visible la parte superior de la boca. A la izquierda se vislumbra **a través de los árboles una agrietada pared rocosa**. Noche oscura, más aún hacia el foro, en donde la mirada del espectador no distingue nada (escena I, acto II).
- Desde el hogar, a la derecha, se levanta un **viento tormentoso**; un **resplandor azulado** viene de allí (escena I, acto II)
- El viento tormentoso se calma; el resplandor se apaga (escena I, acto II).
- **Lugar salvaje al pie de una montaña rocosa**, que a la izquierda asciende escarpadamente. **Noche, borrasca y temporal, relámpagos y truenos violentos**; éstos se calman por fin, mientras los relámpagos siguen atravesando largo rato aún las nubes (escena I, acto III).
- **La gruta empieza a iluminarse**, resplandor azulado; iluminado por él, Erda asciende muy lentamente desde las profundidades. Parece como cubierta de escarcha; cabellos y túnica despiden un brillo centelleante (escena I, acto III).

- El Viandante se aproxima a la cueva y apoya la espalda en la roca misma, con el rostro vuelto hacia la cueva (escena II, acto III).
- La **nubosidad**, cada vez más suave, se ha difuminado en un fino velo de niebla de coloración rosácea y se disipa ahora de tal modo que el vapor se pierde totalmente hacia lo alto, y finalmente deja ver solo el cielo diurno, sereno y azul, mientras al borde de la altura rocosa ahora visible -como en la misma escena del tercer acto de Die Walküre- queda adherido un velo de niebla arrebolado, que al mismo tiempo recuerda el fuego mágico que arde en el fondo. La disposición de la escena es exactamente la misma que al final de Die Walküre: en el proscenio, bajo la amplia enramada del abeto, yace Brünnhilde, profundamente dormida, con reluciente armadura, el yelmo en la cabeza y el largo escudo cubriéndola (escena III, acto III).
- Se levanta un **viento tormentoso**, aparece un **claro resplandor**; luego desaparecen ambos rápidamente (escena I, acto II).
- Vuelve a oscurecer con rapidez (escena II, acto III).

2.3. Vestuario y elementos simbólicos de la escenografía. Mímica y quinésica de los personajes.

- [Refiriéndose a Mime] **arroja malhumorado la espada sobre el yunque** y, poniéndose en jarras, mira al suelo pensativo (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] cuando el telón levanta tras un breve prelude orquestal, está sentado junto al yunque, martilleando con creciente impaciencia una espada; finalmente, se detiene malhumorado (escena I, acto I)
- [Refiriéndose a Mime] se echa más hacia atrás; inclinando pensativo la cabeza (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] sigue martilleando, sumamente malhumorado (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] **deja caer el martillo** (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] **saliendo del bosque con ímpetu repentino**, azuza contra Mime, con alegre desenfado, **un gran oso que lleva atado con una traída de piel** (escena I, acto I).

- [Refiriéndose a Siegfried] se ríe estrepitosamente. **Mime deja caer la espada del susto y se refugia tras el hogar, Siegfried lo persigue por todas partes con el oso** (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] **le quita al oso la correa y le da con ella en el lomo** (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] el oso corre al bosque. Mime sale de detrás del hogar (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] coge la espada para dársela a Siegfried (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] **sostiene temerosamente la espada, que Siegfried le arrebató con violencia** (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] probando la espada en la mano (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] la rompe contra el yunque, de forma que vuela en pedazos. Mime se aparta asustado (escena I, acto I).
- Siegfried se deja caer furioso en un banco de piedra que hay a la derecha. Mime lo ha estado evitando prudentemente (escena I, acto I).
- Siegfried se ha vuelto otra vez y mira tranquilamente a Mime a los ojos. Mime encuentra a su mirada e intenta esquivarla con timidez (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] trata de aproximarsele confidencialmente (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] retrocede y se sienta más lejos, frente a Siegfried (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] salta sobre Mime y lo agarra del cuello (escena I, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] tras pensarlo un poco, **trae los dos trozos de una espada rota** (escena I, acto I).
- El Viandante (Wotan) entra, saliendo del bosque, por la abertura trasera de la caverna. **Lleva un largo manto azul oscuro y utiliza una lanza como báculo. Se cubre con un grave sombrero de ala ancha, que le cae sobre el ojo ausente** (escena II, acto I).
- [Refiriéndose a Mime] El Viandante llega a la altura misma de la fragua (escena II, acto I)

- [Refiriéndose a Mime] que ha estado mirando al Viandante con la boca abierta, se estremece (escena II, acto I)
- [Refiriéndose al Viandante] como involuntariamente, **da con la lanza en el suelo; se oye un trueno sordo, que asusta mucho a Mime** (escena II, acto I)
- [Refiriéndose a Mime] **tira como loco por todas partes sus herramientas** y se entrega a la desesperación más absoluta.
- [Refiriéndose al Viandante] Se ha levantado del hogar tranquilamente.
- [Refiriéndose a Mime] Mira fijamente el bosque iluminado por el sol y tiembla cada vez más violentamente. Se yergue con espanto. Se esconde, gritando, detrás del ancho yunque (escena III, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] Irrumpe a través de la maleza del bosque, gritando cuando está todavía fuera de escena, y se puede seguir su movimiento por el crujido de ramas rotas. Entra en la caverna y se detiene con asombro (escena III, acto I).
- [Refiriéndose a Siegfried] Acercándose a zancadas al hogar. Se pone al trabajo con ímpetu, utilizando desordenadamente las herramientas de Mime. Le hace un gesto de burla. **Ha amontonado una gran cantidad de carbón en el hogar y aviva constantemente el fuego, mientras sujeta los trozos de espada en la mordaza**, limándolos para convertirlos en limalla.
- Siegfried ha atizado el horno hasta el rojo blanco. Mientras Siegfried sigue limando los trozos de espada con entusiasmo, Mime se sienta todavía más apartado.
- [Refiriéndose a Mime] Se levanta con creciente intranquilidad y se mueve de un lado a otro.
- [Refiriéndose a Siegfried] Mientras canta lo que sigue, aviva las brasas con el fuelle. Vierte el contenido ardiente del crisol en un molde de barra y lo sostiene en alto. Mete el molde en un cubo de agua; se produce vapor y un fuerte silbido al enfriarse el metal. Mete el acero en las brasas del hogar y acciona vigorosamente el fuelle.
- Mime se ha puesto en pie satisfecho; **coge diferentes recipientes, saca de ellos raíces y hierbas, las mete en un puchero** y se dispone a llevarlo al hogar. Siegfried observa sin dejar de trabajar a Mime, que, al

- otro extremo del hogar, pone cuidadosamente el puchero sobre las brasas.
- Durante lo que sigue, Siegfried saca el molde de las brasas, lo rompe y pone el trozo de acero al rojo sobre el yunque. Blande el acero y lo mete en el cubo de agua. Se ríe con fuerza al oír el silbido. **Mientras Siegfried fija la hoja de la espada forjada en el puño, Mime da vueltas por el proscenio con la botella.** Durante las últimas estrofas de la canción de Mime, ha aplastado con sus últimos golpes los remaches del mango, y empuña ahora la espada. Bladiendo la espada ante sí. **Levanta la espada. Golpea el yunque y lo parte de arriba abajo en dos pedazos, que caen con estrépito.** Mime que, en el colmo del embeleso, se había subido a un taburete, se cae al suelo del susto. Siegfried, jubiloso, levanta la espada en alto (escena III, acto I)
 - [Refiriéndose a Alberich] Recostado a un lado en la pared rocosa, meditando sombríamente (escena I, acto II).
 - Entra el Viandante, saliendo del bosque, y se detiene ante Alberich (escena I, acto II).
 - [Refiriéndose a Alberich] Reconoce al Viandante; retrocede asustado, pero enseguida estalla con la más furiosa rabia (escena I, acto II).
 - [Refiriéndose a Viandante] Aproximándose tranquilo. Se vuelve hacia la caverna. Se sitúa en la elevación que hay frente a la caverna y grita hacia adentro (escena I, acto II).
 - En las oscuras profundidades del foro se oye la voz de Fafner, a través de un potente megáfono_(escena I, acto II).
 - [Refiriéndose a Alberich] Se ha puesto al lado del Viandante y grita hacia la caverna (escena I, acto II).
 - [Refiriéndose a Viandante] Se ríe con fuerza y se vuelve otra vez a Alberich. Acercándose a él confidencialmente. Disponiéndose a partir. Desaparece en el bosque (escena I, acto II).
 - Al romper el día, aparecen Siegfried y Mime. **Siegfried lleva la espada colgada de un cinturón de tiras de cuero.** Mime examina atentamente el lugar; por último, investiga el foro, que, mientras el sol ilumina cada vez más la elevación del centro del escenario, permanece en profunda oscuridad; luego hace una señal a Siegfried (escena II, acto II).

- [Refiriéndose a Siegfried] Se estira a sus anchas **bajo el tilo** y mira cómo se aleja Mime. Se sume en una meditación silenciosa. Se echa más atrás y mira a través de la copa del árbol. Profundo silencio. Murmullos del bosque. Suspira suavemente y se echa más hacia atrás. Largo silencio. Crecientes murmullos del bosque. El canto de los pájaros capta por fin su atención. Escucha con interés creciente a un pájaro posado en una rama sobre él. Salta hacia el cercano manantial, corta con la espada una caña y se hace con ella apresuradamente una flauta. Mientras tanto, vuelve a escuchar. Sopla en la caña. Se interrumpe, vuelve a tallar y perfeccionar. Sopla otra vez. Sacude la cabeza y vuelve a tallar. Se enfada, aprieta la caña con la mano y vuelve a intentarlo. Desiste por completo, riéndose. Vuelve a escuchar al pájaro y mira hacia él. Balancea la caña y la arroja lejos. Coge la trompa de caza de plata y sopla en ella. Durante las notas, largamente sostenidas, Siegfried mira expectante al pájaro. Alegremente y cada vez más deprisa y atronadoramente. Algo se mueve al fondo: **Fafner, en figura de monstruoso dragón y reptilíneo dragón-serpiente, se ha levantado de su cubil en la cueva**; irrumpe a través de la maleza y se arrastra desde las profundidades al lugar elevado, de forma que ya ha llegado a él con la parte superior del cuerpo cuando emite un sonoro bostezo.
- [Refiriéndose a Fafner] Se ha detenido en la altura al ver a Siegfried y sigue allí. Abre las fauces y **enseña los dientes. Lo amenaza con la cola.**
- [Refiriéndose a Siegfried] Saca la espada, salta hacia Fafner y espera desafiante.
- Fafner sube más reptando y echa **baba** sobre Siegfried por los ollares. Siegfried esquiva la saliva, se acerca más y se sitúa a su lado. Fafner trata de alcanzarlo con la cola. Siegfried, que escapa por poco, da un salto para apartarse y hiere al dragón en la cola. Fafner ruge, recoge violentamente la cola y levanta el tronco, para arrojarlo sobre Siegfried con todo el peso de su cuerpo; al hacerlo descubre el pecho; Siegfried atisba rápidamente el lugar del corazón y hunde allí su espada hasta la empuñadura. Fafner se levanta más de dolor y cae sobre su herida, mientras Siegfried suelta la espada y da un salto de costado (escena II, acto II).

- **Fafner, al morir, ha rodado hacia un lado. Siegfried** le saca la espada del pecho; al hacerlo, se moja la mano de sangre: la retira con vehemencia. **Se lleva instintivamente los dedos a la boca para chuparse la sangre.** Mientras mira ante sí pensativo, los cantos de los pájaros del bosque llaman su atención (escena II, acto II).
- [Refiriéndose a Voz del pájaro del bosque] desde las ramas del tilo, sobre Siegfried (escena II, acto II).
- Entra Mime furtivamente, mirando temeroso a su alrededor, para cerciorarse de la muerte de Fafner. Al mismo tiempo y por otro lado sale Alberich de la quebrada; observa a Mime con atención. Cuando éste no ve ya a Siegfried y se vuelve con cautela hacia la parte de atrás de la caverna. Alberich se precipita hacia él y le corta el paso (escena III, acto II).
- Siegfried, entretanto, ha salido lenta y pensativamente de la cueva, con el yelmo mágico y el Anillo: contempla meditabundo su botín y, cerca del árbol, se detiene de nuevo en la elevación del centro (escena III, acto II)
- [Refiriéndose a Siegfried] **Se pone el yelmo en el cinturón y la sortija en el dedo.** Silencio. Crecientes murmullos del bosque. Siegfried, involuntariamente, vuelve a prestar atención al pájaro, y lo escucha conteniendo el aliento (escena III, acto II)
- [Refiriéndose a la Voz del pájaro] **La expresión y el gesto de Siegfried muestran que ha comprendido el sentido del canto del pájaro.** Ve cómo se acerca Mime y, sin moverse, apoyado en su espada, observando y encerrado en sí mismo, permanece en su posición en la altura, hasta que acaba la escena que sigue (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mime] Se adelanta sigilosamente y observa desde el proscenio a Siegfried. Se acerca más a Siegfried y lo saluda con gestos zalameros (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Mime] Bromeando alegremente, como si le describiera el agradable estado de la embriaguez que le dará el jugo. Con gesto de travieso regocijo. Vuelve a soltar una visita... **Vierte el jugo en la cuerna y se la ofrece a Siegfried con gesto insistente** (escena III, acto II).
- Siegfried blande la espada (escena III, acto II).

- [Refiriéndose a Siegfried] **como en un arrebatado de asco violento, da un rápido tajo a Mime, que cae muerto al suelo** (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Alberich] riendo burlescamente desde la quebrada (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Siegfried] **Mirando al que yace en el suelo, vuelve a colgarse tranquilamente la espada. Levanta el cadáver de Mime, lo lleva ante la entrada de la caverna y lo arroja dentro.** Con gran esfuerzo, hace rodar el cadáver del dragón hasta la entrada de la caverna, de modo que la obstruye totalmente. Mira un momento hacia la cueva, pensativo, y se vuelve luego lentamente, como cansado, hacia el foro. Es mediodía. Se pasa la mano por la frente. Se tiende bajo el tilo y vuelve a mirar las ramas. Con calor. Dolorosamente conmovido, mira otra vez hacia las ramas. Levantándose con súbita vehemencia. Escucha. Siegfried escucha otra vez. Ríe encantado (escena III, acto II).
- El pájaro levanta el vuelo, describe un círculo sobre Siegfried y vuela titubeante delante de él (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Siegfried] Corre tras el pájaro, que se burla de él, guiándolo en distintas direcciones, y lo sigue por fin, cuando, con giro decidido, el pájaro vuela hacia el fondo (escena III, acto II).
- [Refiriéndose a Viandante] Avanza decidido hacia la boca de una cueva de cripta, abierta en una roca del proscenio, en donde, apoyado en su lanza, se apostaba y grita hacia la entrada lo que sigue (escena I, acto III).
- [Refiriéndose a Erda] Se ha sumido en sus pensamientos y solo comienza tras un largo silencio (escena I, acto III).
- Después de cerrar Erda los ojos y hundirse lentamente cada vez más, desaparece por completo; también la caverna está ahora totalmente a oscuras. El crepúsculo lunar ilumina el escenario; la tormenta ha cesado (escena I, acto III).
- El Viandante se aproxima a la cueva y apoya la espalda en la roca misma, con el rostro vuelto hacia la escena (escena II, acto III).
- [Refiriéndose a Siegfried] Se detiene y se vuelve. Se acerca más al Viandante (escena II, acto III).
- [Refiriéndose a Viandante] Adelantando la lanza. Extiende la lanza (escena II, acto III).

- [Refiriéndose a Siegfried] **Tirando de la espada. De un solo golpe parte la lanza del Viandante en dos;** un relámpago asciende hacia las alturas rocosas, en donde el resplandor hasta ahora apagado comienza a flamear, con llamas cada vez más luminosas. Un fuerte trueno, que se desvanece enseguida, acompaña el golpe. **Los trozos de lanza ruedan a los pies del Viandante, que los recoge con calma** (escena II, acto III).
- [Refiriéndose a Viandante] Retrocediendo. Desaparece de pronto en una oscuridad total (escena II, acto III).
- La creciente claridad de las encendidas nubes, que cada vez descienden más, atrae la mirada de Siegfried. **Siegfried se lleva el cuerno a los labios y se precipita, haciendo sonar su llamada,** en el ondulante fuego, que, descendiendo de las alturas, se extiende ahora también al proscenio. Siegfried, al que pronto se deja de ver, parece alejarse hacia las alturas. Luego el fuego comienza a palidecer y se diluye poco a poco en una nubosidad cada vez más tenue, como iluminada por la autora (escena II, acto III)
- [Refiriéndose a Siegfried] Llega desde el exterior al borde rocoso de la altura y muestra al principio solo el tronco del cuerpo: mira a su alrededor largo rato, maravillado. Asciende a todo lo alto y, de pie en una piedra de la ladera posterior, contempla con admiración la escena. Mira hacia los abetos a un lado y se adelanta un poco. Acercándose despacio, se detiene admirado al ver, todavía a cierta distancia, la figura de Brünnhilde. Se acerca más. **Levanta el escudo y distingue la figura de Brünnhilde, mientras el rostro de ella, sin embargo, sigue en gran parte cubierto por el yelmo.** Le suelta cuidadosamente el yelmo y se lo quita a la doncella durmiente, cuyo cabello rizado aparece. Siegfried se sobresalta. Queda absorto en la contemplación. Se inclina profundamente sobre la durmiente. Intenta soltar la coraza con la mayor precaución. Saca su espada, corta con delicada precaución los anillos que ciñen la armadura y, levanta luego coraza y guardabrazos, de forma que Brünnhilde queda ante él con su vestimenta blanca y suave. Retrocede asustado. Siente una gran congoja. Cae, como desmayado, sobre el pecho de Brünnhilde, Largo silencio. Luego se yergue suspirando. Al acercarse de nuevo a la durmiente, su contemplación lo encadena de nuevo con tiernos

sentimientos. Se inclina más profundamente. **Se inclina, como agonizante, sobre la durmiente y, con los ojos cerrados, posa sus labios sobre la boca de ella. Brünnhilde abre los ojos.** Siegfried se yergue y queda de pie. Brünnhilde se incorpora lentamente. Con gesto solemne de sus brazos alzados saluda su retorno a la tierra y el cielo. Solemnemente emocionado por su mirada y su voz, está como inmovilizado (escena III, acto III).

- [Refiriéndose a Brünnhilde] Se sienta muy derecha (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Siegfried] En el más alto arrobamiento (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Brünnhilde] Con la mayor emoción. Los dos permanecen llenos de radiante éxtasis, perdidos en su mutua contemplación (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Siegfried] Muy excitado, sigue clavando en ella su mirada anhelante (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Brünnhilde] Vuelve suavemente la cabeza hacia un lado y dirige su mirada a los abetos (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Brünnhilde] Le señala con la mano las armas que ella guardaba. Con creciente melancolía (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Siegfried] Fogoso. La abraza con vehemencia. Brünnhilde se pone de pie, lo rechaza con la fuerza suprema del miedo y huye al otro lado del escenario (escena III, acto III).
- [Refiriéndose a Brünnhilde] Suavemente emocionada. Un rostro revela que ha aparecido en su ánimo una imagen agradable, desde la que vuelve a dirigir la mirada a Siegfried con ternura (escena III, acto III)
- [Refiriéndose a Siegfried] La abraza (escena III, acto III)
- **Brünnhilde se precipita en brazos de Siegfried** (escena III, acto III).

II. Pragmática y Semántica.

1. En la época de estreno.

Después de unas reuniones entre una serie de músicos en casa de Wagner y de representar fragmento de *El Anillo*, Bayreuth se escogió como lugar más adecuado para erigir un templo que propiciase la creación de festivales de

música y ópera que entretuviese y deleitase al público que quisiese asistir. La construcción del teatro no fue una tarea fácil y, una vez más, Wagner contó con el apoyo incondicional de Luis II de Baviera que salvó la idea de los festivales y de la planificación de obras del teatro de Bayreuth. Adolphe Appia (2014: 207-209) describe la idea de la construcción del Festspielhaus de Bayreuth para la representación de *El Anillo del Nibelungo*. Desde el punto de vista técnico, la existencia de este escenario destinado a este drama no permite ninguna duda sobre las intenciones representativas del maestro Wagner. Afirma Bernard Shaw (2011: 145) que Wagner consintió que el diseño técnico de su *Anillo* estuviese demasiado sujeto a lo pictórico, por lo que ahora no sería razonable pedirle a Bayreuth que reniegue de la tradición wagneriana como sería inviable hacer la misma petición al Théâtre Français con respecto a Molière.

Wagner invitó al “mundo” (Pahlen, 1992: 425-431) a ver su obra concebida en un cuarto de siglo. Aquel mes de agosto de 1876, en cuatro veladas, surgió toda la grandeza wagneriana como un torrente de agua. *El Oro del Rin* tuvo lugar el día 13 y *La Valquiria* la tarde del 14 de agosto. Hicieron acto de presencia los emperadores Guillermo I de Alemania y Don Pedro II de Brasil y numerosas personalidades llenaron la amplia platea. Entre los intérpretes que condujeron al éxito a *El Anillo del Nibelungo* debemos mencionar a Albert Niemann en el papel de Siegmund, Franz Betz como Wotan o Amalie Materna en la piel de Brünnhilde. Dirigió Hans Richter, el regidor fue el propio compositor y los escenógrafos fueron los hermanos Brückner que se basaron en los bocetos de Joseph Hoffmann. Los músicos que orientaron la música colosal de *El Anillo* eran de procedencia alemana, de diecinueve ciudades, pero también de Viena, Salzburgo, Budapest y Montbéliard. *Sigfrido* se estrenó por primera vez el 16 de agosto en esta propuesta de Wagner y *El Ocaso de los Dioses* el día 17 para cerrar la tetralogía. Este acontecimiento creó una conmoción en el mundo artístico, y consiguió un apoteósico final de manos del autor, superando sus expectativas.

B.4. Análisis semiótico de *El Ocaso de los Dioses*.

I. Sintaxis

1. Acción, personajes, espacio y tiempo.

La tercera jornada en un prólogo y tres actos de *El Anillo del Nibelungo* es *El ocaso de los dioses*. Se estrenó en el Festspielhaus de Bayreuth el 17 de agosto de 1876.

La acción aborda temas como la ambición, el amor, la naturaleza, la justicia divina, la creación y la extinción del mundo.

La estructura formal, siguiendo los cánones aristotélicos, sería:

PLANTEAMIENTO: Prólogo (con preludio e interludio) y Acto I de tres escenas.

NUDO: Acto II con cinco escenas y preludio.

DESENLACE: Acto III de tres escenas con preludio.

El elenco está compuesto por diez personajes entre dioses, nibelungo, valquirias, gibichungos, las Nornas y las Hijas del Rin. Todos los niveles del mundo presentado por Wagner están presentes en la tercera jornada de *El Anillo del Nibelungo*. Los humanos están encarnados esta vez por hombres y mujeres que quieren el poder sin escrúpulos como los gibichungos, en lugar de ser seres humanos engendrados por dioses como Siegmund y Sieglinde en *La Valquiria*.

Las Tres Nornas exponen el presente, rememoran el pasado del Walhalla y de los dioses y ven un futuro demoledor para la historia del poder del anillo. Las dos únicas valquirias que se sitúan en *El Ocaso* son Brünnhilde, hasta su inmolación en el fuego, y Waltraute, que aconseja a su hermana y se lamenta de la situación que viven desde aquella maldición de Wotan que recayó sobre Brünnhilde. La diosa de la naturaleza, Erda, adquiere mucho protagonismo en esta ópera, debido a que su monólogo ayuda a entender que el mundo se destruye por culpa de quienes lo gestionan y no se preocupan en cuidarlo.

En cuanto a las Hijas del Rin, hemos de expresar que son los personajes fundamentales para que *El Anillo del Nibelungo* tenga un sentido que roce la perfección. La estructura circular, un trazado geométrico perfecto, se cierra por causa de las intrépidas y juguetonas ondinas. Las que custodian el Rin, vuelven

a obtener el anillo al final de la obra. Su poder se hunde con ellas y el origen de la codicia vuelve a ser vigilado por las tres, después de que hayan pasado tantos acontecimientos entre una disparidad de personajes que resulta una paradoja que el oro regrese al lugar en donde la alegría, la provocación y la trivialidad reinaban sobre las aguas del Rin.

Si atendemos a la acción, en el preludio del prólogo, las tres Nornas tejen el pasado, el presente y el futuro del reino de Wotan. Conversan sobre lo acaecido en las jornadas anteriores y atisban un futuro demoledor para todos. Los hilos de oro acaban rompiéndose en el momento en que la tercera norna ha terminado de explicar que las astillas punzantes de la lanza del rey de los dioses hundirán al propio dios y provocarán un incendio devorador. La segunda norna ve en sus hilos que de la desgracia y de la envidia surgió el Anillo del Nibelungo y con él una maldición vengativa les rodea. La ruptura del hilo acaba con la sabiduría de estas tres adivinas, que predisponen al público a pensar en un final apoteósico y magnánimo antes de asistir a ello.

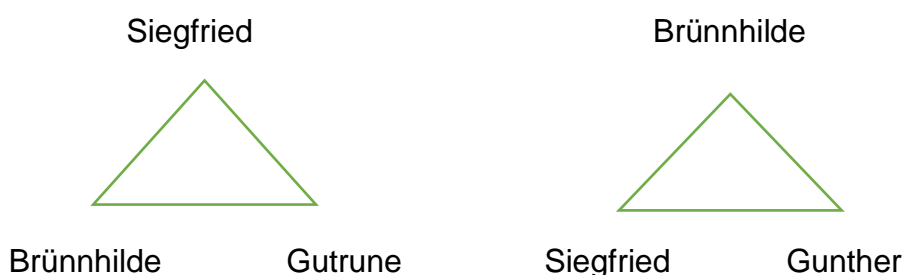
El interludio del prólogo es una conversación amorosa entre Brünnhilde y Siegfried al amanecer, recordando lo que han logrado juntos. Ella le ha ofrecido a su amado el rico tesoro de las sagradas runas y el héroe le da el anillo de Alberich, porque en él se encierra toda la virtud y hazañas que Siegfried ha conseguido. De la misma forma, Brünnhilde sigue con su ofrenda y da su caballo Grane a su enamorado, puesto que no lo va a necesitar, siendo también un símbolo de gallardía femenina de una valquiria que se enfrentó a los dioses con su pensamiento y se protegió con su escudo. El héroe se va con el corcel por una pendiente rocosa, mientras ella lo mira extasiada recordando el sonido de su cuerno y su sonrisa alegre.

El acto I se divide en tres escenas, situándonos ante nuevos personajes y nuevos espacios escénicos. Hagen le hace ver a Gunther que no domina el magnífico Rin porque es el héroe Siegfried, hijo de los hermanos walsungos Siegmund y Sieglinde, quien ha conquistado con su valentía a todos. Si quisiera dominar el Rin, Hagen aconseja a Gunther que se detenga en conseguir a Brünnhilde y orienta a su hermana Gutrune para que haga lo mismo con Siegfried. Con el cometido de que los gibichungos puedan acceder a la valquiria y al héroe, Hagen les sugiere una pócima del cofre que hará que Siegfried se

olvide de ser el héroe de los welsungos y de todo lo que ha ocurrido con él y solamente recordará haber visto a la mujer que tiene delante: Gutrune. La primera escena se cierra con la llegada de Siegfried, pues viene a ver al fuerte hijo de Gibich al ritmo de su cuerno.

La escena segunda muestra el poder de la pócima que inutiliza la memoria de Siegfried. El héroe acaba enamorándose de Gultrune, una vez que ha bebido del brebaje que Hagen le ofrece en la casa para mostrarle hospitalidad. A partir de entonces, Gunther le asegura que conseguirá el amor de Siegfried para su hermana si le ayuda a rescatar a Brünnhilde, después de saber tanto Hagen como Gunther que ella posee el Anillo en aquella roca rodeada de fuego. Gunther y Siegfried sellan un pacto de sangre y vino que si es incumplido acabará en muerte.

Entonces asistimos a dos nuevos triángulos de relaciones, en este caso por motivos amorosos, mágicos y ambiciosos:



En la última escena del primer acto, la valquiria Waltraute ha desobedecido las órdenes de Wotan y se ha acercado a ver a su hermana para advertirla del mal que sufre su padre, el rey de los dioses. Wotan está desalentado, inapetente y, en silencio, sujeta constantemente los restos de la lanza que fue atentada por Siegfried. Brünnhilde no va a darle el Anillo a Waltraute porque es el símbolo de su amor por Siegfried y ha aceptado estar encerrada y rodeada de fuego, a pesar de saber que la protección que ofreció a Siegmund y a Sieglinde era algo que Wotan quería que se hiciera, aunque él tuviese que demostrar autoridad y repudiar a su hija valquiria por desobedecerle. Le cuenta Waltraute, produciéndose una anagnórisis o descubrimiento de la verdad, que su padre ha recorrido lugares como Viandante y cree que el fin está cerca si el Anillo no vuelve a los dioses. Brünnhilde no da su brazo a torcer y jura un amor por Siegfried que acaba en decepción.

El héroe se ha transformado, gracias al yelmo, en Gunther y consigue rescatar a la joven como estaba pactado con los gibichungos. Ella no entiende que no sea Siegfried quien llega, y tiene que transigir con espanto ante lo que ve como la maldición que Wotan ha predecido. Siegfried, en el papel de Gunther, y la valquiria pasan la noche juntos con Notung en medio, porque el joven no va a romper el pacto de sangre con Gunther. Ofrecerá a Brünnhilde para que él, desmemoriado por la pócima de Hagen, pueda conseguir el amor de Guttrune.

Después de este planteamiento del acto I, continúa el acto II en un espacio ribereño con un diálogo entre Alberich y Hagen: el padre de los nibelungos le pide a su hijo que recupere el Anillo con tal de acabar con el poder de los dioses. El odio de Hagen a Wotan es tal que accede sin necesidad de jurarlo. La escena II es una confesión de Siegfried a Guttrune en la que le revela que se hizo pasar por Gunther para rescatar a Brünnhilde y que, a partir de ahora, Gunther y la valquiria continuarán su amor. En la siguiente escena, Hagen promueve que los hombres cacen en honor a los dioses y celebren la llegada de los que van a casarse, Brünnhilde y Gunther. La escena IV es de máxima tensión dramática, puesto que Brünnhilde descubre que ha sido engañada por la treta urdida entre Gunter y Siegfried. El matrimonio que se celebra es una farsa y queda paralizada, luego se siente muy enfadada ante la reacción inesperada de su héroe Siegfried, que no recuerda el amor que tuvieron y solo tiene ojos para Guttrune. En la última escena del segundo acto se sucede la boda de Guttrune y Siegfried, así como la planificación de la muerte del héroe por la venganza deseada por parte de la valquiria y por sentirse afrentado el gibichungo Gunther. El suceso ha sido motivado y alentado por Hagen como estaba previsto desde que mantuvo la conversación con Alberich.

El acto III vuelve con una primera escena donde las tres hijas del Rin hablan con el héroe de los nibelungos. Las ondinas le piden el Anillo a Siegfried y, cuando casi accede a darlo entre burlas y risas, dice Flosshilde: "Consérvalo, héroe, y guárdalo bien... / hasta que adivines la desgracia..." Y continúan Wellgunde y Woglinde: "que guardas en ese Anillo". Y cuando la averigüe, se alegrará de que hayan querido librarlo de la maldición. Las tres hijas del Rin le comunican su destino y será morir del mismo modo que el dragón que mató, por eso la única solución es que les entregue el Anillo para que la corriente de las

aguas lo libren de la maldición tejida por las Nornas durante la noche. Siegfried no deja el Anillo ni con la suma de advertencias de las tres bellezas que nadan y le cantan. Las burlaría de no estar casado con Guttrune. Y efectivamente, lo dicho por las ondinas se cumple porque Siegfried muere en la escena II cuando, después de contar toda su historia a los presentes, es asesinado por la espalda con la lanza de Hagen. Los cuervos han distraído sus atenciones, mientras recordaba que entendía el canto de los pájaros y vuelve a recordar -tras beber con hierbas que mezcló Hagen- el amor que sintió por Brünnhilde y cómo la salvó del fuego. Gunther sigue al cadáver del héroe de los nibelungos cuando levantan el cuerpo en la noche.

La escena tercera se inicia con un interludio donde suena la marcha fúnebre de Siegfried hasta que desaparece el cortejo que vela al fallecido. La trama se sitúa de nuevo en la sala del acto I. Una vez llegado el cadáver del héroe al reino de los gibichungos, Guttrune rompe de dolor al ver muerto a su marido y al verse traicionada, porque la valquiria le cuenta que la verdadera esposa del héroe es ella a quien Siegfried hizo juramentos eternos antes de conocer a Guttrune.

Como recompensa por haber matado a Siegfried, Hagen pide el Anillo, pero Brünnhilde lo impide con la ayuda de las ondinas. La valquiria ordena hacer una gran pira para quemar los restos de su enamorado y que el fuego depure la maldición del Anillo. Ella se pone el Anillo y pasa a lomos de Grane por el gran fuego que ha ocasionado. El fuego se expande por todo el espacio escénico y, al mismo tiempo, el Rin ha crecido enormemente y las aguas llegan a la hoguera. Hagen se precipita a la corriente con las tres hijas del Rin que custodiarán el Anillo a partir de ahora, aunque las ondinas lo dirigen hacia las profundidades del río. El fuego alcanza el Walhalla como describió Waltraute en el primer acto. Las llamas cubren a los dioses y cae el telón, según expresa Wagner.

El espacio en *El Ocaso de los Dioses* puede sintetizarse de la siguiente manera:

Acto I: La roca de *La Valquiria*. Sala de los gibichungos a orillas del Rin.

Acto II: Espacio ribereño cercano a la sala de los gibichungos.

Acto III: un salvaje valle junto al Rin. Alturas montañosas para el cortejo fúnebre de Siegfried y para la inmolación de Brünnhilde.

Los personajes vuelven a lugares conocidos y provocan el efecto retorno, en consecuencia, la tetralogía empieza en el mismo lugar que acaba: en el fondo del Rin. El único lugar novedoso es la casa de los gibichungos que, como seres humanos, Wagner decide que sea una simbiosis entre la ribera del río y las alturas rocosas que delimitan la orilla. En este hogar hay piedras de sacrificios que veneran a los dioses, es decir, a Wotan, Donner o Fricka. El compositor organiza el espacio de izquierda a derecha y al fondo, pensando en la amplitud de un espacio que no está cerrado por puertas y ventanas, sino que siempre tenga una referencia a dirigir la mirada y a situarse en el Rin.

El tiempo en *El Ocaso de los Dioses* mantiene la constante del resto de las obras dramáticas wagnerianas: la recapitulación, la retrospección y la anticipación de hechos, así como las pausas provocadas por largos monólogos que explican esas acciones que ya han ocurrido o que van a suceder. Recordemos a las tres Nornas como buen ejemplo de juego temporal y saltos temporales en la acción dramática en *El Ocaso*.

2.Acotaciones y apartes.

2.1. Los espacios.

Al iniciarse cada acto y cada escena, Wagner apunta qué elementos han de aparecer en la representación. Es de tal exactitud descriptiva, que establece vínculos y enlaces de una ópera a otra para que los lectores y el público sean partícipes del concepto de tetralogía desde el inicio hasta el final. Por otra parte, tal y como vamos a comprobar, las acotaciones expresan hechos fundamentales que determinan el ritmo dramático. Las muertes de Gunther y Siegfried, la reacción de Waltraute, cómo actúan Brünnhilde y Guttrune ante las traiciones y las ofensas, son ejemplos que podemos subrayar como trascendentes en estas acotaciones.

- **En la roca de la valquiria.** La misma escena que al final de la segunda jornada. **Noche.** En la profundidad del foro resplandece un fuego (preludio, prólogo).
- Amanecer-Salida del sol-Pleno día (interludio, prólogo).

- **La sala de los gibichungos a orillas del Rin.** Está completamente abierta hacia el foro; el propio foro ocupa un espacio ribereño despejado hasta el río; alturas rocosas delimitan la orilla (escena I, acto I).
- Un tapiz que orlaba el proscenio hacia la sala se abate y oculta la escena al espectador. Después de transformado el escenario durante un breve interludio, el tapiz se levanta por completo (escena II, acto I).
- La altura rocosa (como en el Preludio) (escena III, acto I).
- El resplandor se acerca desde abajo. Lenguas de fuego cada vez más ardientes lamen el borde la roca (escena III, acto I)
- **Espacio Ribereño.**Ante la sala de los gibichungos: a la derecha, la entrada abierta de la sala: a la izquierda, la orilla del Rin: desde ella se alza una altura rocosa. Partida por varios senderos de montaña, que atraviesa el escenario, subiendo por la derecha hacia el foro. Allí se ve una piedra de sacrificios consagrada a Fricka, a la que corresponde más arriba otra mayor para Wotan, así como, a un lado, otra semejante para Donner. Es de noche (preludio y escena I, acto I)
- **Un salvaje valle, boscoso y rocoso, junto al Rin,** que corre por el foro al borde de una escarpada pendiente (preludio y escena I, acto III)
- **Marcha fúnebre de Siegfried. La luna asoma entre las nubes, iluminando cada vez más el cortejo fúnebre, que alcanza las alturas montañosas.** Entonces la niebla sube del Rin y va cubriendo paulatinamente el escenario, en el que el cortejo fúnebre se ha vuelto ya invisible, hasta el proscenio, de modo que, durante el interludio, éste permanece totalmente oculto. Cuando la niebla se disipa, la sala de los gibichungos, como en el acto primero, se va haciendo reconocible (interludio, acto III)

2.2.Vestuario y elementos simbólicos de la escenografía. Mímica y quinésica de los personajes.

- **Las tres Nornas, altas figuras de mujer, de vestido largo y oscuro, como un velo.** La primera (la mayor) está echada a la derecha del foro bajo un frondoso abeto; la segunda (más joven) está tendida en un banco de piedra ante el recinto de roca; la tercera (la menor) se sienta en el

- centro, al fondo, sobre la peña situada al borde de la altura. Durante un rato, reina el silencio sombrío (preludio, prólogo).
- [La primera Norna] Se levanta, se descíñe una cuerda de oro y ata uno de los extremos a una rama del abeto (preludio, prólogo).
 - [La segunda Norna] ata la cuerda a una peña que sobresale a la entrada del recinto (preludio, prólogo).
 - [La tercera Norna] Cogiendo la cuerda y arrojando el extremo hacia atrás (preludio, prólogo).
 - Asustadas, las tres Nornas se levantan y se reúnen en el centro del escenario; **cogen los trozos de la cuerda rota y se atan unas a otras** con ellos (preludio, prólogo).
 - [Las tres Nornas] Desaparecen. Amanece. Crece la aurora; el resplandor del fuego, al fondo, es cada vez más débil (preludio, prólogo).
 - **Entran Siegfried y Brünnhilde, procedentes del recinto rocoso. Siegfried va completamente armado, Brünnhilde le lleva el corcel de las riendas** (interludio, prólogo).
 - [Brünnhilde] Abraza a Siegfried (interludio, prólogo).
 - [Siegfried] **Se ha quitado el Anillo de Alberich y se lo tiende a Brünnhilde.**
 - [Brünnhilde] Poniéndose el Anillo encantada (interludio, prólogo).
 - Siegfried lleva rápidamente su corcel hacia la pendiente rocosa, y Brünnhilde lo sigue. Siegfried ha desaparecido con su corcel hacia abajo, tras el saliente de la roca, de forma que el espectador no lo ve ya: Brünnhilde se queda de pronto en la pendiente, mirando a Siegfried en lo hondo. Se oye el cuerno de Siegfried. Brünnhilde escucha. Se acerca más a la pendiente y mira otra vez a Siegfried: le hace un gesto de arrobo. En su sonrisa alegre se insinúa la visión del héroe que se aleja. Cae rápidamente el telón. La orquesta recoge la melodía del cuerno y la transforma en un vivo movimiento. Comienza enseguida el primer acto (interludio, prólogo).
 - Gunther y Guttrune están a un lado en un sitial, ante el cual hay una mesa con bebidas: delante se sienta Hagen (escena I, acto I)

- [Gunther] Va de un lado a otro de la sala. Hagen, sin levantarse del asiento, detiene a Gunther cuando vuelve a pasar cerca, con un gesto misterioso (escena I, acto I).
- [Hagen] Inclínándose muy confidencialmente hacia Guttrune. Más confidencialmente aún. Gunther se ha acercado otra vez a la mesa y, apoyado en ella, escucha ahora atentamente (escena I, acto I).
- [Hagen] Llama hasta el río haciendo bocina con las manos (escena I, acto I)
- Siegfried atraca su barca y, después de haberla sujetado Hagen a la orilla con una cadena, salta con su corcel a la ribera (escena II, acto I).
- Gunther, en la orilla, se ha dirigido hacia Hagen. Guttrune contempla a Siegfried admirada desde su sitio. Gunther se dispone a ofrecer una bienvenida amistosa. Todos se contemplan en silencio unos a otros (escena II, acto I).
- Hagen lleva al corcel afuera por la derecha. Mientras lo sigue con la mirada pensativo, sale también Guttrune por la izquierda, a un signo de Hagen, por una puerta que lleva a su aposento y sin que Siegfried lo note. Gunther avanza con Siegfried, al que invita a hacerlo, hasta el centro de la sala (escena II, acto I).
- [Siegfried] Volviéndose hacia Hagen. Señalando la malla de acero que le cuelga del cinto (escena II, acto I).
- Hagen se ha dirigido a la puerta de Guttrune y la abre. Sale Guttrune llevando **una cuerna llena, y se acerca con ella a Siegfried** (escena II, acto I).
- [Siegfried] Se inclina amablemente y coge la cuerna; la sostiene ante sí pensativo y dice en voz baja. **Se lleva la cuerna a los labios y bebe un largo trago. Devuelve la cuerna a Guttrune que, avergonzada y confusa, baja los ojos** (escena II, acto I).
- [Siegfried] **Clava a ella la vista, con pasión rápidamente encendida.** Guttrune, ruborizándose, levanta los ojos hacia él. Con voz trémula. En voz baja. Coge a Guttrune de la mano, con ímpetu apasionado (escena II, acto I).
- Guttrune tropieza sin querer con la mirada de Hagen. Baja humildemente la cabeza y, con gesto de sentirse indigna, vuelve a salir de la sala, con

- paso vacilante. Siegfried, observado atentamente por Hagen y Gunther, la sigue con la mirada como hechizado; luego, sin volverse, pregunta (escena II, acto I).
- [Siegfried] Sale de su estado de ensoñación y se vuelve hacia Gunther con alegría exagerada. Hagen lleva una cuerna de vino nuevo; se la ofrece a Siegfried y Gunther, que se hacen un rasguño en el brazo con la espada y lo sostiene un momento sobre la boca de la cuerna. Siegfried y Gunther ponen dos dedos sobre la cuerna, que Hagen sigue sosteniendo por el centro (escena II, acto I).
 - [Gunther] Bebe y tiende la cuerna a Siegfried (escena II, acto I).
 - [Siegfried] Bebe y tiende a Hagen la cuerna vacía. **Hagen parte en dos con su espada la cuerna. Siegfried y Gunther se dan la mano.** Siegfried mira a Hagen, que ha estado a sus espaldas durante la ceremonia. Vuelve a colgarse el escudo. Se acerca a Gunther y le explica. Se vuelve para irse y hace una seña a Gunther para que le siga. Se dirige a la orilla para soltar la barca (escena II, acto I).
 - [Gunther] Sigue a Siegfried hasta la orilla. Mientras Siegfried y Gunther, después de haber dejado sus armas en la barca, izan la vela y se disponen a partir. Hagen coge lanza y escudo. Guttrune aparece en la puerta de su aposento, precisamente cuando Siegfried está empujando la barca, que es arrastrada enseguida al centro de la corriente (escena II, acto I).
 - [Hagen] Mientras se sienta tranquilamente ante la sala, con escudo y espada (escena II, acto I).
 - [Gutrune] Vuelve a su aposento, con la espalda contra uno de los pilares de la sala (escena II, acto I).
 - Brünnhilde está sentada a la entrada del aposento de piedra, contemplando en silenciosa meditación el Anillo de Siegfried; dominada por recuerdos felices, lo cubre de besos. Se oye un trueno lejano, ella levanta los ojos y escucha. Luego se ocupa otra del Anillo. Un relámpago de fuego. Escucha de nuevo y otea la lejanía, desde donde se acerca al borde de las rocas un oscuro nubarrón tormentoso (escena III, acto I).
 - [Voz de Waltraute] Desde lejos (escena III, acto I).

- [Brünnhilde] Se levanta de su asiento. Llamando hacia fuera del escenario. Corre hacia el abeto, en donde se oye un fuerte estruendo, como un trueno. Luego vuelve, muy agitada, con Waltraute; continúa alegremente excitada, sin darse cuenta del espanto de Waltraute (escena III, acto I).
- [Brünnhilde] Con la mayor excitación. Abraza a Waltraute con impetuosas demostraciones, que su hermana trata de rechazar con tímida impaciencia (escena III, acto I).
- Brünnhilde se da cuenta ahora, con extrañeza, de la excitación de Waltraute (escena III, acto I).
- [Waltraute] Sale afuera. Enseguida se alza un nubarrón tormentoso del abeto (escena III, acto I).
- [Brünnhilde] Mientras sigue con la vista el nubarrón, claramente iluminado, que pronto se pierde por completo en la lejanía. Ha caído la tarde. Desde el fondo, el resplandor del fuego cada vez más ardientes lamen el borde de la roca (escena III, acto I).
- Se oye desde abajo el sonido del cuerno de Siegfried. Brünnhilde escucha y se pone en pie entusiasmada (escena III, acto I).
- [Brünnhilde] Corre con el mayor entusiasmo hasta el borde de la roca. Se alzan grandes llamas: de una de ellas salta Siegfried a un peñasco elevado, y entonces las llamas retroceden, resplandeciendo sólo abajo. Siegfried, con el yelmo mágico en la cabeza, que le cubre la mitad de la cara dejando libres sólo los ojos, aparece en figura de Gunther. Brünnhilde retrocede con espanto. Huye hasta el proscenio y desde allí clava la mirada en Siegfried, con silencioso asombro (escena III, acto I).
- [Siegfried] Quedándose en la roca del foro, contempla a Brünnhilde largo rato, inmóvil y apoyado en su escudo; luego habla con voz cambiada, más profunda (escena III, acto I).
- Ha caído la tarde. Desde el fondo, el resplandor del fuego se va haciendo cada vez más luminoso. Brünnhilde contempla tranquila el paisaje (escena III, acto I).
- Se oye, desde abajo, el sonido del cuerno de Siegfried. Brünnhilde escucha y se pone en pie entusiasmada. Corre con el mayor entusiasmo hasta el borde de la roca. Se alzan grandes llamas: de una de ellas salta

Siegfried a un peñasco elevado, y entonces las llamas retroceden, resplandeciendo sólo abajo. Siegfried, con el yelmo mágico en la cabeza, que le cubre la mitad de la cara dejando libres sólo los ojos, aparece en figura de Gunther. Brünnhilde retrocede con espanto. Huye hasta el proscenio y desde allí clava la mirada en Siegfried, con silencioso asombro. Quedándose en la roca del foro, contempla a Brünnhilde largo rato, inmóvil y apoyado en su escudo; luego habla con voz cambiada, más profunda (escena III, acto I).

- [Siegfried] Baja de un salto del peñasco y se acerca (escena III, acto I)
- [Brünnhilde] Extendiendo amenazadora el dedo en que lleva el Anillo de Siegfried (escena III, acto I)
- Se abalanza sobre ella; luchan. Brünnhilde se suelta, huye, se vuelve para defenderse. Siegfried la agarra de nuevo. Ella escapa, él la alcanza. Los dos forcejean. Él le agarra la mano y le quita el Anillo del dedo. Ella grita con fuerza. Cuando, como rota, cae en brazos de él, su mirada roza inconsciente los ojos de Siegfried (escena III, acto I).
- [Siegfried] Deja que ella, impotente, se deslice hacia el banco de piedra que hay ante el aposento de la roca (escena III, acto I).
- [Brünnhilde] Mira impotente ante sí; con voz sorda (escena III, acto I)
- [Siegfried] Desenvaina la espada; con su voz natural. Sigue a Brünnhilde (escena III, acto I)
- Hagen, con la lanza entre los brazos y el escudo al lado, está sentado durmiendo, recostado en un pilar de la sala. La luna arroja de pronto una luz deslumbrante sobre él y su entorno inmediato; se vislumbra a Alberich, agachado ante Hagen y con los brazos en sus rodillas (preludio y escena I, acto II)
- A partir de aquí, una sombra cada vez más oscura vuelve a ocultar a Alberich. Al mismo tiempo empieza a amanecer (preludio y escena I, acto II).
- Alberich ha desaparecido por completo. Hagen, que ha permanecido siempre en la misma posición, mira ahora inmóvil y con los ojos fijos al Rin, sobre el que se extiende el alba (preludio I y escena I, acto II).
- El Rin se colorea cada vez más por la encendida aurora. Hagen tiene un estremecimiento. Aparece Siegfried de pronto, muy cerca de la orilla tras

un arbusto. **Se presenta en su propia figura; sólo sigue llevando el yelmo mágico en la cabeza: se lo quita ahora y, mientras avanza, se lo cuelga del cinturón** (escena II, acto II).

- [Hagen] Ha trepado a una roca en lo alto del foro; allí, vuelto hacia dentro, apresta su cuerno de todo, disponiéndose a soplar (escena III, acto II).
- Hagen sigue en su elevado puesto. Sopla otra vez el cuerno. De las distintas zonas del país responden los cuernos guerreros. Por diversos caminos precipitadamente hombres armados, primero de uno en uno, luego cada vez más juntos, que se van aglomerando en la ribera, delante de la sala (escena III, acto II).
- [Hagen] Que ha permanecido serio, desciende y se sitúa entre los hombres. Señala a los hombres el Rin; unos corren a la altura, otros se sitúan en la orilla para ver a los que llegan (escena III, acto II).
- Algunos hombres saltan al río y llevan la barca a tierra. Todos se agolpan cada vez más, en la orilla (escena III, acto II).
- Gunther sale con Brünnhilde de la barca; los hombres se alinean respetuosamente para recibirlos. Durante lo que sigue, Gunther lleva a Brünnhilde solemnemente de la mano (escena III, acto II).
- [Gunther] presentando a sus hombres a Brünnhilde, que le sigue pálida y con la vista baja (escena III, acto II).
- Gunther conduce a Brünnhilde, que no levanta los ojos, a la sala, de la que salen ahora Siegfried y Guttrune, acompañados por mujeres (escena IV, acto II).
- Brünnhilde abre espantada los ojos y mira a Siegfried; su mirada, estupefacta, se queda clavada en él (escena IV, acto II).
- [Brünnhilde] **Casi sin poderse dominar. Con terrible violencia. Vacila y parece apunto de caerse: Siegfried, que es quien está más cerca, la sujeta.** Débil en sus brazos, levanta los ojos hacia Siegfried (escena IV, acto II).
- [Brünnhilde] Ve en el dedo de Siegfried el Anillo y se sobresalta con terrible violencia (escena IV, acto II)
- [Brünnhilde] Trata de recuperarse, reprimiendo con esfuerzo su terrible excitación. Señalando a Gunther (escena IV, acto II)

- **Todos miran expectantes a Siegfried, que, contemplando el Anillo,** está sumido en lejanos pensamientos (escena IV, acto II).
- [Hagen] Interponiéndose entre ellos (escena IV, acto II)
- [Brünnhilde] gritando con el más terrible dolor (escena IV, acto II)
- Los hombres forman un círculo en torno a Siegfried y Hagen. Éste tiende la lanza; Siegfried pone dos dedos de su mano derecha sobre la punta (escena IV, acto II).
- [Brünnhilde] Entra furiosa en el círculo, aparta la mano de Siegfried de la lanza y coge con la suya la punta (escena IV, acto II).
- [Siegfried] Se acerca más a Gunther. Se vuelve otra vez hacia los hombres. Con desenvuelta energía, ciñe la cintura de Guttrune y se la lleva a la sala. Los hombres y mujeres, arrastrados por su ejemplo, lo siguen. El escenario ha quedado vacío, sólo con Brünnhilde, Gunther y Hagen. Gunther, abochornado y de muy mal humor, se ha sentado en un lateral, tapándose el rostro. Brünnhilde, de pie en el proscenio, sigue doliente con la vista a Siegfried y Guttrune, y baja luego la cabeza (escena IV, acto II).
- [Gunther] Levantándose desesperado. Fuera de sí. Sobrecogido de horror (escena V, acto II).
- Cuando Gunther y Brünnhilde se dirigen con vehemencia hacia la sala, sale a su encuentro el cortejo nupcial. Muchachos y muchachas, agitando varas floridas, van saltando alegremente. **Los hombres llevan a Siegfried sobre un escudo y a Guttrune en un sillón. En las alturas del foro, siervos y criadas llevan por distintos senderos de montaña utensilios y animales de sacrificio a las piedras sagradas, adornándolas con flores. Siegfried y los hombres soplan en sus cuernos la llamada nupcial. Las mujeres invitan a Brünnhilde a situarse en cabeza, al lado de Guttrune. Brünnhilde quiere retroceder con violencia,** se interpone Hagen, empujándola hacia Gunther, que vuelve a cogerle de la mano, tras lo cual deja que lo levanten del suelo asimismo sobre un escudo. Mientras el cortejo, que apenas se ha interrumpido, vuelve a ponerse en movimiento rápidamente hacia la altura, cae el telón (escena V, acto II).

- Las tres Hijas del Rin, Woglinde, Wellgunde y Flosshilde, emergen de la corriente y nadan en círculo, jugando al corro (preludio y escena I, acto III)
- [Las tres Hijas del Rin] Dejando de nadar, perezosas. Vuelven a formar corro. Cuerno lejano. Escuchan. Chapotean jubilosas (preludio y escena I, acto III)
- Se oye el cuerno de Siegfried en la altura (preludio y escena I, acto III)
- Las tres se sumergen deprisa. Aparece Siegfried en la pendiente, plenamente armada (preludio y escena I, acto III)
- [Siegfried] Bajando más por la pendiente. Llamando en voz alta. Se ha quitado el Anillo del dedo y lo sostiene en alto (preludio y escena I, acto III).
- Las tres Hijas del Rin emergen de nuevo. Se muestran serias y sonrientes (preludio y escena I, acto III)
- [Siegfried] Coge del suelo un terrón de tierra, lo sostiene sobre su cabeza y lo arroja hacia atrás al decir las últimas palabras (preludio y escena I, acto III)
- Las Hijas del Rin han desaparecido por completo (preludio y escena I, acto III)
- El sonido de los cuernos de caza llega desde lo alto (preludio y escena I, acto III)
- Siegfried sale de su ensimismamiento soñador y responde con su cuerno a las llamadas que se oyen (preludio y escena I, acto III)
- [Gunther] Mirando la cuerna pensativo y melancólico; con voz sorda (escena II, acto III)
- [Siegfried] Vierte de la cuerna de Gunther a la suya, que se rebosa (escena II, acto III)
- [Hagen] Hace llenar de nuevo una cuerna y vierte dentro el jugo de una hierba. Tiende la cuerna a Siegfried (escena II, acto III)
- [Siegfried] Mira pensativo la cuerna y bebe luego despacio (escena II, acto III)
- Gunther lo escucha con creciente asombro (escena II, acto III)
- Siegfried se pone en pie bruscamente y sigue con la vista los cuervos, dando la espalda a Hagen (escena II, acto III)

- [Hagen] **Clava su lanza en la espalda de Siegfried:** Gunther le da un golpe en el brazo, demasiado tarde. Siegfried levanta con ambas manos su escudo para golpear con él a Hagen: las fuerzas lo abandonan y se le cae el escudo hacia atrás; se desploma con estrépito sobre su propio escudo (escena II, acto III)
- [Hagen] Se vuelve tranquilo hacia el lateral y se pierde por la altura, en donde se le ve alejarse lentamente por el crepúsculo, que caía ya al aparecer los cuervos. Gunther, transido de dolor, se agacha al lado de Siegfried. Los hombres rodean compasivamente al moribundo (escena II, acto III)
- [Siegfried] **Cae hacia atrás y muere. Duelo inmóvil de los presentes.** Ha caído la noche. A un gesto mudo de Gunther, los hombres levantan el cuerpo de Siegfried y, durante lo que sigue, se lo llevan lentamente por la altura rocosa, en solemne cortejo. Gunther es el primero que sigue al cadáver (escena II, acto III)
- [Gutrune] Escucha junto a la puerta de la derecha y llama en voz baja. Se sobresalta y escucha algo lejano. Mira afuera angustiada. Va a volver a su aposento: sin embargo, cuando oye la voz de Hagen, se detiene y, paralizada por el miedo, se queda inmóvil unos instantes (escena III, acto III)
- Hombres y mujeres, con luces y antorchas, acompañan el cortejo de los que vuelven a casa, entre ellos Gunther (escena III, acto III)
- **El cortejo llega al centro de la sala y los hombres dejan en ella el cadáver sobre un estrado que levantan rápidamente** (escena III, acto III)
- **Gutrune grita y se precipita sobre el cadáver.** Conmoción y tristeza generales. Volviendo en sí. Rechaza con violencia a Gunther (escena III, acto III)
- [Hagen] **Ataca a Gunther, que se defiende; luchan. Los hombres se interponen. Gunther cae muerto por un golpe de Hagen** (escena III, acto III)
- [Gutrune] Se aparta ahora, llena de timidez, de Siegfried, y se inclina, deshecha de dolor, sobre el cadáver de Gunther; permanece inmóvil hasta el final. Hagen está de pie, apoyado desafiadamente en lanza y

escudo, y sumido en oscuros pensamientos, en el lateral opuesto (escena III, acto III)

- [Brünnhilde] Sola en el centro; después de haber contemplado largamente, primero con profunda conmoción y luego con melancolía casi insuperable, el rostro de Siegfried, se vuelve ahora con solemne exaltación a hombres y mujeres. A los hombres.
- Durante lo que sigue, los jóvenes levantan ante la sala, cerca de la orilla del Rin, **una enorme pira. Las mujeres la adornan con mantas sobre las que extienden hierbas y flores** (escena III, acto III)
- [Brünnhilde] Se sume de nuevo en la contemplación del rostro de Siegfried muerto. Las facciones de Brünnhilde se van transfigurando cada vez más dulcemente. Hace un gesto a los hombres para que lleven el cadáver de Siegfried a la pira; al mismo tiempo, **saca el Anillo del dedo de Siegfried y lo contempla pensativa. Se ha puesto el Anillo y se vuelve hacia la pira, en la que yace, extendido, el cadáver de Siegfried.** Arrebata una gran antorcha a un hombre, la agita y señala hacia el foro. Arroja la antorcha al montón de leña, que se inflama enseguida. Dos cuervos han volado de las rocas a la orilla y desaparecen hacia el foro. Brünnhilde descubre a su corcel, que traen dos jóvenes. Sale a su encuentro, se hace cargo de él y lo desembrida rápidamente; luego se inclina hacia el corcel con cariño. Salta sobre el caballo y lo hace encabritarse. Salta con el corcel a la ardiente pira (escena III, acto III)
- **Inmediatamente las llamas se elevan crepitando, de forma que el fuego llena todo el espacio** que hay ante la sala y parece extenderse a ésta. Los hombres y mujeres, espantados, se empujan hacia el proscenio. Cuando todo el espacio escénico parece invadido por el fuego, se extingue de pronto el resplandor, de forma que sólo queda una nube de vapor que se desplaza hacia el foro y se extiende por el horizonte con una oscura capa de nubes. **Al mismo tiempo, el Rin ha crecido enormemente, llegando con sus aguas al lugar de la hoguera.** Las tres hijas del Rin han venido nadando y aparecen ahora allí. **Hagen**, que ha observado con angustia creciente la conducta de Brünnhilde desde lo ocurrido con el Anillo, se espanta enormemente al verlas. **Arroja**

apresuradamente lanza, escudo y yelmo, y se precipita como un loco en la corriente (escena III, acto III)

- **Woglinde y Wellgunde le enlazan el cuello con los brazos y, nadando hacia atrás, lo arrastran a las profundidades. Flosshilde, nadando delante de las otras hacia el foro, sostiene en alto jubiloso el Anillo conquistado.** A través de la capa de nubes que hay en el horizonte se abre paso un resplandor rojizo de creciente claridad. Iluminadas por ella, se ve a las tres Hijas del Rin en las aguas, más tranquilas, del río, que poco a poco vuelve a su lecho, jugando alegres con el Anillo. Desde las ruinas de la desplomada sala, los hombres y mujeres ve, con la mayor emoción, el creciente resplandor del fuego en el cielo. Cuando éste ilumina finalmente con la mayor claridad, **se ve en él la sala del Walhalla, en la que los dioses y los héroes, exactamente como describió Waltraute en el primer acto, están sentados. De la sala de los dioses parecen elevarse llamas luminosas. Cuando los dioses quedan totalmente ocultos por ellas, cae el telón** (escena III, acto III)

II. Pragmática y Semántica.

1. En la época de estreno.

Pocos datos tendríamos que añadir a la primera vez que *El Ocaso de los dioses* se representó en el marco del primer festival de Bayreuth. Ya sabemos que el compositor estuvo a cargo del libreto y de la música, aunque igualmente concibió la escenografía junto a Joseph Hoffmann, al tiempo que la dirección musical le correspondió a Hans Richter. Volvemos a destacar el papel de la valquiria Brünnhilde, que recayó sobre Amalie Materna, y ahora mencionamos al intérprete Georg Unger como Siegfried, Eugen Gura como Gunther, Gustav Siehr como Hagen y Luise Jaide como Guttrune.

El Anillo del Nibelungo, y su tercera jornada con *El Ocaso de los Dioses*, fue un acontecimiento con muchísima repercusión europea y mundial, al que también acudieron compositores como Grieg y Tchaikowsky, además de miembros de la nobleza y la alta sociedad.

2.3.3. La representación: diversas puestas en escena de *El Anillo del Nibelungo*.

2.3.3.1. Análisis semiótico de *El oro del Rin*.

B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.

Director de orquesta: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Escenografía: Richard Peduzzi

Vestuario: Jacques Schmidt

Artista supervisor: Wolfgang Wagner

Coro y orquesta del Festspielhaus de Bayreuth

Reparto:

Wotan: Donald McIntyre

Donner: Martin Egel

Froh: Siegfried Jerusalem

Loge: Heinz Zednik

Fricka: Hanna Schwarz

Freia: Carmen Reppel

Erda: Ortrun Wenkel

Alberich: Hermann Becht

Mime: Helmut Pampuch

Fasolt: Matti Salminen

Fafner: Fritz Hübner

Wellgunde: Ilse Gramatzki

Woglinde: Norma Sharp

Flosshilde: Marga Schiml

Si nos referimos al mobiliario y al decorado, los efectos de humo inundan la escena mientras suenan los primeros compases. Este humo cubre una plataforma de altura que sirve para situar a las hijas del Rin arriba y al nibelungo debajo de ellas. Los grandes muros suenan en exceso, por lo que la sensación de estar en el agua no está muy lograda. (preludio y escena I). El humo no va a cesar en toda la escena, incluso cuando aparece el tesoro dorado del Rin. La plataforma está dotada de rampas y escaleras, que nos permiten ver un movimiento incesante de las ondinas y las caídas de Alberich al jugar con ellas.

En esta misma escena, un aparato giratorio de metal ayuda a profundizar en las posibilidades del movimiento, y una plataforma baja lentamente como si

fuese una cascada sobre la que Alberich pone sus manos cuando amenaza a las tres hijas del Rin con quitarles el oro que custodian en las profundidades.

El telón baja y esta plataforma desaparece, para dar lugar a estructuras toscas que recuerdan a la Antigua Roma. Tendríamos que situar la escena segunda en la cumbre de una montaña, sin embargo, el director escénico decide ambientarlo en la altura de un edificio que deja ver al fondo una ciudad. A lo lejos no hay un profundo valle sobre el que corre el Rin. Simplemente, existe una cómoda con cajones de metal oxidado.

Nibelheim, en la tercera escena, está escenificado como si fuese una mina llena de efectos de humo y oscuridad. Dos paredes a izquierda y derecha, con columnas de ladrillo y una parte del suelo de metal con un respiradero. Pequeños hornos lucidos están en estos laterales y, como elementos escénicos imprescindibles que pertenecen al decorado, debemos nombrar la cantidad de oro que se ubica en el centro de la escena cuando Alberich ya tiene el poder infinito porque le han elaborado el anillo.

La cuarta escena se ubica, de principio a fin, con los mismos elementos que ambientaban la segunda escena.

A la hora de precisar el vestuario, en la escena primera, las ondinas visten trajes de fiesta en tonos oscuros y llenos de pedrería – en el corpiño- con vaporosas faldas liláceas con tules y combinaciones blancas. Medias melenas rizadas y morenas, no largos cabellos rubios como expone Wagner en su texto dramático-lírico.

Alberich aparece desaliñado, sin ningún indicativo que nos den a entender su baja estatura. Gabardina, entre verdosa y amarronada, amplia y hasta los pies; pantalón bombacho en el mismo color, botas altas negras y camisa clara desabrochada. No lleva peluca ni otros elementos de vestimenta que lo caractericen.

En la segunda escena, Fricka viste al estilo de las mujeres decimonónicas con un vestido negro con chorrera blanca y camafeo, además de un chal elegante de terciopelo y detalles plateados. Su pelo está recogido por un generoso moño. Wotan lleva un parche negro en el ojo, por lo que se respeta

escénicamente su visión parcial. Una camisa negra con chorrera y detalles burdeos, chaleco ajustado al cuerpo y pantalones negros, por lo que nadie diría que es el jefe de los dioses nórdicos. Wotan también deja que los demás dioses le pongan una larguísima levita cargada de dorados y grandes puños. Donner y Froh llevan estas largas levitas suntuosas de distintos tonos brillantes y con encajes, terciopelos y chorreras.

Freia luce un vestido claro -de colores entre rosas y blancos- con un atrevido escote y el pelo semirecogido. Fafner y Fasolt sí dejan constancia de que son gigantes y ambos poseen largas ropas, así como una casaca con piel sobre sus hombros que tapa casi toda la fisonomía. Las manos son enormes y de material rígido. Sus cabezas están alargadas con moldes que favorezca su extensión. El tamaño es el adecuado, porque los espectadores son capaces de distinguirlos entre los demás. Ya dijimos que no se respetaba esta precisión escénica con el enano en la primera escena porque mantiene la misma altura que las ondinas, su altura natural como intérprete.

Loge es siniestro, vistiendo de negro con traje ajustado, escasas chorreras que resultan ridículas al lado del resto de los dioses. La joroba le da un aire mágico y la calvicie, que lo caracteriza, lo diferencia del resto de los dioses. Coge el manto con el que Freia se cubre y juega con él delante de los gigantes y los dioses, para decir que Alberich ha renunciado al amor verdadero por el oro que vigilaban las hijas del Rin.

La tercera escena la llena Mime, un intérprete de pequeño tamaño con gafas y los mismos ropajes andrajosos que lleva Alberich. La situación dramática se inunda de enanos (figurantes que andan en cuclillas para estar a la misma altura que Mime y hacer de enanos reales) ante la llegada de Wotan, con su lanza, y Loge. Llamen la atención los cascos y las gafas de los mineros que portan los figurantes nibelungos para ayudar en Nibelheim, porque son cascos propios de mediados del siglo XX cuando el vestuario se adapta al siglo XIX. Los dioses Wotan y Loge continúan con la misma vestimenta que en la escena segunda. Una tela dorada, de enormes dimensiones, tapa a Alberich en su transformación en dragón. Se ayuda del disfraz y de la tela para darle movimiento al artefacto del dragón, hecho de dichas telas doradas. No se han servido de un

elemento de cartón-piedra para simularlo o de un telón, sino que han aprovechado el factor del vestuario con el fin de lograrlo.

No hay cambios de vestuario en la última escena, excepto cuando llega Erda. La diosa de la Naturaleza va con ropas amplias en color azul, una túnica - la que Wotan le arrebató porque quiere que permanezca a su lado para que siga aconsejándole- y cabellos blancos que son el signo indiscutible de que la diosa es sabia en experiencia como para tratar de orientar bien al rey de los dioses.

La iluminación elige el predominio del oscurantismo durante toda la obra, y se inicia esta preferencia desde la primera escena. No cotejamos el verdeante amanecer, más claro hacia arriba o más oscuro abajo. La luz cambia cuando se abren las puertas del Rin para que el enano vea el oro; una luz amarilla intensa focalizada en ese espacio en donde se sitúa el símbolo de la ambición y el exponente que provoca todos los conflictos en la trama.

Un foco se proyecta sobre el enano cuando cree que va a vengarse de las ondinas, quitándoles lo que tanto guardan. El amor no es algo que a Alberich le importe y lo demuestra descendiendo por una plataforma. Es un rodillo giratorio que le ayuda a llegar hasta las profundidades que iluminan el oro. La luz se va desde el momento en que atrapa el tesoro y las ondinas se abalanzan sobre él.

El uso de la luz muy tenue es la opción elegida durante la segunda escena en el hábitat de los dioses. El efecto luminoso que debemos destacar es el del fuego con la aparición del dios Loge. Por lo demás, conserva la misma tendencia luminosa que en la primera escena. La tercera escena depende de la luz y su significación, puesto que estaremos en el lugar donde se fragua el anillo. El humo y una luz azulada acompañan a Alberich en las ocasiones que se pone el yelmo mágico para transformarse. Hay ausencia de luz en toda la escena, puesto que recordemos que debemos estar en un subsuelo que en esta versión decoran como una mina. La tendencia hasta la escena cuarta es de escasa iluminación escénica y darle una significación a la luz que trate de ser lo más natural posible, sin mucha inclinación hacia el color, a excepción de la tensión dramática reflejada en la opción del foco azulado.

Aludiendo al movimiento, la mímica y la ocupación espacial hagamos sobresaliente el esfuerzo físico que deben hacer las ondinas y el enano en la

primera escena. Ellas se contonean para provocar y son lascivas, mueven mucho los brazos y abren las piernas para enseñarle a Alberich sus poderes embaucadores. Alberich va de un lado para otro de la parte más baja de la escena, dejándose manipular por las hijas del Rin. Le pegan, lo tiran al suelo en varias ocasiones y lo zarandean, mientras ríen al ver a un sumiso que se rinde a los pies de todas ellas.

Wotan está cansado al despertar y deja notar su desaliento al público con gestos pausados, dando muestra de poca autoridad para ser quien es. Fricka mantiene su disgusto, su repulsa y su capacidad de dominio sobre su marido por causa del secuestro de su hermana Freia; ésta última corre con miedo. Fricka se mueve con aires de grandeza como lo hacen Donner y Froh, que siempre la acompañan o están detrás de Wotan. Contrasta con la posición sumisa de Freia, porque es una hermana presa del pánico, agachada y perpleja ante los acontecimientos que suceden. Ella va a ser un bien de los gigantes o una recompensa prometida por los dioses, mediante un trato que no puede incumplirse.

Los gigantes poseen toda la autoridad que Wotan no parece tener. Y Loge es el papel que parece más inteligente y a la vez más cómico. Es muy ágil en sus rápidos movimientos, a pesar de la joroba. Deja caer los brazos para acentuar aún más su tara. Baila, ridiculiza a los presentes con sus muecas y se vale de exagerados movimientos de piernas y brazos con la intención de que todos puedan darse cuenta de que él conoce la verdad de lo que ocurre y es el principio del fin. Wotan lo escucha con su lanza, mientras se arrastra desganado. Los demás dioses están por el suelo con un gran disgusto: Freia es de los gigantes y el oro del Rin no está en su lugar. Se agarran formando una cadena, se tiran al suelo. El dios de los dioses se recupera y se yergue con decisión para que Loge le acompañe en su periplo hacia el rescate de Freia. Loge desciende por la misma plataforma mecánica en la que el fuego le hizo subir y entrar en escena por primera vez.

En la tercera escena, Alberich desaparece ante Mime, gracias a la malla metálica, y éste último realiza gestos para interpretar como si le estuviese tocando y manipulando. Loge pone cara de asco cuando está con Mime, debido a su aspecto tan descuidado. Los enanos rodean a Wotan para tirarle de la levita

dorada. Alberich se coloca en el centro, después de dar latigazos contra el suelo, y enseña muy desafiante el anillo que está en su mano.

Los elementos escénicos que deberían aparecer según el libreto son:

- Alberich trepa con agilidad para atrapar a una de las hijas del Rin (escena I).
- El enano se enfada, la ira le inunda su espíritu, cuando ve que las ondinas se burlan de él porque lo marean y va de una a otra sin éxito (escena I).
- Alberich quita el oro de un lugar repleto de lujos dorados, pero no lo arranca de un peñasco (escena I).
- Fricka se angustia con la recompensa que hay que dar a los gigantes y lo muestra en escena con su cara de desesperación y su incesante insistencia a su esposo. Su hermana será la ofrenda a los gigantes y se la llevan (escena II)
- La aparición de Loge es mediante un fuego y, subiendo desde la plataforma, que sirve para hacer desaparecer después al enano. El humo, la luz y el fuego ayudan a darle una imagen magnánima a este dios (escena II).
- Wotan y Loge se irán juntos para rescatar a Freia al final de la escena segunda.
- Alberich lleva a Mime agarrado de la oreja al inicio de la tercera escena.
- Tejido de malla metálica que suelta Mime y la coge Alberich (escena tercera)
- Alberich, al ponerse la malla metálica sobre la cara, se vuelve invisible y da golpes a Mime para que lo note (escena III)
- Los nibelungos cargan grandes pesos de oro y plata ante las órdenes de Alberich, incluido Mime (escena III)
- Los latigazos de mando que realiza Alberich no es lo que más asusta, pues lo que más llega a amedrantar a todos los que están a sus órdenes es el momento en que enseña el Anillo en su dedo, provocando gritos de pavor y movimientos de desorientación de los presentes por el espacio (escena III).
- Alberich vuelve a ponerse la malla de metal, un yelmo mágico, que le ayuda a transformarse en lo que le va dictando Loge. Desaparece y se

transforma en un dragón monstruoso. Se vuelve a quitar el yelmo de la cabeza y deja de ser dragón. Una plataforma lo baja entre humos: desaparece el personaje y aparece un muñeco o marioneta de sapo. Es un sapo que atrapan los dioses y consiguen vengarse del enano y engañarlo con estas transformaciones (escena III)

- Lo maniatan y lo llevan hasta los dioses como muestra el texto del libreto (escena IV).
- Alberich pide que lo desaten de una mano y Loge lo hace (escena IV)
- Los nibelungos suben por la sima vestidos de mineros con máscaras protectoras y cascos, dejando el oro envuelto en el hogar de Wotan (escena IV)
- Fricka corre hacia su hermana al verla con los gigantes (escena IV).
- Freia está en el foso rodeada del oro que trajo Alberich, colocada entre los dos postes como quieren los gigantes (escena IV).
- Wotan está nervioso, confuso y enfadado porque no quiere dar el Anillo a los gigantes, aunque el resto de los personajes traten de convencerlo agarrándose a su lanza (escena IV).
- Wotan trata de evitar que Erda se vaya y se queda con la tela que cubría su rostro (escena IV).
- Fafner mata a Fasolt entre golpes en el foso, cuando se disponía a guardar todo el oro (escena IV).
- Donner saca el martillo, envuelve la escena en una nube tormentosa y se dirige a un lateral para tirar de una cuerda que suba una tela que simule la tormenta (escena IV).
- Wotan, grandioso, agarra su lanza y la levanta señalando el horizonte para después avanzar con los demás dioses que se sujetan en cadena nuevamente (escena IV).

Se escucha a las tres Hijas del Rin alabando el oro que han perdido, mientras los dioses silencian y apenas se mueven (escena IV).

En cambio, los elementos originales que aporta esta versión operística serían:

- No hay ondas que fluyan o ayuden a nadar a las ondinas durante la escena I. Van andando de arriba hacia abajo para coquetear y burlarse del enano. Solamente las vemos mover los brazos y estirarlos, como si

- saliesen del agua. Sin embargo, al espectador no le queda muy claro que están en las profundidades del Rin, debido al mobiliario y por los gestos que hacen (escena I).
- Apenas vemos cambio de luz cuando lo expone el texto dramático-lírico, por ejemplo, no hay una luz áurea que rompa el movimiento de las aguas (escena I).
 - No rompe el día con luminosidad al comenzar la escena segunda. La oscuridad está presente donde tampoco hay montañas ni rocas, sino una estancia de una fortaleza del siglo XIX con detalles decorativos de la Antigua Roma.
 - Fafner y Fasolt no entran armados con estacas (escena II).
 - El oro, que dejan en el Walhalla los nibelungos, está protegido en bolsas en la escena IV.
 - Alberich se va lentamente de la escena IV cuando amenaza a Wotan diciendo que no escapará de su maldición, pero no desaparece en esta ocasión como expone que debería haberse hecho.
 - No aparecen entre la niebla los dioses Froh, Donner y Fricka, una vez que desaparece el enano (escena IV)
 - Froh se abraza al oro y se tumba junto a él, mientras expresa su amor por Freia (escena IV).
 - El proscenio no se ha vuelto a aclarar al entrar Freia con los dos gigantes, tal y como Wagner escribe en el libreto (escena IV).
 - No son dos estacas lo que los gigantes clavan en el suelo, sino dos postes con rayas negras y blancas.
 - No vemos un resplandor azulado ante la llegada de la diosa Erda y aparece envuelta en una túnica, tapando su rostro hasta que se descubre quién es, viéndose a una anciana y sabia (escena IV).
 - Erda coge a Wotan de la mano para que observe la maldición del Anillo. Debe evitarlo (escena IV).
 - Wotan no agarra su lanza antes de entregar el anillo a los gigantes. Y Freia no se muestra cariñosa con los dioses como está escrito, pues prosigue asustada (escena IV).

- Donner no sube a un alto peñasco, sino a un mueble que está en las dependencias de Wotan y el humo sale cuando Froh destapa un baúl (escena IV).
- No hay un arco iris sobre un valle, pero encontramos cómo se disipa la nubosidad de la tormenta creada por Donner y la luz cambia (escena IV).
- Todos se van con cierta pesadumbre siguiendo a Wotan, excepto Loge que mira a Fasolt y tira del telón, iluminado por un foco de luz blanca muy intenso (escena IV).

B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.

Director de orquesta: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Vestuario: Chu Uroz

Orquesta de la Comunitat Valenciana y coro de la Generalitat Valenciana

Reperto:

Wotan: Juuha Uusitalo

Fafner: Stephen Milling

Donner: Ilya Bannik

Fricka: Anna Larsoon

Froh: Germán Villar

Freia: Sabina von Walther

Loge: John Daszak

Erda: Christa Mayer

Alberich: Franz-Josef Kapellmann

Woglinde: Silvia Vázquez

Mime: Gerhard Siegel

Wellgunde: Ann-Katrin Naidu

Fasolt: Matti Salminen

Flosshilde: Hannah Esther Minutillo

El mobiliario de esta versión es completamente diferente al que hemos relatado con anterioridad. Las hijas del Rin aparecen en tres urnas sujetadas por arneses en el foso del escenario sin más elementos escénicos de decorado que puedan servirle para ambientar, porque las proyecciones de agua secundan el momento en que juegan y se divierten.

Las urnas se elevan cuando se han burlado suficiente del enano. Siguen sumergiéndose en las alturas ante efectos de agua proyectados. Gotas de agua en movimiento de color verdoso y de diferente tamaño acompañaban detrás a

las ondinas elevadas en sus urnas de agua. De repente, la imagen de la cara de un bebé en el mismo color verdoso y amarillento completa la proyección, cuando ellas le gritan al oro y sueltan algunas bolas de oro por el agua que les rodea a cada una. Toda la escena culmina en un color amarillento tras soltar estas bolas doradas. Del mismo color, sobre un fondo azul, se proyecta un anillo inmenso que gira y al que se añaden otros anillos que se funden entre sí.

Alberich se enfurece de ver que está sirviendo de mofa para las hijas del Rin, y la proyección amarilla de esa cara de recién nacido relucientemente cambia a tener efectos de piedra. El enano deja soltar el agua de las urnas y va cogiendo las cestas con las bolas de oro, situadas debajo de las urnas.

Unos figurantes salen y ponen unas redes en el suelo. Las ondinas salen de las urnas sin agua como si se tratase de peces que no pueden estar vivos sin el contacto del agua.

La escena segunda comienza con la proyección del planeta Tierra. Posteriormente, las proyecciones siguen siendo cálculos de círculos: diámetros que pueden hacer la fisonomía de un hombre pensado, sentado en el suelo. No hay más elementos en escena que dos plataformas para los dioses. Las estructuras robóticas, que dan altura a los gigantes, son articulables desde abajo por figurantes, al igual que pasa con las plataformas de Fricka y Wotan.

La escena tercera ambienta Nibelheim como una fábrica para forjar metales con figurantes vestidos de oro y colgados boca abajo en un riel. La plataforma de Wotan y Loge baja y se sitúa en el centro de la escena, al fondo. Justo detrás, vemos imágenes de embriones humanos amarillos que son analizados con una máquina que radiografía su interior. Mientras tanto, los figurantes colgados van pasando con sus trajes de plástico amarillo.

La vestimenta es moderna y creativa, como podemos comprobar en las ondinas y en el nibelungo durante la escena I. Ellas llevan tiras negras de material de plástico en los brazos, una cinta o gorro negro en la cabeza que sujeta un pelo lleno de rastas y más plástico transparente y negro para hacer trajes ajustados al cuerpo que les permitan nadar y bailar. Un culotte y tiras negras en las piernas con plástico transparente también. En la espalda llevan

una especie de mochila o saco actual. Pintan sus rostros con blancos y líneas que acentúen su carácter agresivo y travieso.

El enano no induce a concebirlo de pequeño tamaño, aunque el intérprete no posea gran altura. Viste unos pantalones de cuero, una camiseta azulada que cubre con una chaqueta de malla en cuero. El pelo actual, un bolso de cuero cruzado y los zapatos en la misma orientación moderna.

Wotan y Fricka parecen dos astronautas que se colocan en plataformas que mueven desde abajo. Wotan lleva una gran lanza de metal y su ojo está amoratado por la visión parcial. Una perilla larga rubia, un vestuario espacial que deja al aire las piernas para que veamos unas botas anaranjadas. Fricka lleva una capa y un corte de pelo de media melena actual. Freia viste un vestido futurista blanco y plata con un gran gorro ovalado en el mismo color blanco que no deja ver su pelo.

Los gigantes se sirven de una estructura robótica ya mencionada; su vestuario consiste en trajes ajustados al cuerpo en negro y gris de carácter moderno y con adornos de coderas, máscaras de buceo y parches en el pecho.

Donner y Froh están colocados en las mismas plataformas que Wotan y Fricka, caracterizados de forma parecida los dos, aunque el primero lleva el símbolo del martillo. Vestimenta basada en el plástico, el cuero y los tonos similares a los del propio cuerpo humano y sin pelucas. Loge tiene una perrilla larga y unas cejas enormes e imposibles y es, igualmente, otro dios del espacio muy moderno con un traje galáctico de plástico muy grande que posee luces rojas en la parte de atrás y en las mangas también, además se protege la cabeza con el mismo semigorro o capucha que Fricka.

El vestuario de Mime en la escena III es muy similar al de Alberich en la escena I. Alberich sigue con la misma vestimenta que le vimos con las ondinas al empezar el prólogo.

Al final de la cuarta escena, Erda viste de forma parecida a Freia, aunque de color oscuro. La diosa canta los peligros del Anillo, mientras la Tierra gira y la luz va haciéndose cada vez más tenue y rojiza. Coge una pieza de las que le rodean y advierte antes de tirarla: Wotan debe abandonar el Anillo. El Anillo gira

sobre la Tierra en una proyección. El vestuario negro de Erda nos indica que vaticina un negro destino para los que se disputan este poder que ordenó labrar el nibelungo Alberich. De nuevo, el color amarillo de un foco se dirige a la torre humana de oro y Freia, con un vestuario similar en blanco y plata como dijimos, contrasta con la imagen oscura de Erda sin dejar de sujetar la manzana en ningún momento.

La iluminación se debe a las proyecciones que se van sucediendo en función de las intervenciones que narren la trama. Focalizaciones en azul, blanco, verde y amarillo protagonizan la primera escena porque se está forjando la idea del poder del Anillo. Oscurantismo en el inicio de la segunda escena, debido a la situación espacial o a la suspensión de los dioses. El color negro y el verde oscuro sirven para crear proyecciones abstractas y los dioses son iluminados por una luz blanca de flexo que se adhiere a la plataforma.

La luminotecnia en esta recreación del universo es oscura, pero cada personaje tiene su focalización, pues los gigantes son iluminados por un foco azulado intenso desde que entraron en escena. Llama la atención que es permanente la luz roja del patín eléctrico de Loge (rojo como indicio del dios del fuego), y que contrasta con la luz azulada de los gigantes y la blanca del resto de los dioses teniendo detrás la proyección del firmamento.

Cuando los dioses están decaídos, después de que Freia se fuese con los gigantes, la proyección que ilumina en rojo el escenario equivale al oro que se forja a través del fuego.

En la escena tercera todo queda a oscuras y la ausencia de luz en el escenario es lo que ayuda a que creamos que Alberich se vuelve invisible a los ojos de Mime y al de los espectadores.

En esta fábrica de metales, la iluminación es débil y da una sensación soporífera, por los rojos que protagonizan las focalizaciones de los personajes, mientras Alberich trata de entender qué significa el yelmo mágico y Mime va contando a Loge y a Wotan cómo ha creado el mencionado yelmo. Cuando el enano enseña el Anillo, la iluminación cambia radicalmente a esos colores verdes y azules adecuados a una fábrica del futuro. La luz roja del vestuario de Loge, cuando hay oscuridad, le aporta una distinción especial al dios del fuego,

también son luces reflectantes que le dan notoriedad ante el enano y ante el rey de los dioses.

El comienzo de la escena cuarta es muy oscuro, después del viaje sideral de los dos dioses con nuestro planeta proyectado y una vez que salieron de Nibelheim. No hay luces aparentes ni nada proyectado en el momento en que el nibelungo está atado hasta que besa el anillo. La luz cambia a ser rojiza cuando entra Erda en escena, porque lo que va a aconsejar a Wotan puede cambiar su destino y requiere de un ambiente de mucha tensión dramática.

Es admirable el movimiento de las ondinas en las urnas llenas de agua en la escena primera. El hecho de sumergirse y respirar para posteriormente cantar. Es magnífico el esfuerzo de flexibilidad que demuestran cuando galantean con el enano para burlarse de él. Igual de admirable es, que después de una ahogadilla de Flosshilde, Alberich pueda cantar lleno de agua por todo su cuerpo y que mantenga una conveniente respiración para entonar. Así como hay que destacar la dificultad que conlleva tumbarse boca abajo tras salir de la urna de agua y seguir cantando.

Las ondinas dan volteretas en el agua, después de que las tres se hayan reído del enano y, por ello, Alberich suelta el agua de las urnas y ellas se desesperan tocando las paredes de su cubo para demostrar que están en peligro.

En la escena segunda, los personajes apenas se mueven porque todos son manipulados por plataformas y estructuras metálicas o robóticas que gestionan desde las tablas. Loge lleva un patín eléctrico; la única que sube y baja de la plataforma de su hermana y se tira al suelo es Freia, porque ha de compartir con los espectadores su grado de preocupación por su inminente entrega a los gigantes.

Los figurantes colgados boca abajo en la forja, a los que miden e inspeccionan otros figurantes de pie, dan movimiento escénico en un segundo plano, al tiempo que los personajes realizan sus intervenciones. Loge sigue con su patín y Mime prueba qué es estar colgado como estos figurantes, cuando Alberich se enfada con él al comenzar la escena. No menos curiosa es su fuerza

al interpretar en esta situación atípica, puesto que es muy dificultosa esta posición para un cantante y un actor, aunque esté poco tiempo así.

Los elementos que deben aparecer según el texto dramático-lírico son:

- Alberich trepa para dirigirse a las urnas donde están nadando las ondinas, yendo una por una (escena I).
- Alberich agarra a Mime al inicio de la escena III, con el objetivo de que acabe la joya que le encargó de una vez.
- Mime le muestra el yelmo mágico al otro enano y éste se lo coloca para volverse invisible. Las luces se apagan por completo y la escena queda oscura, hasta que un foco alumbró a un Mime asustado por la falta de Alberich (escena III).
- Alberich tiene un látigo como se expresa en el libreto (escena III).
- El enano enseña un Anillo que no puede ponerse en un dedo y que se ilumina. Cabe en una mano, y sus luces amarillas hacen apartar a todos los presentes (escena III).
- Wotan amenaza a Alberich con la lanza, cuando le dice que si el tesoro del nibelungo sale a la luz todos padecerán en las oscuridades, sin embargo, Loge intercede (escena III).
- El enano se coloca el yelmo y se convierte en dragón. Un dragón de placas de metal en movimiento, gracias a un montón de figurantes que dibujan una ese con plataformas con ruedas, y el primero traga y lanza fuego (escena III).
- Loge pide a Alberich que se haga pequeño e insignificante y el enano se transforma, después de volverse a colocar el yelmo, en una estructura de metal con forma de sapo. Lo atrapan los dioses y consiguen vengar al codicioso Alberich.
- El enano está maniatado al inicio de la escena cuarta, aunque suspendido en el aire y colgado de la plataforma que hace viajar a los dioses por el mundo. La proyección del planeta Tierra y el enano, en un primer plano a oscuras, es espectacular. Loge y Wotan lo miran desde su plataforma, hasta que Wotan baja y Loge lo sigue atado de pies y manos como si fuese una marioneta humana con la intención de burlarse de él.
- El enano besa el Anillo y lo enseña con ímpetu (escena IV).

- Wotan le quita el Anillo al nibelungo con mucha violencia cuando lo ve iluminado en la mano de Alberich (escena IV).
- Todos los dioses vuelven a esta escena de luces fluorescentes y en la que Froh muestra su amor por Freia (escena IV)
- Freia corre a abrazar a su hermana y continúa con la manzana dorada en la mano (escena IV).
- La medida del oro que tienen que entregar los dioses a los gigantes es la altura de Freia y, para ello, sitúan a la diosa en el centro, rodeada de nibelungos que realizan una torre humana desde el suelo (escena IV).
- Donner luce su martillo para alzarlo y que provoque la tormenta esperada al final de la escena IV. Una espiral de color verdoso se proyecta detrás de él. Da en el centro de la proyección y todo cae para desaparecer. Por consiguiente, una tormenta demasiado irreal y fantástica (escena IV).
- Una red configura la imagen de una cabeza joven proyectada y es distinta a la que llevamos percibiendo desde el comienzo de *El Oro del Rin*. Verde sobre fondo azul, y Wotan, colocado en el centro con su lanza, está cantándole al destino. La proyección se parte en dos ante la lanza del dios y los figurantes, colgados en arneses por todo el fondo, decoran una escena con predominio de la tonalidad azul. Delante, aparecen Fricka y Wotan cogidos de la mano como escribe Wagner en su libreto (escena IV).

Los elementos originales que aporta esta versión operística son una multitud y muy variados. Situemos los más importantes:

- Proyecciones de luces e imágenes abstractas relacionadas con el movimiento del agua y el uso de pompas en el preludio.
- Las tres ondinas se bañan en las profundidades del Rin con tres urnas llenas de agua y ayudándose de proyecciones continuas que simulan olas, cascadas y la fuerza del río (escena I).
- Alberich es empujado por una de las hijas del Rin, que ha salido de su urna, y le pisa la cabeza para introducirla y mojarla unos segundos en el agua. El enano se moja la cara y sigue cantando mientras ellas ríen (escena I).

- Las dos ondinas, que ya ha cortejado el nibelungo, se bañan juntas en la misma urna, dejando vacía en la que Alberich se ha mojado (escena I).
- Ellas le escupen agua que tragan, mientras él se dirige a ver si la última le hace caso. Las dificultades para llegar son evidentes, porque el enano se mueve de rodillas, gateando hasta que se introduce dentro de la urna de Flosshilde para conquistarla (escena I).
- Alberich toca las urnas cuando se han elevado con desesperación, porque no puede acceder a las hijas del Rin que no dejan de nadar (escena I).
- No existe una fortaleza para la escena segunda, porque los protagonistas están suspendidos en el espacio (escena II).
- Fricka le da una flecha del amor a su marido, pero no la acepta cuando le habla de la dificultad por la que pasa Freia (escena II).
- Freia lleva en la mano una bola grande de color amarillo con forma de manzana dorada (sus manzanas de la juventud), cuando aparece corriendo para refugiarse al lado de su hermana y antes de que lleguen los gigantes (escena II).
- Los gigantes se sitúan en el centro de la escena, siendo dos estructuras robóticas en donde ellos cantan. No van armados con estacas (escena II).
- Donner y Froh se suspenden en el aire con las mismas plataformas que el resto de los dioses, la única que se mantiene en el suelo es Freia con la manzana (escena II).
- En cambio, Loge conduce un patín eléctrico grande de dos ruedas con una luz roja intensa desde el que hace su entrada (escena II).
- Cuando Wotan le pregunta a Loge cómo forjar el anillo con el oro, la proyección de la cara del bebé amarillo vuelve a aparecer detrás de los personajes presentes (escena II).
- Wotan y el resto de los dioses se ponen una mascarilla de anestesia que les hace dormir, mientras Loge no sabe qué les pasa y se acerca a examinar uno a uno. Los dioses han bajado de las alturas y sus plataformas están a ras del suelo ante la expectante mirada de Loge y las reflexiones sobre la senectud del soberano dios Wotan (escena II).
- Una plataforma baja para que Wotan y Loge puedan elevarse a lo más alto en busca de Freia. Los dos ven el universo proyectado detrás y es

como si volasen hacia la proximidad de Nibelheim, al final de la escena segunda.

- De repente, la proyección cambia a una mina enorme, una forja actual (escena III).
- Los nibelungos son figurantes que deambulan y se arrastran por el suelo, siguiendo las órdenes de Wotan y su lanza. Estos nibelungos están caracterizados con un traje enterizo ajustado que incluso cubre sus rostros y todos en un mismo color: blanco y detalles en plata. No parecen enanos, ni personas. Son iluminados en amarillo intenso detrás de los que protagonizan la escena: Wotan, Loge y Alberich (escena IV)
- Wotan sí se pone el Anillo con un engarce en su dedo, aunque no lo introduce de forma regular porque tiene el tamaño de una pulsera, sino que mete su dedo en el engarce y deja que luzca todo el círculo iluminado (escena IV).
- El rostro de bebé vuelve a estar presente cuando Wotan posee el Anillo y Alberich le cuenta que el señor del Anillo irá muriendo lentamente con su reino. La imagen del niño y la iluminación de los figurantes por el suelo, que representan el oro, es cada vez de un verde y un amarillo más estridente o fluorescente. Wotan no deja de mirar el Anillo iluminado hasta que vuelven a colocarse en sus plataformas mecánicas (escena IV)
- Se sirven de los propios figurantes para establecer una torre humana con la altura de Freia para conseguir la medida del tesoro. No existen postes que midan la cantidad de oro (escena IV).
- Loge hace que le coloquen el yelmo a un figurante que ha colaborado en la torre de oro que se rige por la medida de Freia (escena IV).
- Sobre la torre humana de oro se proyecta el planeta y se baja la iluminación hasta que Erda hace su aparición (escena IV)
- Cuando liberan a Freia, los figurantes que interpretaban el oro van rodando por el escenario para apartarse de los dos gigantes que han entrado en escena (escena IV).
- Al darle Fafner un manotazo con la estructura metálica, Fasolt muere y desciende su estructura. Además, el intérprete se recuesta sobre la misma (escena IV)
- Los dioses no ríen ni cruzan un puente al finalizar la escena IV.

- Todos los figurantes se unen con sus manos y dejan de estar tumbados para ponerse de pie. Forman una red humana adornada en los laterales por colores llamativos, un posible arco iris mencionado en el texto, que motive la partida de los dioses. Esa red humana se deshace poco a poco y se vuelve a unir con todos los dioses dentro de ella (escena IV).

2.3.3.2. Análisis semiótico de *La Valquiria*.

B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.

Director de orquesta: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Escenografía: Richard Peduzzi

Vestuario: Jacques Schmidt

Artista supervisor: Wolfgang Wagner

Coro y orquesta del Festspielhaus de Bayreuth

Reperto:

Siegmund: Peter Hofman

Wotan: Donald McIntyre

Hunding: Matti Salminen

Sieglinde: Jeannine Altmeyer

Brünnhilde: Gwyneth Jones

Fricka: Hanna Schwarz

Gerhilde: Carmen Reppel

Ortlinde: Karen Middleton

Waltraute: Gabriele Schnaut

Scwertleite: Gwendolyn Killbrew

Helmwige: Katie Clarke

Siegrune: Marga Schiml

Grimgerde: Ilse Gramatzki

Rosswisse: Elisabeth Glausser

Acerca del mobiliario hay que apuntar que es bastante fiel al libreto, porque en el primer acto se representa el interior de una casa decimonónica con un fresno en el centro, dando lugar a una habitación espaciosa y rústica. Una tempestad deja intranquila a Sieglinde, que mira hacia la puerta y corre cuando ve entrar a alguien. Alrededor del fresno, los sirvientes de la casa de Hunding y Sieglinde preparan una mesa para la cena. El mantel y el tablero de la cena, cena que no han tomado, queda esparcido junto al fresno, tras un ataque de ira ante la revelación de la identidad de Siegmund.

El siguiente acto debería presentar un decorado basado en rocas abruptas en un desfiladero, una pendiente que se elevase hacia el fondo y un enorme peñasco en forma de meseta. En cambio, vemos un salón con un espejo de cuerpo entero en un lateral, una bola central que gira sobre una brújula dibujada con baldosas en el suelo, una silla en el otro lateral y la puerta de entrada completamente abierta.

En el tercer acto, ante la presencia de todas las valquirias, se decide respetar el texto dramático-lírico y el director escénico opta por ambientar una cumbre de una escarpada montaña. No existe el monte de pinos a la izquierda ni son tan exhaustivos con la gruta, sin embargo, podemos aprobar la escenografía, pensando en que intenta ser respetuosa hacia el texto wagneriano, siempre con algunas pinceladas de innovación escénica.

El vestuario continúa desarrollando el aspecto decimonónico entre todos los personajes que acuden a escena. Siegmund viste camisa holgada, pantalón ajustado, chaleco y botas en tonos verdes y marrones, aunque bastante sucios por haber estado perdido y desorientado. Su pelo natural es largo y rizado. Sieglinde lleva un vestido largo con escote de color gris y un semirecogido que deja lucir su melena rubia. Hunding viste con un abrigo largo de piel con capa, camisa con corbata y chaleco en tonos verdes, negros y marrones. Un pelo largo natural muy peinado y una barba cuidada. Sieglinde cambia su vestuario cuando la noche acecha y deben estar dormidos. Se acerca a ver si su huésped duerme en camisón largo de color blanco con volantes y encajes de otro siglo diferente al actual.

Brünnhilde lleva un casco de guerrera mitológica, un escudo protector para el pecho en negro y una falda larga. Wotan permanece con el vestuario fundamental para caracterizarlo: parche en el ojo y una vestimenta propia del siglo XIX con la levita y un traje de chaqueta con chaleco y corbata. La fantasía en esta versión se limita a la sucesión de hechos que se narran y no repercute en una puesta en escena que sea excesivamente creativa, sino que trata de ser lo más fiel posible a un libreto elaborado en una época determinada que ayude a saber qué era lo que Wagner pretendió en aquel tiempo con su música y con su drama. Fricka luce un vestido blanco de manga larga hasta los pies, además de un recogido decimonónico.

El vestuario de todas las valquirias es parecido al de Brünnhilde, con escudo protector de metal en el pecho, un casco y faldas largas en tonos grises (acto III). Sieglinde está embarazada y va ataviada con ropas holgadas como una camisa gris y una falda larga negra, muy despeinada y presenta el rostro sucio. Hemos de recordar que se ha fugado con la valquiria y este dato ha de reflejarse en escena gracias a que se elige un aspecto desatendido. Wotan cambia su traje a un color negro, excepto la camisa blanca, y continúa sin el parche que se quitó en el monólogo donde recapitulaba todos los hechos que le mostraban desolado.

Hay pocas distinciones que hacer que aludan a la poca luz en escena. Los sirvientes de la casa utilizan velas para contextualizar la época del siglo XIX. Colocan estas velas en la mesa. La luz de la luna también focaliza parte del edificio en el momento en que Sieglinde y Siegmund van a proceder a declararse su amor. Al comenzar el segundo acto, la luz es muy oscura y son escasamente enfocados la valquiria y el dios Wotan, precisamente en el momento de entregarse a la batalla y de armarse, cuando la hija valquiria sujeta la lanza de su padre.

Durante el acto III, la iluminación es muy pobre para ambientar esa tormenta sucedida cuando las valquirias arrastran los cuerpos muertos entre una gran neblina.

Atendiendo al movimiento, la mímica y la ocupación espacial hay que señalar que Siegmund se arrastra por el suelo y muestra dolor por sus heridas. Es capaz de llegar con esfuerzo a la pequeña fuente para beber. Los dos personajes se miran y apartan la mirada con fuerza en el acto I, después de beber hidromiel. Sieglinde tiene miedo y se abraza al salvaje Siegmund, para que la proteja de esas sensaciones que empieza a sentir. Se desplaza corriendo hasta el fondo del escenario con el fin de abrir sus brazos hacia la luna y termina observando a su verdadero amor. Son hermanos, en cambio, el amor traspasa cualquier obstáculo. Un contraste acusado de escena con respecto a lo que vimos en *El oro del Rin*, porque no se percibió este amor tan profundo, sino un juego a partir del amor con tal de conseguir poder. Se besan, se demuestran que se quieren y se observan paulatinamente con descaro y de forma muy delicada.

Fricka manipula a su esposo provocando que la abrace y note su desazón al haber sido engañada por Wotan. Exagera su desesperación, abriendo demasiado los ojos y colocando las manos tensas delante de su cintura y de su pecho. Wotan no deja que Brünnhilde le quite la bata, pues su emoción va creciendo ante la angustia que siente por los acontecimientos que acaecerán. Wotan se siente culpable de ser infiel y de aceptar la decisión de dar muerte a Siegmund. Se mira al espejo de pie y, a continuación, se sienta para mirarse muy fijamente. Se quita el parche y llora delante de su reflejo. Por lo tanto, su monólogo es delante del espejo, del reflejo de un dios que no encuentra consuelo.

Los elementos escénicos que deben aparecer según el libreto son:

- La piel de oso que Siegmund pone en el suelo (acto I).
- Sieglinde vuelve con manjares y bebidas después de haberle explicado a su marido la llegada de Siegmund (acto I)
- Sieglinde corre a interceder entre los dos hombres, después de que Siegmund cuente su historia (acto I)
- La dama se abraza al fresno hasta que Hunding le ordena salir y se apoya también en el fresno posteriormente (acto I)
- La luna y su resplandor para que los hermanos enamorados se declaren su amor (acto I).
- Siegmund consigue sacar Notung del fresno, tal y como estaba predicho y le ha expresado Sieglinde (acto I).
- El respeto al libreto intenta ser constante y el director escénico Patrice Chéreau intenta mostrarnos, en la escena III del segundo acto, un lugar lleno de arbustos y con poca luz que ofrezca al público una sensación de desamparo. Siegmund y Sieglinde huían, sin embargo, el cansancio les puede y tratan de solucionarlo con abrazos que calmen los nervios de su situación extrema (acto II).
- Siegmund comprueba que su amada viva y que no se ha desmayado hasta el punto de perder el sentido por completo. Arroja su cuerpo con ternura y se hace un profundo silencio, pues así quería Wagner que fuese la escena según lo que había escrito en su libreto (acto II).

- Siegmund blande la espada delante del cuerpo de Sieglinde dormido porque se siente desesperado por tener que cumplir con una acción que no quiere hacer. Prefiere matar su cuerpo y el de Sieglinde antes que partir al Walhalla con Wotan (acto II).
- El enamorado hijo salvaje de Wotan toma la cabeza de su hermana, la besa en los labios con pasión y se levanta con resolución ante el sonido del cuerno de Hunding (acto II).
- Sieglinde se agita al despertar, debido al miedo que tiene. No asistimos a una exposición de truenos y relámpagos, solamente a una niebla provocada por el humo (acto II).
- Un relámpago no ilumina ninguna torre, ni relámpagos que nos hagan ver cómo la valquiria protege a Siegmund cuando entra en combate con Hunding (acto II).
- Al choque de la espada con la lanza de Wotan que llevaba Brünnhilde, Notung se rompe. Hunding da muerte a Siegmund con su espada y el jefe de los dioses ve a su hijo muerto con tristeza. Hunding también cae muerto. Wotan enfurece porque Brünnhilde se ha fugado con Sieglinde. El dios no para de buscar con su lanza y apunta sin medida al lugar oscuro. Se siente muy traicionado por la valquiria y la cara del dios está desencajada (acto II).
- La tormenta ambienta la escena de las valquirias, pero ninguna hace uso de caballos para su llegada (acto III).
- Grane, el caballo de Brünnhilde, debería haber aparecido en escena porque es nombrado varias veces por las hermanas valquirias y es un elemento escénico importante, porque sobre él está el cuerpo de Sieglinde que las valquirias atisban desde lejos hasta que se aproxima (acto III).
- Brünnhilde le entrega los trozos de Notung a Sieglinde para que los guarde y su futuro hijo los herede (acto III).
- Todas las valquirias se unen en corro y esconden a Brünnhilde ante un colérico padre (acto III)
- Brünnhilde sale de entre las valquirias y se dirige con humildad a Wotan (acto III).

- El resto de las valquirias se abrazan a su padre cuando escuchan que su hermana será desterrada. Se retiran lanzando gritos de dolor sin escuchar el galopar de sus caballos (acto III).
- Brünnhilde se levanta un poco hasta quedar de rodillas después de la marcha de las valquirias y ante la mirada de Wotan (acto III).
- Wotan no canaliza su enfado y sostiene el brazo de la valquiria con fuerza. Su destino no puede elegirlo y ha de asumir lo que le espera (acto III).
- Posteriormente, el dios se estremece ante Brünnhilde y le cuenta cómo solamente el mayor héroe la rescatará de un fuego que rodee la roca en la que yacerá dormida. Le abraza su cintura y se funde en un eterno abrazo del que le cuesta salir. El personaje de Wotan demuestra que hace su labor en contra de su voluntad y enviar a Brünnhilde a esta roca le destroza el alma. De nuevo, padre e hija se vuelven a abrazar en lo alto de la roca para despedirse (acto III).
- Wotan besa a su hija en los ojos y Brünnhilde duerme profundamente. Es desplazada en brazos por el dios y la sitúa donde ha de permanecer hasta que un héroe que no tema al miedo la rescate. Le coloca su casco antes de marcharse (acto III)
- La lanza provoca el fuego cuando Wotan invoca la fuerza de Loge. Una iluminación roja acompaña a los efectos de humo donde Brünnhilde duerme (acto III)

A pesar del respeto al texto wagneriano, el director escénico añade elementos originales en esta versión operística:

- Sieglinde no toma un cuerno y sale rápidamente a por agua para echarla en este recipiente, sino que coge agua con sus manos de la fuente que está al lado de Siegmund y se la deja caer en el rostro. Por lo que Siegmund tampoco devuelve el cuerno del que bebe (acto I).
- Sieglinde le trae una copa de hidromiel a Siegmund y no la sirve en un cuerno (acto I).
- Ella también bebe de la copa y deja que el salvaje la acabe (acto I).

- Siegmund no se acerca a un fogón cuando le desvela al matrimonio quién es y el motivo por el que no se llama Friedmund o “mensajero de la paz” (acto I).
- No hay fuego que se avive de los tizones encendidos cuando se ven por la noche Sieglinde y Siegmund (acto I).
- Brünnhilde no cabalga en la cumbre de las rocas, porque ni hay rocas ni hay caballo. Tampoco se esconde de la presencia de Fricka en una gruta (acto II).
- Fricka extiende su mano delante de Brünnhilde para que Wotan selle el pacto con ella: hay que acabar con el welsungo para honrar a la diosa tras su infidelidad (acto II).
- Wotan no se recuesta en una roca, está sentado en una silla muy abatido tras su juramento. (acto II).
- Wotan empuja a Brünnhilde para que reaccione y le sea fiel a sus propósitos. Ella se sujeta a la lanza cuando Wotan se va, se coloca el casco y la armadura del pecho y se siente temerosa porque el combate será muy duro. Se va con la mirada perdida y sin levantar la vista apenas del suelo (acto II).
- Siegmund no conduce a Sieglinde hacia una piedra en forma de lecho; ella se tumba sobre el escenario. Su terror le lleva a reírse sin sentido como si enloqueciese (acto II).
- Brünnhilde no entra en escena con el corcel sujeto por la brida, sino andando despacio, desprovista de armadura y casco, con una tela blanca doblada en su brazo (acto II).
- La valquiria le quita la manta al salvaje hijo de Wotan y le ayuda a desvestirse el torso con la intención de asearlo con las telas blancas que llevaba en su brazo. Le coloca la tela sobre el cuerpo de Siegmund y ambos caminan despacio y ceremoniosos hacia el cuerpo dormido de Sieglinde. En el instante de conocer la noticia sobre su destino, Siegmund declina la idea de ir a Walhalla porque sin su amada hermana Sieglinde no va a acudir. Se quita la tela, la arruga entre sus manos y la arroja al suelo (acto II).
- No hay cambio de luces ni una tempestad al finalizar la escena IV del acto II. La luz no varía prácticamente nada.

- Las valquirias intentan ayudarse para trasladar los cuerpos fallecidos que hay esparcidos (acto III).

B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.

Director de orquesta: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Vestuario: Chu Uroz

Orquesta de la Comunitat Valenciana y coro de la Generalitat Valenciana

Reperto:

Siegmund: Peter Seiffert

Fricka: Anna Larsoon

Hunding: Matti Salminen

Gerhilde: Bernadette Flaitz

Wotan: Juha Uusitalo

Ortlinde: Helen Huse Ralston

Sieglinde: Petra Maria Schnitzer

Schwertleite: Christa Mayer

Brünnhilde: Jennifer Wilson

Siegrune: Heike Grötzinger

Grimgerde: Manuela Bress

Rosweise: Hannah Esther Minutillo

La Valquiria se inaugura con proyecciones fundamentadas en iluminaciones de color verde y negro, que intentan provocar en el espectador una sensación de profundidad y velocidad a la vez, cuando suena la obertura. Nos adentramos en el interior de una inmensidad de árboles para culminar proyectando un gran fresno en escena de color blanco sobre fondo verde. En el escenario no hay nada cuando Siegmund entra en casa del matrimonio de Hunding y Sieglinde, solamente esa proyección del fresno y una serie de huesos grandes repartidos cerca del cuerpo tumbado de Sieglinde.

El acto II sigue con el espacio vacío y fundamentado en una serie de proyecciones repetitivas: es protagonista la sensación de profundidad y velocidad para simular el viaje de Wotan y la cara del niño hecha de red que vimos en *El Oro del Rin*. En medio de la escena se coloca una plataforma con Brünnhilde, y a la izquierda otra plataforma con Wotan.

La escenografía del acto III se centra en una gran bola central rodeada de figurantes semidesnudos, además de algunos figurantes colocados boca abajo en las tablas. El momento del movimiento de la bola humana conduce a que el director escénico haya decidido no introducir proyecciones cuando suena la Cabalgata de las Valquirias. Toda la atención se la merece semejante esfera que luce con una luz débil, efectos de humo y la preferencia por paneles en color azul. Cuando entran en escena las primeras valquirias, se proyecta un campo de batalla lleno de cadáveres y efectos de luz verde y rojo. Los truenos se hacen notorios entre los cuerpos sin vida amontonados que han sido proyectados. Varias plataformas, en el mismo sentido que las que transportaban a los dioses en los dos primeros actos, dirigen a cuatro valquirias y el resto alza sus lanzas de pie. Sin caballos, ni tampoco ubicamos la cumbre de una escarpada montaña. Las luces cada vez son más azuladas y se mitiga el uso de la proyección, con el objetivo de dejar a oscuras el escenario y que simplemente destaquen las valquirias con esta focalización azul.

Una plataforma circular con pequeñas barras de sujeción de metal ha bajado, y, debajo de ella, todos los figurantes están soportando el peso de Wotan y de la valquiria. El dios ubica en el centro a Brünnhilde, le da un beso en la frente y la deja dormida tras acariciarle el pelo con ternura. La luz se vuelve anaranjada y se proyecta el mundo detrás de ellos. Finalmente, cuando Wotan deja sola a la valquiria en la plataforma, no hay más luz que la anaranjada y el fondo es entre un verdoso y un azul oscuro.

La apariencia de los personajes en escena se adecúa al siglo XXI. Sieglinde tiene el pelo con un peinado de rastas, como la mayoría del elenco, y lleva una soga al cuello. Su vestimenta es moderna y le acompañan pinturas o tatuajes simbólicos por los brazos y el pecho. Una camiseta de trazado en sisa, adornos de huesos y una falda de red conforman su estilo salvaje, propio de la estirpe welsunga de la que procede. Siegmund también conserva una rasta en un cabello enmarañado y viste un pantalón crudo al que añade harapos de pieles y restos de red u otros materiales que le faciliten este aspecto desaliñado. Hunding va repleto de pieles por todo su cuerpo, mangas de cuero marrón para cubrir sus brazos. pintura verde en la cara y unas botas grandes para calzar sus

pies, que apenas se perciben porque las telas de distintas pieles cubren todas sus piernas.

En el segundo acto, Brünnhilde viste un traje espacial, pero con detalles guerreros, y Wotan-Fricka permanecen con el mismo vestuario de *El Oro*. La valquiria tiene un peinado con trenzas y cintas, un casco sujeto en la frente con elementos decorativos, un cuerpo con un escudo protector en el pecho, una falda igual a la de Wotan y una lanza también parecida a la de su padre.

El vestuario de las valquirias en el tercer acto es muy similar al que pudimos verle a Brünnhilde. Todas visten trajes en colores crudos y marrones con protectores en el pecho, cascos de diverso tipo de corte modernista, y faldas con detalles en cuero. Los figurantes que estaban sujetos a la bola de metal tenían un cuerpo decorado con pinturas en negro dibujando huesos corporales en su fisonomía.

La luz es muy poca al empezar la ópera, la poca que ayude a ver la proyección del fresno y la proyección de la hoguera. Sobre los huesos y sobre los personajes se focaliza un color rosáceo, que crea incertidumbre y un clímax cálido. La proyección del fresno va cambiando de colores, según se van conociendo los dos personajes, y dos ojos verdes, como de un felino o de un animal terrible, aparece a ambos lados del fresno. El movimiento giratorio y los distintos colores del fresno central cambian algunos efectos de la luminotecnia, aunque los personajes siguen con focos más claros que al comienzo de la representación. En el acto II encontramos la misma iluminación que en el primero, aunque se incide en colores azulados y rojos intensos en momentos de tensión dramática, como el protagonizado por Fricka y Wotan en su discusión matrimonial. En el instante en que Wotan le jura a Fricka que abandonará a los welsungos y hará justicia por la honra de su mujer, la escena se queda plenamente oscura excepto por la luz blanca e intensa del personaje. Lo mismo ocurre cuando está la valquiria consolándole cerca de él, pues ella recibe la misma luz que su padre. No hay proyecciones para un momento tan triste, hasta que en un lateral de la escena se vuelve a proyectar cómo el anillo fue a parar a las manos de Wotan mientras él cuenta su historia. Es un monólogo tan importante que toda la atención debe recaer en el protagonista, así los

espectadores sabrán, gracias a esta recapitulación de hechos por parte del jefe de los dioses, los motivos por los que Wotan se siente tan frustrado.

La ira de Wotan del tercer acto, ante la desobediencia de Brünnhilde, se expresa escénicamente con una luz roja penetrante. Esta luz vaticina el fuego que rodeará a Brünnhilde.

El comportamiento de Siegmund y Sieglinde es poco humano, parecen animales que intentan acercar sus destinos. En principio, andan a gatas cuando se descubren y se huelen o miran con ganas de examinarse mutuamente. Al beber hidromiel, Sieglinde se sigue comportando como una mujer salvaje que se seca con fuerza la boca abierta y mira desafiante a Siegmund. La manera de actuar de Hunding es igual a la de los hermanos, pues se sienta en el suelo para comer e intenta despedazar carne con un enorme cuchillo. Como fieras que apenas han recibido una educación convencional.

Fricka está indignada con Wotan por su pasado infiel y su mala gestión a la hora de tomar decisiones y gesticula muchísimo con los brazos en la plataforma hasta que baja al terminar y apoya sus manos en el suelo como señal de estar derrotada en el acto II. Fricka desespera y se retuerce, apretando muy fuerte sus puños para reprimir tanta repulsa hacia la situación de Wotan y de sus hijos lobeznos ilegítimos que ahora se han fugado juntos por amor y le pide con rabia a su marido que abandone al welsungo. Wotan está abatido, andando muy despacio y manteniéndose largo tiempo con cierta quietud sobre su lanza, porque tiene que aceptar la situación de abandonar a sus hijos por el deseo de su mujer. Se agacha con la intención de desmoronarse en escena y su dolor es manifestado al público porque no abandona la vista del suelo y de la lanza.

Esclavo de sus propios pactos, Wotan sigue relatándole a Brünnhilde con una actitud muy desesperada esta nueva situación que tiene que cumplir, aunque no quiera. Abraza a su hija y ella lo mira contrariada. Brünnhilde, tras conocer todos los pormenores de su padre, desespera ante la autoridad impuesta por el dios para que mate a Siegmund y acabe con la traición que le ha hecho a Fricka. La valquiria sube los brazos, en señal de querer alcanzar a su padre. A solas, Brünnhilde, mira al suelo y cierra el puño. Coge su lanza y la mira con mucho dolor.

Los elementos escénicos que aparecen en esta representación y respetan el libreto son:

- La proyección de una hoguera sobre los personajes, en distintos colores, pues nos hace comprobar el respeto en el uso del fuego mientras se conocen los futuros hermanos enamorados (acto I)
- Brünnhilde se comporta como expone el libreto tras saber que tiene que ayudar a darle muerte a Siegmund: se inclina, recoge las armas (aquí solamente una lanza) y después medita con tristeza su nueva situación (acto II).
- Siegmund se cerciora de que Sieglinde vive y escucha su respiración. Le ayuda a tumbarse, se abraza a ella y se tumba para darle un cálido beso y la deja dormida mientras la luz va apagándose (acto II).
- Brünnhilde saca la espada rota y se la entrega a Sieglinde delante de sus hermanas (acto III).
- Wotan arroja su lanza porque está muy enfadado por la decisión que tiene que tomar sobre la valquiria: su destierro, un sueño eterno hasta que la valentía de un gran héroe la despierte entre llamas de fuego. Se proyecta la imagen de la Tierra girando y acercándose a ellos, mientras el dios pasa de arrojar su lanza y abrazar a Brünnhilde (acto III).

Hemos analizado pocos elementos que aluden al texto dramático-lírico y, sin embargo, enumeramos bastantes elementos originales que aporta esta versión operística:

- No existe el interior de una casa, sino simplemente una proyección del fresno y como elementos decorativos un montón de huesos (acto I)
- Sieglinde se moja la rasta en un poco de agua y gotea sobre la cara y la boca de Siegmund (acto I)
- Sieglinde le ofrece una copa moderna de barro pintada de color gris para que beba hidromiel y no un cuerno como dice el libreto (acto I).
- Siegmund le quita la soga del cuello a Sieglinde (acto I).
- Hunding tiene un arma cuando entra en escena, un enorme cuchillo, y flechas en la espalda sujetas con un zurrón (acto I).

- En vez de sentarse en una mesa de cena, Hunding ofrece sitio en el suelo a Siegmund mientras parte con un enorme cuchillo una pieza de carne (acto I).
- Cuando Sieglinde trae comida, se trata de un plato y un mortero rústicos, al modo del paleozoico. Arroja algunas hojas o pétalos y machaca, ante la atenta mirada de Hunding y Siegmund. Ofrece bebida y se la lleva gateando a su marido (acto I).
- Una espada proyectada da vueltas delante del fresno proyectado en el momento en que Siegmund alude a la espada de su padre (acto I).
- Se abre el fondo del escenario hacia dentro y la luna queda partida en dos, así como el fresno queda también dividido a los ojos del espectador (acto I).
- Cuando Sieglinde le comunica a Siegmund que una espada está clavada por su padre en el fresno para que su hijo la extraiga si puede, el salvaje hijo de Wotan se dirige a la proyección y saca la espada. Esta proyección del fresno estaba repleta de las letras que componen el nombre de "Siegmund" antes de asir la espada (acto I)
- Se besan apasionadamente cuando rescatan esta espada y se abren las puertas del panel de proyección para que se vayan corriendo de la escena los dos hermanos enamorados (acto I).
- No vemos que el padre y su hija valquiria se detengan en la cima de un peñón (acto II).
- Brünnhilde no desaparece entre los picos rocosos, puesto que solamente se percibe la proyección del espacio (acto II).
- Brünnhilde no aparece a caballo después de que el matrimonio de Wotan y Fricka fijasen su trato (acto II)
- Cuando Wotan alude a que renuncia a su obra delante de Brünnhilde, un planeta incandescente se proyecta detrás de él y es tapado por un satélite para dar lugar a una tremenda tormenta (acto II)
- Wotan ordena a Brünnhilde que mate a Siegmund y le da la lanza de la valquiria para que siga los pasos que su padre le dice. La imagen incandescente vuelve para ilustrar un momento dramático tan difícil (acto II)

- Está nevando en la escena tercera del acto II, pues así es más extrema la situación fugitiva de Siegmund y Sieglinde. La imagen del fresno es pobre y sin ramas, como si se hubiese marchitado o estuviese cortado.
- El panel de proyección se abre y llega Brünnhilde con la nieve cayendo y una estructura futurista sin su corcel. Lo único que respeta del libreto es que empuña la lanza y observa muy pensativa. La única proyección que ambienta el escenario es la nieve fina sobre los personajes y sobre la estructura (acto II).
- Brünnhilde sujeta un bote de pintura de témpera y le pinta a Siegmund la frente de color azul, posteriormente las manos, las mejillas. Es la señal de que es el elegido para seguir a la valquiria hasta el Walhalla.
- Siegmund coge la espada, Notung, para reafirmarse: no quiere ir a Walhalla y Hunding no le parece un rival digno de él (acto II)
- La estructura que sirve de decorado en esta escena se aproxima a Sieglinde antes de que se despierte. Una vez despierta, la estructura va desmont ndose y se erige en fragmentos colgantes sobre el escenario, al tiempo que Hunding ha llegado para luchar contra Siegmund. El dios Wotan y la valquiria han visto la muerte de Siegmund desde sus plataformas. Brünnhilde pone encima el cuerpo de Sieglinde sobre su plataforma y huyen. Wotan observa la estructura móvil de la que cuelgan figurantes para que prosiga en movimiento y analiza a Hunding hasta que muere de un grito que lanza Wotan (acto II).
- Lo cuerpos colgados de la estructura se mantienen inmóviles hasta que la música deja de sonar y Wotan desaparece en su plataforma (acto II).
- Sieglinde es dirigida por la plataforma y no la despiertan en una cumbre (acto III).
- Hay dos alturas para la escena de la cabalgata de las valquirias: cinco plataformas elevadas y el resto de las guerreras en el suelo (acto III). Sin una proyección que las acompañe durante la declaración de Brünnhilde. Ella pide fidelidad a sus hermanas porque sabe que Wotan la castigará por proteger a Sieglinde y al fruto del amor de los dos hermanos salvajes.
- La tormenta proyectada se desata cuando esperan la llegada de Wotan y un fuego rojo proyectado acompaña su entrada (acto III).

- Wotan y la valquiria se quedan a solas con la imagen del firmamento como decorado y el paso de una estrella fugaz de forma muy lenta para incidir en la poca suerte que le espera a Brünnhilde a partir de ahora (acto III).
- Wotan coloca el escudo y la lanza de la valquiria sobre el cuerpo de Brünnhilde, mientras duerme y antes de verse fuego en la plataforma (acto III).
- Una vez que invoca a Loge, Wotan sube en su plataforma y ve cómo los figurantes van encendiendo y sujetando el fuego hasta crear un círculo. La plasticidad de la imagen es enorme, porque Wotan está en el mismo centro que su hija, pero elevado. A su vez, la forma de proceder con el fuego, encendiéndose las antorchas lentamente hasta conformar un círculo de fuego, se ve ayudado por la imagen proyectada de distintos colores fuertes en cuatro paneles que ilustran la expectación fervorosa del final de esta ópera inconclusa hasta que las proyecciones dejan de verse y, sobre fondo negro, Brünnhilde sigue durmiendo en este círculo de fuego humano (acto III).

2.3.3.3. Análisis semiótico de *Sigfrido*.

B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.

Director de orquesta: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Escenografía: Richard Peduzzi

Vestuario: Jacques Schmidt

Artista supervisor: Wolfgang Wagner

Coro y orquesta del Festspielhaus de Bayreuth

Reparto:

Siegfried: Manfred Jung

Alberich: Hermann Becht

Mime: Heinz Zednik

Fafner: Fritz Hübner

El Viandante: Donald Mc Intyre

Brünnhilde: Gwyneth Jones

Erda: Ortrun Wenkel

Waldvogel: Norma Sharp

El proscenio debería estar formado por una caverna con dos entradas naturales al bosque, mientras Mime martillea en un gran yunque al ritmo de los sonidos orquestales. El aspecto de la caverna y del bosque se mantienen, aunque es un espacio muy amplio para considerarse tal y como Wagner quiso expresar en su libreto. La fragua se consigue gracias a efectos de humo que parece una fogata y una gran rueda se sitúa detrás para que pueda fundirse el acero.

El acto II nos ubica en un bosque, respetando el libreto. Varios ramajes de árboles se ven entre la niebla y la noche oscura. En medio de la escena está Alberich. Al fondo debería haber la entrada de una cueva, solamente percibimos un oscuro fondo con más precisión. La tormenta se manifiesta con efectos de luces rápidas que simulan rayos en el horizonte. Ante la repentina voz de Fafner al final de la escena I del acto II, se abre un telón al fondo que nos deja ver el oro acumulado y humo a su alrededor.

El acto III se llena de humo con la intención de ambientar la tormenta en una montaña rocosa. El Viandante se dirige a la entrada de una cueva con aspecto de cripta y trata de clavar su lanza. Se mueve un cuerpo envuelto en telas y rueda por el suelo. El mobiliario cambia en la última escena del acto III porque volvemos a la montaña rocosa en donde yace dormida la valquiria. La misma puesta en escena que la ópera anterior, a diferencia de la luz que ahora es clara y provoca una visión nítida del momento culmen de amor entre Siegfried y Brünnhilde. No hay ningún elemento escénico más que podamos destacar y que sea diferente a lo que vimos en *La valquiria*.

En el acto I, Mime mantiene el mismo vestuario de *El Oro del Rin* y Siegfried viste ropas desenfadadas, propias de un joven que estaba buscando hazañas por distintos lugares. Una camisa blanca y muy holgada, un chaleco raído, un pantalón de color marrón y verdoso, además de aquellos ricos que se destacan en el texto en varias ocasiones. El perfil del héroe se sigue a la perfección en esta versión y respeta todo lo posible lo escrito por el compositor y dramaturgo.

Wotan no cambia su vestuario cuando ha de hacerse pasar por un Viandante y no lo vemos con un largo manto azul. Siegfried se protege las manos

con unos guantes en el momento en que va a reparar la espada de su padre, así como un mandil de cuero. Durante el acto II sigue con el mismo vestuario, añadiendo un sombrero decimonónico y su lanza; ésta le sirve para sujetarse mientras habla con el nibelungo Alberich.

Erda no está cubierta como con escarcha en la escena I del acto III, sino de una tela clara que nos hace no apreciar su fisonomía. El Viandante continúa con la misma vestimenta, pero sin el sombrero del acto II, aunque en la escena II lo vuelve a llevar puesto en el momento en que conversa con Siegfried sobre los acontecimientos sucedidos anteriormente: muerte del dragón, muerte de Mime, la espada y la forja del anillo.

Debemos mencionar una escasez de luz al comenzar la ópera porque es de noche. En el acto II ocurre lo mismo al comenzar, pues es una noche tormentosa en un bosque profundo e invita a mantener poca luz en la escena. Los momentos de amanecer que contempla el libreto los respeta la puesta en escena de esta versión durante el acto II. La iluminación es muy tradicional durante toda la obra, se fundamenta en darle protagonismo a los intérpretes y respetar el texto con luces naturales sin color ni efectos. El acto III es prácticamente oscuro y el espacio se llena de humo, poco visible para contemplar la posibilidad de crear una tormenta. La luz de la zona rocosa donde está Brünnhilde es cada vez más clara, la escena está completamente clara para ver el beso que el héroe debe darle a la valquiria dormida.

Acerca del movimiento, la mímica y la ocupación espacial, notamos cómo el nibelungo Mime talla en el yunque muy arrimado a él y expresa con precisión sus cambios de humor porque no es capaz de crear una espada digna; no puede volver a reconstruir Notung.

El enano constantemente mueve su cuerpo y se encorva cuando le cuenta al héroe, muy nervioso, cuál es su origen ante tanta insistencia. Mime hace una interpretación muy adecuada a su papel y, ante el miedo que le ha supuesto el Viandante y anteriormente Siegfried, no para de moverse en escena de un lado para otro. Le hará tres preguntas a Wotan, que se hace pasar por peregrino, y señala este hecho con sus propios dedos; tres dedos para tres preguntas mirando el rostro del dios con incertidumbre. Cierta comicidad también le

acompaña en su ejecución dramática, cuando se piensa qué hacer y decir se manifiesta torpe y realiza gestos extraños con sus manos o se sienta en el yunque con la mirada puesta atrás continuamente por si le atacan.

En el acto II, el reconocimiento de Alberich y el Viandante en la oscuridad de la noche es mediante un acercamiento a tientas y, al tocarse las caras con suavidad, se descubren y se asustan. Llaman la atención los esfuerzos que hace Siegfried cuando toca la caña para impresionar al pájaro que le ha cantado. Se tira al suelo, pone cara de hacer fuerza con el diafragma y mira la jaula sin perder de vista qué hace el pájaro.

La presencia de Erda en el acto tercero está basada en la expresión corporal y en el juego dramático con telas y movimientos corporales sobre el suelo. Los dos enamorados, en la escena III, siguen fielmente las acotaciones dirigidas al movimiento escénico y los gestos que debían desempeñar en un momento argumental tan importante. Brünnhilde abre sus ojos despacio, se muestra lenta y desorientada. Posteriormente hace gestos de aprobación ante el amor de Siegfried. El miedo del rostro y de los gestos que mantienen una distancia de decoro entre ambos se transforman en instantes de pasión y felicidad en sus caras y por la forma de tocarse, abrazarse y besarse.

Los elementos escénicos que deben aparecer según el libreto son:

- Mime sigue martilleando muy malhumorado y desesperado (acto I).
- Siegfried aparece dando gritos con un gran oso. Le quita al oso la correa y lo deja correr hacia el bosque (acto I).
- Siegfried le tira el puchero a Mime en la cabeza porque no es capaz de elaborar una espada decente (acto I).
- Siegfried salta sobre Mime y lo agarra del cuello, mientras el nibelungo está tumbado sin poder defenderse y no para de gesticular con las manos en señal de asfixia (acto I).
- Mime baja al pequeño foso de la caverna y saca los dos trozos de la espada del padre de Siegfried que guardaba en un paño (escena II, acto I)
- Siegfried amontona carbón para avivar el fuego de la fragua (escena III, acto I).

- Mime coge algunos recipientes y en una olla grande remueve hiervas, varios huevos y otros ingredientes con satisfacción. Amasa con un rodillo las hierbas y Siegfried sigue avivando el fuego para rehacer la espada tal y como su padre hubiese querido. Una gran rueda de metal gira detrás de la fragua mientras ésta no cesa (escena III, acto I).
- Siegfried forja al compás de la música sobre el yunque con un martillo (escena III, acto I).
- Alberich retrocede al reconocer a Viandante y saca su furia posteriormente (escena I, acto II).
- Siegfried y Mime corren hacia delante cuando amanece en la escena II del acto II y el héroe lleva la espada en la mano en vez de un cinturón de tiras de cuero como expresa el libreto.
- Siegfried se tira al suelo para observar cómo se va Mime y cuenta que no quiere volverlo a ver, porque no es su verdadero padre y ya conoce la verdad de su historia (escena II, acto II).
- No hay un manantial cercano a Siegfried, pero sí atiende al pájaro que le canta y trepa un árbol para coger la jaula (escena II, acto II).
- Siegfried toca una caña que pule con su espada y se sitúa delante del pájaro para llamar su atención (escena II, acto II).
- El héroe coge la trompa de caza y sopla en ella de espaldas al público y a la jaula (escena II, acto II).
- Sube un telón detrás de Siegfried y un artefacto de dragón negro se mueve mientras Fafner amenaza a Siegfried. El artefacto tiene cuatro ruedas de un carro y es manipulado por figurantes para que las patas se muevan (escena II, acto II).
- Siegfried lucha con su espada para vencer al dragón y lo consigue tras clavarle la espada en el pecho. El dragón desaparece y es Fafner con la espada clavada el que aparece moribundo. Fafner se arrodilla para estar a la altura del héroe y le cuenta que dio muerte a su hermano por la codicia del oro. El gigante muere y Siegfried le quita la espada del pecho después de propinarle una patada (escena II, acto II).
- Cuando Siegfried se lleva las manos a la boca para chuparse la sangre de Fafner escucha el sonido de los pájaros y esa voz del pájaro del bosque le inspira y lo deja extasiado (escena II, acto II).

- Mime entra con sigilo y comprueba la muerte del gigante Fafner, cuando es sorprendido por Alberich (escena III, acto II).
- El héroe sale con el yelmo en la cintura y el anillo puesto en su dedo. Escucha de nuevo la voz del pájaro al tiempo que Mime lo observa y disimula ante él (escena III, acto II).
- Mime le ofrece a Siegfried una bebida con hierbas después de mostrarse muy zalamero con él, como escribe Wagner en las acotaciones de su libreto (escena III, acto II).
- El héroe blande la espada y mata a Mime, al que arrastra hasta el fondo del bosque y lo deja colgado de un árbol, justo delante del cuerpo sin vida de Fafner (escena III, acto II).
- Siegfried intenta hacer rodar el cuerpo del gigante hacia la entrada de la caverna (escena III, acto II).
- Wotan pone su mano sobre la frente de Erda y la vuelve a su estado somnoliento del inicio de la escena, pues la diosa desaparece rodando sin cubrirse en este caso por las telas (escena I, acto III).
- El Viandante observa el cielo porque el crepúsculo lunar ha inundado el lugar escénico (escena I, acto III).
- Un incendio fluctuante se ve entre efectos de humo de color anaranjado (escena II, acto III).
- Siegfried parte la lanza de Wotan en dos y toca el cuerno para adentrarse en el fuego para rescatar a Brünnhilde. Solamente vemos lo que expone en la acotación, es decir, al héroe entrando hacia el fuego y los humos. Posteriormente, el espacio rocoso donde yacía la valquiria se despeja del humo tan intenso y se deja ver a la dama para comenzar la última escena del acto III (escena II, acto III).
- Siegfried corta los anillos que sujetaban a Brünnhilde a su armadura y le quita la coraza y guardabrazos. Mira a la dama con gran excitación, que tiene aquellos ropajes en tonos azules y grises, no blancos como escribe Wagner (escena III, acto III).
- Siegfried besa dos veces a Brünnhilde en la boca y levanta su cuerpo para volverla a besar una tercera. Con miedo. Llevánodse las manos a la boca por el temor, se arrastra unos metros para observar qué sucede con la hermosa mujer (escena III, acto III).

- Brünnhilde despierta con angustia de su castigo divino, costándole abrir los ojos. Se emociona al verse capaz de mirar a su alrededor y de ver la luz del sol (escena III, acto III).
- Siegfried abraza a la valquiria por detrás, que se muestra reacia a rendirse en sus brazos al principio (escena III, acto III).
- Brünnhilde se tapa los ojos, según versa en el libreto, cuando cree que su vista se nubla y el miedo le sobrepasa tras haber sido castigada por Wotan al largo sueño en el que ha estado inmersa (escena III, acto III).
- Siegfried se suelta de los brazos de su enamorada para hacer una pirueta como señal de su alegría por el mutuo amor (escena III, acto III).
- Los dos enamorados se abrazan finalmente con efusividad hasta dejarse caer en el suelo y se cierra el telón (escena III, acto III).
- De esta manera, los elementos originales que aporta esta versión operística:
 - En el acto I, el decorado cambia cuando Siegfried se va en la escena primera muy enfadado porque Mime le ha ocultado su pasado. Al mismo tiempo, aparece Wotan con su lanza y no deja de moverse el cuadro escénico: muros, una fragua tapada por una lona...
 - Wotan le pone la lanza en el cuello a Mime (acto I, escena II).
 - La Fragua echa un humo de color anaranjado, similar al fuego y humo en la parte de arriba que se corresponde con un conducto de la chimenea (escena II, acto I).
 - Siegfried no se abre paso entre la maleza del bosque cuando ve a Mime desesperado después del encuentro con el Viandante (acto I, escena III).
 - Siegfried le arrebató Notung de las manos a Mime y procede a rehacer la espada en el pequeño foso y encima del yunque (escena III, acto I).
 - Mime se sube a una escalera y se viste como si fuese un emperador con algunos ropajes que ha encontrado en el foso de la caverna. Se corona con una cacerola y observa cómo Siegfried parte el yunque con la nueva Notung invencible (escena III, acto I).
 - Alberich está deambulando por el bosque al final del acto II, cuando Siegfried está cansado tras matar a Mime y el dragón o gigante (escena III, acto II).

- El héroe abre la jaula y arroja al pájaro en libertad mientras amanece y se ve mayor luz escénica. Corre hacia el fondo y acaba el acto (escena III, acto II).
- El Viandante pisa las telas de Erda con su lanza y descubre su rostro muy envejecido y apesadumbrado. En esta versión emplean telas que han ocultado a Erda durante toda la escena hasta que Wotan consigue hacerla visible de esta manera y en el momento en que ella confiesa que prefiere dormir para que el sueño le ayude o que la libere del conjuro. Erda se atreve a coger la lanza de Wotan y se apoya con dolor a ella. Un dato escénico que es original de la versión que ha realizado el director escénico Chéreau (escena I, acto III).
- No levanta el escudo para verle la cara a la valquiria ni tampoco le suelta el yelmo para ver su cabello rizado (escena III, acto III).

B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.

Director de orquesta: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Vestuario: Chu Uroz

Orquesta de la Comunitat Valenciana y coro de la Generalitat Valenciana

Reperto:

Siegfried: Lance Ryan

Fafner: Stephen Milling

Mime: Gerhard Siegel

Erda: Catherine Wyn-Rogers

Der Wanderer: Juha Uusitalo

Brünnhilde: Jennifer Wilson

Alberich: Franz-Josef Kapellmann

Waldvogel: Marina Zyatkova

De nuevo se da comienzo a la segunda entrega de *El Anillo del Nibelungo* proyectando el mundo en una perspectiva de profundidad y aceleración, como si los protagonistas estuviesen haciendo un viaje desde la Creación del Mundo a la fragua que gesta el anillo y desata el Mal entre los que se disputan el poder. Mime baja de una plataforma en la que martillea para restaurar la espada de

Siegmund. El decorado se fundamenta en la proyección de la fragua que vimos en *La valquiria*. Cuando el nibelungo expresa su deseo de soldar los pedazos de Notung, se proyecta una espada en un estridente color amarillo detrás del enano. Una urna de agua está sobre la mesa y debajo de la mesa hay una pequeña balda de estantería de hierro con botes y utensilios necesarios para la faena.

Al hacer su entrada Siegfried, el mobiliario incluye una cama llena de pieles blancas y una alfombra de piel a juego. La proyección de la silueta de una bandada de pájaros en un color verde acompaña los argumentos de Siegfried cuando explica la manera en que fue criado. Un bidón negro también se emplea como parte del decorado en el momento en que Siegfried le demuestra a Mime su ansia por saber quiénes son sus padres.

La imagen de Sieglinde se proyecta al fondo del escenario, cuando Mime le habla a Siegfried de su madre. Se multiplica la imagen cuando Siegfried pregunta si su madre murió por él. El mismo simbolismo se plasma al fondo con una espada blanca y radiante, cuando Mime le enseña los restos de Notung al héroe.

El uso de la proyección sirve de escenografía plena al fragmentarse antes de iniciarse la escena II del acto I. Seis columnas que representan conceptos abstractos con predominio del color verde, blanco y negro para ser proyectadas. En medio de la escena, ante la voz del Viandante en la escena II, no hay ningún elemento que decore la situación más allá de la mesa que ayuda a forjar la espada rota. No vemos el clásico yunque muy nombrado por Wagner en sus acotaciones.

El acto II muestra una serie de cuerpos con un mono de cuadros negros y blancos tumbados en el suelo. Es una noche oscura como expone el libreto, pero no percibimos un bosque profundo. Alberich pasea entre los cuerpos tumbados y se fija en la proyección de elementos abstractos. Los cuerpos se mueven a su paso y se acercan a él reptando. No se recuesta en una pared rocosa al hacer su primera intervención.

Se inicia el acto III de *Sigfrido* con proyecciones de zonas escarpadas y nevadas dispuestas en profundidad para dar la sensación de que el personaje que se sitúa en el centro hace un recorrido. Nada más en el escenario: el

Viandante, las proyecciones y la música sin percibir visualmente truenos ni relámpagos. Desde abajo, se proyecta posteriormente y lentamente una montaña rocosa inhabitada rodeada de agua que se enfoca también con sentido de profundidad para dar perspectiva al plano. Se abren las pantallas del fondo de proyección y aparece Erda sentada en su plataforma. La escena II del acto III tiene un decorado gracias a muchos figurantes que llena la escena de varas que sujetan y dan la impresión de querer ambientar un bosque o una arboleda, más que una cueva como figura en el libreto. El Viandante se apoya y agarra dos de las varas, mientras Siegfried le desvela que él mismo restauró la espada y la enseña para corroborarlo. Toda la escena se apoya en una proyección en color rojo sin más. Estos figurantes ocupan el espacio escénico de formas distintas, yéndose a laterales y dándole movimiento a sus materiales que sostienen desde la cintura, se dividen en dos grupos enfrentados y dan predominio a la quietud o reanudan el movimiento con ejercicios de cadera y rodillas con coordinación.

El vestuario se esfuerza por continuar la misma vertiente que el prólogo y que la primera jornada de la tetralogía. Mime viste un traje futurista, un mono blanco con cables en los hombros y la espalda. Alrededor de sus cejas, tiene elementos negruzcos y también en las mejillas y en la calva. Sus manos están tapadas por unos guantes blancos, su cintura va sujeta con un cinturón ancho que sirve para guardar materiales y unas botas katiuskas blancas con un elemento decorativo. Una barba dibujada con pintura de color negro y trazada de forma muy artificial, para redundar en el hecho de ser seres no humanos y pueden tener una presencia física original. Desde que cuece el brebaje con líquidos distintos y alguna hierba al final, Mime no abandona una cantimplora que la sujeta en su cinturón.

El aspecto de Siegfried es muy diferente al que Wagner describe en su libreto: no es un héroe rubio con rizos sacado de una leyenda, pues el personaje lleva el pelo con rastas largas, las piernas y el pecho con tatuajes geométricos, unas botas anchas, pieles, plástico y cuero decoran su cuerpo de forma asimétrica con tiras anchas de cuero que llegan casi al suelo. Varios figurantes pasan la mopa ataviados con una vestimenta blanca y máscaras de gas que tapan sus rostros.

El Viandante cambia su vestuario con respecto a los actos anteriores, puesto que es un Wotan que se tapa con abrigo impermeable, de un material parecido al plástico, con capucha gris y portando su lanza con decisión. Al quitarse la capucha, comprobamos que lleva sobre la frente una cinta negra que se adorna con materiales de metal.

Alberich lleva una estética parecida a Mime, con cables en sus hombros y en su espalda, aunque el color predominante es el negro. El cuero, la tela negra y algunos elementos decorativos en brazos y rodillas le dan al nibelungo un aire fantástico muy peculiar.

El vestuario de Erda varía en el inicio del tercer acto con respecto al anterior y vuelve a ser aquel que vimos en *La valquiria*: ropajes negros con un gorro grande ovalado y oscuro. La apariencia de Wotan y de Sigfrido es la misma que en actos anteriores.

Durante el acto I, la luz es oscura en escena, con la pretensión de que se proyecten mejor las imágenes de la fragua en movimiento principalmente. A pesar de ello, los personajes son iluminados por focos blancos intensos en momentos de máxima tensión escénica. Muy poca luz al comenzar la escena II porque no se quiere descubrir la identidad de Wotan. Mime lleva una pantalla hasta el rostro del jefe de los dioses y compara su aspecto, para luego sumergir la pantalla en la urna de agua que tenía en la mesa. Figgurantes se cuelgan de un riel y son manipulados para ser limpiados; el oro de los nibelungos que ha de pulirse y para ello, la luz es un poco menos oscura que en resto de la escena. El azul inunda el cambio cuando Wotan explica cómo un gigante mató a otro mientras está subido a la plataforma del gigante muerto.

La iluminación del segundo acto es bastante oscura debido al predominio de la proyección tendente al surrealismo y la preferencia por focos azulados que crean tensión dramática. Cuando el Viandante llama al dragón, una luz roja inunda la escena y vuelven los figurantes a arrastrarse por el suelo, estableciendo siete filas con diferentes posturas sobre todo el espacio escénico.

Es destacable la labor de los figurantes en el trabajo de su expresión corporal. En el acto I, al final de la escena tercera y mientras Siegfried martillea sobre Notung para restaurarla, los figurantes en fila hacen el mismo gesto que el

héroe siguiendo su ritmo. Por otra parte, en el inicio del acto II, ruedan por el suelo una serie de figurantes que van acompañando a Alberich y al Viandante, hasta que se establece el sistema de preguntas y respuestas, entre el rey de los nibelungos y el jefe de los dioses, para recapitular los hechos acaecidos.

Figurantes colgados con elementos punzantes en sus espaldas, parecen animales parecidos a dragones pequeños o grandes erizos que deambulan detrás de los personajes principales (escena II, acto II).

El movimiento de Erda ante la proyección del universo, situada detrás de ella, impone mucha plasticidad. La diosa sube las manos a la altura de la frente, crea una forma triangular y muestra sus manos con las palmas muy abiertas para dar a entender que está limpia de todo pecado y que las Nornas hilan el destino de su amado dios. No quiere escuchar su desgracia y se lleva las manos al gorro que lleva puesto y a los oídos, con cara de desesperación y tristeza. Está aturdida desde que ha despertado y sabe que Brünnhilde ha sido condenada mientras su madre estaba soñando.

Una luz intensa y azul sirve de decoración para la escena III del acto III determinante, en que el beso, del que no conoce el miedo, va a salvar del sueño eterno a la valquiria. Del mismo modo, se ilumina el anillo colgado del cuello del héroe protagonista.

Los elementos que aparecen en esta versión, respetando el libreto son:

- El Viandante se ríe con fuerza cuando el dragón Fafner expresa que quiere seguir durmiendo (escena I, acto II).
- Siegfried aparece con la espada, pero no está colgada de un cinturón (escena II, acto II).
- Siegfried amenaza a Mime con su espada y lo rechaza continuamente (escena II, acto II).
- El héroe toca una flauta de metal, no una caña, que adecuenta para la ocasión y hace esfuerzos para que suene bien (escena II, acto II).
- El nieto de Wotan coge la trompa de caza de plata y sopla en ella. La luz cambia de una tonalidad verdosa a una azulada y se van moviendo los figurantes del suelo que portan los módulos que deberían ser árboles (escena II, acto II)

- Siegfried se quema con la sangre del dragón, la chupa y escucha el canto del pájaro, al tiempo que el pájaro vuela y canta colgado en el aire (escena II, acto II)
- Siegfried sale de nuevo, no de una cueva, con el yelmo mágico en la mano y se lo coloca en el cinturón y con el anillo encendido que se lo ubica en el cuello como un colgante (escena III, acto II).
- Wotan, en el papel de Viandante, clava su lanza en el suelo del escenario con ímpetu para apoyarse en ella (escena I, acto III)
- Siegfried rompe la lanza de Wotan de un solo golpe (escena II, acto III). Al romperla, todos los figurantes se agachan y hacen movimientos con sus varas para otorgar plasticidad simétrica a la escena, hasta que el dios se marcha y ellos van tras él (escena II, acto III).
- Siegfried toca el cuerno de caza mientras que se proyectan imágenes en movimiento de esas cumbres nevadas con luces verdes en vez de blancas como ocurría con el Viandante (escena II, acto III).
- Se respeta el amanecer sobre las montañas, la aurora que se enfoca en movimiento para que empiece la escena III donde ha de ubicarse. Un fuego también se proyecta cuando se localiza el lugar del que, al abrirse las pantallas de proyección, Brünnhilde está en esa plataforma circular rodeada de antorchas sujetadas por figurantes (escena III, acto III).
- Siegfried le quita a Brünnhilde el casco y el escudo que protegía su sueño, después de palparlo. En el momento en que descubre el escudo, las antorchas se apagan y los figurantes desaparecen del lugar (escena III, acto III).
- El héroe besa a la valquiria, que responde lenta a los estímulos y despierta de su sueño muy aturdida. Inmediatamente, al ver cómo se despierta, Siegfried salta de la plataforma y se esconde y Brünnhilde esboza una sonrisa al ver la luz, aunque sea muy azul e irreal. Dicha luz torna a un color azul en las pantallas laterales y sigue azul al fondo. No hay un sol natural, evidentemente, como exclama de emoción la valquiria (escena III, acto III).
- Siegfried trata de abrazar a Brünnhilde con pasión y en el primer intento se resiste (escena III, acto III).

- Los dos enamorados se acercan con pasos muy pausados y se besan apasionadamente (escena III, acto III).

Los elementos originales que aporta esta versión operística pueden sintetizarse así:

- Se proyecta la imagen del Viandante en una pequeña pantalla que coloca detrás de una urna como si fuese una pecera y estuviese sumergida, porque pasa un pez delante de él (escena II, acto I).
- Wotan lleva un maquillaje con aspecto sangriento en el ojo sin tapar (escena II, acto I).
- El Viandante coloca la pantalla delante de Mime y su imagen se proyecta en vez de la de Wotan, por lo que ahora, detrás de la urna, está flotando la cara del nibelungo (escena II, acto I).
- El viandante amenaza a Mime con su lanza por detrás cuando el enano está apoyado en la mesa (escena II, acto I).
- No hay un sol que ilumine el bosque al inicio de la escena III del acto I, sino unos figurantes que maniobran con Mime. La escena se sirve de flashes de luces de color.
- De repente, todo el escenario queda iluminado ante proyecciones en verde que cubren el fondo del escenario (escena III, acto I).
- Por lo tanto, Siegfried no irrumpe entre la maleza del bosque porque continua la misma mesa de trabajo del enano y nada más que ayude a la escenografía (escena III, acto I).
- Algunos figurantes entran para taparle los ojos al héroe y analizar su cerebro, mientras anda en una cinta con electodos. Su anatomía en radiografías se proyecta detrás de los presentes. (escena III, acto I).
- El lugar donde Siegfried aviva el fuego es una esfera de metal moderna. El héroe coge una pala y entra en una esfera de carbón real, siendo el fuego cada vez mayor. A la derecha y a la izquierda de la esfera, los figurantes con máscaras de protección y vestidos de blanco, tapados hasta el pelo, están pendientes de que el fuego se propague con antorchas dirigidas a la esfera (escena III, acto I).

- El fuego cada vez es mayor y Mime vierte líquidos en una olla, aunque son líquidos y no hierbas que trata hasta crear un brebaje natural (escena III, acto I).
- Los figurantes traen un ataúd pequeño y lo colocan sobre la esfera ardiendo.
- Una máquina proyectada detrás se simultanea en imágenes con la visión de una espada resplandeciente y con el fuego (escena III, acto I).
- Al abrir el ataúd, sacan un trozo de Notung con la finalidad de forjarlo. Siegfried lo acerca al fuego y huele los mejunjes que elabora Mime (escena III, acto I).
- Los figurantes que se colocan al fondo de la escena realizan el mismo toque metálico que Siegfried sobre el yunque cuando pule Notung. De repente un figurante se pone en el suelo a hacer bailes urbanos al ritmo del metal (escena III, acto I).
- Siegfried es elevado en la misma plataforma en la que apareció y da un golpe final con Notung sobre la mesa en la que ha sido restaurada, pero no parte el yunque (escena III, acto I).
- No se levanta un viento tormentoso ante la partida del Viandante y cuando se queda solo Alberich al finalizar la escena I del acto II.
- Siegfried no intenta subirse a un árbol cuando escucha al pájaro cantando, sino que se alza sobre un módulo o plataforma de metal sujeta por un figurante. El pájaro no es real como en la versión anterior ni está en una jaula, pues es un figurante con alas articuladas que vuela con un arnés (escena II, acto II).
- Fafner es un dragón en forma de estructura metalizada que no tiene rostros. Son varios módulos de metal articulados por figurantes y que se mueven como una serpiente o un dragón. Diferentes luces y focos intermitentes irradian sobre esta nueva concepción de dragón. Siegfried le clava la espada en un hueco que hay para ello en el tercer módulo de metal. Una proyección de sangre a chorros y la luz roja nos conducen a pensar en la muerte de semejante dragón. La plataforma del gigante nos lo acerca con un aspecto distinto al Oro del Rin. Tres apéndices negros le surgen de la cabeza, como si fuesen cuernos exagerados. Viste completamente de negro, al modo que poseía anteriormente, y

tiene la cara pintada con simetrías negras en la frente y en la boca (escena II, acto II). Fafner no tiene clavada la espada como en la versión de Chéreau.

- La discusión entre los nibelungos, Alberich y Mime, es el mismo lugar vanguardista teñido con una iluminación azul (escena III, acto II).
- Mime y Siegfried están sobre dos plataformas, como si fuesen árboles, que son movidas por figurantes. El nibelungo se mantiene de pie y el héroe está sentado sujetando con fuerza la espada. Les van dando vueltas por el espacio escénico y no se cruzan. Las luces cambian: ellos son enfocados en dos en un intenso amarillo y todo el escenario se mantiene en un azul oscuro con proyecciones abstractas (escena III, acto II).
- Siegfried mata a Mime y el anillo sigue iluminado en su pecho (escena III, acto II).
- El héroe no hace rodar al dragón, sino a todos los figurantes que reptan por el suelo mediante la amenaza continua de la espada (escena III, acto II).
- El protagonista de esta opera se va corriendo cuando el pájaro le dice que solamente despertará a Brünnhilde quien no conozca el miedo (escena III, acto II).
- Erda parece que flota sobre el universo proyectado, la plataforma que la mueve y la mantiene sentada no deja de elevarse cada vez más de la altura del Viandante (escena I, acto III).
- Wotan no cierra los ojos de Erda como aparece en el libreto. La diosa desaparece con su plataforma antes de que el dios le diga que continúe con su sueño eterno (escena I, acto III).
- Siegfried toca la pantalla que proyecta el fuego en color azulado y deja que se abran en su totalidad y observa con incertidumbre. La plataforma de Brünnhilde gira y baja gracias al movimiento de los figurantes que la manipulan (escena III, acto III).
- En el momento en el que Siegfried ayuda a Brünnhilde a salir de la plataforma, la retiran los figurantes de la escena (escena III, acto III).

- Brünnhilde no puede dirigir su mirada hacia los abetos porque no los hay ni tampoco se percibe en escena a Grane, su caballo (escena III, acto III).
- Proyecciones de tinta diluida en distintas formas afloran detrás de los dos enamorados al finalizar el acto.

2.3.3.4. Análisis semiótico de *El Ocaso de los Dioses*.

B.1. 1980: Bayreuth Festspielhaus.

Director de orquesta: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Escenografía: Richard Peduzzi

Vestuario: Jacques Schmidt

Artista supervisor: Wolfgang Wagner

Coro y orquesta del Festspielhaus de Bayreuth

Reparto:

Siegfried: Manfred Jung

Brünnhilde: Gwyneth Jones

Gunther: Franz Mazura

Gutrune: Jeannine Altmeyer

Hagen Fritz Hübner

Waltraute: Gwendolyn Killebrew

Alberich: Hermann Becht

Primera Norna: Ortrun Wenkel

Segunda Norna: Gabriele Schnaut

Tercera Norna: Katie Glarke

Woglinde: Norma Sharp

Wellgunde: Ilse Gramatzki

Flosshilde: Marga Schiml

El respeto al libreto se hace presente porque la ubicación es la roca de la valquiria y la misma escena que el final de la jornada segunda de *Sigfrido*.

El mobiliario del primer acto vuelve a ser una sala de gran amplitud, similar a los dominios de Wotan en *El Oro del Rin*. Un decorado decimonónico y muy humano, nada fantástico, es la decisión de Chéreau en este caso. Grandes columnas negras, una silla blanca en medio y una balaustrada que ofrece una vista a un río simulado con mural y cubriendo parte del escenario con un color semejante

al plateado para dar la impresión de que puede ser el río, que, además, a lo lejos deja ver un pequeño muelle.

El acto II sigue la línea tradicional del respeto al libreto, puesto que vemos a Hagen sentado en la esquina de un muelle, con la lanza entre sus manos, pudiendo comprobar que es un espacio ribereño. La sala de los gibichungos a la que accede Alberich es la misma que dejamos en el acto I.

El mobiliario del acto III retrocede al principio de *El Oro del Rin*, a aquellos pilares con una barandilla y escaleras donde nadaban las ondinas.

La vestimenta empieza presentando a las tres Nornas como tres ancianas con canas y calvicies, vestidas de negro como exige el texto dramático-lírico. Cubren sus cabezas con capuchas oscuras, igualmente. El vestuario de Brünnhilde y de Siegfried es exactamente el mismo que en la jornada anterior, para dar la sensación de encadenamiento argumental y de que no se dilate la trama en el tiempo.

Gunther entra en escena con esmoquin y Hagen lo escucha con un traje de chaqueta algo más descuidado, con barba de tres días. Guttrune merodea por el espacio escénico con un vestido blanco de raso y collares de perlas, además de un peinado de ondas al estilo de los años 20 y 30 del siglo XX.

La ausencia de luz protagoniza el preludeo del acto I. La iluminación del acto I en casa de los gibichungos tiende a ser una luz eléctrica de una casa sin distinciones en colores o sombras forzadas. El acto II se ilumina en la noche con insistencia en la oscuridad pertinente según el libreto. Apenas quedan enfocados por un cañón de luz blanca los personajes y se producen los efectos del amanecer natural y del anochecer ofreciendo oscuridad.

Hay que subrayar el dramatismo expresado en la traición en *Sigfrido*. Sin saber que son los malhechores gibichungos los que la han engañado y avergonzado, Brünnhilde abre sus brazos y no para de señalar vilmente a quien cree que es el origen de su desgracia: Siegfried. Ha pasado de mostrarse como una madeja de hilo, manipulada y vencida por Gunther, a demostrar un carácter fuerte subida al muelle ante todos los hombres que la injurian y la condenan, pidiendo a Donner que le envíe una tormenta para hacerla callar.

Los elementos escénicos que aparecen y respetan el texto dramático-lírico son:

- La primera norna extiende una cuerda de oro que lleva al otro extremo del escenario y luego la recoge para acercarse de nuevo a las demás. Finalmente, deja una parte de la cuerda atada a la roca y no a un abeto (preludio, acto I).
- En el centro han dejado una red de relaciones con las cuerdas que sujetan entre todas las Nornas. Recogen todo y se marchan ante la llegada del amanecer (preludio, acto I).
- Siegfried le lanza el anillo de Alberich a Brünnhilde y ella se lo coloca en el dedo (interludio, acto I).
- Hagen se acerca confidencialmente a Gutrune y le acaricia la barbilla cuando le recuerda la pócima que cambiará el destino de Siegfried y Brünnhilde. Se gira para mirar el río ante el sonido del cuerno (escena I, acto I)
- El héroe enseña a los gibichungos la malla de acero que colgaba de su cintura y Gunther se la lleva a las manos para apreciar su valor. A los pocos segundos, Hagen va a buscar a Gutrune para que le ofrezca la bebida maldita a Siegfried (escena II, acto I).
- Hagen ha quedado sentado en la silla central completamente inmóvil para vigilar cuando llega el anillo que tiene puesto Brünnhilde (escena II, acto I).
- Volvemos a la altura rocosa del inicio de la representación, a la cumbre en donde mora Brünnhilde y espera el regreso de Siegfried (escena III, acto I).
- Brünnhilde está sentada en la entrada del aposento tocándose el anillo con un gesto melancólico (escena III, acto I).
- Waltraute rechaza el abrazo y las caricias de su hermana con insolencia hasta que le explica a Brünnhilde qué es lo que ocurre en el Walhalla (escena III, acto I).
- La valquiria Waltraute se arrodilla a los pies de Brünnhilde (escena III, acto I).
- Una tormenta, acompañada de trueno se percibe al fondo en el momento en que Waltraute abandona la escena (escena III, acto I).

- El fuego se expande por los laterales de la montaña, quedando Brünnhilde en el centro desprotegida (escena III, acto I).
- Siegfried llega con el yelmo mágico en la cabeza y vestido con el traje de etiqueta de Gunther, después de que la valquiria diese un alarido de terror ante las llamas que acaban apaciguándose (escena III, acto I).
- Siegfried fuerza a Brünnhilde con tal de agarrarla, pero ella consigue soltarse inútilmente hasta que la domina y entra en el aposento (escena III, acto I).
- Hagen permanece inmóvil hasta que Alberich se aleja lentamente de la escena (escena I, acto II).
- Siegfried aparece cerca de la orilla y deposita entusiasmo cuando ve a su nueva enamorada Guttrune. El yelmo se lo quita y lo coloca en su cinturón (escena I, acto II).
- Los hombres ríen y se abrazan. Se colocan frente a Hagen, sacando a relucir sus lanzas y sin dejar de expresar su alegría (escena III, acto II).
- Todos se dirigen a la orilla y orientan su vista al río porque llegan Gunther y Brünnhilde.
- En la acotación que escribe Wagner, se dice que Brünnhilde es llevada de la mano de Gunther y la valquiria va con la cabeza agachada, toda su melena hacia delante. Ella está siendo manipulada por el gibichungo y no nos deja ver su rostro, dejando caer su tronco y sus brazos (escena IV, acto II).
- Brünnhilde ve estupefacta a Siegfried y lo observa con miedo, sin dejar de fijar su mirada en él (escena IV, acto II).
- El héroe pone su mano sobre la lanza que sujeta Hagen. Brünnhilde irrumpe y aparta la mano de Siegfried para coger con la suya la punta de la lanza (escena IV, acto II).
- Siegfried se quita el anillo del dedo ante las sugerencias de las hijas de Rin (preludio I, acto III).
- Siegfried responde a los gritos que se oyen de fondo con su cuerno. (escena II, acto III).
- El héroe se tumba entre Hagen y Gunther pidiendo algo de beber. Gunther está apesadumbrado.

- Hagen agarra la lanza y la clava en la espalda de Siegfried, que cae al suelo después de un grito de dolor (escena II, acto III).
- El cortejo fúnebre de Siegfried son mujeres, pertenecientes a los años 20 y 30, vestidas discretamente en tonos oscuros y se acercan a él lentamente. A continuación, son los hombres los que con rostros apenados y dispuestos con trajes convencionales de principios del siglo XX miran extasiados hacia al público (interludio, escena III, acto III).
- Guttrune tiene miedo de Brünnhilde y sigilosamente vigila por si se despierta (escena III, acto III).
- Hagen entra a gritos en la sala con una antorcha y con su lanza. El cortejo deja el cuerpo de Siegfried delante de Brünnhilde y Guttrune. Ambas se desmayan con una simetría asombrosa, una en la parte de arriba del muelle y la otra en la parte de abajo, luciendo sus vestidos de un blanco immaculado (escena III, acto III).
- Gunther cae muerto de un toque con la lanza de Hagen, no empleando una espada como expone el libreto, y trata de agarrar el anillo de Siegfried que intenta hacer fuerza y levantarse. Todos quedan perplejos al comprobar la fuerza del anillo (escena III, acto III).
- Brünnhilde contempla el cadáver de su héroe y ordena a los hombres y mujeres presentes el mayor fuego a orillas del Rin (escena III, acto III).
- Los hombres alzan a Siegfried muerto para llevárselo, tapado con la sábana, y Brünnhilde sujeta el anillo, haciéndolo muy visible al público. Se lo pone, se dirige corriendo a sujetar una antorcha. La arroja al fondo de la escena y una imagen de fuego intenso e incesante puede verse (escena III, acto III).
- Los hombres y las mujeres ven el creciente fuego con estupor, dándole la espalda a los espectadores. Se dan la vuelta y cae el telón. No se percibe la sala de los dioses quemándose según se escribe en el libreto (escena III, acto III).
- Los elementos escénicos originales que aporta esta versión operística son:
- Cuando se refiere al yelmo y al escudo, los vemos tirados por el suelo. La valquiria lo coge y se lo lleva al pecho (interludio, acto I).

- Brünnhilde sale con su radiante vestido blanco, cuando todavía está amaneciendo. No hay corcel para la valquiria, sino que ella despierta al héroe que está tumbado en la misma posición que ella cuando estuvo sometida a la maldición de Wotan (interludio, acto I).
- Siegfried no se lleva el caballo de Brünnhilde porque no hay ningún animal en escena, aunque se haga mención a él. El héroe coge su escudo y su coraza para irse y abraza amorosamente a su enamorada antes de su marcha (interludio, acto I).
- Siegfried no atraca su barca, sino que aparece andando con parsimonia armado completamente (escena II, acto II)
- En vez de una cuerna, Siegfried bebe de una copa de plata y se cae medio desvanecido hasta que clava su mirada en Gutrune (escena II, acto I).
- Gutrune está abochornada por la imposición del brebaje y los halagos del héroe que sabe que son ficticios y mira hacia el suelo mientras Siegfried la abraza constantemente por detrás (escena II, acto I).
- No hay una barca ni se izan unas velas para partir juntos en busca de la valquiria. Gunther y Siegfried han sellado un pacto como si fuesen hermanos. La pócima ha hecho tal efecto en el héroe que ni se acuerda de su amada Brünnhilde y ayudará a transformarse a Gunther para conquistarla (escena II, acto I).
- Wagner hace una anotación mediante una acotación diciendo que un tapiz cubre la escena actual para que pueda situarse el mobiliario de la escena siguiente, pero en esta versión no se prosigue de este modo (escena II, acto I).
- No hay un abeto al que se dirija corriendo Brünnhilde y del que sale Waltraute espantada (escena III, acto II).
- Hagen no trepa a una roca, sino que en el muelle hace un llamamiento a los hombres que van agrupándose en la fachada de los edificios y en la orilla del río (escena III, acto II).
- Las hijas del Rin no nadan en círculo, porque salen de un foso y dan vueltas por el escenario agarradas de la mano (preludio y escena I, acto III).

- Siegfried está en la barandilla de arriba y no en una pendiente. Ellas siguen de la mano subiendo y bajando de las escaleras. El héroe las observa (preludio I, acto III).
- Al mezclar las copas (cuernas) de Gunther y la suya, Siegfried vierte todo el contenido en el suelo (escena II, acto III).
- No están todos los personajes tumbados excepto Siegfried como se dice en el libreto. Y el héroe ve una jaula vacía (escena II, acto III).
- Bebe de la copa y se tira al suelo. Posteriormente, coge el pájaro muerto del suelo y se mantiene pensativo un tiempo. Lo deposita en la jaula.
- No hay cuervos que se eleven de un arbusto (escena II, acto III).
- Antes de morir, Siegfried admira el vestido blanco de Brünnhilde que se encuentra tirado en el suelo a su lado y se cubre con él hasta que cae muerto (escena II, acto III).
- Brünnhilde no salta para montarse en Grane, sino que corre hacia el fuego y se arroja a él (escena III, acto III).
- Las hijas del Rin salvan el anillo y se lo pasan de unas manos a otras jugando con él en el fuego (escena III, acto III).

B.2. 2008: Palacio de las Artes Reina Sofía.

Director de orquesta: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Vestuario: Chu Uroz

Orquesta de la Comunitat Valenciana y coro de la Generalitat Valenciana

Reparto:

Siegfried: Lance Ryan

1. Norn: Daniela Denschlag

Gunther: Ralf Lukas

2. Norn: Pilar Vázquez

Alberich: Franz-Josef Kapellmann

3. Norn: Eugenia Bethencourt

Hagen: Matti Salminen

Woglinde: Silvia Vázquez

Brünnhilde: Jennifer Wilson

Wellgunde: Ann-Katrin Naidu

Gutrune: Elisabete Matos

Flosshilde: Marina Prudenskaya

Waltraute: Catherine Wyn-Rogers

No nos sitúan de nuevo en la roca de la valquiria para establecer la estructura circular que induce a pensar que todo está relacionado en la obra de arte total. Las tres Nornas están sujetas por arneses enormes y tapadas por telas y solamente se perciben sus cabezas ocultas tras tres máscaras. Grandes sogas sostienen con las manos y los brazos. La proyección que vemos es una serie de cuerdas de las que emanan una multitud, como si fuesen raíces con sus ramificaciones.

El acto I proyecta, en ocho pantallas, unas nubes claras, unas montañas nevadas y en la parte de abajo agua en movimiento. Vemos a Siegfried navegar en un barco vanguardista de metal y se adapta al movimiento que hacen varios figurantes, inadvertidos a nuestra vista, con muchas botellas de plástico sujetadas entre alambres para hacer los efectos de las olas. El viaje en barco de Siegfried no se refleja en el texto dramático-lírico y es una buena apuesta para acompañar la orquesta que recoge la melodía del cuerno del héroe.

Cuando los gibichungos salen a escena, vemos que la proyección cambia y continúa la línea de abstracciones de colores más intensos. Gunther está enredando con una pantalla de ordenador en la que se mueve un personaje y la coloca detrás de la urna llena de agua, una muy similar a la que pudimos ver con Mime y Alberich en la forja. En la mesa hay varias botellas de champán Moët, cuatro copas y a los lados de la mesa, dos sillas gigantes. Una esfera baja, pues trae a Gutrune.

El acto I hace girar la proyección del universo y vemos a Brünnhilde en su plataforma convertida en cama con el anillo iluminado. Hay muy poca luz escénica, un ténue alumbramiento con un foco azul dirigido hacia el lugar donde descansa la valquiria. Wagner aclara en su acotación que es el mismo lugar del prelude y cotejamos que es muy similar, a pesar de la oscuridad y de la tormenta que le acompaña.

En el acto II volvemos a la sala de los gibichungos con Hagen esperando en la silla en la misma posición, sin embargo, está colocado en la parte de arriba para ver mejor la llegada de Gunther y Siegfried. Alberich va descendiendo, pues está colgado con arneses y lleva una bombona de oxígeno y cables en la espalda. Se ha mimetizado con la estética gibichunga porque tiene pintada la

cara con el símbolo del euro en la frente, como lo tenía Gunther en su chaqueta y unas gafas con motura al aire. Los ocho paneles separados en dos alturas nos dan imágenes de temas mecánicos y urbanos. La plataforma de Alberich echa humo en la parte de abajo al mismo tiempo que se eleva, se mueve hacia los lados y se va (escena I, acto II).

El único decorado que hay en la escena IV del acto II, además del artefacto del barco y de las proyecciones, es la acumulación de botellas de plástico con alambre que habían servido para ambientar las olas en el acto anterior.

El acto III presenta a aquellos portadores de varas que van incorporándose de nuevo, aunque esta vez mueve telas que están sobre las varas. Detrás se proyectan grandes burbujas de agua y el paso de seres acuáticos, predominando un color verde en escena.

El vestuario se centra en distintos aspectos simbólicos. Las Nornas llevan una antena satélite para captar todas las ondas del universo y tejer el tiempo. En una va escrito "Present", en otra "Passat" y en la última "Futur". Según sus turnos de palabra y lo que van relatando, mientras frotan las sogas, sabemos que recurren a unos hechos u otros y los identificamos en esa especie de antena.

La vestimenta de los gibichungos, para diferenciarlas de los dioses y de los salvajes, es muy curiosa. Al ser humanos, el director escénico ha decidido que representasen al mundo cosmopolita y civilizado oriental. Gunther es calvo y su cara está pintada de blanco y se le han dibujado grafías orientales en color rojo. Lleva un traje de chaqueta original porque las mangas y el bajo del pantalón están repletos de chapas. También hemos de destacar las gafas de pasta blancas y los guantes negros que tapan sus manos. El caso de Hagen presenta una apariencia similar, aunque con peculiaridades. Las mismas chapas que Gunther, sin embargo, su traje de chaqueta posee unos hombros con tela roja con números arábigos y orientales. La cara de Hagen está completamente pintada con líneas y garabatos rojos y negros, además de ocultar sus ojos con gafas de sol de cristales amarillos. Guttrune tiene un estilo muy singular con medias tupidas de color rojo, minifalda negra y chaqueta con cuerpo rojo y mangas negras. Sus zapatos sus rojos con un pequeño tacón. El pelo lo lleva

recogido en un generoso moño y unas gafas de pasta rojas con largos pendientes. Ataviada de chapas en su falda y sus mangas, Guttrune adquiere aires futuristas orientales que son resaltables. Lleva su nombre debajo del pecho, como una placa de un centro comercial, aunque algo más grande en su tamaño. La chaqueta tiene por detrás, en la espada, un diamante de gran tamaño dibujado.

La escena está oscura en el prólogo, porque las Nornas tejen los hilos al anochecer. Diferentes proyecciones abstractas dan una mayor luminosidad a la escena. Tras la marcha de Siegfried toda la escena queda a oscuras y lo único que permanece iluminado es el anillo que mueve Brünnhilde.

Luces rojas en la orgía, luces intermitentes de tormenta para ilustrar el enfado de la valquiria con el héroe que está colgado boca abajo del barco.

La limitación de movimiento de las Nornas, al estar colgadas, no impide que tengan expresividad y tampoco lo impide el hecho de tener las caras ocultas tras las máscaras. Ellas agitan sus brazos y hacen fuerza con las cuerdas. Hagen fuma y canta, para finalmente apagar el cigarro en la urna de agua donde se mueve un personaje gracias a la pantalla situada detrás de ella.

En vez de beber una pócima que le anula sus recuerdos con Brünnhilde y hace que se enamore de Guttrune, Siegfried se comporta como si estuviese embriagado de verdad, sin dejar de beber incluso por la botella de champán en la escena II del acto I. Los demás también hacen gestos de embriaguez, como Hagen durmiéndose en la silla o Guttrune sujetándose la cabeza con cara de estar cansada y con la mirada un poco perdida.

Se contempla el dramatismo en la desesperación de Brünnhilde cuando se suceden los momentos previos a su inmolación.

Los elementos escénicos que aparecen según el libreto son:

- Siegfried le da a Brünnhilde el anillo, que se ilumina en las manos de la valquiria, y ella se lo coloca en el dedo (interludio, prólogo).
- Hagen sube las escaleras para divisar cómo viene Siegfried, después de haber oído el cuerno. El héroe vuelve a entrar en escena con el barco

metálico y las botellas se mueven como olas al viento. Es Hagen el que ayuda a amarrar el barco de Siegfried (escena II, acto I).

- Gutrune le ofrece beber a Siegfried en las copas de champán en vez de en una cuerna (escena II, acto I).
- Siegfried bebe de la cuerna y casi se desvanece, pero al ver a Gutrune se queda prendada de ella y la conduce a la mesa para tocar su cuerpo (escena II, acto I).
- Waltraute se arroja a los pies de su hermana (escena III, acto I).
- Lenguas de fuego rodean a Brünnhilde, como se expone en el libreto. Son antorchas con fuego real de figurantes que se han ubicado detrás de su plataforma y sumado a una proyección de fuego en varias pantallas (escena III, acto I).
- Siegfried aparece vestido y pintado a imagen y semejanza de Gunther, con el yelmo puesto (escena III, acto I).
- Brünnhilde amenaza a Siegfried con el anillo en su dedo y éste se lo quita tras forcejear con ella (escena III, acto I).
- Una orgía masiva en la plataforma, convertida en cama de Brünnhilde, nos hace ver que los pecados tienen un precio en la vida: la lujuria, la ambición y la codicia... La valquiria mira asustada lo que acontece en su morada, una multitud de cuerpos tumbados semidesnudos que se tocan sin una lógica. La luz roja intensa ilumina toda la escena y Siegfried desenvaina Notung con la intención de que sea testigo de la fidelidad que le debe a Gunther. Todos estos cuerpos semidesnudos entierran a Brünnhilde y dejamos de verla, pues así acaba el acto ante la atenta mirada del héroe transformado (escena III, acto I).
- Hagen apresta su cuerno, que no es de toro, y toca desde la parte de arriba del escenario. El cuerno es de enorme dimensión y está dirigido al patio de butacas (escena III, acto II).
- Los hombres ocupan todo el espacio escénico con trajes de chaqueta, gafas y el brazalete rojo. Se percibe que son gibichungos como al que obedecen. Todos llevan una porra, dando la impresión de que pudieran ser fuerzas de seguridad (escena III, acto II).

- Siegfried pone las manos sobre la punta de la lanza de Hagen. Brünnhilde aparta a Siegfried y pone sus manos sobre la misma punta de la lanza que está asida por Hagen (escena IV, acto II).
- Siegfried responde a las llamadas de Hagen y los hombres con su cuerno (escena II, acto III).
- Hagen ha clavado su lanza en el cuerpo de Siegfried y el héroe cae al suelo con el anillo encendido. Una proyección de mancha de sangre se extiende por las pantallas, previendo que el héroe se muere. No cesa la nieve y el fondo del escenario se tiñe entero de rojo (escena II, acto III).
- El solemne cortejo sube las escaleras después de tapar el cuerpo de Siegfried con una tela negra escrita y cae el telón (escena II, acto III).
- Gutrune se desmaya cuando comprueba que Siegfried ha muerto (escena III, acto III).
- La valquiria quita el anillo del dedo de Siegfried y lo enseña al público, muy pensativa y en estado de contemplación (escena III, acto III).

Comprobemos la diferencia existente si analizamos, de forma sintetizada, los elementos originales que aporta esta versión operística:

- La segunda Norna no ata la cuerda en la piedra, pues no hay piedras en escena ni ningún tipo de mobiliario (preludio, prólogo)
- La Nornas son desatadas de los arneses y siguen llevando las cuerdas en sus manos, hasta que alucinan al darse cuenta de que las cuerdas están rotas (preludio, prólogo).
- Figurantes detrás de ellas hacen una maraña de cuerdas y las sostienen en tensión (preludio, prólogo)
- El amanecer y la aurora no es como se expone en el libreto: cuatro paneles de fuego rodean la escena. En medio, está ubicada la plataforma de Brünnhilde vista en *Sigfrido* y en *La valquiria*. Los enamorados juegan con las sábanas o telas porque la plataforma ha adoptado un aspecto de cama, aunque estén rodeados de proyecciones de fuego (interludio, prólogo).
- Se eleva la plataforma hacia arriba sin ser iluminada y se abren dos proyecciones que sirven de decorado para la partida de Siegfried por un

bosque y las montañas que la conduzcan a las orillas del Rin (interludio, prólogo).

- Siegfried se sube a su plataforma, pero no a un corcel, y es elevado por encima de la proyección del fuego y lo vuelven a bajar para despedirse con un beso de Brünnhilde (interludio, prólogo).
- Guttrune y Hagen toman una copa de champán mientras Gunther les cuenta que Siegfried mató al dragón con su espada victoriosa. Guttrune le enciende un cigarro con mechero actual a Hagen (escena I, acto I).
- Varios figurantes asean a Siegfried detrás de un biombo con cepillos que parecen de lavado de coches. Va dándole sus armas a Hagen y Gunther: la espada y el yelmo mágico. Guttrune echa champán en la urna y Sigfrido deja de ser el salvaje que era, aunque le devuelven sus enseres de lucha. (escena II, acto I).
- Siegfried cambia completamente su vestimenta: un traje de chaqueta de nuestro siglo, un peinado actual con el pelo hacia atrás, gafas de pasta negras. Puede ser un recurso que obvie la magia del yelmo, y su lavado y cambio de aspecto le haga parecerse más a Gunther. Siegfried da la sensación de que es un gibichungo más, un hombre civilizado con el mismo símbolo en su corbata que los que le rodean (escena II, acto I).
- Las proyecciones son ondas de diversos colores que se funden y mezclan formas (escena II, acto I).
- El pacto de casi hermanos entre Gunther y Siegfried no se hace con un apretón de manos, sino con Notung haciendo un corte en la muñeca en ambos personajes y una proyección blanca de la que caen gotas de sangre secunda el gesto. La sangre también cae a la urna de agua que agarra Hagen (escena II, acto I).
- Gunther y Siegfried se montan en el barco y se retira la escalera, ante la atenta mirada de Hagen y Guttrune (escena II, acto I).
- Hagen se sienta en la silla inmóvil, el héroe y Gunther se alejan entre movimientos de agua. La urna queda completamente teñida de rojo. Una luz muy intensa blanca irradia sobre Hagen y sobre la urna con el pacto de sangre. La proyección que le acompaña es una abstracción en

color verde y azul que podría ser el significado de las aguas del Rín (escena II, acto I).

- Waltraute se presenta ante su hermana en su plataforma volador y con el mismo vestuario que vimos en La valquiria. Iza su lanza y se sitúa cerca de su hermana hasta que deja que Brünnhilde le quite el casco y le despoja de la lanza. Una proyección del cielo estrellado y la luna le acompañan. Waltraute lleva su nombre escrito en la espalda (escena III, acto I).
- No vamos a ver tampoco a Grane ni a ningún corcel en escena.
- Se anticipan sucesos por causa de una proyección: la cara de una mujer bajo el agua que coge el anillo y sonríe mientras nada. El anillo provoca la ruina de los dioses, de los nibelungos, de los gibichungos, de las valquirias y del héroe Siegfried. El anillo volverá al mismo lugar en que estuvo al principio, a las hijas del Rin y con esta proyección se nos da a entender que tal cosa sucederá (escena III, acto I).
- Ambas pelean porque Brünnhilde no quiere soltar el anillo ante la sugerencia de su hermana, y expulsa con un poder sobrenatural a Waltraute de la plataforma (escena III, acto I).
- En la escena II del acto II, Siegfried entra a oscuras con el anillo iluminado y su espada metida en el traje de chaqueta. Guttrune, ante la orden de Hagen para que salga, sale de la esfera para estar con su amor Siegfried.
- Las proyecciones que dejan ver un urbanismo desde la escena I del acto II continúan, pero mucho más claras en su luminosidad.
- Los nombres de cuatro dioses son proyectados en las pantallas de arriba: Donner, Wotan Fricka y Froh. La iluminación es verde y azul para establecer las separaciones entre pantalla y pantalla (escena III, acto II).
- Varios figurantes están colgados inclinados y se dejan caer cuando los hombres empiezan a reír. La sangre se proyecta por todo el fondo del escenario, en las ocho pantallas con distinto fluir en su movimiento (escena III, acto II).

- Detrás de todos los hombres, se erige en el aire la plataforma del barco con Brünnhilde y Gunther. La sangre no cesa su movimiento escénico en las pantallas de proyección (escena IV, acto II).
- Una imagen de boda gibichunga la tenemos presente: Guttrune está con traje de novia y abraza a Siegfried. Encima de ellos está suspendido el barco de Brünnhilde, con un rostro desalentador, y Gunther. Brünnhilde también va de blanco con el mismo aspecto que la gibichunga, sin abandonar su aspecto de valquiria con la coraza y la diadema de guerrera (escena IV, acto II).
- Cuelgan boca abajo a Siegfried con el anillo en su mano y encima está Brünnhilde en su barco nuevamente en el aire (escena IV, acto II).
- El barco se mueve intensamente, con las botellas en movimiento en el fondo, cuando Brünnhilde pronuncia: ¡Engaño! (escena IV, acto II).
- Hagen ha cambiado su vestuario y, encima del traje de chaqueta, se ha puesto un kimono o hábito oriental. Gunther también lleva un abrigo con los símbolos capitalistas en las mangas (escena V, acto II).
- Se proyecta un punto de mira de arma dirigido a diferentes lugares del escenario. Ese punto de mira dispara y mata a figurantes al fondo de la escena cuando Brünnhilde asegura que Siegfried morirá (escena V, acto II).
- Gunther le pone el velo a Brünnhilde y la escena se llena de bailes sin sentido entre los figurantes. En la parte de arriba, los novios Guttrune y Siegfried miran desde la escalera. El acto termina con una multitud de personas en escena: hombres y mujeres que se preocupan de llenar el espacio escénico, los personajes de esta historia en distintos niveles y la iluminación dirigida a éstos últimos (escena V, acto II).
- Las tres Hijas del Rin vuelven a escena encerradas en sus urnas de agua como en *El Oro del Rin*. Muchas burbujas de agua emanan detrás de ellas en las proyecciones que ambientan el fondo del Rin. Esas varas incesantes podría ser la flora que crece en el fondo de un río y que puede enredarse en nuestros pies cuando nos adentramos en él. Ellas vuelven a sumergirse, demostrando la habilidad de poder cantar con pocos segundos de diferencia (escena I, acto III)

- Siegfried vuelve vestido como un salvaje ante las ondinas y las contempla desde la barandilla, dándole la espalda en ocasiones al público. Lanza besos y hace gestos de admiración hacia ellas. El héroe lleva el anillo puesto en su dedo (escena I, acto III).
- Siegfried mira a través del anillo y lo golpea contra el suelo. Las ondinas le están advirtiéndole que por culpa del anillo su destino será fatal y algo sucederá inmediatamente. Aquella imagen de El Oro del Rin de un bebé en color amarillo muy estridente ha vuelto a proyectarse: es la imagen de un Siegfried condicionado por la ambición y el engaño del poder del oro. La tierra se proyecta girando detrás de las que nadan y se mantienen autoritarias con el joven salvaje (escena I, acto III).
- No nadan en corro, cada una está en su urna. Van descendiendo al foso despidiéndose alegremente del público y los portadores de varas también. La proyección de la Tierra se diluye como agua (escena I, acto III)
- De nuevo, cambio de vestuario de los gibichungos: unas túnicas amplias a rayas anchas con capucha, que cubren todo su cuerpo y una máscara de gas colgada del cuello. La túnica se decora con alguna simbología de la muerte como la calavera (escena II, acto III).
- Se bebe el contenido que le ofrece Hagen. Comienza a nevar y se proyecta la montaña rocosa nevada en movimiento detrás de los personajes (escena II, acto III).
- El interludio con la marcha fúnebre de Siegfried se representa con un recorrido por el patio de butacas elevando el cuerpo cubierto del héroe y dejando ver su mano fuera con el anillo iluminado. Los figurantes visten de negro y cubren sus facciones con pasamontañas (interludio, acto III).
- Todo queda a oscuras en el patio de butacas y no se percibe ya a los que hacen el recorrido; lo único que se ve en la oscuridad es el anillo (interludio, acto III).
- Guttrune vuelve a salir de su esfera durante la noche (escena III, acto III).
- El cortejo deja el cadáver en la misma mesa donde Gunther y Guttrune mezclaban la pócima para engañar al héroe. Guttrune forcejea con

Gunther al ver el cuerpo de su enamorado. El héroe lleva puesto el anillo con luces (escena III, acto III).

- Hagen saca una pistola actual y de un disparo mata a Gunther (escena III, acto III).
- Brünnhilde no se dirige a la orilla del Rin ni los jóvenes levantan una enorme pira (escena III, acto III).
- Entre una maraña de cuerdas proyectadas, los figurantes van dejando cajas sobre la mesa donde yace Siegfried. Brünnhilde se pone el anillo y recibe la antorcha de fuego. No es como versa en el libreto, sin embargo, opta por respetar determinados conceptos importantes que son ineludibles (escena III, acto III).
- De repente, deposita la antorcha en la mesa del héroe y la proyección de fuego se generaliza en escena. Se sube a su plataforma para elevarse ante tanto fuego. Alza el anillo para que esté presente, llama a Grane que no aparece y la conducen hacia el fuego. Tira el anillo a las tres Hijas del Rin que nadan a la altura del suelo en sus urnas. Una torre humana, suspendida por arneses de seguridad, decora el fondo del escenario. Hagen busca el anillo dando la espalda al público mirando las urnas y se tumba por la desesperación. Los figurantes se han soltado sus manos y vuelan al ritmo de la música. Danza aérea entre humos rojos y la escena teñida de rojo. Donner llega con su patin para que el fuego no acabe nunca. Los figurantes quedan inmóviles en posición tumbada para dar fe de que ha sido una hecatombe de fuego. Las pantallas de fuego cierran la escena y a los personajes que estaban interpretando su papel: las ondinas, Donner y la multitud de figurantes que muere por la fuerza de un fuego imparable. El anillo ha vuelto al lugar de inicio, al fondo del Rin con las hijas que lo custodian (escena III, acto III).

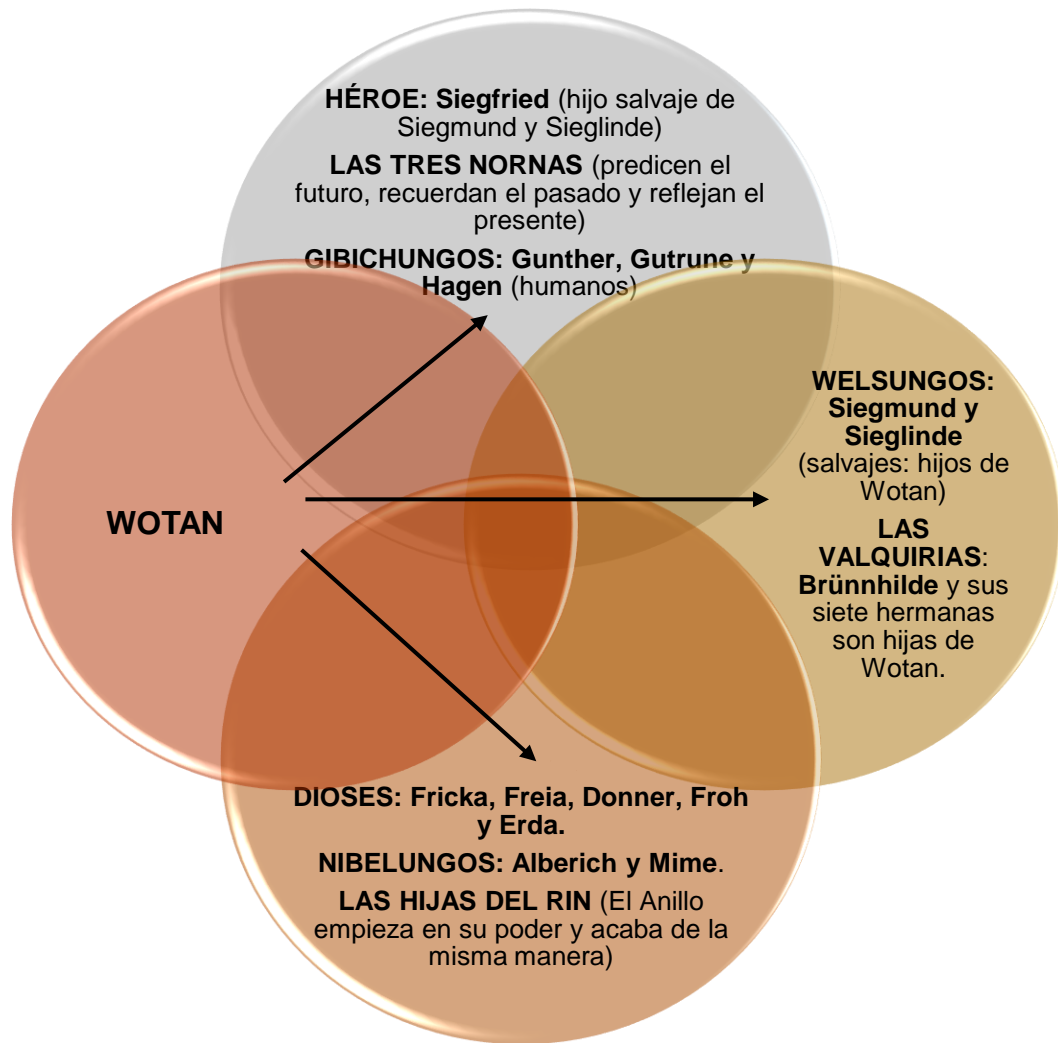
2.3.4. Recapitulaciones y consideraciones.

A. Sobre el texto de *El Anillo del Nibelungo* de Wagner.

No podemos comparar el texto dramático-lírico con una obra dramática que haya servido de motivo inspirador y fuente original de esta ópera. Aunque Wagner estuvo interesado en la mitología nórdica y en los poemas medievales, es cierto que toda la creatividad, la confección y el trabajo de establecer tantos argumentos entrelazados es mérito del compositor y dramaturgo. Este hecho le hace ser muy diferente en el proceso de composición con respecto a las óperas *Don Giovanni* y *Fausto* que hemos analizado.

Todavía resulta más interesante si sabemos que el proceso de composición del texto dramático-lírico fue a la inversa, es decir, se partió de la escritura de *El Ocaso de los Dioses* para culminar, en último lugar, con *El Oro del Rin*. Mayo Antoñanzas (1986: XVII-XXVII) afirma que el texto fue escrito por su orden inverso, a partir de la reelaboración y ampliación argumental de un proyecto primitivo sobre la muerte del personaje Sigfrido. *El Anillo del Nibelungo* es un poema en verso libre fuertemente aliterado, muy concentrado en la formulación de conceptos o en el impulso del relato y la acción, y casi siempre austero, escueto o seco en la expresión y la sintaxis, con una recurrencia a la construcción en genitivo, al participio activo, al hipérbaton y a la aposición.

A continuación, analizaremos, según el libreto wagneriano, todos los personajes de la tetralogía y sus relaciones:



Todo el asunto dramático parte del jefe de los dioses; Wotan se arrepiente de obrar inadecuadamente en determinadas ocasiones en su vida, y esa manera de errar provoca una red de relaciones entre los personajes cuyo foco es él mismo:

1. Se lamenta porque tiene que ofrecer a Freia, hermana de su esposa Fricka, a los gigantes como recompensa. Para recuperarla debe devolver todo el oro y el Anillo que le ha arrebatado al nibelungo Alberich (*El Oro del Rin*).
2. Está apesadumbrado al conocer que sus dos hijos, Siegmundo y Sieglinde, que han sido engendrados con la diosa de la naturaleza Erda de forma ilegítima, se enamoran y se juran amor eterno hasta costarle sus vidas. La pasión entre los dos hermanos es un acto revolucionario de amor que Wagner ha querido plasmar en su texto y nos hace ver que

la tragedia desencadenada, tras sus muertes, es por culpa de las decisiones de Wotan nuevamente. El dios debe honrar a su esposa Fricka y demostrarle que no volverá a ser infiel. Así, asume la decisión de que mueran Siegmund y Sieglinde y, a continuación, tiene que soportar un nuevo episodio que le afecta gravemente: la desobediencia de su hija valquiria. Ha sido difícil para el jefe de los dioses aceptar la muerte de sus hijos salvajes, actuando en contra de su voluntad (*La Valquiria*).

3. Se transforma en un Viandante para vigilar de cerca las hazañas de sus hijos walsungos y la trayectoria del héroe Siegfried (*La Valquiria*).
4. Wotan no levanta cabeza cuando su valquiria favorita decide que va a proteger al pequeño héroe Siegfried, fruto del amor de los hijos salvajes de Wotan: Sieglinde y Siegmund. Es un hecho que a Wotan le hubiera gustado poder hacer por sí mismo, sin tener que implicar a la valquiria. Pero se debe al honor de Fricka y el dios no cesa de castigarse con una suma de tragedias producidas por la mala gestión de sus decisiones. De este modo, Brünnhilde es desterrada por su padre, sin que Wotan quiera tomar esta actitud, y dispuesta en una roca rodeada de fuego tras someterla a un largo sueño del que no despertará hasta que un valiente héroe la salve. Las relaciones en las óperas wagnerianas se extienden y podemos deducir que Siegfried es el nieto de Wotan, el héroe del que partió la trama con su muerte es repudiado con dificultad por el que ha provocado todos los acontecimientos acaecidos. Siegfried pretende perder el miedo para dominar el mundo; lo logra cuando restaura la espada de su padre y consigue despertar a Brünnhilde, pero muere como sus padres por culpa de los engaños de los hombres, de las artes mágicas de los brebajes y por la codicia para conseguir el poder (*La Valquiria y Sigfrido*).
5. Cuando Erda le cuenta a Wotan sus lamentos por la muerte de sus hijos salvajes Siegmund y Sieglinde, el dios se ve derrotado por una suma de situaciones personales que lo mantienen cabizbajo hasta que deja de aparecer en la segunda jornada *Sigfrido* y ya no lo veremos en la última jornada *El Ocaso de los Dioses*. Las advertencias de Erda sobre el anillo y su predicción de futuro inducen al jefe de los dioses a desaparecer

completamente derrotado. No son los episodios de infidelidad lo que le ha hundido, realmente es su poca fuerza para imponer su voluntad ante Fricka y el amor que le profesa a Erda (*Sigfrido y El Ocaso de los Dioses*).

Los motivos expuestos nos conducen a explicar una sentencia: el Anillo es el origen de todos los males porque así lo expresan las Hijas del Rin en *El Oro*, Erda en *La Valquiria* y las Tres Nornas en *El Ocaso*. Además de este Anillo, que empezó poseyendo el nibelungo Alberich, pensamos que el origen del desencadenamiento de los sucesos desafortunados es Wotan, a partir de un análisis exhaustivo del libreto de la tetralogía. Sin lugar a duda, hemos comprobado que del dios parten todas las relaciones entre los diferentes personajes que conforman la obra. Wotan no ve porque tiene dañado un ojo, sin embargo, Wotan no quiere ver para no hacerse más daño a sí mismo.

El nudo de todo el drama, como veremos con posterioridad, se encuentra en *La Valquiria*, la primera jornada de la Tetralogía y, más concretamente, en el acto II de esta ópera, donde, en un extenso monólogo ya mencionado, Wotan explica las causas del fracaso de los planes que tenía urdidos desde el principio para instaurar un nuevo orden que sustituyera al de los viejos dioses. Profiere una amarga queja:

Estoy atrapado en una trampa

Que yo mismo creé.

Yo el menos libre de todos los seres.

¡Esclavizado más que nadie!

Mientras tanto, en la imponente orquesta suena sombrío el “leitmotive” del *Descontento divino*, y seguidamente hay un cambio a los temas musicales de la Desesperación de Wotan y de la Maldición, a la vez que sigue descubriendo a Brunilda sus continuos lamentos:

¡Oh! ¡Insulto a la divinidad!

¡Oh! ¡Ignominia pesadumbre!

¡Los dioses están condenados!

¡No hay nadie más desdichado que yo!

Retorna a la orquesta el tema del *Descontento divino*, mientras Wotan se lamenta de nuevo, tal vez arrepentido:

Sin saber el daño que hacía
concluí funestas negociaciones.
yo que solo por los pactos amo
de los pactos soy esclavo.

Esta reflexión nos acerca a las opiniones que sostienen algunos musicólogos y críticos que piensan que Wotan podría ser un alterego del propio Wagner. El verdadero héroe del drama es Wotan, pues quiso cambiar el orden tradicional impuesto por su esposa para que el poder se expandiese de forma natural y los dominios del Walhalla estuviesen bien organizados. Wotan no es infiel sin motivo, aunque parezca atrevido sostener este argumento. El dios necesita buscar el crecimiento ante las amenazas externas de los nibelungos, de los gibichungos y de los dioses codiciosos. La diosa de la Naturaleza posee más fuerza espiritual y deja una huella mayor en el pensamiento de Wotan que la diosa del Matrimonio. El motivo no es otro que el anillo que todos quieren induce a comprometer, atarse, asfixia, provoca muertes y destruye el mundo. Erda le pide a Wotan que pare la acción del anillo por todos estos motivos y, en cambio, Fricka pide a Wotan que ofrezca el anillo a los gigantes por recuperar a su hermana y mantenerla a su lado. La trascendencia de una diosa y otra no es la misma, la capacidad de asimilar lo que está ocurriendo es muy equidistante en ambas diosas.

Además, Siegfried es un héroe tragicómico o, si se quiere, un antihéroe en el que también quedan reflejadas las frustraciones de Wotan y del dramaturgo Wagner. Siegfried tiene tres padres y siente ansiedad por conocer la identidad del biológico. En realidad, se debe a su cuidador Mime con el que mantiene una relación basada en un odio que crece sin medida hasta darle muerte. Mime cuida al denominado héroe con una única intención: la restauración de la espada poderosa de Siegmund, que a su vez proviene de Wotan. Su segundo padre es el anhelado Siegmund que ha muerto como un auténtico héroe, convencido de

los actos que ha cometido por amor y por valentía. El tercer padre que los vigila en el papel de Viandante para no ser descubierto es Wotan. La culpabilidad que Wotan asume le hace viajar para estar cerca del joven Siegfried hasta que debe abandonar la escena. En este sentido, Siegfried tiene que descubrir qué es el miedo y consigue hacer dos cosas que pueden encumbrarlo: forjar de nuevo la espada de su padre (Siegmund/Wotan) y rescatar a Brünnhilde. No son suficientes decisiones valerosas ni sacrificadas como para exponer que Siegfried es el único héroe o el personaje protagonista sobre el que gira la acción. Su padre Siegmund demuestra más valor que su hijo y no ve el miedo cuando decide entregarse a su hermana Sieglinde por amor verdadero, tampoco conoce el miedo cuando tiene que presenciar cómo su padre urde su muerte y se lamenta. Siegfried es un personaje consentido, malcriado -con cierta lógica- y mal educado que actúa con soberbia y prepotencia en la mayoría de las acciones en las que debe imponer su fuerza. Nunca deja atrás su mentalidad de niño y joven superficial que se obnubila por una espada y vuelca todos sus esfuerzos en ella sin atender a razones. Recordemos la escena de *La Valquiria* en que no deja de martillear y aviva el fuego sin cesar. Siegmund sí es un personaje con auténtica madera de héroe, bien construido y coherente, y tal vez por eso tanto él como Sieglinde escenifiquen los roles que más gratos y admirables resultan para el espectador atento a una obra de esta magnitud.

Sin desmerecer al personaje de Siegfried, tenemos que añadir que su actitud durante la segunda jornada de la tetralogía puede concebirse desde un punto de vista muy dramático, es decir, Siegfried posee un gran dramatismo. El contraste que mantienen Mime y él en escena hace que acudamos a una verdadera obra teatral que recuerda a grandes clásicos como Shakespeare, puesto que el nibelungo, que ejerce de padre, tiene que cumplir con un papel en el que se mezclan las facetas de ruin, desleal, mísero, cómico y tutor al mismo tiempo. De otra manera, Siegfried protagoniza una anécdota que pudiera pasar desapercibida porque Wagner la introduce en su texto de forma muy sutil y delicada. Al dirigirse a la roca rodeada de fuego mágico en donde yace dormida Brünnhilde, el joven la confunde con un apuesto guerrero en primer lugar y luego queda prendado de la hermosa guerrera. Este hecho puede dar cabida a asentar determinadas elucubraciones que inducen a la posible condición bisexual de

Siegfried. A su vez, la vida personal de Wagner ha de mencionarse, si sostenemos esta idea, porque su único hijo varón, Siegfried, era bisexual en una época, mitad del siglo XIX, en que no debería ser algo baladí y más aún para un progenitor tan admirador y tan amante de las mujeres, pues poseía una enorme inclinación y facilidad para enamorarse con rapidez.

Veamos cómo suceden los acontecimientos aludidos, mediante un extractado fragmento del comienzo de la escena III de la citada ópera:

(levanta el escudo de Brünnhilde, mientras el rostro de ella, sin embargo, sigue en gran parte cubierto por el yelmo)

¡Ah! Un hombre armado:

¡qué deliciosa me resulta su imagen!

¿Sin duda oprime el yelmo la noble cabeza!

¿No le resultaría más fácil

si le quitara el arreo?

(Le suelta cuidadosamente el yelmo y se lo quita a la doncella durmiente, cuyo cabello rizado aparece. Siegfried se sobresalta)

¡Ah! ¡Qué hermoso!

(queda absorto en la contemplación)

Nubes resplandecientes

ribetean de ondas

el claro lago del cielo;

la imagen sonriente

del luminoso sol

brilla a través del ondular de las nubes.

(Se inclina profundamente sobre la durmiente)

El pecho se agita

hinchido por su aliento:

¿debo romper la coraza opresora?

(intenta soltar la coraza con la mayor precaución)

¡Ven espada mía,

corta el hierro!

(Saca su espada, corta con delicada precaución los anillos que ciñen la armadura y, levanta luego coraza y guardabrazos, de forma que Brünnhilde queda ante él con su vestimenta blanca y suave. Retrocede asustado)

¡No es un hombre!

(Mira fijamente a la durmiente, con gran excitación)

Un abrasador encanto

palpita en mi corazón;

un temor ardiente

desfallecen y vacilan mis sentidos...

Alberich y Mime son nibelungos con unas características físicas expuestas en las didascalias entre las Hijas del Rin y otros personajes de la escena. La tetralogía se titula “El Anillo del Nibelungo”, aunque lo que concluimos de este análisis es que sobre el rey de los nibelungos no gira la historia ni la acción. Alberich es el primero que incita a obtener el poder al resto de los personajes, aunque Wotan se obsesionaba anteriormente con una sola preocupación basada en la instauración del Walhalla como reino de los dioses más poderoso e imperturbable para los demás. La forma de que Walhalla fuese como imaginaba Wotan era con el Anillo en su poder. Por esa causa, los nibelungos, Alberich y Mime, son personajes que podemos vincular a la ambición de poder sin añadirle un mayor peso dramático. Alberich destapa la caja de Pandora, sin embargo, no provoca males que sean insalvables. Mime es un personaje que tutoriza la vida del salvaje hijo de Wotan. El único motivo que conduce a Mime a cuidar a Siegmund es que repare la espada Notung y luche por el Anillo. Los nibelungos son mezquinos, egoístas, ambiosos y físicamente tendrían que mostrarse al público como seres pequeños con aspecto desagradable.

Quizás hay personajes que desempeñan un mismo fin, tal es el caso de Erda, las tres Nornas y las Hijas del Rin. Todas ellas advierten del peligroso poder del Anillo y comparan el presente de los dioses con un futuro demoledor. Si Alberich no se hubiese burlado del amor y de las ondinas o si Wotan se hubiese dejado orientar más por Erda que por Fricka, los acontecimientos en la tetralogía no hubiesen desembocado en una hecatombe de fuego arrasador. Las tres Nornas, las Hijas del Rin y Erda son personajes que ayudan a los espectadores a entender la trama porque analizan la cantidad de sucesos anteriores, los actuales que tiene lugar en la representación y se atreven a predecir un futuro que les acaba dando la razón.

Centrándonos en la estructura y en la acción, el planteamiento de “la obra de arte total” estaría en el Prólogo y en *La Valquiria*. El nudo se desarrollaría en *Sigfrido* y en parte de El Ocaso de los Dioses. El desenlace tiene lugar cuando se produce la muerte del héroe, al final del acto III de *El Ocaso*. El resultado sería:

PLANTEAMIENTO: *El Oro del Rin* y *La valquiria*

NUDO: *Sigfrido* y hasta el final del segundo acto de *El Ocaso de los dioses*.

DESENLACE: el tercer acto de *El Ocaso de los Dioses*.

Si en vez de analizar “la obra de arte total”, recapitulamos aplicando la estructura aristotélica en cada texto dramático-lírico, el resultado sería:

El Oro del Rin

PLANTEAMIENTO: escena primera

NUDO: escena segunda y escena tercera

DESENLACE: escena cuarta

La Valquiria

PLANTEAMIENTO: Acto I con tres escenas.

NUDO: Acto II con cinco escenas.

DESENLACE: Acto III con tres escenas.

Sigfrido

PLANTEAMIENTO: Acto I con tres escenas.

NUDO: Acto II con tres escenas.

DESENLACE: Acto III con tres escenas.

El Ocaso de los Dioses

PLANTEAMIENTO: Prólogo (preludio e interludio) y Acto I con tres escenas.

NUDO: Acto II con cinco escenas.

DESENLACE: Acto III con tres escenas.

El tiempo en *El Anillo del Nibelungo* se explica por los rasgos característicos que hemos analizado:

El continuo empleo de la recapitulación de hechos para facilitar la trama a los espectadores y lectores, debido a que estamos ante una tetralogía: Por ejemplo, el monólogo de Wotan en *La Valquiria* donde se lamenta de sus hechos; el monólogo de Siegfried al finalizar el segundo acto, cuando se queda solo después de matar a Mime y ante la espera de la llegada del pájaro del bosque y, por último, el largo parlamento y monólogo que hace Waltraute donde ofrece los hechos acaecidos al Viandante y se dice quién es realmente.

El tiempo, por lo tanto, se debe en parte a la retrospectión o flash back que percibimos en varios momentos en la obra, pero también el tiempo anticipa sucesos que aún no han ocurrido, como cuando Erda le revela a Wotan su mal destino si sigue codiciando el Anillo. Quizás, si Wagner partió de la muerte de Sigfrido como tema principal en su obra, que la situamos en *El Ocaso de los Dioses*, su texto dramático-lírico se viese supeditado a frecuentes saltos de tiempo para darle un sentido coherente a la trama, una vez que las cuatro óperas fueron terminadas en su proceso arduo de elaboración.

El espacio se limita a la coherencia textual, en función de los personajes que realizan acciones. Se elaboran el Anillo y Notung en una forja, en una caverna oscura que brillará por el oro y la fuerza que emanará de su preparación. Toma protagonismo una montaña rocosa, después rodeada de fuego mágico,

como símbolo del amor carnal (Siegfried), paternal (Wotan) y familiar (el resto de valquirias) y como emblema para vencer cualquier miedo. Otro lugar que repercute de forma inigualable en el drama es el fondo del Rin, puesto que de él parte la acción y ahí regresa la causa de la acción. Para finalizar, debemos hacer una mención especial al tratamiento del medio natural por parte de Wagner, porque fija su atención al tratar escénicamente un bosque, las orillas y las profundidades de un río, una caverna y una montaña rocosa. Las alturas condicionan el poder, el poder del oro vinculado a la naturaleza.

B. Sobre las puestas en escena de las versiones escogidas de *El Anillo del Nibelungo*.

Patrice Chéreau escribió dos ensayos sobre la representación que dirigió de *El Anillo* estrenada en 1976 para celebrar el centenario del Festival de Bayreuth. El director de orquesta Pierre Boulez le encargó a un joven Chéreau, quien hasta entonces solamente había dirigido dos óperas, una nueva versión de *El Anillo del Nibelungo* (Martínez Roger, 2012: 150-153).

Cuando hayan pasado cinco años y Suponiendo que la ópera sea teatro, editados por Alba Editorial en junio de 2011, fueron escritos entre 1979-1980, pensando que Chéreau cuenta los años por temporadas y no por años naturales. Su contenido describía su escenificación en la tetralogía que hemos analizado en esta tesis doctoral.

El primer ensayo, *Cuando hayan pasado cinco años*, narra en dos capítulos la gestación y preparación de la tetralogía. Se acompaña de dos anexos, en el primer anexo añadiendo comentarios y anotaciones que Chéreau escribió para publicar en el programa de *Sigfrido* en 1977. El segundo anexo aporta datos, apuntes y notas del director después de 1976 y previas al comienzo de los ensayos de 1977 (Arbeloa, 2013: 98-103).

Chéreau (1976) parte de una hipótesis de trabajo sencilla: la concepción escénica y la dirección actoral deben ir de la mano. Quiere que los cantantes interpreten como actores y rechaza realizar la puesta en escena manteniéndolos al margen:

Me preguntaba qué solución adoptar para lograr que se cantara interpretando, o se interpretara cantando, qué tipo de elocución adoptar; quería opiniones sobre ese hablar ficticio, esa emotividad que quiebra el canto. En resumen, buscaba cómo evitar lo que suelen hacer los cantantes [p.37]

El director de escena no acepta esta concepción de la ópera en la que la dirección musical, la puesta en escena y la interpretación de los cantantes discurren en paralelo, a veces llega a ser contradictoria, aunque no sea por error, sino por la falta de interés y porque les domina la idea de que “cada uno ocupe su lugar sin meterse en el de los demás”. Sin embargo, los lenguajes se necesitan, convergen y quien dirige la escena termina dándose cuenta de que teatro es toda obra escénica y actor todo intérprete sobre el escenario.

En los ensayos de Wagner se exponían los mismos criterios que el joven Chéreau quería para su versión de la tetralogía y para el género operístico en general. Así pues, la conjugación de rasgos característicos en esta versión ha sido valorada muy positivamente por la crítica y se ha percibido la minuciosidad con la que Chéreau trabaja la interpretación actoral en las tres jornadas y en el prólogo. Por poner un ejemplo, se viene a nuestra cabeza la entrada de Siegmund a la morada de Sieglinde en la escena I del acto I de *La Valquiria*. Cómo se miran y se retiran la mirada los enamorados, cómo demuestran educación y decoro cuando Hunding y los sirvientes están cerca, con qué pasión se abrazan y siguen cada acotación marcada por Wagner en el texto cuando se declaran ese difícil amor entre hermanos. Por otra parte, cómo sujeta Siegfried la tela blanca que le recuerda al vestido immaculado de Brünnhilde en *El Ocaso* y de qué forma tan intensa conversan Erda y Wotan sobre el destino del Walhalla y de los dioses. Wotan apoya su peso en la lanza todo lo que estaría permitido, se quita el parche desde que sabe que su mermada vista va a hacerle ver acontecimientos que odia porque han sido favorecidos por él. Muy variados son los ejemplos que podríamos aludir sobre el poder interpretativo de esta versión, pues Patrice Chéreau defiende que el trabajo del director de escena en ópera siempre tiene que ser conjunto con el del director musical: el estudio de la partitura, la determinación de los tempi, sobre la contextualización que mezcla vestuario y elementos escénicos del medievo con la sociedad industrial decimonónica, de las relaciones entre las partes, sobre la interpretación de los recursos expresivos... La partitura expresa y hay que dramatizar su texto, al igual

que ocurre con el texto dramático-lírico. Chéreau siempre asistía a los ensayos de Boulez antes de estrenar esta tetralogía de los años 80 del siglo XX:

Siempre había algo que aprender de lo que Pierre les decía a los solistas, de sus indicaciones musicales que se referían al texto, al “porqué” de las situaciones o de las acciones” [p.125]

Su conexión fue notoria desde que el director de orquesta le propuso este trabajo al director de escena y los resultados han dado unos frutos dignos de estudio. La tetralogía de *El Anillo del Nibelungo* de Patrice Chéreau y de Pierre Boulez puede compararse con la versión del año 2008 de La Fura dels Baus, aunque existan enormes diferencias, porque nos facilita una semejanza importante o la semejanza principal: la premisa de trabajar la teatralidad del actor en la puesta en escena de la ópera tan defendida por el propio Wagner.

La Fura del Baus aprovecha un factor que es un signo de identidad de este siglo XXI: el uso de la tecnología y una puesta en escena arriesgada, pero que se soporta en el dramatismo absoluto al igual que ocurría en la versión de 1980 de Chéreau. El empleo de proyecciones de grandes proporciones, el acompañamiento de una multitud de figurantes que se expresan corporalmente constantemente en escena, según las indicaciones de su director Carles Padrissa. La Fura innova, pero no transgrede, pues cuida detalles escénicos cargados de simbología wagneriana: la proyección del bebé de oro, la proyección de Notung, los nombres de los personajes en su vestuario en algunos casos, la focalización y la destreza de subrayar momentos muy trascendentales de la obra como el monólogo de Wotan o la muerte de Siegfried.

La Fura busca la simbiosis provocada entre la introducción de un elemento moderno y un elemento que respete el texto clásico, siendo una constante durante toda la representación. La Fura escoge plataformas futuristas, vestuario fantástico y actual que no se acerca nada al XIX de Wagner como sí ocurre en la versión de Chéreau, una iluminación que rebosa colores, efectos y favorece la ocupación escénica espacial, un trabajo muy perfeccionista sobre la danza aérea, la expresión corporal y los papeles secundarios de los figurantes. La Fura mezcla oscuridad y luz estridente, plantea el fuego y el agua reales sin efectos o recursos escénicos de otros tiempos. El uso del agua en *El Oro del Rin* ayuda a

hacer más real el juego de las ondinas en unas urnas modernas, visibles para el espectador.

Sin más dilación, procedamos a mostrar imágenes rescatadas de las dos versiones de la tetralogía para fijar las diferencias entre ellas, habiendo pasado tres décadas y un cambio de siglo.

- Mobiliario del *Anillo del Nibelungo*.

Para el mobiliario y el decorado hemos escogido dos imágenes por representación: dos para *El Oro del Rin*, dos para *La Valquiria*, dos para *Sigfrido* y dos para *El Ocaso de los Dioses*.

1. El agua y el fondo del Rin en la versión de 1980 y en la versión de 2008:



Figura 1. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *El Oro del Rin*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 2. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *El oro del Rin*. Director teatral: Carles Padrissa.

2. Collado en las cumbres montañosas: lugar de los dioses.



Figura 3. Fesfspielhaus Bayreuth. 1980. *El Oro del Rin*. Director teatral: Patrice Chéreau.

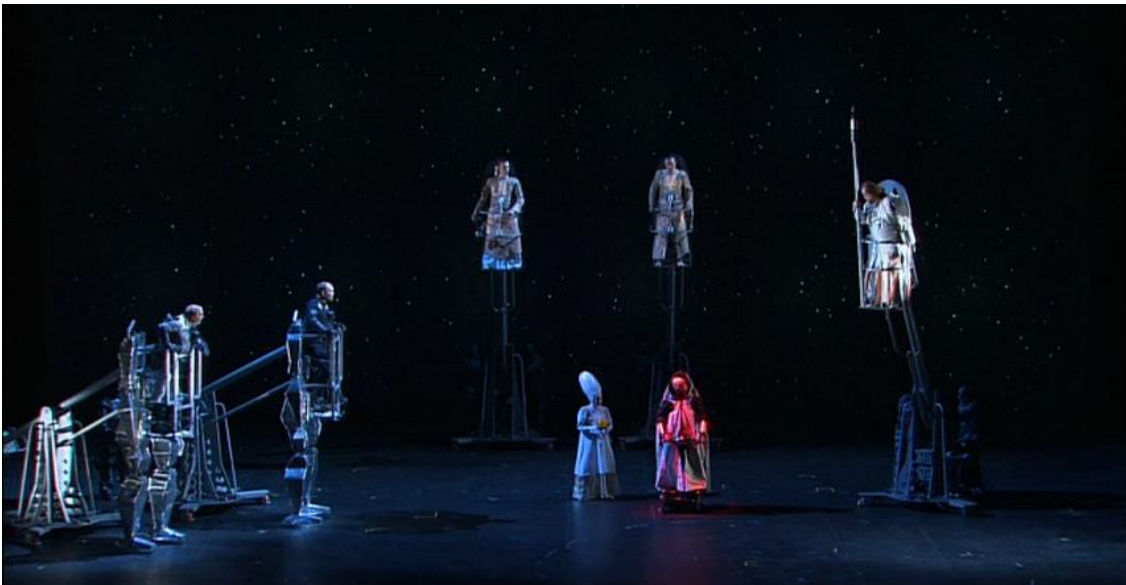


Figura 4. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *El oro del Rin*. Director teatral: Carles Padrissa.

3. El fresno en La Valquiria.



Figura 5. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *La valquiria*. Director teatral: Patrice Chéreau.

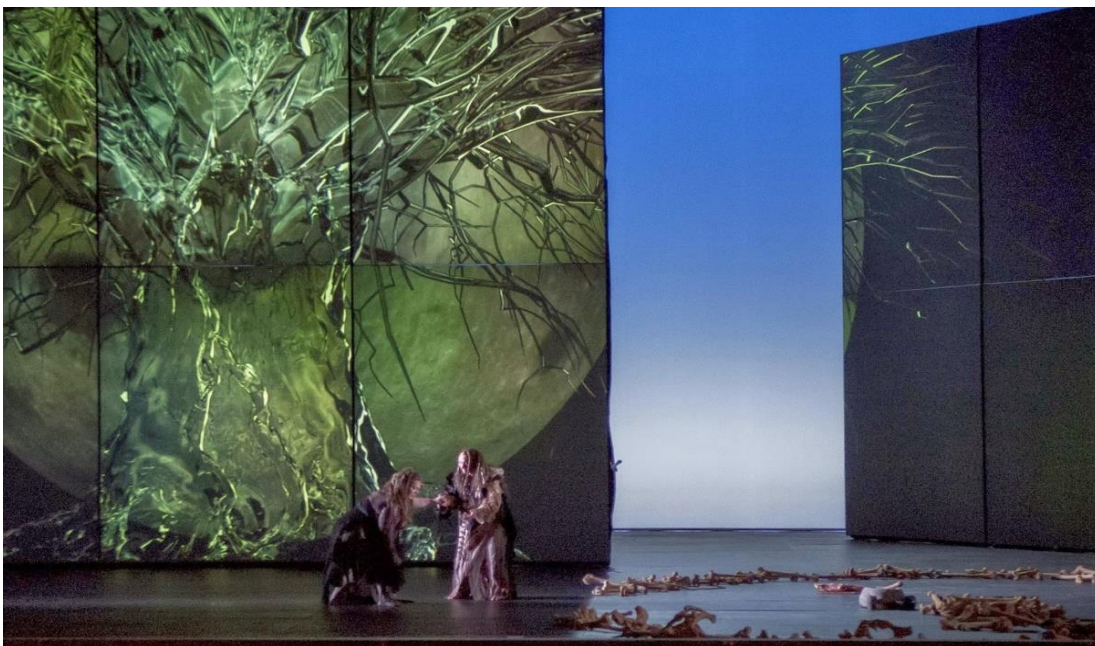


Figura 6. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *La valquiria*. Director teatral: Carles Padrissa.

4. La roca rodeada de fuego mágico.



Figura 7. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *La valquiria*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 8. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *La valquiria*. Director teatral: Carles Padrissà.

5. La forja de Mime y Siegfried.



Figura 9. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *Siegfried*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 10. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *Siegfried*. Director teatral: Carles Padrissa.

6. El bosque profundo.



Figura 11. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *Sigfrido*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 12. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *Sigfrido*. Director teatral: Carles Padrissa.

7. El cuerno de Hagen.



Figura 13. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *El Ocaso de los Dioses*. Director teatral: Patrice Chéreau.

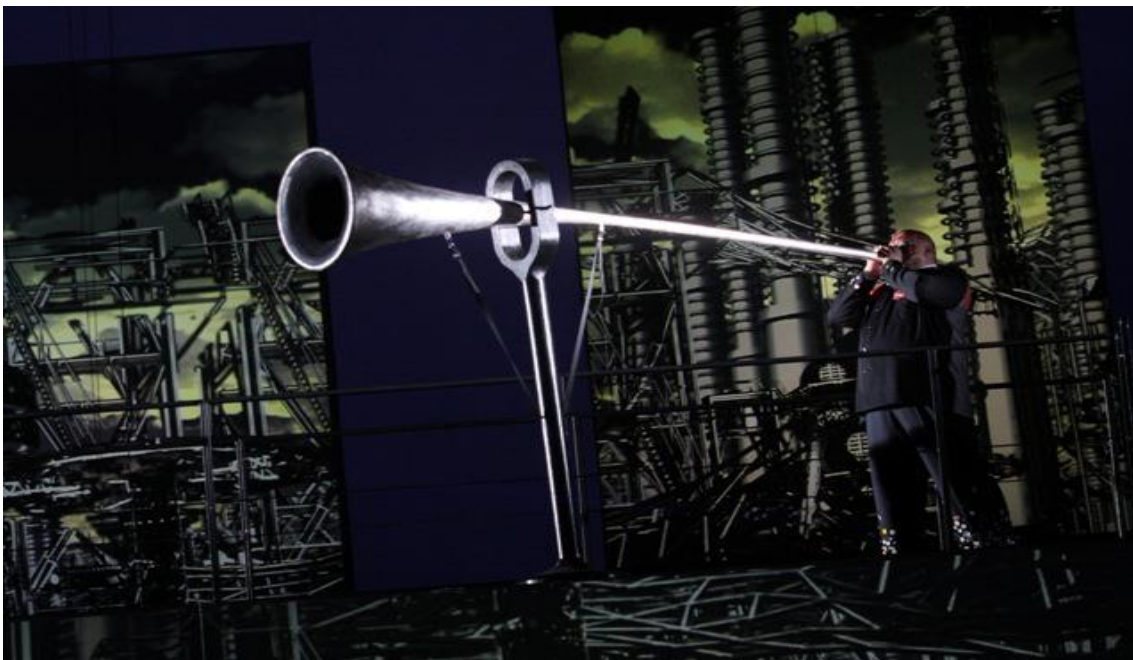


Figura 14. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *El Ocaso de los Dioses*. Director teatral: Carles Padrissa.

8. La tres Nornas y su ambientación.



Figura 15. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *El Ocaso de los Dioses*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 16. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *El ocaso de los dioses*. Director teatral: Carles Padrissa.

6. Interpretaciones del vestuario en el *Anillo del Nibelungo*.

1. El personaje de Freia.



Figura 1. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *El oro del Rin*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 2. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *El oro del Rin*. Director teatral: Carles Padrissa..

2. Siegmund y Sieglinde.



Figura 3. Festspielhaus Bayreuth. 1980. *La valquiria*. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 4. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. *La valquiria*. Director teatral: Carles Padrissa.

3. Siegfried toca su cuerno de caza.



Figura 5. Festspielhaus Bayreuth. 1980. Sigfrido. Director teatral: Patrice Chéreau.



Figura 6. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. Sigfrido. Director teatral: Carles Padrissa.

4. Brünnhilde, tras la boda de Gutrune y Siegfried, y antes de su inmolación.



Figura 7. Festspielhaus Bayreuth. 1980. Vestuario en *El ocaso de los Dioses*.



Figura 8. Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008. Vestuario de *El ocaso de los dioses*.

- Elementos escénicos fundamentales en el *Anillo del Nibelungo*:

Festspielhaus Bayreuth 1980.	Palacio de las Artes Reina Sofía. 2008
Lanza de Wotan: enorme dimensión de una lanza rígica (<i>El oro del Rin</i>)	Lanza de Wotan: enorme dimensión de una lanza de metal (<i>El oro del Rin</i>)
Yelmo mágico: malla metálica como expone el texto (<i>El oro del Rin</i>)	Yelmo mágico: casco de metal que ocupa media cabeza del enano (<i>El oro del Rin</i>)
El anillo: anillo de pedrería tradicional (<i>El oro del Rin</i>)	El anillo: un círculo con luces que no se coloca sobre el dedo, sino que el círculo completo se ve encima del dedo (<i>El oro del Rin</i>)
El cuerno de hidromiel: una copa dorada decimonónica (<i>La valquiria</i>)	El cuerno de hidromiel: una copa rústica de barro que parece sacada del mundo prehistórico.
Notung: Espada con hoja y empuñadura común, del siglo XIX (<i>La valquiria</i>). Extraída de un fresno real.	Notung: Espada con hoja y empuñadura común, del siglo XIX (<i>La valquiria</i>). Extraída de una proyección.
La roca rodeada de fuego: (<i>La valquiria</i>)	La roca rodeada de fuego: (<i>La valquiria</i>)
El dragón: Artefacto con ruedas que es manipulado por figurantes para que adquiera movimiento. (<i>Sigfrido</i>)	El dragón: grandes placas de metal articuladas por figurantes que se iluminan en una gama de verdes (<i>Sigfrido</i>)
El pájaro del bosque (<i>Sigfrido</i>) Una jaula que Siegfried se encuentra en un árbol y finalmente suelta a un pájaro real al finalizar la escena. Voz siempre en off para el pájaro, no sale ninguna cantante a escena.	El pájaro del bosque (<i>Sigfrido</i>) Una intérprete colgada de arneses sube y baja simulando un vuelo con grandes alas. Es decir, una intérprete con vestuario moderno y futurista de un pájaro delicado y cándido.
La pócima (<i>El Ocaso de los Dioses</i>) Guttrune le da a Siegfried una copa para que beba de un brebaje que ha	La pócima (<i>El Ocaso de los Dioses</i>) Guttrune mezcla líquidos de distintos colores con champán Moët y le añade

mezclado con hierbas, bajo la supervisión de Gunther.	alguna hierba. La reacción de Siegfried es como si estuviese embriagado, no parece un efecto de magia el amor que empieza a sentir por Guttrune.
El cortejo fúnebre del héroe (<i>El Ocaso de los Dioses</i>) Tapan al héroe con la tela blanca, que le recordaba a Brünnhilde, y se lo llevan alzado mientras observan muchos hombres y mujeres que están en la orilla del Rin.	El cortejo fúnebre del héroe (<i>El Ocaso de los Dioses</i>) Tapan al héroe con una tela escrita y lo levantan determinados figurantes para llevárselo con antorchas.
La pira y la inmolación de Brünnhilde (<i>El Ocaso de los Dioses</i>) La valquiria se acerca con la única antorcha encendida del sepelio de su amor a una pira real y la arroja. No prende fuego, pues Chéreau se sirve de efectos de humo rojo y de luces que den la sensación de quema. Brünnhilde se tira a este fuego y dejamos de verla.	La pira y la inmolación de Brünnhilde (<i>El Ocaso de los Dioses</i>) La Valquiria va hacia el fondo donde hay un fuego real provocado por los figurantes que llevan grandes antorchas. No vemos que se arroje o que se someta al castigo con violencia. Simplemente, camina despacio hacia el fuego real.

3. EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA.

3.1. Críticas sobre los estrenos en España de las óperas analizadas durante el siglo XXI.

3.1.1. El Teatro Real en Madrid.

3.1.1.1. *Don Giovanni*.

Madrid inauguró el siglo XXI con tres versiones de *Don Giovanni* de Mozart en la primera década. Veamos una relación cedida por el departamento de documentación del propio Teatro Real para saber cuántos días de representación hubo y qué directores escénicos estaban al frente de semejante responsabilidad.

Fecha de representación	Título	Temporada	Director de escena
20/06/2000	Don Giovanni	99/00	Thomas Langhoff
22/06/2000	Don Giovanni	99/00	Thomas Langhoff
24/06/2000	Don Giovanni	99/00	Thomas Langhoff
27/06/2000	Don Giovanni	99/00	Thomas Langhoff
30/09/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
02/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
03/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
04/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
05/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
07/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
08/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
10/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
11/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
12/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
14/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
15/10/2005	Don Giovanni	05/06	Lluís Pasqual
03/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov
06/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov
09/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov
12/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov

15/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov
18/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov
21/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov
24/04/2013	Don Giovanni	12/13	D.Tcherniakov

Podemos apreciar que el año 2000 contó con la presencia de esta ópera durante cuatro días. Muy diferente es lo que ocurre en el año 2005, que la versión de *Don Giovanni* estuvo doce días en la cartelera, y en el año 2013 permaneció ocho días. Un dato a tener en cuenta, además de que los días de representación aumentan a partir del 2005, es que tienen que pasar cinco años para verse de nuevo la ópera y después de 2005 a 2013 transcurren ocho años para que el público del Teatro Real pueda acudir a verla en otra versión. El último dato que se descifra de esta tabla es que solamente un director escénico español ha llevado la obra a las tablas. Es cierto que en otros teatros españoles se elige *Don Giovanni* entre sus propósitos artísticos, sin duda es muy poderosa la fuerza española del mito y la teatralidad que Mozart y Da Ponte quisieron darle a la ópera. Tres versiones del burlador en la primera década es un número adecuado, siempre teniendo en cuenta que el siglo XXI comenzó con una cartelera en la que *Don Giovanni* estaba entre las mejores opciones para los espectadores.

El Teatro Real cuenta con una recopilación de críticas nacionales e internacionales acerca del impacto que ocasionaron estas tres versiones.²⁶ Vamos a profundizar en las anotaciones que podemos extraer de dichas críticas.

Durante la temporada 1999/2000, *Don Giovanni* asume críticas muy variopintas sobre su dirección escénica, aunque en su gran mayoría pueden contemplarse en un tono negativo. La crítica (Wonenburger, 2000: 61) echó de menos una escenografía más rica porque la representación no poseía cambios de decorado y se desarrollaba casi toda la acción prácticamente en una calle que se va convirtiendo en un palacio y en un cementerio, por ejemplo. En cambio, más adelante se lee que Langhoff ilumina adecuadamente las distintas

²⁶ La información sobre críticas, entrevistas y artículos relacionados con la ópera *Don Giovanni* han sido cedida por el departamento de documentación del Teatro Real. La documentación también ha sido recabada de todos los números de las revistas *Ópera Actual* y *Scherzo* comprendidos entre el mes enero del año 2000 hasta el mes de diciembre del año 2015.

relaciones entre los personajes y antes se expone que le resulta exagerado que el público abuchee el que se califica de “excelente” trabajo del director de escena. Lo expuesto en este periódico es muy distinto de lo que analizamos en otros. José Luis García del Busto vio un espectáculo operístico irregular en lo musical y altamente discutible en lo escénico (García del Busto, 2000: 48-49) Álvaro del Amo cree que ayuda poco el montaje de Langhoff a desentrañar la trama lineal que oculta una complicadísima tela de araña, porque la base del decorado es una calle o avenida en donde se producen los previsibles desplazamientos de unos personajes presentados de un modo muy convencional. No acudió nadie del montaje ante las protestas del público al final de la representación. Se destaca la labor de la orquesta y del papel que fue sobresaliente: René Pape como Leporello (Álamo, 2000: 68). Otras críticas aluden a que no fueron bien ideados los personajes puesto que el protagonista se diseñó como si fuese la escenificación demoníaca del Mal sin mucha seducción y mucha más navaja (Vela del Campo, 2000: 50). Algunos apuntan que la puesta en escena de Langhoff es muy teatral y que reúne en un solo elemento sólido el ambiente catedralicio y el aire de camposanto. Ven la dirección escénica de los actores espléndida y alcanzan el necesario aplomo para llegar a la altura en la que se ha situado Pape en esta ópera (Guibert, 2000). El crítico Fernando Herrero expresa que el montaje de Langhoff gustó poco en su estreno y los comentarios en el Real no eran muy favorables, porque quizás su mayor pecado fuera la indefinición, tanto en la intencionalidad como en la plasmación de los signos escénicos. Aun así, la dirección de Barenboim se tacha de “magnífica” con una orquesta reducida que sonó muy bien (Herrero, 2000: 66).

Por último, tenemos que decir que se hacen continuas alusiones a la respuesta por parte del público tras ver dicha ópera y se insiste en los abucheos o en su poca disposición para valorar esta puesta en escena como tal. Los espectadores del día 24 de junio estuvieron fríos durante la representación, pero se animó al final con una ovación a René Pape y a la orquesta y Barenboim de siete minutos (Ruiz Silva, 2000).

Comenzó la temporada 2004/2005 con el estreno de un *nuevo Don Giovanni* de Víctor de Pablo en la dirección de orquesta y Lluís Pasqual en la

dirección escénica. El 30 de septiembre recibió abucheos incontenidos de un público que no entendía el motivo que llevó a su director escénico a elegir la época de la posguerra española para reflejar la vida de un libertino y burlador barroco. La ópera dieciochesca, siempre difícil en su ejecución dramática, no tenía buenas críticas de forma generalizada en periódicos y revistas especializadas, con alguna salvedad que ensalza el trabajo escénico y el desempeño interpretativo de los cantantes. Tal es así en la opinión que puede leerse y dice: “Y es que Lluís Pasqual se ha dejado llevar por el ya veterano pensamiento del oscurantismo, al que además dota de una movilidad escénica entumecida pese al acierto en escenas como la del entierro del Comendador” (González de la Fuente, 2005: 63).

La mayoría de las críticas no ayudan en absoluto a hacernos una idea positiva de este estreno, pues son mordaces acerca de la desacertada dirección musical de Víctor Pablo Pérez y la desafortunada y descontextualizada dirección escénica de Lluís Pasqual. Dice J.A. Vela del Campo en *El País*: “Lo que era más difícil imaginar era la magnitud de la protesta, porque Lluís Pasqual y el equipo escénico se llevaron una bronca monumental y los silbidos alcanzaron, en mayor o menor magnitud, a Víctor Pablo Pérez, Carlos Álvarez, María Bayo y alguno más.” (Vela del Campo, 2005: 46).

¿Pero qué es lo que ocurre realmente en este *Don Giovanni* que también tiene a los espectadores y críticos divididos en sus opiniones? La adscripción de la ópera a una época ajena a su contexto no es fácil de mantener con verosimilitud por muy de moda que se haya puesto desde los años noventa del siglo XX. Y lo que le ocurre a esta vuelta al oscurantismo escénico de Frigerio como escenógrafo es que se acompaña de una serie de ideas sorprendentes que provocaron una serie de contrasentidos: un tióvivo con coches de choque en un barrio marginado, el muro de un modesto edificio grisáceo e inexpresivo, dos coches que son réplicas de un modelo de 1930 demasiado rimbombantes para lo que quería dar a entender una escena tan oscura y poco desarrollada en lo festivo y lujurioso, el uso del NO-DO, la opción de la apuesta por un protagonista como si fuese un “señorito calavera”.

Por lo tanto, es lógico que todas las crónicas y críticas recojan algo similar a este párrafo:

El público, que empezó mostrando su disconformidad tras el aria del catálogo, aplaudió durante la representación a Bayo y a Moreno, para finalmente mostrar una disconformidad que se impuso al sector favorable. Pocas bajadas de telón frente a un rechazo resuelto en silbidos y pateos de los más hostiles, mientras el patio de butacas huía en masa (Álamo, 2005: 9).

Algo que debemos añadir que tiene mucha importancia para comprobar los avances y progresos de un nuevo siglo operístico es que esta ópera pudo verse a través de la cadena de televisión 2 de TVE el 10 de octubre y podía ser escuchado el 15 de octubre en Radio Clásica. Además, el día 7 del mismo mes, una pantalla gigante se instaló en la Plaza de Oriente con tal de emitir un *Don Giovanni* polémico para 1500 espectadores. Unas iniciativas de promoción operística que perduran en el paso de la primera década a la segunda del siglo XXI. Una línea de actuación acertada por parte de empresarios y promotores del Teatro Real.²⁷

El último *Don Giovanni* del presente siglo en el Teatro Real estuvo a cargo del director musical Alejo Pérez y el director de escena Dmitri Tcherniakov durante la temporada 2012/2013.

Fue igualmente polémico y sujeto a duras críticas negativas, al igual que las dos versiones anteriores comentadas. El día del estreno se saldó con una serie de abucheos y una bronca considerable dirigida al director de escena. Esta versión ni siquiera respeta el texto dramático-lírico, no tiene nada que ver con el libreto escrito por Da Ponte. Puede verse como una escena moderna, transgresora, original si queremos, pero, como apuntan los críticos de manera unánime, no se acude a un teatro a no entender qué se está viendo ni atisbar la visión de conjunto que toda ópera debe tener por ser una manifestación artística integradora. El planteamiento escénico perjudicó seriamente a la orquesta, que se desorientó con las réplicas de los espectadores e hizo alarde de desajustes

²⁷ Dejamos constancia del resto de la documentación consultada que ha servido para resumir el panorama de *Don Giovanni* en el Teatro Real durante la temporada del 2004/2005: ÁLAMO, Carlos del, "Abucheos y aplausos para el *Don Giovanni* de Lluís Pasqual", en *Diari de Tarragona*, pág. 37, 02/10/2005; DENTICI, Nino, "Don Giovanni de barrio", en *El Correo*, pág. 21, 02/01/2005.; SAN RIVIÉRE, Fernando, "Un polémico *Don Giovanni* en el Real", en *La Razón*, pág. 41, 01/10/2005; VICENT, Aaron, "Mucho ruido y pocas nueces-gris *Don Giovanni* en el Teatro Real", en *Mundoclásico.com*, 10/10/2005; ALIER, Roger, "Discutido pero brillante", en *La Vanguardia*, pág. 57, 02/10/2005; ASENJO, Raúl, "Don Giovanni en el Real: ni tanto ni tan calvo", en *DiarioDirecto*, 17/10/2005; REVERTER, Arturo, "El Eros perdido", en *Canarias 7*, pág. 5, 19/10/2005; MARINA, Cosme, "*Don Giovanni*, franquista", en *La nueva España*, pág. 77, 24/10/2005; RUIZ SILVA, Carlos, "Don Juan según el No-Do", en *CD Compact*, noviembre de 2005; FRAGA, Fernando, "Mozart en pleno franquismo", en *Scherzo*, noviembre de 2005.

aislados. *Don Giovanni* obtiene un resultado claustrofóbico (Vela del Campo, 2013: 44), por situarse siempre la escena en la misma habitación de salón comedor con aires de biblioteca. *Don Giovanni* no tiene sentido porque todos los personajes son miembros de una disparatada familia (Don Giovanni es el marido de Donna Elvira, Zerlina es hija de Donna Anna.) Apunta el crítico Alberto González Lapuente (2013: 56) que el espectáculo exigía “una gran concentración por parte del público”, por lo que mientras duró la función la hubo en forma de silencio, de lenta digestión de una auténtica catástrofe para el escenario y el foso. La controversia se explica, como dice Rubén Amón, porque Tcherniakov se concede una lectura radical de la ópera y lo retrata en su decadencia, pues hasta lo despoja de la libido, se muestra decrepito y carente de espada. Tampoco el Comendador muere en el duelo porque se desnuda al caerse y el protagonista sí fallece, aunque accidentalmente. Nada tiene que ver su pasado disoluto, porque muere de un ataque al corazón siendo víctima de una sociedad histérica, alcoholizada, caprichosa e hipócrita (Amón, 2013: 47). Otro de los aspectos ininteligibles es la ruptura temporal expuesta en el libreto original y sobre el que ha de basarse la ópera para ser representada, *Don Giovanni* se prolonga en sucesos que duran varias semanas y se reconstruye la ópera en capítulos con subidas y bajadas ridículas de telón negro. El crítico Gonzalo Alonso se plantea una multitud de preguntas sobre las causas irrazonables que han llevado a un director escénico, muy abucheado al finalizar la obra, a continuar en Madrid con esta coproducción de 2010 procedente de Aix-en-Provence (Alonso, 2013: 67). Ainhoa Arteta fue la única que logró algunos “bravos” en su papel de Donna Elvira (Huerta, 2013). En otros artículos se resalta lo mismo y se llega a concluir que las recomendaciones hechas por Gerard Mortier al público no son oportunas ante tal desastre operístico, además de que Mozart no habría disfrutado tampoco con esta versión de su ópera (Hortal, 2013). Tcherniakov se inventa prácticamente otra obra. Los personajes cantan una cosa y hacen otra completamente diversa, rozando la ridiculez en escenas como la de la seducción de la novia Zerlina (Reverter, 2013).

3.1.1.2. *Fausto*.

Fecha de representación	Título	Temporada	Director de escena
07/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
08/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
09/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
11/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
12/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
13/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
14/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
15/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
16/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich
18/02/2003	Faust	02/03	Götz Friedrich

Gracias a este listado podemos apreciar una diferencia notoria que también encontraremos en las óperas wagnerianas cuyas críticas sometemos a análisis, y es que solamente se representa una vez en el Teatro Real esta ópera y no parece tener tanta repercusión como la ha tenido *Don Giovanni*, aunque fuera para recibir halos de malos presagios para la nueva ópera que se estrena en el templo madrileño.

Se mantiene la opinión de la buena idea que ha sido hacer un homenaje al director escénico fallecido Götz Friedrich y reponer esta versión de *Fausto* que fue estrenada en 1997 en Zurich. Porque la historia del doctor que encomienda su alma al diablo por el amor a Margarita no se había programado todavía en el nuevo siglo, sino que, la última representación tuvo lugar en la temporada 1917-18. Es decir, cuando el Real cerró en 1925 llevaba ya siete años sin incluir en sus temporadas el título que nos ocupa, como manifiesta la "Historia" de Joaquín Turina Gómez (Montañón, 2003: 55). El homenaje a Friedrich también pudo verse en una exposición en el coliseo.

Desde 1979 no se escuchaba *Fausto* en Madrid y, en este caso, la dirección escénica de Claudia Blerch, con total respeto a Friedrich, se fundamenta sobre una plataforma giratoria y se ubican, en perpendicular, tres

grandes cuadrados metálicos, cerrados con cicloramas translúcidos, donde se vive toda la trama. Un total de tres paneles translúcidos sobre esta plataforma y adornada según los elementos simbólicos que se aprecian en la trama, así como el gran órgano de la escena de la iglesia (Canto, 2003: 63). Por lo tanto, la idea escénica busca el efecto cargado de significados psicológicos y la Bacanal fue una juerga un poco gamberra pero graciosa donde tenían cabida drags jugando con la provocación y cañones con flores rojas para protestar por el “No a la guerra” del momento. Hemos de destacar igualmente el trabajo de iluminación de Jürgen Hoffmann que nos deja notar esa simbología a partir de un juego de luces pertinente y elegante. Se califica como “magnífico” el final con una Margarita que sale de la camisa de fuerzas que Fausto se acaba poniendo porque el que está preso de nuevo por la vejez es él y lo que ha vivido es puro espejismo (Reverter, 2003: 32).

El público respondió con calor correspondiendo a los artistas en los saludos finales, a pesar de que durante la temporada hubiese unas noches mejores que otras debido a la indisposición de algunos cantantes como Aquiles Machado o Mariella Devia. A veces, pudo parecer que los espectadores se mostraron fríos, pero si generalizamos, la ópera tuvo éxito y logró su pretensión principal de rendir un homenaje a la escena de Friedrich y a la música de Gounod. Aquiles Machado recibe buenas y favorables críticas que lo alzan como el protagonista vocal y dramático de esta versión (Vela del Campo, 2003: 40) ²⁸

3.1.1.3. *El Anillo del Nibelungo.*

El Oro del Rin.

Fecha de la representación	Título	Temporada	Director de escena
28/05/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker
30/05/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker
01/06/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker
04/06/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker

²⁸ Véase también la crítica titulada “Aquiles no tiene talón” recogida en El Diario Vasco en la página 84 el día 10/02/2003, así como la de Fernando Herrero que lleva por título “Brillantez global”, aparecida el 15/02/2003 en *El Norte de Castilla* en la pág. 54.

07/06/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker
11/06/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker
13/06/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker
15/06/2002	Das Rheingold	01/02	Willy Decker

La Tetralogía de Wagner llega al Real y se queda durante tres años, tres temporadas, aunando *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* en la misma temporada del 2003/2004 y *La walkyria* y *Sigfrido* se sucedieron en el mismo año 2003, la primera a principios de año y la segunda en el último mes del año. Si comenzamos por el principio, su prólogo o *El oro del Rin* nos ofrece una idea escénica de Willy Decker que tampoco puede servirnos para hacernos una idea general de la obra de arte total (Vela del Campo, 2002: 39). Este director escénico causó sensación en Madrid y Barcelona con versiones operísticas de Britten y ahora basa *El oro del Rin* en un escenario cargado de sillas que juega a convertirse en teatro en el que los personajes tratan de mimetizarse con los espectadores. (González Lapuente, 2002: 100). Además de eso, emplea el mundo del cómic para dramatizar el prólogo, así como un vestuario actual sin fecha concreta que se pueda precisar. Este juego de teatro dentro del teatro, de metateatro, es oportuno porque Decker es un hombre de teatro y Wagner lo era por encima de todo. En general, las críticas son positivas, sin embargo, existen diversidad de criterios sobre esta primera entrega de una Tetralogía que se veía importante para progresar desde cualquier punto de vista en la cartelera del Real.

El público, con algunas huidas esporádicas, siguió la función obedientemente, aplaudiendo sin reservas al final. “Ningún responsable del montaje compareció y nadie pareció lamentarlo”, según dice Álvaro del Amo. (2002: 49). El crítico Álvaro Guibert (2002: 51) comenta en el periódico que la puesta en escena de Willy Decker es un magnífico trabajo teatral. El Real ha recurrido a la coproducción con la Sächsische Staatsoper Dresden Semperoper, un teatro de tradición wagneriana y del cometido se ha responsabilizado Decker con cierta estética expresionista, por ejemplo, llevando a cabo la idea de la bola de oro como un puzzle que han de componer los gigantes Fafner y Fasolt (Llorente, 2002: 41). Arturo Reverter (2002: 28) opina que habrá que esperar para ver qué acontece en las demás óperas wagnerianas para hacerse un juicio

oportuno, pero apunta que en este prólogo el director escénico se vale de banalidades y dosis de humor ingeniosas, aunque sean atrevidas. La orquesta de Madrid sonó bien y ajustada en manos de un director como Schneider que no le aportó grandiosidades; sonó soso y anodino (Herrero, 2003: 27).

La Valquiria.

Fecha de la representación	Título	Temporada	Director de escena
05/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
07/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
08/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
10/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
11/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
13/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
14/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
17/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
20/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker
23/03/2003	Die Walküre	02/03	Willy Decker

La Valquiria ha estado en Madrid durante diez días durante la temporada de 2002/2003, con la misma línea teatral de Willy Decker que da un resultado de diversidad de opiniones. En el primer acto, el centro del escenario es una despojada habitación con un árbol en medio de la mansión de Hunding. En el segundo acto, las butacas rodean una plataforma inclinada para los dos cuadros. En el último, son solo las butacas del teatro que es una representación de todos los teatros y al fondo puede verse una roca donde dormirá Brunilda rodeada de llamas con un rojo potenciador para la escena. Se habla de coherencia y extraordinaria dirección de actores gracias a una apasionante puesta en escena de su director, pero se habla también de que el público protestó con justicia una propuesta fallida en la búsqueda de la inoperante familiaridad que choca con la música wagneriana y que no facilita la concentración de los cantantes (Alonso, 2003: 71). O de muy poco atractiva puesta en escena que no destruirá del todo el placer del aficionado porque se deja extasiar por la música, dicen otros (Amo, 2003: 57). En cambio, esta disparidad es radical y, al leer bastantes críticas, es

difícil hacerse una idea sin caer en pensamientos condicionados por ambas posturas. La visión positiva de la dirección escénica es defendida por Vela del Campo (2003: 40), sin dejar de reconocer que el público respondió con fuertes protestas en amplios sectores. Opina que la orientación de Decker huye de tradicionalismos e interpretaciones políticas, no fomenta lo mitificado por otros directores y que se busca una interpretación del Anillo conceptual, metafórica y hasta filosófica.

El nombre de Plácido Domingo en el papel de Siegmund era un verdadero reclamo para el público, pues da experiencia y sabiduría a un personaje maduro. Los gestos escénicos, en un repertorio escueto y recurrente, nos muestran una realidad del artista y el empuje heroico ayuda a cualquier espectador a conocer bien la trama. Su interpretación en pareja con Waltraud Meier como Sieglinde nos otorga el apasionamiento imprescindible de un amor inteligente (González Lapuente, 2003: 52). Algunos ven que el juego del teatro dentro del teatro está muy visto y que no es factible ir a una ópera en la que se necesita previamente o posteriormente una guía para su comprensión escénica (Ibarni, 2003: 4). Para finalizar con esta controversia de opiniones, creemos conveniente decir que existe disparidad de criterios con la lectura musical en el mismo sentido que se califica la escenografía: se habla de crisis vocal wagneriana mientras que existen opiniones de que la interpretación musical es de buena calidad, siempre haciendo hincapié en lo aséptico que es el director de orquesta para orientar una partitura muy dramática (Reverter, 2003: 29).

Sigfrido.

Fecha de representación	Título	Temporada	Director de escena
02/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
05/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
08/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
11/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
14/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
17/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
20/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker
23/12/2003	Siegfried	03/04	Willy Decker

Sigfrido se mantuvo en la cartelera ocho días durante la temporada 2003/2004 en el último mes del año 2003. Caso parecido a lo ocurrido en el prólogo y en *La Walkyria*, nos hemos encontrado con una diversidad crítica curiosa. Como consecuencia de ello, podemos forjar una idea general con aquellos puntos comunes que sí encierran todas las opiniones analizadas. El principal exponente, el público, manifiesta prisas por salir del Teatro Real y se muestra frío después de las cinco horas de representación wagneriana. Tímidas quejas al montaje, cuyo director todavía no se ha dignado a aparecer por nuestro país en el transcurso de las óperas, y algunos aplausos sin demasiado énfasis. Dice Álvaro Guibert que la actitud de los espectadores del Real no es muy lógica, puesto que después repercute en los periódicos y revistas especializadas de días sucesivos: “Al público del Real no le acaba de entrar en la cabeza que los cantantes viven a base de reacciones, sean pitos o palmas.” (Guivert, 2003: 71). El mismo crítico no ve mal la escena de Decker diseñada sobre la misma idea del teatro dentro del teatro con algunos cambios. Las sillas de aula sustituyen a las butacas de terciopelo, una pizarra con tiza, juegos de guiñol ayudan a Mime a enseñar al pequeño héroe. En el segundo acto, el bosque y la cueva del dragón se encierran en un tablado infantil y en el tercero, el monstruo Fafner es una marioneta de guante y su guarida se contextualizará en la caseta de El Retiro madrileño. Álvaro del Amo secunda esta reacción del espectador que va al Teatro Real diciendo que es conocido por todos que los ocupantes de las

mejores localidades del Real salen corriendo en cuanto cae el telón y es lo habitual. En esta ocasión, la huida alcanzó a más de la mitad del aforo y el resto aplaudió visiblemente a los cantantes y siseó ligeramente al director de orquesta, así como mostró su disgusto con el montaje escénico. Otros críticos han expresado lo mismo en sus crónicas en los días posteriores al estreno de esta coproducción²⁹

Por el contrario, Tomás Marco cree que musicalmente la cosa está más homogénea y de nivel más que digno. Peter Schneider conoce bien la música de Wagner y es un director profesional, pero carece de pasión y posiblemente de carisma. Marco (2003: 23) ve el trabajo de Decker conceptual y a ratos interesante, aunque sus colaboraciones funcionan con intermitencia sin darle la homogeneidad apreciada.

Puede ser que Decker haya podido defraudar a muchos con su propuesta porque los símbolos y las ideas se subrayan de un modo un tanto ingenuo y fácil. Arturo Reverter no ve mito ni ve agua, y alude a que se llega al extremo de que la evocación de la naturaleza brilla por su ausencia y este factor es un tanto peligroso. Tampoco se nos hace partícipe de un amor sensual en el dúo y no le convence la idea ya expuesta del dragón como un títere (Reverter, 2004: 31). No sabemos si este *Anillo* continuará con el apodo del “Anillo de Ikea”, por aquello de ver un espacio reducido paradójico y un montón de sillas que entorpecen para muchos el transcurso de la representación.

El Ocaso de los Dioses.

Fecha de la representación	Título	Temporada	Director de escena
20/02/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker
24/02/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker
27/02/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker
02/03/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker

²⁹ AMO, Álvaro del, “Menos que un niño”, en *El Mundo*, pág. 51, 04/12/2003. Algo similar comenta J.A. Vela del Campo en su artículo “Pasiones distantes” de *El País* en la página 46 del día 04/12/2003. Y también se recoge esta reacción del público en “Las aventuras de un mozalbete” de Alberto González Lapuente para *ABC* en la página 62 del día 04/12/2003. O Cosme Marina en “Ambicioso y mínimo Siegfried” en *La Nueva España*, pág. 50 y del día 10/12/2003.

05/03/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker
09/03/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker
12/03/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker
16/03/2004	Götterdämmerung	03/04	Willy Decker

El cierre de la Tetralogía de Wagner en el Teatro Real se sucedió en la misma temporada que *Sigfrido*, en 2003/2004. Entre el mes de febrero y marzo del año 2004, *El ocaso de los dioses* se dejó ver con la misma sintonía que tuvo desde El oro del Rin. La idea de un escenario dentro de otro, la proyección de hacer espectadores a los propios personajes con tal de que el esfuerzo dramático y la psicología pesase demasiado. Como era de esperar, la inmolación y el mismo ocaso se sostiene más gracias a la música que debido a la dramatización. Continuamos con las discrepancias y los diferentes enfoques de las críticas en un tono positivo y en un tono negativo. Los que se sitúan bajo una postura positiva defienden que *El ocaso de los dioses* es una magnífica entrega, porque su director escénico ha concebido la obra de arte total como un cuento de ideas y su traducción actual no debe perder de vista ni la estructura de historieta ni mucho menos lo que supone de interpretación del mundo. Se asume un planteamiento plástico que toma de la mano elegantemente la geometría con una contundente carga expresiva. Y da a los personajes un nuevo enfoque psicológico y social, alejándose de lo convencional y de lo tradicional del mito (Vela del Campo, 2004: 40).

Los personajes siguen mostrándose como espectadores de sí mismos, pero con una mayor discreción para desvelar sin tapujos el drama de amor y muerte. Un sobrio escenario, que parece sacado de una obra de Ibsen o de Strindberg, se escoge como el marco adecuado para acoger el remate de una historia que invita a disfrutar de la calma y de la congoja (Amo, 2004: 15). Hay escenas tan originales como la visión incestuosa de la relación de Hagen con Guttrune, el movimiento de los coros, la siniestra aparición de Alberich a su hijo o la solución final del fuego, que reflejan la maestría de Decker en el montaje (Herrero, 2004: 41). Por lo tanto, la labor de Willy Decker como director de escena resultó muy acertada al aplicar el criterio de que la ópera es una obra de

arte viva y permanente actualidad (Haro, 2004), o es buen director de actores, como apunta Tomás Marco (2004: 47).

Estos aspectos positivos conviven con otros que dejan una sensación de pesadumbre al lector de críticas operísticas. Se dice que el Real purgará su doble pecado durante años, puesto que no habrá forma de reponer el ciclo wagneriano en unos años. Decker enfría sus ideas: si Sigfrido aparecía en la tercera jornada con un gran osito de peluche en los brazos, en la cuarta se llega a parodiar al personaje de Brunilda contando ovejas como si fuese una conocida actriz española. Se sostiene que Wagner no creó el *Anillo* con fines humorísticos (Alonso, 2004: 64).

Todas las manifestaciones recopiladas vuelven a recalcar la fría actitud del público del teatro madrileño. Aun así, esta entrega de *El ocaso de los dioses* dio lugar a una mayor satisfacción que las anteriores sin contar tampoco con la presencia del polémico director de escena. Los aplausos se dirigieron principalmente al coro, a los solistas y al director de orquesta (González Lapuente, 2004: 68).

3.1.2. Teatro Liceo en Barcelona.

3.1.2.1. Don Giovanni.

Fecha de la representación	Título	Temporada	Director de escena
Del 30/11/2002 al 15/01/2003	Don Giovanni	02/03	Calixto Bieito
22/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
23/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
24/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
25/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
26/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
27/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
28/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
29/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito
30/07/2008	Don Giovanni	07/08	Calixto Bieito

19/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
20/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
21/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
22/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
26/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
27/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
28/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
29/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
30/06/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
01/07/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi
02/07/2017	Don Giovanni	16/17	Kasper Holten y Leo Castaldi

En la temporada 2002/2003 *Don Giovanni* llega al Liceo con una versión de Calixto Bieito en la dirección escénica. Es una versión que no dejó indiferente a nadie en el estreno mundial del montaje en junio de 2001 en la English National Opera, de Londres, coproducida junto con el Liceo y la Ópera Estatal de Hannover. Los críticos consideran que “sacudió a la capital británica” con una ola de críticas de casi todos los medios de comunicación cebándose con el director de escena catalán y en Alemania llegó al extremo de una denuncia por parte de un espectador (Iberni, 2002)

Bieito estrena el 30 de noviembre del 2002 este particular montaje con un protagonista que vive en el extrarradio de Barcelona y que acude a la capital los fines de semana para vivir situaciones extremas basadas en seducciones y un asesinato. Aseguran que se vio inspirada en los crímenes de la Villa Olímpica con una escenografía de Alfons Flores enmarcada en seis farolas que son copias de este lugar donde un joven murió de una brutal paliza (Morgades, 2002).

Don Juan sería un personaje obsesionado con el sexo, un politoxicómano que esnifa públicamente cocaína y hace el amor en la parte de atrás de un coche.

Nadie se cuestiona el esfuerzo dramático de los intérpretes, aunque parece más una provocación del director de escena que cruza la línea de lo impermissible en escena. El palacio de Don Juan se ha convertido en un bar de diseño en el que un violento, enganchado a estupefacientes, causa la muerte de un capo mafioso que será el Comendador. La hija, que se acaba de quedar huérfana de padre, es una chica pija en busca de experiencias sexuales. Donna Elvira es una rapera bulímica que se ha quedado prendada del chulo del barrio. Zerlina y Masetto representan a una pareja de clase baja que plantea problemas de violencia de género (Fancelli, 2002)

El vestuario de Mercè Paloma resulta agresivo para el espectador que se encuentra un Leporello seguidor del Barcelona Club de Fútbol que patea la bufanda del Real Madrid. Los diez días que permaneció en cartel el *Don Giovanni* de Calixto Bieito se pensó que estuviera fuera de abono por la polémica suscitada en las otras ciudades europeas y alternó dos repartos con bajas de algunos artistas que no fueron capaces de seguir las exigencias del director catalán.

Otros dicen sobre esta representación operística: “Considero válida la opción de renovar el mundo de la ópera a través de las puestas en escena que modernizan los argumentos de las obras, pero esa modernización no debe traicionar el espíritu de la obra” (Subirana, 2002)

En la temporada 2007/2008 volvió la misma apuesta de producción escénica al Teatro Liceo de Barcelona, aunque las críticas en años anteriores fueran desorbitadas. No podríamos añadir más aspectos destacables, puesto que ya hemos hecho un análisis de esta ópera para la temporada 2002/2003.

Debemos terminar adelantando que el próximo 17 de junio de 2017, correspondiéndose con la vigente temporada 2016/2017, se presentará un nuevo *Don Giovanni* con la incorporación de tecnología 3D para intentar que se produzcan movimiento de la proyección de imágenes sobre el decorado del escenario y provocar la sensación de un decorado vivo (EuropaPress, 2016)

3.1.2.2. *El Anillo del Nibelungo.*

Fausto de Gounod no se ha visto en el Liceo en lo que llevamos recorrido del siglo XXI, solamente encontramos una versión concierto poco publicitada cuando se inauguró la temporada 2011/2012. Debido a problemas de presupuesto y recortes, el teatro se mantuvo cerrado en el mes de septiembre y *Faust*, pensada para ser representada, se vio fragmentada en nueve sesiones en versión concierto (Meléndez-Haddad, 2011)

Por este motivo, comenzaremos analizando aquellas críticas significativas de la tetralogía de Richard Wagner. El *Anillo del Nibelungo* se vio representado en el Gran Teatro del Liceo durante la temporada 2004/2005 con una dirección escénica de Harry Kupfer y, más tarde, en las temporadas de 2012/2013 y la presente del 2016/2017, estuvo orientada escénicamente dos veces por Robert Carsen.

En España, la orfandad lírica de unos cuantos años ha puesto una especie de barrera a este reencuentro con la saga wagneriana, dice Herrero (2004), porque quizá el público de hoy esté menos preparado para asumir las quince horas de música o fallen los parámetros de comparación, sobre todo en Madrid, ya que Barcelona parece tener una mejor trayectoria wagneriana. A pesar de que el éxito ha sido mayor en la capital catalana que en la madrileña, hemos de afirmar que todas las sesiones cumplieron con el “no hay billetes”, siendo un dato a tener en cuenta para un futuro prometedor en las próximas propuestas de las carteleras españolas.

La visión moderna de Willy Decker es secundada por Harry Kupfer, aunque existe mucha distancia entre los dos directores en su ejecución escénica. La tetralogía puede concebirse desde un prisma moderno, tanto en lo que se refiere a situarla en un momento intemporal como en la interpretación de los conflictos que se suscitan entre los personajes y sus limitaciones orientadas por los nuevos directores. La decisión de Kupfer ha sido plasmar el estreno de Bayreuth y en Berlín en el Liceo. Es un montaje tecnológico con la utilización de metales fríos, luces de neón que se alternan con ideas acertadas como la de la fragua de Siegfried o la propia imagen del dragón, como cree Herrero. Se acierta desde el principio cuando el árbol de la naturaleza es agredido por Wotan, pues

corta una rama y rompe el equilibrio natural. Lo que consigue Wotan con este acontecimiento es que se mantenga la imagen del árbol durante toda la obra cada vez más desnudo e inerte.

Bertrand de Billy, primer director de orquesta titular del Liceo, cerraba el viaje a Barcelona con la misión de dignificar la tetralogía y salió airoso del empeño, porque supo vencer los máximos problemas, como el de hallar la visión global y no perderse en los vértices de la descomposición. Herrero destaca, a su juicio, la labor orquestal en *La Valquiria* y en *El Ocaso de los Dioses*, sabiendo buscar la unidad con su puesta en escena como siempre quiso Wagner y, anteriormente, desempeñó de forma majestuosa Pierre Boulez junto a Patrice Chéreau. Continúa la crítica de Herrero aludiendo a que Harry Kupfer busca la sobriedad que evite el exceso que roce lo ridículo, así como una fijación espacial para no perder el discurso musical y enriquecerlo.

En las temporadas donde se hace protagonista a la puesta en escena de Robert Carsen, los titulares de prensa y las críticas recogen: “El Liceo abre el ciclo *El anillo del Nibelungo* con el Wagner más ecológico” o “Wagner ecologista, en el Liceu”. El director canadiense ha remarcado que Wagner “fue clarividente al ver la incapacidad humana para entender cuál es su papel en el mundo, cuando actualmente vemos todo el daño que el hombre está causando al planeta”. Como consecuencia de ello, la naturaleza se hace presente en este montaje por la ausencia sobre el escenario de elementos naturales, sustituidos por imágenes de vertederos y de obras en construcción, situados en un ambiente oscuro y tenebroso. Carsen cree que esta versión, representada anteriormente en Colonia, Venecia y Shangai, tiene lugar en Barcelona porque es una ciudad con una gran tradición wagneriana y ofrece, por tanto, una versión más trágica y emotiva que en las anteriores, donde los aspectos irónicos eran más relevantes. Además, el director escénico compara la lucha por la posesión del anillo con el papel de los actuales políticos sin reparar, a veces, en las consecuencias de sus actos. Plantea una lectura positiva: la lucha por el poder no tiene sentido.

Josep Pons ha declarado la complejidad de dirigir musicalmente una ópera de Wagner y cree que aborda la partitura como si fuese un teatro musical, pensando que la orquesta debe estar al servicio de la línea vocal, puesto que en el compositor alemán se encuentran ecos del clasicismo, pero también toda la

grandeza de su lenguaje. Se deben escuchar las voces y la orquesta no debe taparlas, es muy importante el mensaje textual que revela Wagner.

El director artístico del Liceo, Joan Matabosch, aseguró que pese a las dificultades económicas que atraviesa el Liceo, se completará la tetralogía wagneriana en cuatro temporadas, como ocurre en otros teatros operísticos, porque hacer todo el ciclo en una sola temporada es un gasto complicado de asumir y es difícil desde el punto de vista económico.

Cuatro años viajaron Pons y Carsen para desarrollar este *Anillo*, volviendo a representarla en Barcelona en la temporada 2015/2016. El minimalista montaje de Carsen, de estética nazi, es coherente con el libreto. Esta vez el director de orquesta fue aclamado unánimemente como uno de los puntales de esta ya histórica función (López Rosell: 2016).

3.2. Listado de estrenos mundiales durante el siglo XXI y críticas a nivel mundial de *Don Giovanni*, *Fausto* y *El Anillo del Nibelungo*.

3.2.1. Listado de estrenos mundiales durante la primera década del siglo XXI de las tres óperas escogidas.

A continuación, se incluye una relación de estrenos nacionales e internacionales de *Don Giovanni*, *Fausto* y *El Anillo del Nibelungo* sucedidos en la primera década del siglo XXI. Podremos comprobar con una gráfica anual cuál ha sido la trascendencia, la recurrencia y el impacto nacional e internacional de las tres óperas elegidas y analizadas durante esta investigación.

AÑO 2000

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Palma de Mallorca	<i>Don Giovanni</i>	5/II	Teatro Principal
A Coruña	<i>Don Giovanni</i>	17,19/VI	Palacio de la Ópera
Madrid	<i>Don Giovanni</i>	20,22,24,27/VI	Teatro Real
Santander	<i>Fausto / versión concierto</i>	5/VIII	Palacio Festivales
Bilbao	<i>Die Walküre</i>	21,24,27/X	Palacio Euskalduna

Málaga	<i>Don Giovanni</i>	22/IX	Teatro Cervantes
Oviedo	<i>Fausto</i>	9/XII	Teatro Campoamor

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	27/I	Deutsche Oper
México	<i>Fausto</i>	22/II	Palacio de Bellas Artes
San Diego	<i>Don Giovanni</i>	1,4,7,9,12/IV	San Diego Opera
Génova	<i>Fausto</i>	11,14,16,20,23,26,28/V	Teatro Carlo Felice
Ginebra	<i>Die Walküre</i>	2,6,9,12,15,18,21/IV	Grand Théâtre
Nueva York	<i>Das Rheingold</i>	1/V	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	2/V	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Siegfried</i>	4/V	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Götterdämmerung</i>	6/V	Metropolitan Opera
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	3,10,18/III	Deutsche Oper
Munich	<i>Fausto</i>	2,8,11,14,17/III	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Don Giovanni</i>	26,29/III – 2/IV	Bayerische Staatsoper
Nueva York	<i>Das Rheingold</i>	22,25/III – 18/IV	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	28,29/III – 1,25/IV	Metropolitan Opera
San Diego	<i>Don Giovanni</i>	1,4,7,8,12/IV	San Diego Opera
Viena	<i>Das Rheingold</i>	29/III	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	2/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	8/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	16/IV	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	9,12/VI – 8,11,13,15/VII	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Fausto</i>	14,17,27/V	Deutsche Oper
Cagliari	<i>Don Giovanni</i>	29,31/V – 1,2,4/VI	Teatro Comunale
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	26/VII – 10,21/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	27/VII – 11,22/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	29/VII – 13-24/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	31/VII – 15,26/VIII	Festspielhaus

Berlín	<i>Don Giovanni</i>	11,12/VII	Deutsche Oper
Edimburgo	<i>Das Rheingold</i>	21,23,26,28/VIII	Edinburgh Festival
Glyndebourne	<i>Don Giovanni</i>	15,20,23,26,30/VII – 4,9,15,18,20,23,25,27/VIII	Glyndebourne Opera
Lyon	<i>Fausto</i>	20,22,24,26,28,30 /VI,2,4/VII	Opéra Nacional de Lyon
Salzburgo	<i>Don Giovanni</i>	9,13,18,21,24/VIII	Grosses Festspielhau
San Francisco	<i>Don Giovanni</i>	3,11,13,17,28/VI-1/VII	War Memorial Opera House
Savonlinna	<i>Fausto</i>	1,5,7,12,19/VII	Castillo Olavinlinna
Viena	<i>Don Giovanni</i>	25,28,30/VII	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	20,22,25/X – 7,11/XI	Staatsoper Unter den Linden
Munich	<i>Don Giovanni</i>	19,23,27/IX	Bayerische Staatsoper
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	25,28/IX – 2,6,9,14,18,21/X	Metropolitan Opera
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	8,13,19,22,28,29/X	Opernhaus
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	7,11/XI	Staatsoper Unter den Linden
Buenos Aires	<i>Don Giovanni</i>	5,7,10,12,14/XII	Teatro Colón
Munich	<i>Don Giovanni</i>	23,26,29/XII	Bayerische Staatsoper

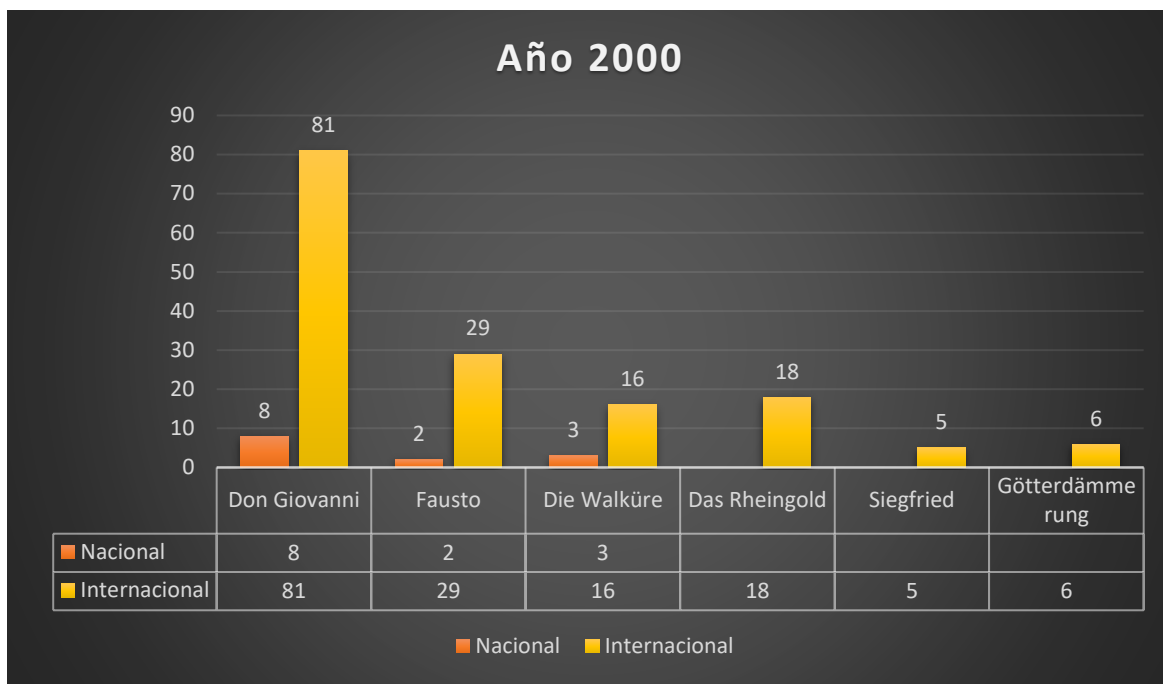


Tabla 1 de elaboración propia.

AÑO 2001

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Santa Cruz de Tenerife	<i>Siegfried</i>	2/II	Teatro Guimerá
A Coruña	<i>Die Walküre</i>	13/IX (versión concierto)	Palacio de la Ópera
Bilbao	<i>Siegfried</i>	20,21,23,26,29/X	Palacio Euskalduna

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Dallas	<i>Siegfried</i>	17/I	Fair Park Music Hall
Berlín	<i>Das Rheingold</i>	17/II	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Die Walküre</i>	18/II	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Siegfried</i>	22/II	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	25/II	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Fausto</i>	18,21,24/III	Deutsche Oper
San Diego	<i>Fausto</i>	25/II	Civic Theatre

Catania	<i>Das Rheingold</i>	5,7,9/I	Teatro Máximo Bellini
Estrasburgo	<i>Fausto (versión concierto)</i>	26,28/I	Palais de la Musique-Congrés
París	<i>Don Giovanni</i>	10,14,17,23,26,29,31/I – 2,5,7/II	Opéra Nacional (Bastille)
Toulouse	<i>Das Rheingold</i>	16,18,20,23,25/II	Théâtre du Capitole
Viena	<i>Das Rheingold</i>	27/II	
Zurich	<i>Don Giovanni</i>	21/I – 8,14/II	Opernhaus
Catania	<i>Die Walküre</i>	13,16,18,20,22,25,27/III	Teatro Máximo Bellini
Ginebra	<i>Siegfried</i>	20,23,26,29/IV – 2,5,8/V	Grand Théâtre
Munich	<i>Don Giovanni</i>	22,27/IV	Bayerische Staatsoper
Tokyo	<i>Das Rheingold</i>	30/III-1,3,4,6,8/IV	New National Theatre
Viena	<i>Das Rheingold</i>	14/III	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	18/III	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	25/III	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	1/IV	Wiener Staatsoper
París	<i>Fausto</i>	11,14,17,19,22,25,28,31/V-4,6/VI	Opéra Nacional (Bastille)
Turín	<i>Das Rheingold</i>	17/V (<i>versión concierto</i>)	Teatro Regio
Viena	<i>Die Walküre</i>	10,13/V	Wiener Staatsoper
Londres	<i>Don Giovanni</i>	31/V	English Nacional Opera
Viena	<i>Don Giovanni</i>	2,5,8/VI	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Das Rheingold</i>	6/VI	Deutsche Oper
Zurich	<i>Die Walküre</i>	28/VI – 1/VII	Opernhaus
Baden-Baden	<i>Die Walküre</i>	6/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	27/VII – 8,21/VII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	28/VII – 9,22/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	30/VII – 11,24/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	1,13,26/VIII	Festspielhaus
Edimburgo	<i>Die Walküre</i>	23,26,29/VIII – 1/IX	Edinburgh Festival
Savonlinna	<i>Don Giovanni</i>	30/VII – 1,3,5/VIII	Castillo de Olavinlinna
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	9,11,28/IX – 5,14/X	Staatsoper Unter den Linden

Berlín	<i>Don Giovanni</i>	18,21,24/X – 1/XI	Deutsche Oper
Edimburgo	<i>Die Walküre</i>	23,26,29/VIII – 1/IX	Edinburgh Festival
Munich	<i>Don Giovanni</i>	31/X – 3,7/XI	Bayerische Staatsoper
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	8/X	Opernhaus
Viena	<i>Das Rheingold</i>	19,23/IX	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	31/X – 3/XI	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	20,23/XI	Deutsche Oper
Munich	<i>Don Giovanni</i>	3,7/XI	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Fausto</i>	12,15,19,22,27/XII	Bayerische Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	9/XII	Wiener Staatsoper
Zurich	<i>Siegfried</i>	18,22,25,29/XI 2/XII	Opernhaus
Stuttgart	Der Ring des Nibelungen	24,26/XI-2,3/XII	Oper Stuttgart
Tokyo	<i>Don Giovanni</i>	18/XI	New Nacional Theatre

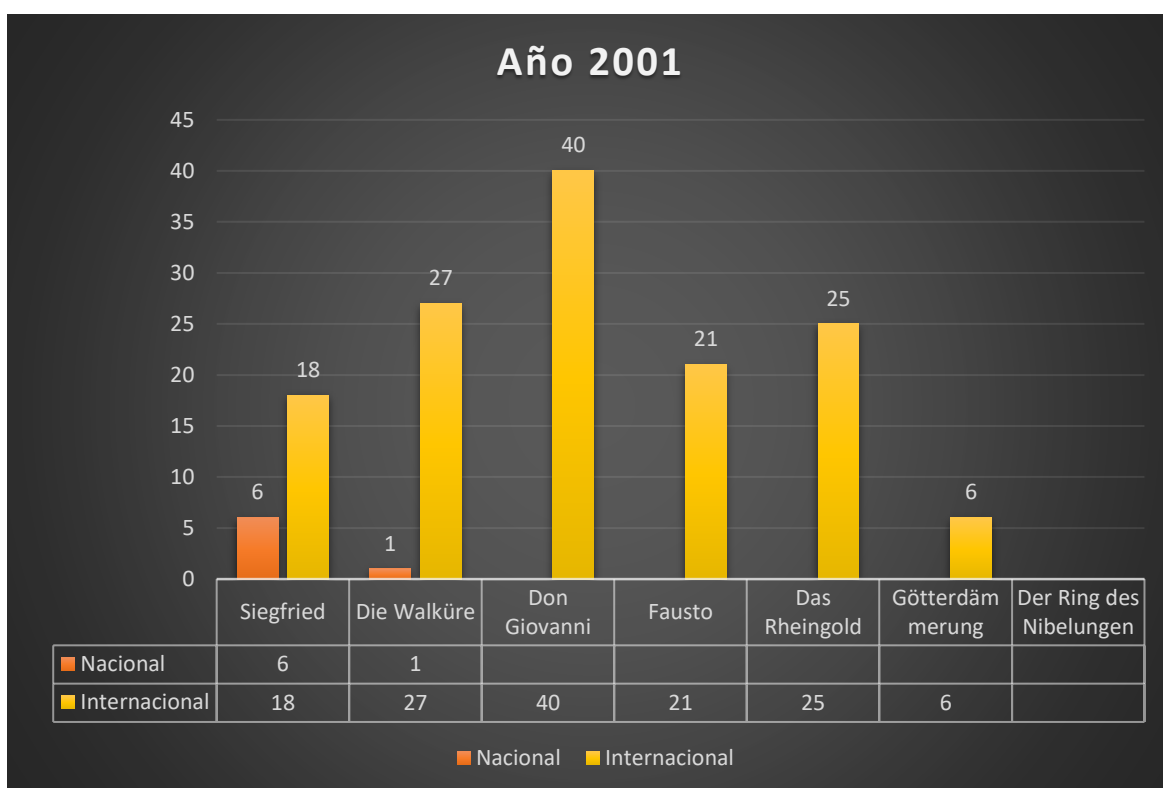


Tabla 2 de elaboración propia.

AÑO 2002

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Madrid	<i>Das Rheingold</i>	28,30/V 1,4,7,11,13,15/VI	Teatro Real
Bilbao	<i>Götterdämmerung</i>	19,22,25,28/X	Palacio Euskalduna
Barcelona	<i>Don Giovanni</i>	30/XI- 5,9,12,17,20,29/XII	Gran Teatre del Liceu
Sevilla	<i>Die Walküre</i>	9,12,15,18/XII	Teatro de la Maestranza

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Costa Mesa	<i>Don Giovanni</i>	22,24,25,26,27/I	Opera Pacific
Dallas	<i>Götterdämmerung</i>	10,13,16,19/I	The Dallas Opera
Londres	<i>Don Giovanni</i>	22,25,28,31/I – 2,5,18,20,23,28/II	Royal Opera House
Massy	<i>Don Giovanni</i>	1,3/II	Opera de Massy
Munich	<i>Das Rheingold</i>	24,28/II – 6/III	Bayerische Staatsoper
Amsterdam	<i>Don Giovanni</i>	4,7,10,12,15,18,2 1,24,27/IV	Muziektheater
Berlín	<i>Das Rheingold</i>	28/III - -15/IV	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Die Walküre</i>	29/III – 18/IV	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Siegfried</i>	31/III – 20/IV	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	2,22/IV	Staatsoper Unter den Linden
Palermo	<i>Don Giovanni</i>	13,14,16,17,19,20 ,21, 24,26/III	Teatro Massimo
Ginebra	<i>Götterdämmerung</i>	22,25,28,30/IV – 3,5,8/V	Grand Théâtre
Munich	<i>Don Giovanni</i>	18,22,25/IV	Bayerische Staatsoper
Quebec	<i>Don Giovanni</i>	2,5,7,9/III	Ópera de Quebec
Manaus	<i>Die Walküre</i>	18/IV	Teatro Amazonas
Tokyo	<i>Die Walküre</i>	31/IV	New Nacional Opera
Viena	<i>Das Rheingold</i>	1/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	7/IV	Wiener Staatsoper

Viena	<i>Siegfried</i>	14/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	20/IV	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	20,24/V	Staatsoper Unter den Linden
Ginebra	<i>Götterdämmerung</i>	3,5,8/V	Grand Théâtre
Glyndebourne	<i>Don Giovanni</i>	18,22,25,30/V-6,9,15,19,24,30/VI	Glyndebourne Opera
Montpellier	<i>Don Giovanni</i>	24,26,28,29,30,31/V-2/VI	Opéra Comédie
Munich	<i>Die Walküre</i>	30/VI- 4,7/VII	Bayerische Staatsoper
Catania	<i>Siegfried</i>	5/VI	Teatro Máximo Bellini
Roma	<i>Don Giovanni</i>	19,20,21,22,23,25,26,27/VI	Teatro dell'Opera
Viena	<i>Die Walküre</i>	9,12/V	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Don Giovanni</i>	26,28,30/VI	Wiener Staatsoper
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	24/V	Opernhaus
Zurich	<i>Götterdämmerung</i>	20,23,26,29/V	Opernhaus
Colonia	<i>Don Giovanni</i>	2/VII	Ópera de Colonia
Aix-en-Provence	<i>Don Giovanni</i>	20,22,24,26/VII	Théâtre de l'Archevêché
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	27/VII – 6,21/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	28/VII – 7,22/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	30/VII – 9,17,24/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	1,11,26/VIII	Festspielhaus
Edimburgo	<i>Siegfried</i>	25,28,31/VIII	Edinburgh Festival
Glyndebourne	<i>Don Giovanni</i>	6,12,26,29/VII-3/VIII	Glyndebourne Opera
Salzburgo	<i>Don Giovanni</i>	27/VII-1,4,9,11,16,19,21/VIII	Salzburger Festspiele 2002
Savonlinna	<i>Fausto</i>	10,13,18,22,25/VII	Castillo de Olavinlinna
Burdeos	<i>Don Giovanni</i>	27/IX-2,4,6,8/X	Grand-Théâtre
Munich	<i>Die Walküre</i>	18,21,24/IX	Bayerische Staatsoper
Toulouse	<i>Siegfried</i>	3,6,9,13/X	Théâtre du Capitole
Stuttgart	Der Ring des Nibelungen	1,3/X	Oper Stuttgart

Chicago	<i>Die Walküre</i>	6,16,19/XI	Lyric Opera of Chicago
Munich	<i>Don Giovanni</i>	9,14/XI	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Siegfried</i>	3,7,13,17/XI	Bayerische Staatsoper
Viena	<i>Das Rheingold</i>	16/X	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	20/X	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	27/X	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	1/XI	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	24,27,29/XI-4/XII	Staatsoper Unter den Linden
Chicago	<i>Die Walküre</i>	19,22,25,29/XI-2,6/XII	Lyric Opera of Chicago
Munich	<i>Siegfried</i>	17/XI	Bayerische Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	4/XII	Staatsoper Unter den Linden
Nápoles	<i>Don Giovanni</i>	12,15,17,19,21,27,29/XII	Teatro di San Carlo
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	27/XII	Metropolitan Opera
Palm Beach	<i>Don Giovanni</i>	6/XII	Kravitz Center

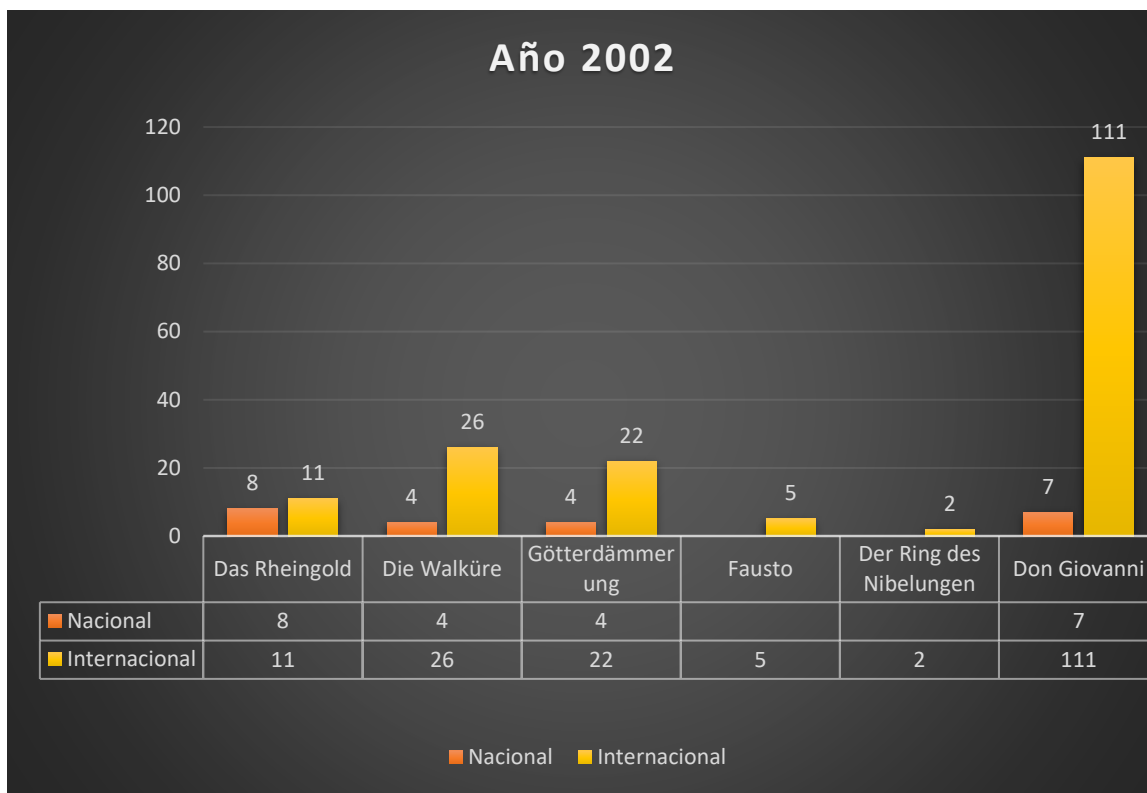


Tabla 3 de elaboración propia.

AÑO 2003

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Barcelona	<i>Don Giovanni</i>	3,10,15/I	Gran Teatre del Liceu
Madrid	<i>Fausto</i>	7,8,9,11,12,13,14,15,16,18/II	Teatro Real
Las Palmas de Gran Canaria	<i>Götterdämmerung (versión concierto)</i>	16/II	Auditorio Alfredo Kraus
Madrid	<i>Die Walküre</i>	5,7,8,10,11,13,14,17,20,23/III	Teatro Real
Barcelona	<i>Das Rheingold</i>	26/V 1,7,10,12,13,15/VI	Gran Teatre del Liceu
Las Palmas de Gran Canaria	<i>Fausto</i>	17,19,21/VI	Teatro Cuyás
Barcelona	<i>Das Rheingold</i>	4/VII	Gran Teatre del Liceu
Barcelona	<i>Die Walküre</i>	29/V- 17/VI- 1,3,7/VII	Gran Teatre del Liceu
Sabadell	<i>Fausto</i>	29,31/X – 2/XI	Teatro Municipal La Farándula
Sevilla	<i>Fausto</i>	20,22,24,26/X	Teatro de la Maestranza

Madrid	<i>Siegfried</i>	2,5,8,11,14,17,20, 23/XII	Teatro Real
---------------	------------------	------------------------------	-------------

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Berlín	<i>Das Rheingold</i>	10,20/I	Deutsche Oper
Berlín	<i>Die Walküre</i>	12,21/I	Deutsche Oper
Berlín	<i>Siegfried</i>	15,23/I	Deutsche Oper
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	18,26/I	Deutsche Oper
Dallas	<i>Don Giovanni</i>	21,23,26/II – 1/III	The Dallas Opera
Munich	<i>Das Rheingold</i>	4,6/II	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Götterdämmerung</i>	28/II -5,9/III	Bayerische Staatsoper
Niza	<i>Die Walküre</i>	25,28,30/I – 2/II	Opera de Niza
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	1,4,9,15,18,23,27, 31/I 4,8,11,15/II	Metropolitan Opera
París	<i>Fausto</i>	5,9,13,18,21,25,2 7/II 2/III	Opéra Nacional (Bastille)
Roma	<i>Fausto</i>	24,26,28,30/I 1,2,4,5/II	Teatro dell'Opera
Viena	<i>Das Rheingold</i>	1/II	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	6/II	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	15/II	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	22/II	Wiener Staatsoper
Catania	<i>Götterdämmerung</i>	29/III	Teatro Máximo Bellini
México	<i>Das Rheingold</i>	20,23,25,27/III	Palacio de Bellas Artes
Munich	<i>Don Giovanni</i>	2,8,13,22/III	Bayerische Staatsoper
Nueva York	<i>Fausto</i>	3,7,13,18,21,25,2 9/III	Metropolitan Opera
París	<i>Fausto</i>	2,6,8,12/III	Opéra Nacional (Bastille)
Tokyo	<i>Siegfried</i>	30/III	New Nacional Theatre
Washintong	<i>Don Giovanni</i>	29,31/III 3,6,9,11/IV	Washintong National Opera
Detroit	<i>Don Giovanni</i>	26,27,30/IV - 2,3,4/V	Michigan Opera Theatre
Lieja	<i>Das Rheingold</i>	2,4,6,8,10/V	Opéra Royal de Wallonie

Viena	<i>Die Walküre</i>	21,27/IV	Wiener Staatsoper
Manaus	<i>Siegfried</i>	24/IV	Teatro Amazonas
Los Angeles	<i>Don Giovanni</i>	31/V 4,8,11,14,17,20,2 2/VI	Dorothy Chandler Pavilion
Munich	<i>Das Rheingold</i>	3/V	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Die Walküre</i>	7,11/V	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Siegfried</i>	15,19/V	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Götterdämmerung</i>	23,28/V	Bayerische Staatsoper
Turín	<i>Fausto</i>	30,31/V	Teatro Regio
Turín	<i>Fausto</i>	3,4,5,7,8,10,12,13 ,15/VI	Teatro Regio
Lieja	<i>Die Walküre</i>	15,18,21,24,27/VI	Opéra Royal de Wallonie
París	<i>Don Giovanni</i>	28/VI 1,3,6,10,12/VII	Opéra Nacional (Bastille)
Viena	<i>Don Giovanni</i>	18,20,22,24,26/VI	Wiener Staatsoper
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	27/VII – 6,20/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	28/VII – 7,21/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	30/VII – 9,23/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	1,11,17,25/VIII	Festspielhaus
Salzburgo	<i>Don Giovanni</i>	14,16,18,21,23/VI II	Grosses Festspielhaus
Hamburgo	<i>Don Giovanni</i>	12,14,18,23/X	Hamburgische Staatsoper
Glasgow	<i>Das Rheingold</i>	30/X	Theatre Royal
Glasgow	<i>Die Walküre</i>	1/XI	Theatre Royal
Londres	<i>Don Giovanni</i>	12,15,18,23,26/IX	Royal Opera House
Londres	<i>Don Giovanni</i>	1,4,8,11/X	Royal Opera House
Munich	<i>Don Giovanni</i>	12,15,18,21/X	Bayerische Staatsoper
Viena	<i>Das Rheingold</i>	16/IX	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	21/IX	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	28/IX	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	5/X	Wiener Staatsoper

Chicago	<i>Fausto</i>	15/XI	Lyric Opera of Chicago
Chicago	<i>Siegfried</i>	5,9,14,18,21,24/XI-3,6,/XII	Lyric Opera of Chicago
Washintong	<i>Die Walküre</i>	5,8,11,14/XI	DAR Constitution Hall
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	23,28/XI	Komische Oper
Londres	<i>Götterdämmerung</i>	25/XI	English Nacional Opera
Bruselas	<i>Don Giovanni</i>	2,4,7,9,11,13,16,18,19,20,21,23,26,27,28,30,31/XII	La Monnaie
Munich	<i>Fausto</i>	10,14,19,26,29/XI II	Bayerische Staatsoper
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	4,9,17,27/XII	Deutsche Oper
Copenhague	<i>Das Rheingold</i>	20,22,26/XII	Det Kongelige Teater

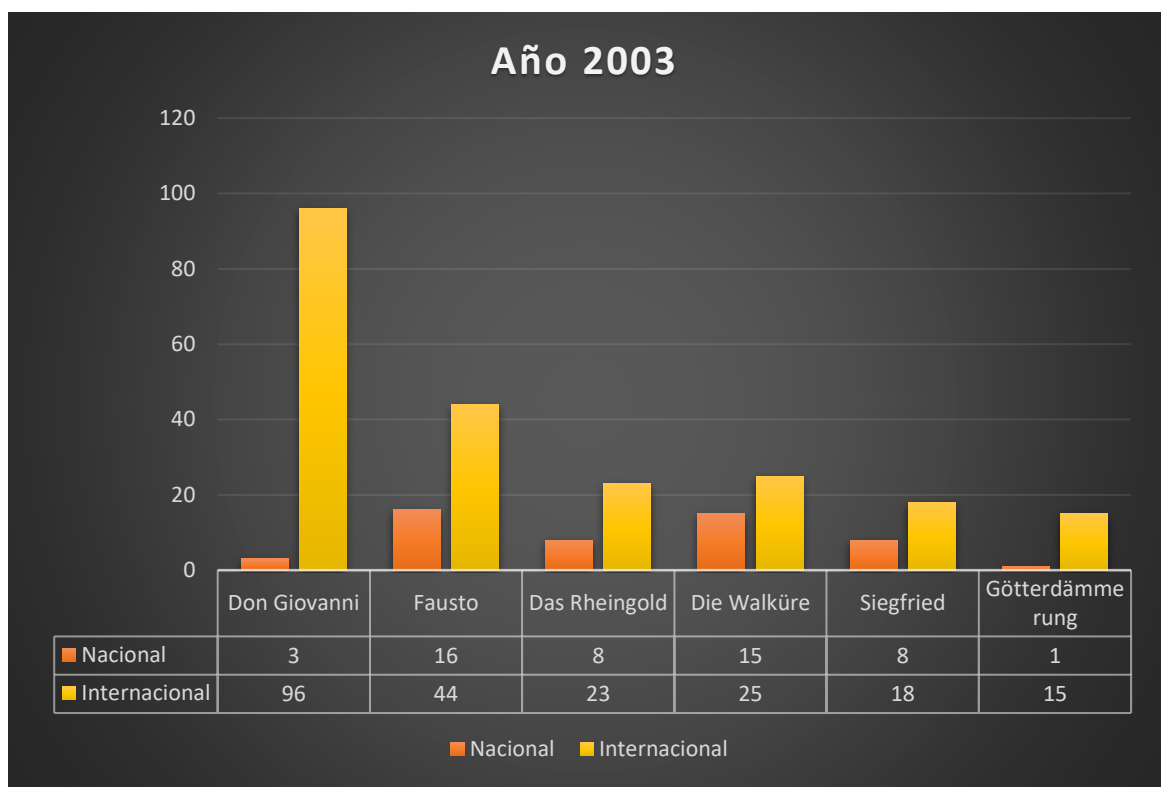


Tabla 4 de elaboración propia

AÑO 2004

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Barcelona	<i>Don Giovanni</i>	12/II	Teatro Victoria
Madrid	<i>Götterdämmerung</i>	20,24,27/II	Teatro Real
Madrid	<i>Götterdämmerung</i>	2,5,9,12,16/III	Teatro Real
Valencia	<i>Don Giovanni</i>	22/IV	Teatro Moma
Valencia	<i>Die Walküre</i> (versión concierto)	17/V	Palau de la Música (Sala Iturbi)
León	<i>Don Giovanni</i>	22/VI	Auditorio Ciudad de León
Barcelona	<i>Siegfried</i>	16/V-4/VI	Gran Teatre del Liceu
Barcelona	<i>Götterdämmerung</i>	23,29/V - 6,12,14,16,22/VI	Gran Teatre del Liceu
Barcelona	<i>Götterdämmerung</i>	3,7/VII	Gran Teatre del Liceu
Sevilla	<i>Fausto</i>	20,22,24,26/X	Teatro de la Maestranza
Maó	<i>Don Giovanni</i>	6,8,10/XII	Teatro Principal

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	9/I	Komische Oper
Baden-Baden	Der Ring des Nibelungen	22,23,25,27/I	Festspielhaus Baden-Baden
Copenhague	<i>Das Rheingold</i>	2,5,7,10,12,14,20, 22/I	Det Kongelige Teater
Hamburgo	<i>Don Giovanni</i>	9,11,17,20/I	Hamburgische Staatsoper
Munich	<i>Das Rheingold</i>	21,24/I	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Die Walküre</i>	27,31/I	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Siegfried</i>	3,7/II	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Götterdämmerung</i>	11,15/II	Bayerische Staatsoper
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	1,5,9,13,16,20,24, 27/III	Metropolitan Opera
Saint-Étienne	<i>Don Giovanni</i>	27,29/II – 2/III	Grand Théâtre Massenet
Viena	<i>Die Walküre</i>	1,8/II	Wiener Staatsoper

Viena	<i>Don Giovanni</i>	6,10,12/II	Wiener Staatsoper
Tokyo	<i>Götterdämmerung</i>	29/III	New Nacional Theatre
México	<i>Die Walküre</i>	11,14,16,18/III	Palacio de Bellas Artes
Nápoles	<i>Fausto</i>	21,24,27,30/III 2/IV	Teatro di San Carlo
Manaus	<i>Götterdämmerung</i>	22/IV	Teatro Amazonas
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	29/III-3,12,27/IV	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	4/V	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	22,26/IV – 3/V	Metropolitan Opera
Toronto	<i>Die Walküre</i>	4,8,14,17.20,23/I V	Humminbird Centre
Amsterdam	<i>Die Walküre</i>	1,5,9,13,16.21/V	De Nederlandse Opera
Frankfurt	<i>Don Giovanni</i>	25,30/IV – 2,8,15/V	Oper Frankfurt
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	15,19,21,24,28/IV	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	1,7/V	Metropolitan Opera
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	29/V – 10,13,25/VI	Komische Oper
Lieja	<i>Siegfried</i>	14,18,22,26,30/V	Opéra Royal de Wallonie
Londres	<i>Fausto</i>	11,13,15/VI	Royal Opera House
Londres	<i>Die Walküre</i>	11/V	London Coliseum
Saint-Étienne	<i>Fausto</i>	11,13,15/VI	Grand Théâtre Massenet
Viena	<i>Siegfried</i>	30/V	Wiener Staatsoper
Buenos Aires	<i>Das Rheingold</i>	6,8,11,13/VII	Teatro Colón
Cincinnati	<i>Don Giovanni</i>	8,10,16/VII	Music Hall
Londres	<i>Fausto</i>	11,15,19,23,27/VI	Royal Opera House
Santa Fe	<i>Don Giovanni</i>	3,7,10,16,23,29/V II	The Santa Fe Opera
Santa Fe	<i>Don Giovanni</i>	2,9,14,17,21,27/V III	The Santa Fe Opera
Santiago de Chile	<i>Fausto</i>	17,18,19,21/VI	Teatro Municipal
Baden-Baden	Der Ring des Nibelungen	20,21,25/VIII	Festspielhaus Baden-Baden
Buenos Aires	<i>Das Rheingold</i>	6,8,11,13,16/VII	Teatro Colón

Londres	<i>Fausto</i>	2/VII	Royal Opera House
Amsterdam	<i>Siegfried</i>	4,7,10,14,18,22/I X	De Nederlandse Opera
Chicago	<i>Don Giovanni</i>	18,22,26/IX	Lyric Opera of Chicago
Chicago	<i>Don Giovanni</i>	1,4,7,9,12,15,19,2 2/X	Lyric Opera of Chicago
Chicago	<i>Das Rheingold</i>	2,5,8,13,17,21,25/ X	Lyric Opera of Chicago
Lieja	<i>Götterdämmerung</i>	24,28/IX-2,7,10/X	Opéra Royal de Wallonie
Londres	<i>Fausto</i>	4,7,11,15,19,21,2 5,28/X	Royal Opera House
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	25,29/IX	Metropolitan Opera
Lieja	<i>Don Giovanni</i>	5/IX	Opéra Royal de Wallonie
Glasgow	<i>Siegfried</i>	5/XI	Theatre Royal
Glasgow	<i>Götterdämmerung</i>	8/XI	Theatre Royal
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	2,5,9,12/X	Metropolitan Opera
Colonia	<i>Das Rheingold</i>	24/X	Ópera de Colonia
Colonia	<i>Die Walküre</i>	26/X	Ópera de Colonia
Viena	<i>Das Rheingold</i>	24/X	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	26/X	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	1/XI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	6/XI	Wiener Staatsoper
Berlín	<i>Die Walküre</i>	28/XI – 2,5,12/XII	Staatsoper Unter den Linden
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	7,14,22/XI	Komische Oper
Chicago	<i>Das Rheingold</i>	3,6/XI	Lyric Opera of Chicago
Copenhague	<i>Die Walküre</i>	17,20,24,27/XI- 3,6,10,22/XII	Det Kongelige Teater
Lieja	<i>Don Giovanni</i>	5,6,7,9,10,11,12,1 3,14/XI	Opéra Royal de Wallonie
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	7,21/XII	Komische Oper
Londres	<i>Das Rheingold</i>	1/III-18,21/XII	Royal Opera House
Zurich	<i>Fausto</i>	9,12,14,23/XII	Operhaus

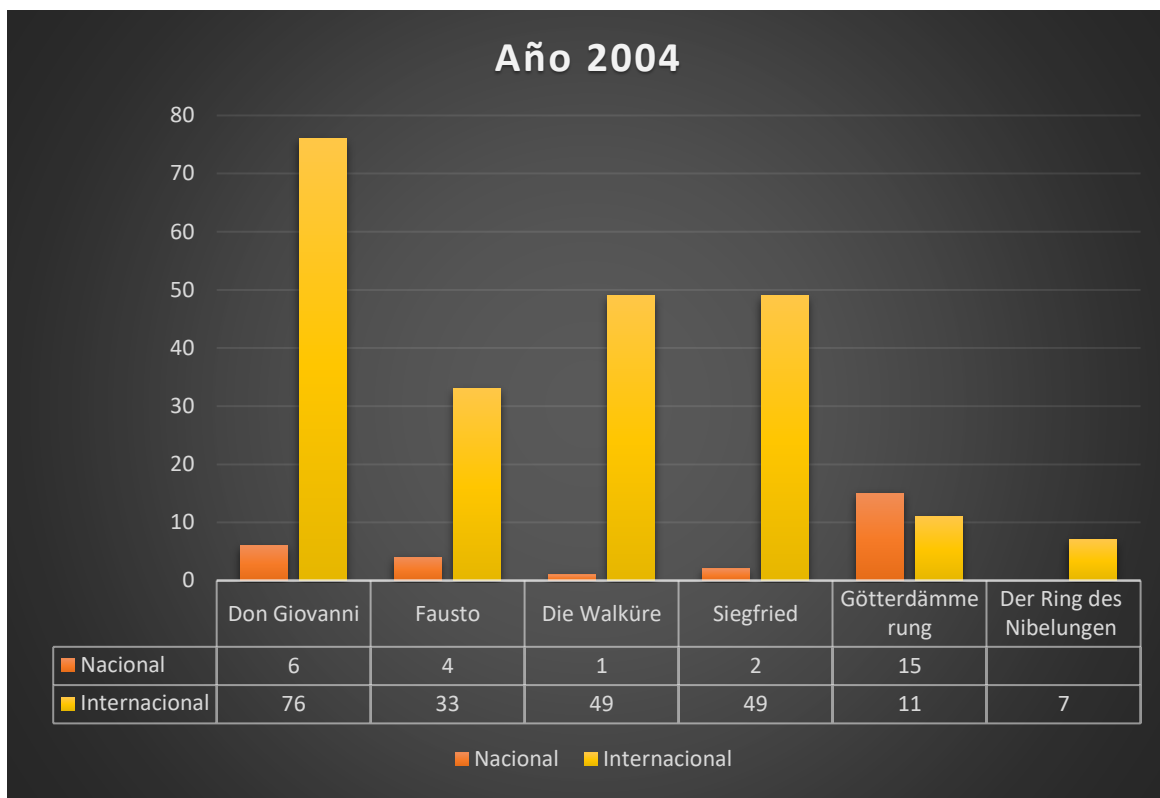


Tabla 5 de elaboración propia

AÑO 2005

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
A Coruña	<i>Don Giovanni</i>	19,21/V	Palacio de la Ópera
Jerez de la Frontera	<i>Don Giovanni</i>	27,29/V	Teatro Villamarta
Santander	<i>Das Rheingold</i>	31/VII	Palacio Festivales
Santander	<i>Die Walküre</i>	1/VIII	Palacio Festivales
Madrid	<i>Don Giovanni</i>	30/IX,2,3,4,5,7,8,10,11,12,14,15/X	Teatro Real
Bilbao	<i>Don Giovanni</i>	19,22,25,28/XI	Palacio Euskalduna
Santander	<i>Don Giovanni</i>	15,17/XII	Palacio Festivales
Madrid	<i>Don Giovanni</i>	1/XII	Teatro Español

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Londres	<i>Das Rheingold</i>	4,7,10/I	Royal Opera House
Toronto	<i>Siegfried</i>	11/II	Four Seasons Center

Berlín	<i>Das Rheingold</i>	4/IV	Deutsche Oper
Berlín	<i>Die Walküre</i>	13/III	Deutsche Oper
Berlín	<i>Siegfried</i>	18/III	Deutsche Oper
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	20/III	Deutsche Oper
Cagliari	<i>Don Giovanni</i>	3,4,6,9/III	Teatro Lirico
Chicago	<i>Götterdämmerung</i>	19,26/III	Lyric Opera of Chicago
Londres	<i>Die Walküre</i>	5,9,12,15,19,22,28/III – 8/VII	Royal Opera House
Londres	<i>Götterdämmerung</i>	6/IV	Royal Opera House
Nápoles	<i>Die Walküre</i>	24,26,30/III-3,6/IV	
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	28/III-1,6,9,12,16/IV	Metropolitan Opera
Sarasota	<i>Don Giovanni</i>	4,10,12,16,19/III	Sarasota Opera House
Amsterdam	<i>Das Rheingold</i>	28/IV-2,5,8,11,15,18/V	De Nederlandse Opera
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	23,27,29/IV-4,7,13/V	Staatsoper Unter den Linden
Munich	<i>Fausto</i>	10,14,17/IV	Bayerische Staatsoper
Nueva York	<i>Die Walküre</i>	19,23/IV	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Fausto</i>	21,26,30/IV-7/V	Metropolitan Opera
Viena	<i>Das Rheingold</i>	12/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	17/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	24/IV	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	1/V	Wiener Staatsoper
Manaus	Der Ring des Nibelungen	7,8,10,12/V	Teatro Amazonas
Copenhagen	<i>Siegfried</i>	7,9,12,14,22,24,27/V-2,5/VI	Det Kongelige Teater
Florenca	<i>Don Giovanni</i>	8,11,14,17,20,22/V	Ópera de Florenca
Frankfurt	<i>Fausto</i>	5,7,13,15/V	Oper Frankfurt
Marsella	<i>Don Giovanni</i>	14,17,19,22,24/V	Opéra de Marseille
Nueva York	<i>Fausto</i>	4,7,10,14,18,21/V	Metropolitan Opera
Trieste	<i>Fausto</i>	14,15,17,18,20,21,24/V	Teatro Lirico Giuseppe Verdi
Buenos Aires	<i>Die Walküre</i>	10,12,15,17,20/VI	Teatro Colón

Seattle	Der Ring des Nibelungen	15,16,18,20/VIII	McCaw Hall
Amsterdam	<i>Das Rheingold</i>	19,28/IX-7/X	Het Muziektheater
Amsterdam	<i>Die Walküre</i>	21,21/IX-9/X	Het Muziektheater
Amsterdam	<i>Siegfried</i>	23/IX-1,11/X	Het Muziektheater
Amsterdam	<i>Götterdämmerung</i>	26/IX-5,14/X	Het Muziektheater
Lieja	<i>Das Rheingold</i>	17/IX-12/X	Opéra Royal de Wallonie
Lieja	<i>Die Walküre</i>	24/IX-15/X	Opéra Royal de Wallonie
Lieja	<i>Siegfried</i>	1,19/X	Opéra Royal de Wallonie
Lieja	<i>Götterdämmerung</i>	8,22/X	Opéra Royal de Wallonie
Londres	<i>Siegfried</i>	2,7,10,14,18,22/X	Royal Opera House
París	<i>Das Rheingold</i>	25/X	Téâtre du Chatelet
París	<i>Die Walküre</i>	27/X	Téâtre du Chatelet
Stuttgart	Der Ring des Nibelungen	24,25/IX – 1,3/X	Staatstheater
Sydney	<i>Don Giovanni</i>	3,6,17,19,22/IX	Sydney Opera House
Génova	<i>Don Giovanni</i>	21,23,25,27/X	Teatro Carlo Felice
Roma	<i>Das Rheingold</i>	10,18,20,21,22,23,25/X	Teatro Costanzi
Génova	<i>Don Giovanni</i>	3,13,18,22,26/XI	Teatro Carlo Felice
Niza	<i>Fausto</i>	9,11,13,15/XII	Ópera de Niza

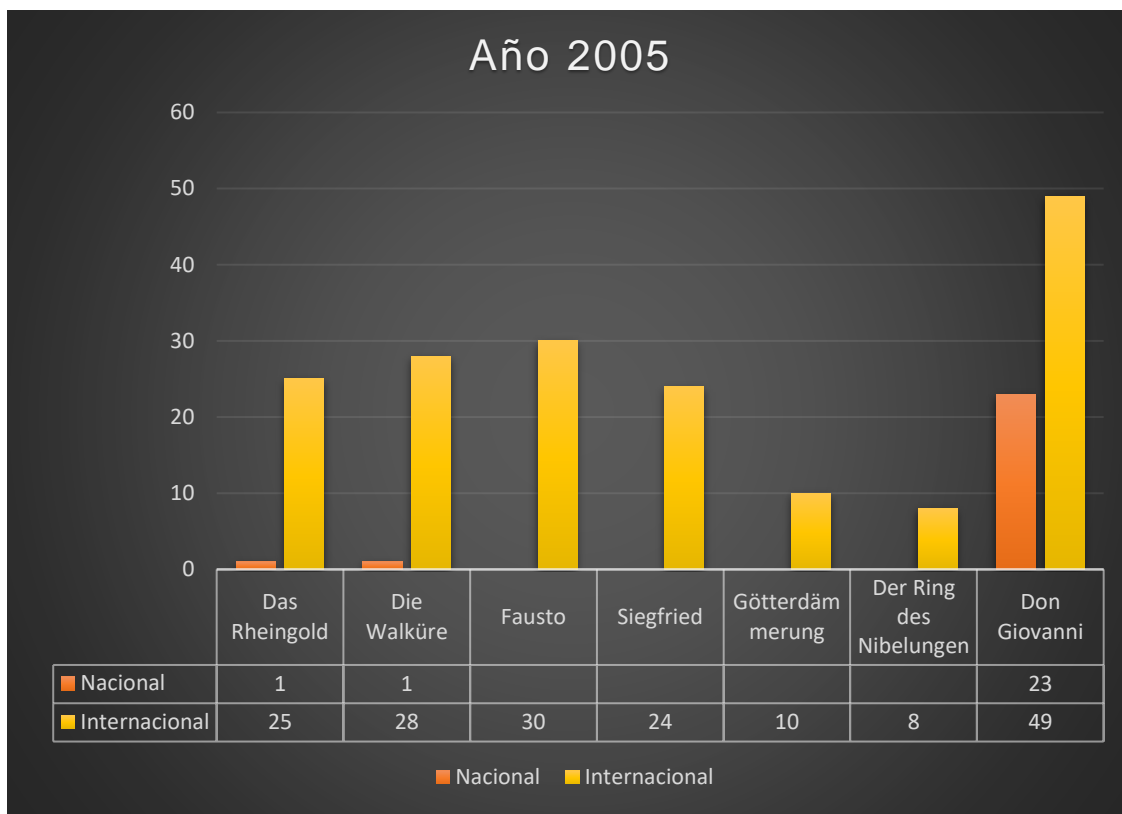


Tabla 6 de elaboración propia.

AÑO 2006

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Las Palmas de gran Canaria	<i>Don Giovanni (v. concierto)</i>	15/II	Auditorio Alfredo Kraus
Valencia	<i>Fausto (versión concierto)</i>	6/V	Palau de la Musica
San Lorenzo del Escorial	<i>Siegfried</i>	19/VII	Teatro-Auditorio
Valladolid	<i>Don Giovanni</i>	27/XI	Teatro Calderón
Valencia	<i>Don Giovanni</i>	21/XI	Palau de la Música
Málaga	<i>Fausto</i>	1/XII	Teatro Cervantes

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Basilea	<i>Don Giovanni</i>	23,26/II	Theater Basel
Estrasburgo	<i>Don Giovanni</i>	3,5,7,9,11,13/III	Strasbourg Opera House

Frankfurt	<i>Fausto</i>	7,13,15,21/I	Oper Frankfurt
Munich	<i>Don Giovanni</i>	30/I-4/II	Bayerische Staatsoper
París	<i>Don Giovanni</i>	27,30/I	Opéra Nacional (Bastille)
París	<i>Don Giovanni</i>	2,5,8,10,13,17,20,23,25/II	Palais Garnier
Parma	<i>Fausto</i>	27,29,31/I-2,4/II	Teatro Regio
Roma	<i>Don Giovanni</i>	17,18,19,20,21,22 /I	Teatro dell'Opera
Venecia	<i>Die Walküre</i>	25,28,31/I-2,5,7/II	Gran Teatro La Fenice
Viena	<i>Das Rheingold</i>	7/I	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	8/I	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	14/I	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	15/I	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Don Giovanni</i>	18,20,22/I	Wiener Staatsoper
Estocolmo	<i>Die Walküre</i>	25/II	Kungliga Opera
Estrasburgo	<i>Don Giovanni</i>	3/III	Opéra Nacional du Rhin
Basilea	<i>Don Giovanni</i>	3,18,21,23/III-5,11/IV	Theater Basel
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	12,15,18/III	Staatsoper Unter den Linden
Munich	<i>Das Rheingold</i>	1,4/III	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Die Walküre</i>	7,10/III	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Siegfried</i>	14,18/III	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Götterdämmerung</i>	15/II-22,26/III	Bayerische Staatsoper
París	<i>Das Rheingold</i>	30/III – 8/IV	Théâtre du Châtelet
París	<i>Die Walküre</i>	1/10/IV	Théâtre du Châtelet
París	<i>Siegfried</i>	5/II - 3,12/IV	Théâtre du Châtelet
París	<i>Götterdämmerung</i>	6,15/IV	Théâtre du Châtelet

Washintong	<i>Das Rheingold</i>	25,30/III- 2,5,8,9,10,14/IV	Kenndy Center Opera House
Basilea	<i>Don Giovanni</i>	5,11/IV-8,21/V	Theater Basel
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	24,29/IV	Komische Oper
Cagliari	<i>Die Walküre</i>	28,30/IV	Teatro Lirico
Cagliari	<i>Die Walküre</i>	2,4,6,8,10/V	Teatro Lirico
Frankfurt	<i>Don Giovanni</i>	2,6,12,22/IV	Oper Frankfurt
Copenhagen	<i>Die Walküre</i>	7/IV	Opera House
Roma	<i>Don Giovanni</i>	13/V	Sala Santa Cecilia
Lieja	<i>Fausto</i>	21,22,23,25,27,28 , 29,30/IV	Théâtre Royal
Londres	<i>Götterdämmerung</i>	17,22,27,30/IV	Royal Opera House
Londres	<i>Götterdämmerung</i>	3,6/V	Royal Opera House
Nápoles	<i>Don Giovanni</i>	15,19,21,23,26/IV	Teatro di San Carlo
Regio Emilia	<i>Don Giovanni</i>	23,28/IV	Teatro Municipale Valli
Lisboa	<i>Das Rheingold</i>	28,30/V	Teatro Nacional de São Carlos
Zurich	<i>Don Giovanni</i>	7,10,12,14,18/V	Opernhaus
Aix-en- Provence	<i>Das Rheingold</i>	2,4,6,8/VII	Théâtre de l'Archevêché
Burdeos	<i>Don Giovanni</i>	25,27,30/VI- 2,4/VII	Grand Théâtre
Dresde	<i>Das Rheingold</i>	5/VI	Semperoper
Dresde	<i>Die Walküre</i>	11/VI	Semperoper
Dresde	<i>Siegfried</i>	17/VI	Semperoper
Dresde	<i>Götterdämmerung</i>	21/VI	Semperoper
Lisboa	<i>Das Rheingold</i>	1,3,4/VI	Teatro Nacional de São Carlos
París	<i>Don Giovanni</i>	15,17,19,21,23/VI	Théâtre des Camps- Élysées
Zurich	<i>Don Giovanni</i>	24,29/VI	Opernhaus
Baden-Baden	<i>Das Rheingold</i>	13/VII	Festspielhaus
Baden-Baden	<i>Die Walküre</i>	14/VII	Festspielhaus
Baden-Baden	<i>Siegfried</i>	16/VII	Festspielhaus
Baden-Baden	<i>Götterdämmerung</i>	18/VII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	26/VII-11,22/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	27/VII-12,23/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	29/V-14,25/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	31/VII-16,17/VIII	Festspielhaus

Salzburgo	<i>Don Giovanni</i>	11,15,18,20,24,27,30/VIII	Grosses Festspielhaus
Londres	<i>Fausto</i>	15,18,22,25,27,29/IX	Royal Opera House
Génova	<i>Don Giovanni</i>	21,23,25,27/X-3,13/XI	Teatro Carlo Felice
Houston	<i>Don Giovanni</i>	28,31/X-3,5,9,11/XI	Wortham Theatre Center
Jesi (Italia)	<i>Don Giovanni</i>	7,9/X	Teatro Pergolesi
Baden-Baden	<i>Don Giovanni</i>	8/X	Festspielhaus
Toronto	Der Ring des Nibelungen	26,27,29/IX-1/X	Canadian Opera
Milán	<i>Don Giovanni</i>	10,16,17,19,21,28,30/X	Teatro alla Scala
Nueva York	<i>Fausto</i>	3,6,12,16,19/X	Metropolitan Opera
Santiago de Chile	<i>Don Giovanni</i>	28,31/X-2/IX	Teatro Municipal
Amsterdam	<i>Don Giovanni</i>	18,22,26/XI-2,11/XII	Het Muziektheater
Catania	<i>Don Giovanni</i>	7,9,11,12,14,16,19,21,22/XI	Teatro Máximo Bellini
Milán	<i>Don Giovanni</i>	3,5,7,10,12/XI	Teatro alla Scala
Munich	<i>Das Rheingold</i>	10/XI	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Die Walküre</i>	12/XI	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Siegfried</i>	15/XI	Bayerische Staatsoper
Munich	<i>Götterdämmerung</i>	19/XI	Staatsoper
Milwaukee	<i>Don Giovanni</i>	19/XI	Performing Arts Center

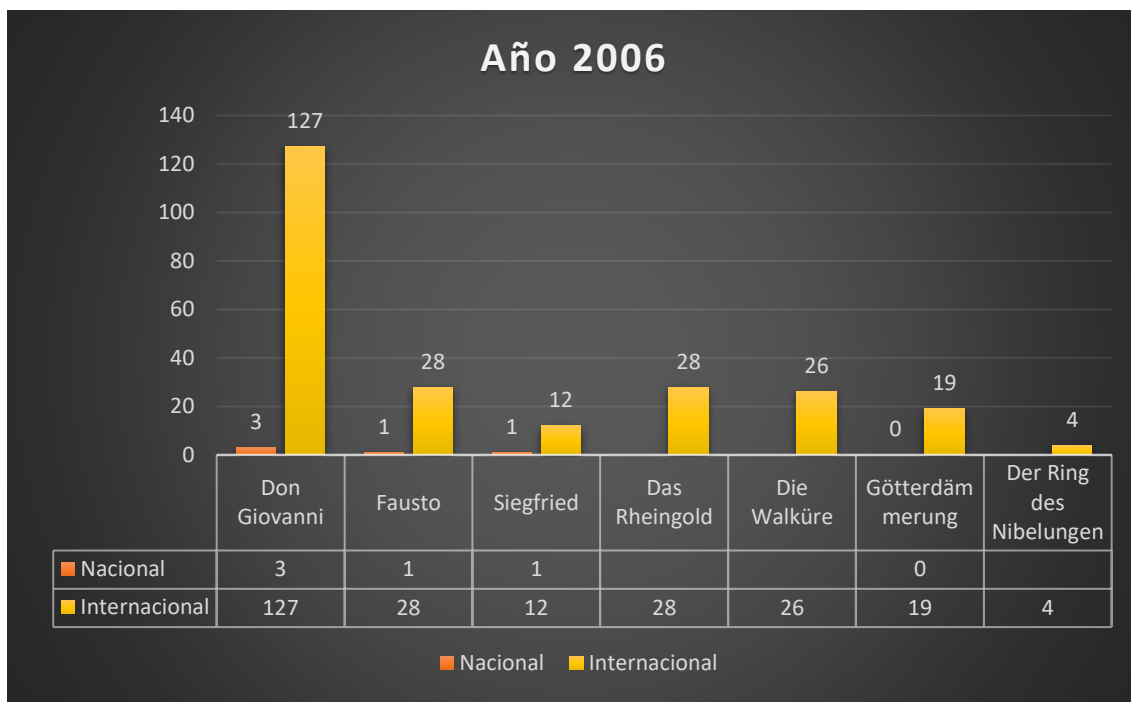


Tabla 7 de elaboración propia.

AÑO 2007

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Las Palmas de Gran Canaria	<i>Das Rheingold</i>	17/IV	Teatro Pérez Galdós
Las Palmas de Gran Canaria	<i>Die Walküre</i>	18/IV	Teatro Pérez Galdós
Las Palmas de Gran Canaria	<i>Siegfried</i>	20/IV	Teatro Pérez Galdós
Las Palmas de Gran Canaria	<i>Götterdämmerung</i>	22/IV	Teatro Pérez Galdós
Valencia	<i>Das Rheingold</i>	28/IV-3,7,12/V	Palau de les Arts Reina Sofía
Valencia	<i>Die Walküre</i>	30/IV-5,10,14/V	Palau de les Arts Reina Sofía

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Copenhague	<i>Don Giovanni</i>	27/I	Operaen
Amberes	<i>Das Rheingold</i>	9,20/II	Vlaamse Oper
Berlín	<i>Das Rheingold</i>	9,20/II	Deutsche Oper
Berlín	<i>Die Walküre</i>	10,21/II	Deutsche Oper
Berlín	<i>Siegfried</i>	16,23/II	Deutsche Oper
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	18,25/II	Deutsche Oper

Estrasburgo	<i>Das Rheingold</i>	14,18,24,27/II-1/III	Opera National du Rhin
Houston	<i>Fausto</i>	20,23,26,28/I-3/II	Wortham Theatre Center
Lisboa	<i>Die Walküre</i>	24,26,28/II-3,5,8,10/III	Teatro Nacional de São Carlos
París	<i>Don Giovanni</i>	17,20,24,27,29,31/I-2,5,11,14,17/II	Opéra Nacional (Bastille)
Viena	<i>Don Giovanni</i>	21,24,27/I	Wiener Staatsoper
Toronto	<i>Fausto</i>	24/II	Four Seasons Center
Amberes	<i>Don Giovanni</i>	13,15/IV	Vlaamse Opera
Marsella	<i>Die Walküre</i>	23/V	Ópera Municipal
Nueva York	<i>Fausto</i>	12,17/III	Metropolitan Opera
Trieste	<i>Don Giovanni</i>	31/III-1,3,4,5,6,7/IV	Teatro Lirico Giuseppe Verdi
Washintong	<i>Die Walküre</i>	24,28/III-9/IV	Kenndy Center Opera House
Amberes	<i>Don Giovanni</i>	13,15,17,19,21,24,26/IV	Vlaamse Opera
Washintong	<i>Die Walküre</i>	1,5,9,14,17/IV	Kenndy Center Opera House
Zurich	<i>Fausto</i>	25,28/IV-1,6,13,15/V	Operhaus
Florescia	<i>Das Rheingold</i>	14,19,23,27/VI	Ópera de Florescia
Florescia	<i>Die Walküre</i>	16,21,25,29/VI	Ópera de Florescia
Londres	<i>Don Giovanni</i>	11,13,15,17,20,23,26,30/VI	Royal Opera House
Montreal	<i>Don Giovanni</i>	19,21,26,28,31/V-2/VI	Salle Wilfrid Pelletier
Marsella	<i>Die Walküre</i>	16,20,23,25/V	Opéra Municipal
Venecia	<i>Siegfried</i>	14,17,20,23,26/VI	Gran Teatro La Fenice
San Francisco	<i>Don Giovanni</i>	2,5,10,13,16,22,28,30/VI	War Memorial Opera House
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	1,12/VI-2/VII	Komische Oper
Aix-en-Provence	<i>Die Walküre</i>	29/VI-2,5,8/VII	Grand Théâtre de Provence
Londres	<i>Don Giovanni</i>	4,8/VII	Royal Opera House
Ravenna	<i>Die Walküre</i>	13,14,15/VII	Teatro Alighieri
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	27/VII-9,20/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	28/VII-5,10,21/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	30/VII-12,13/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	1,14,25/VIII	Festspielhaus

Montpellier	<i>Don Giovanni</i>	20,27/VII	Opéra-Comédie
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	26/IX-1,7,13/X	Komische Oper
Londres	<i>Das Rheingold</i>	2,17/X	Royal Opera House
Londres	<i>Die Walküre</i>	4,19/X	Royal Opera House
Londres	<i>Siegfried</i>	7,21/X	Royal Opera House
Londres	<i>Götterdämmerung</i>	9,24/X	Royal Opera House
Lyon	<i>Siegfried</i>	17/X	Ópera Nacional
Gante	<i>Siegfried</i>	4,7,10,13,15,18,23,25,28/XI-1/XII	Vlaamse Opera
Los Angeles	<i>Don Giovanni</i>	24,27,30/XI	Dorothy Chandler Pavilion
Toulouse	<i>Don Giovanni</i>	9,11,13,16,18,20,23/25/XI	Théâtre du Capitole
Washintong	<i>Don Giovanni</i>	25/X-1,4,7,10,13,16/XI	Kenndy Center Opera House
Estocolmo	<i>Götterdämmerung</i>	15/IX	Kungliga Operan
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	15,18,22,26,29,/XII	Staatsoper Unter den Linden
Frankfurt	<i>Fausto</i>	3,14,16,21,26,29/XII	Oper Frankfurt
Los Angeles	<i>Don Giovanni</i>	2,4,7,9,15/XII	Dorothy Chandler Pavilion
Viena	<i>Die Walküre</i>	2,6,9,13,16,20/XII	Wiener Staatsoper

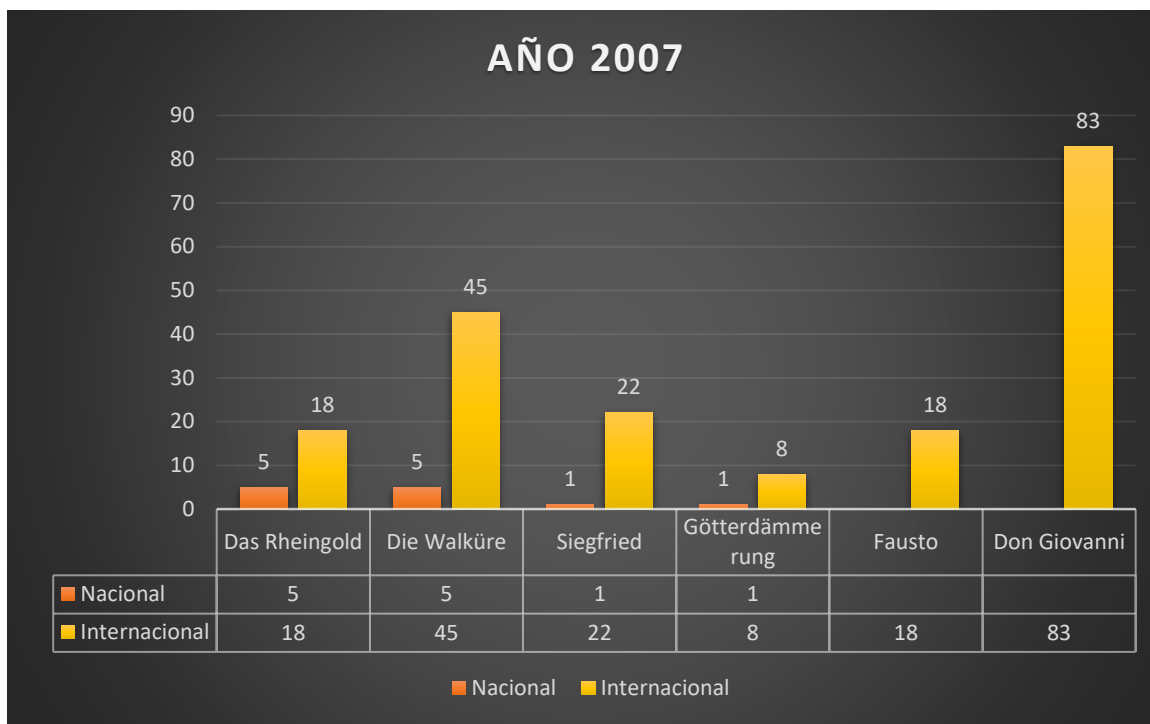


Tabla 8 de elaboración propia.

AÑO 2008

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Sevilla	<i>Don Giovanni</i>	24,26,28,30/IV	Teatro de la Maestranza
Barcelona	<i>Die Walküre</i> (versión concierto)	28,31/V	Gran Teatre del Liceu
Valencia	<i>Siegfried</i>	10,14,17,22/VI	Palau de les Arts Reina Sofía
Gijón	<i>Don Giovanni</i>	25,27/VII	Teatro Jovellanos
Sevilla	<i>Die Walküre</i> (versión concierto)	6/VIII	Teatro de la Maestranza
A Coruña	<i>Die Walküre</i> (versión concierto)	25/X	Palacio de la Ópera

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Berlín	<i>Das Rheingold</i>	5/I	Deutsche Oper
Berlín	<i>Die Walküre</i>	6/I	Deutsche Oper
Berlín	<i>Siegfried</i>	10/I	Deutsche Oper
Berlín	<i>Götterdämmerung</i>	12/I	Deutsche Oper
Montecarlo	<i>Don Giovanni</i>	22,24,26,29/II	Salle Granier

Nueva York	<i>Die Walküre</i>	7,14,28/I-2,6,9/II	Metropolitan Opera
Viena	<i>Don Giovanni</i>	14,17,20,22/I	Wiener Staatsoper
Estocolmo	Der Ring des Nibelungen	5,12,15/I-3/III	Kungliga Operan
Burdeos	<i>Fausto</i>	16,17,18,20,21,23,25,26,27,28/III	Grand Théâtre
Hamburgo	<i>Das Rheingold</i>	16,19,24,27/III-2,9/IV	Hamburgische Staatsoper
Hamburgo	<i>Don Giovanni</i>	18,21,25,30/III	Hamburgische Staatsoper
Salzburgo	<i>Die Walküre</i>	24/III	Festspielhaus
Monpellier	<i>Don Giovanni</i>	1,4,6/IV	Opéra-Comédie
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	16,18,25,27,30/IV-11/V	Staatsoper Unter den Linden
Estrasburgo	<i>Die Walküre</i>	18,21,27/IV-2,6/V	Opera National du Rhin
Viena	<i>Siegfried</i>	27/IV-1,4,8,11,14/V	Wiener Staatsoper
Chicago	<i>Don Giovanni</i>	3,6,9,11/V	Civic Opera House
Aix-en-Provence	<i>Siegfried</i>	28/VI-1,4,7/VII	Grand Théâtre de Provence
Amberes	<i>Götterdämmerung</i>	5,8,11,14,17,20/V I	Vlaamse Opera
San Francisco	<i>Das Rheingold</i>	3,6,14,19,22,28/V I	War Memorial Opera House
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	28/VII-8,20/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	29/VII-9,21/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	31/VII-11,23/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	2,13,25/VIII	Festspielhaus
Orange	<i>Fausto</i>	2,5/VII	Théâtre Antique
Salzburgo	<i>Don Giovanni</i>	27,31/VII-3,8,11,16,19,25,29/VIII	Salzburger Festspiele
Londres	<i>Don Giovanni</i>	8,10,12,15,18,27,30/IX-2,4/X	Royal Opera House
Lucerna	<i>Don Giovanni</i>	7,11,14,18/IX	Festival de Lucerna
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	27/IX-1,4,10,14/X	Metropolitan Opera
Toronto	<i>Don Giovanni</i>	8,11,15,31/X	The Opera House
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	17,19,26/IX	Opernhaus
Lisboa	<i>Siegfried</i>	3,6,9,12,15,18/X	Teatro Nacional de São Carlos
Viena	<i>Fausto</i>	11,14,17,20,23,26/X	Wiener Staatsoper
Florenzia	<i>Siegfried</i>	20,23,25,29/XI	Teatro Comunale

Hamburgo	<i>Die Walküre</i>	2,9,12/XI	Hamburgische Staatsoper
Zurich	<i>Die Walküre</i>	19,30/XI	Opernhaus
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	20,26/XI	Opernhaus
Nueva York	<i>Don Giovanni</i>	1,5,9,13/XII	Metropolitan Opera
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	8,11,14,19,28/XII	Wiener Staatsoper

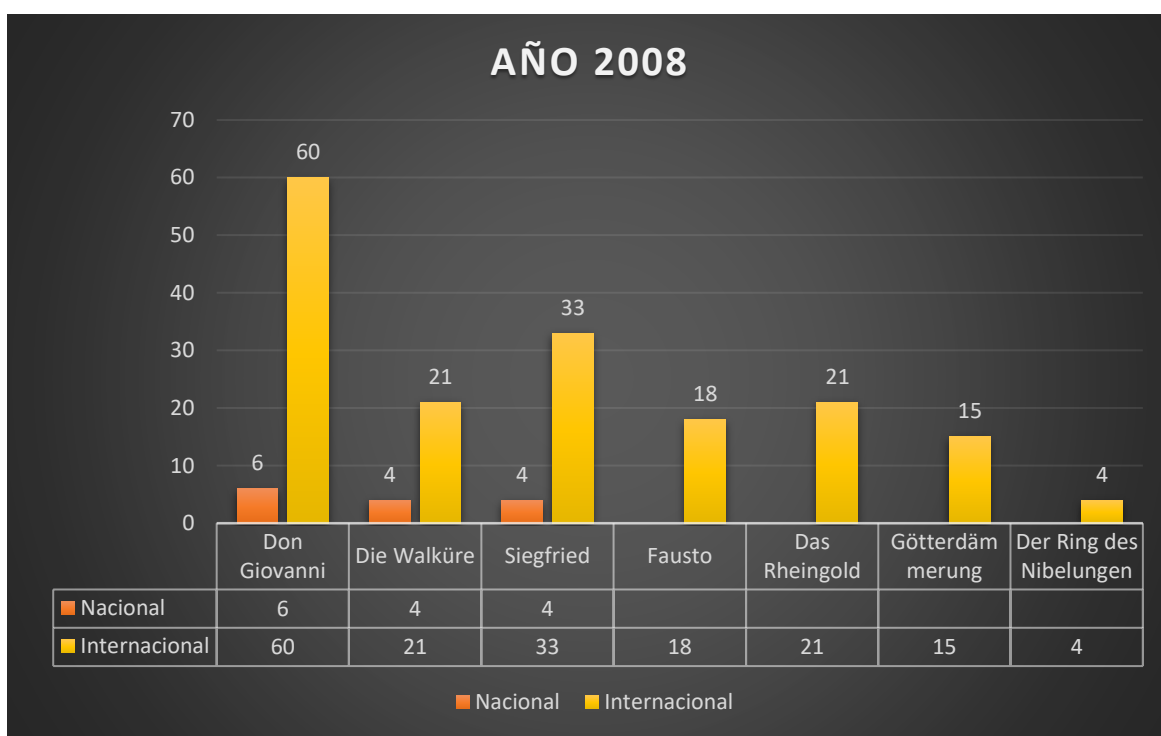


Tabla 9 de elaboración propia.

AÑO 2009

NACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Valencia	<i>Fausto</i>	2,5,8,11,14,17/II	Palau de les Arts Reina Sofía
Pamplona	<i>Fausto</i>	20,22/III	Auditorio Baluarte
Sabadell	<i>Don Giovanni</i>	22,23,24,26/IV	Teatro Municipal La Farándula
Sant Cugat del Valles	<i>Don Giovanni</i>	8/V	Teatro Auditori
Valencia	<i>Das Rheingold</i>	15,22/VI	Palau de les Arts Reina Sofía
Valencia	<i>Die Walküre</i>	16,24/VI	Palau de les Arts Reina Sofía

Valencia	<i>Siegfried</i>	18,27/VI	Palau de les Arts Reina Sofía
Valencia	<i>Götterdämmerung</i>	21,30/VI	Palau de les Arts Reina Sofía
Palma de Mallorca	<i>Fausto</i>	26,28/VI	Teatro Principal
A Coruña	<i>Siegfried (versión concierto)</i>	24/X	Palacio de la Ópera
Bilbao	<i>Fausto</i>	14,17,20,23/XI	Palacio Euskalduna
Oviedo	<i>Don Giovanni</i>	22,24,26,27,28/XI	Teatro Campoamor
Vigo	<i>Don Giovanni</i>	7/XI	Centro Cultural Caixanova
Pontevedra	<i>Don Giovanni</i>	8/XI	Auditorio Afundación
Irún	<i>Don Giovanni</i>	4/IV	Teatro Amaia

INTERNACIONAL

Lugar	Ópera	Fecha	Teatro
Berlín	<i>Fausto</i>	15,19,22,25,28/II	Staatsoper Unter den Linden
Estrasburgo	<i>Siegfried</i>	30/I-2,7,10,13/II	Opera National du Rhin
Lisboa	<i>Fausto</i>	8,10,12,14,16,18/I	Teatro Nacional de São Carlos
Los Angeles	<i>Das Rheingold</i>	21,25/II-1,5,8,11,15/III	Dorothy Chandler Pavilion
Montpellier	<i>Fausto</i>	1,3,6,8/III	Opéra Berlioz-Le Corum
Berlín	<i>Don Giovanni</i>	15,20,26,31/III	Staatsoper Unter den Linden
Frankfurt	<i>Don Giovanni</i>	7,12,19,25,29/III	Oper Frankfurt
Hamburgo	<i>Das Rheingold</i>	1,12,15/III	Hamburgische Staatsoper
Hamburgo	<i>Die Walküre</i>	8,22/III-5/IV	Hamburgische Staatsoper
Nueva York	<i>Das Rheingold</i>	28/III	Metropolitan Opera
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	20/III-1/IV	Opernhaus
Zurich	<i>Die Walküre</i>	20/III-2/IV	Opernhaus
Zurich	<i>Siegfried</i>	8,25/III-5/IV	Opernhaus
Zurich	<i>Götterdämmerung</i>	15,29/III-8/IV	Opernhaus
Los Angeles	<i>Die Walküre</i>	4,8,12,16,19,22,25/IV	Dorothy Chandler Pavilion
Florenia	<i>Götterdämmerung</i>	6/V	Teatro Comunale
Nueva York	<i>Das Rheingold</i>	27/IV-4/V	Metropolitan Opera

Nueva York	<i>Die Walküre</i>	11,28/IV-5/V	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Siegfried</i>	18,30/IV-7/V	Metropolitan Opera
Nueva York	<i>Götterdämmerung</i>	25/IV-2,9/V	Metropolitan Opera
Washintong	<i>Siegfried</i>	2,5,9,14/V	Kenndy Center Opera House
Lisboa	<i>Don Giovanni</i>	30/V-1,3,5,7,9,12,14/VI	Teatro Nacional de São Carlos
Viena	<i>Das Rheingold</i>	2,5,16/V-6/VI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	6,17/V-7/VI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	8,19/V-9/VI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	10,21/V-11/VI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Don Giovanni</i>	18,22,25/V	Wiener Staatsoper
Washintong	<i>Siegfried</i>	2,5,9,14,17/V	Kenndy Center Opera House
Aix-en-Provence	<i>Götterdämmerung</i>	3,6,9,12/VII	Grand Théâtre de Provence
Toulouse	<i>Fausto</i>	19,21,23,26,28,30/VI	Théâtre du Capitole
Venecia	<i>Götterdämmerung</i>	25,28/VI-1,4,7/VII	Gran Teatro La Fenice
Viena	<i>Fausto</i>	13,16,20,23/VI	Wiener Staatsoper
Zurich	<i>Das Rheingold</i>	24/VI	Opernhaus
Zurich	<i>Die Walküre</i>	27/VI	Opernhaus
Zurich	<i>Siegfried</i>	1/VII	Opernhaus
Zurich	<i>Götterdämmerung</i>	5/VII	Opernhaus
Bayreuth	<i>Das Rheingold</i>	27/VII-7,20/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Die Walküre</i>	28/VII-8,21/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Siegfried</i>	30/VII-10,23/VIII	Festspielhaus
Bayreuth	<i>Götterdämmerung</i>	1,12,16,25/VIII	Festspielhaus
Londres	<i>Das Rheingold</i>	29/VII	Royal Opera House
Londres	<i>Die Walküre</i>	30/VII	Royal Opera House
Londres	<i>Siegfried</i>	31/VII	Royal Opera House
Londres	<i>Götterdämmerung</i>	1/VIII	Royal Opera House
Macerata	<i>Don Giovanni</i>	23,28,30/VII	Teatro Lauro Rossi

Santa Fe	<i>Don Giovanni</i>	18,22,31/VII- 8,13,21,24,29/VIII	The Santa Fe Opera
Seattle	Der Ring des Nibelungen	25,26,28,30/VII	McCaw Hall
Chicago	<i>Fausto</i>	5,8,11,14/X	Civic Opera House
Los Angeles	<i>Siegfried</i>	26/IX-4,7,11,17/X	Dorothy Chandler Pavilion
Lyon	<i>Don Giovanni</i>	10,12,14,16,18,21 , 23,25/X	Opéra National
Viena	<i>Fausto</i>	5,7,10,13/IX	Wiener Staatsoper
Zurich	<i>Don Giovanni</i>	5,9,13,16,18/IX	Opernhaus
Chicago	<i>Fausto</i>	5,8,11,14,17,20,2 3,30/X-3,7/XI	Civic Opera House
Hamburgo	<i>Siegfried</i>	18,22/X- 1,5,8,15/XI	Hamburgische Staatsoper
Lisboa	<i>Götterdämmerung</i>	9,12,15,18,21,24, 27/X	Teatro Nacional de São Carlos
Munich	<i>Don Giovanni</i>	30/X – 4,7,11,14,22/XI	Nationaltheater
Chicago	<i>Fausto</i>	30/X-3,7/XI	Civic Opera House
Viena	<i>Das Rheingold</i>	7,21/XI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Die Walküre</i>	8,22/XI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Siegfried</i>	11,25/XI	Wiener Staatsoper
Viena	<i>Götterdämmerung</i>	14,28/XI	Wiener Staatsoper
Ginebra	<i>Don Giovanni</i>	11,13,14,15,17,19 , 20/XII	Grand Théâtre

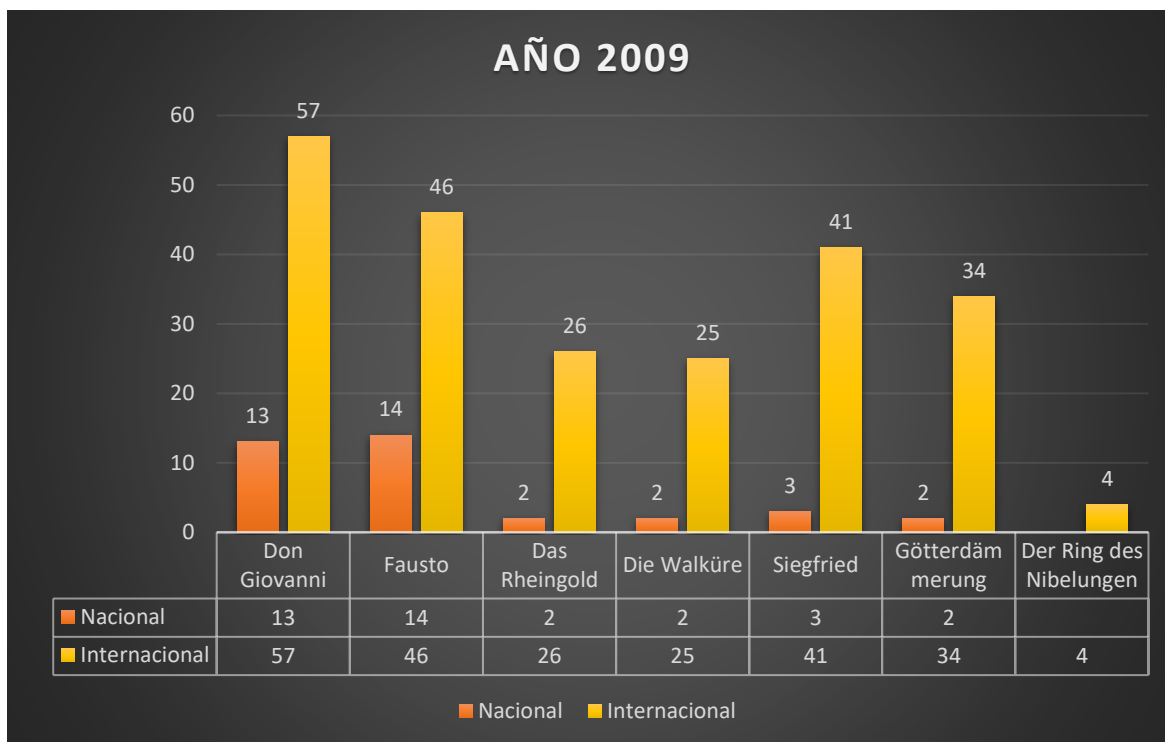


Tabla 10 de elaboración propia.

3.2.2. Críticas recabadas de las tres óperas escogidas durante la primera década del siglo XXI.

3.2.2.1. Crítica Nacional.

El 9 de diciembre del año 2000 en el Teatro Campoamor de Oviedo, durante la 52 temporada de ópera, se repuso *Faust* de Gounod. En los meses de marzo y abril apareció la crítica de dicho acontecimiento firmada por Cosme Marina. Los ajustados presupuestos a los que se sometía el teatro, y sus ganas de volver a cuidar las producciones, provocaron que se escogiese esta reposición, que su crítico califica de “acartonada” y “la escenografía es un absurdo batiburrillo de números kitsch sin ningún criterio”, anteriormente realizada en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Prosigue el crítico destacando favorablemente la mejora en el vestuario y el trabajo sobre el cuidado tratamiento de los personajes principales y del coro, de la mano de Giorgio Paganini. Del reparto se hace sobresaliente la figura del Fausto interpretada por José Bros, un protagonista creíble, cómodo y natural además de señalar un timbre adecuado, puesto que se aprecia una mejoría notable con

respecto a seis años atrás cuando dramatizó el mismo papel en Oviedo. Muy contraria es la opinión del papel de Mefistófeles de Greer Grimsley que “aporta muy poco escénicamente” a través de gestos con poca credibilidad. Lo mismo sucede con las previsiones negativas acerca de Margarita, Ana María González, pues sobrecarga de cursilería innecesaria la inocencia de la joven. “Su actuación fue recibida con una gran frialdad” (2000: 64). En último lugar, después de aludir a la apuesta por la progresión en cantantes actuales, comenta la valía de la dirección orquestal por parte de la maestra cubana Elena Herrera.

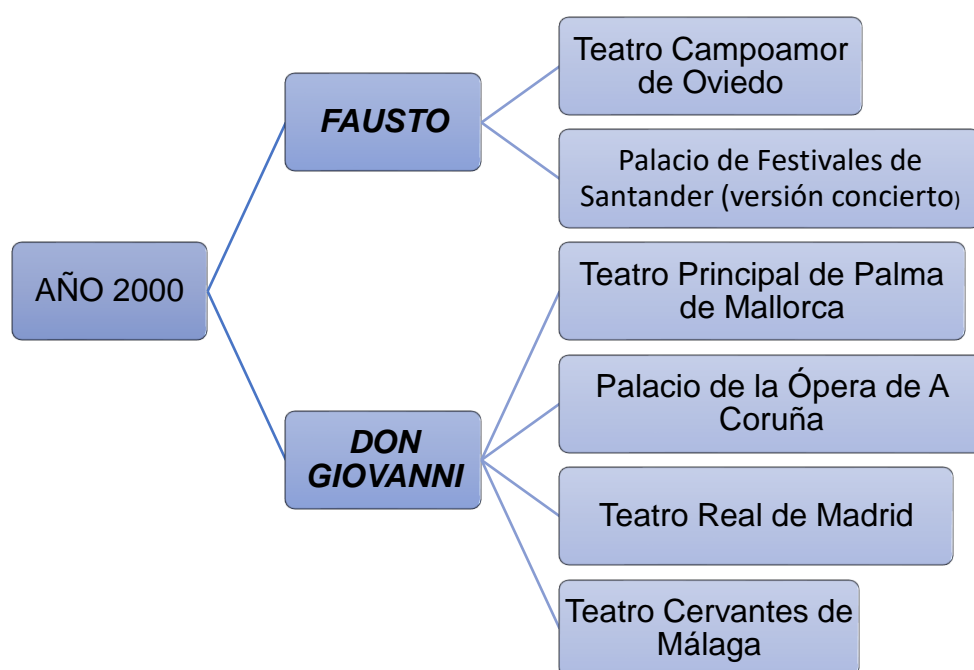
El mismo año, en el mes de febrero, el Teatro Principal de Palma de Mallorca abrió su temporada con una reposición de *Don Giovanni* de Mozart. El crítico Pere Bujosa cree que el Don Juan interpretado por Stefano Rinaldi Miliani fue un personaje que se mostró plano sin dar la talla que supone semejante papel dramático. En cambio, Luis Gaeta como Leporello se metió al público en su bolsillo gracias a su gran vis cómica, supliendo cierta “falta de estilo mozartiano” (2000: 61). en los recitativos. Se pondera más la ejecución musical del personaje de Donna Elvira y de Zerlina que la interpretación musical de Donna Anna, porque destaca un timbre brillante y un *squillo* muy adecuado en la primera. Ve una producción espectacular pero vacía de contenido dramático: un exceso de telas y un movimiento escénico sustentado en un absurdo movimiento procesional continuo de figuras simbólicas sin definición.

El año 2000 también vio representado *Don Giovanni* en el Palacio de la Ópera de A Coruña, en el Teatro Real de Madrid³⁰ y en el Teatro Cervantes de Málaga. El 17 de junio A Coruña contó con el lujo de la Sinfónica de Galicia, a pesar de ello, Víctor Pablo Pérez no tuvo su mejor intervención operística como director. Quizás Zerlina es la que consiguió ser más expresiva en comparación a los demás papeles dramáticos femeninos. El crítico ve “inadmisibles la escena” (2000: 52) bajo la dirección de Jonathan Miller, pues expresa que quienes decidieron representar esta producción en el Festival dieron un paso atrás que debe olvidarse rápidamente. La representación en el Cervantes de Málaga comenzó el 22 de septiembre y su crítica está firmada por Eumelio Ruiz. Pondera la magnífica interpretación de Carlos Álvarez frente al sector femenino que

³⁰ Sobre las críticas del Teatro Real ya se expuso lo pertinente en el epígrafe 3.1. de esta investigación.

careció de interés, así como el resto de papeles que no pudieron hacer sombra a un Don Juan con necesario color oscuro en su voz y la evidente experiencia al haber trabajado con los grandes directores. Acerca de la puesta en escena no se puede exponer argumentos de ningún tipo, puesto que no había ninguna. E incluso se han percibido desajustes notorios para el público entre la dirección orquestal por parte de Alexandre Rahbari y la dirección escénica.

Para finalizar el primer año de un nuevo siglo, *Faust* se representó en el 49 Festival Internacional de Santander a partir del 5 de agosto en versión concierto.

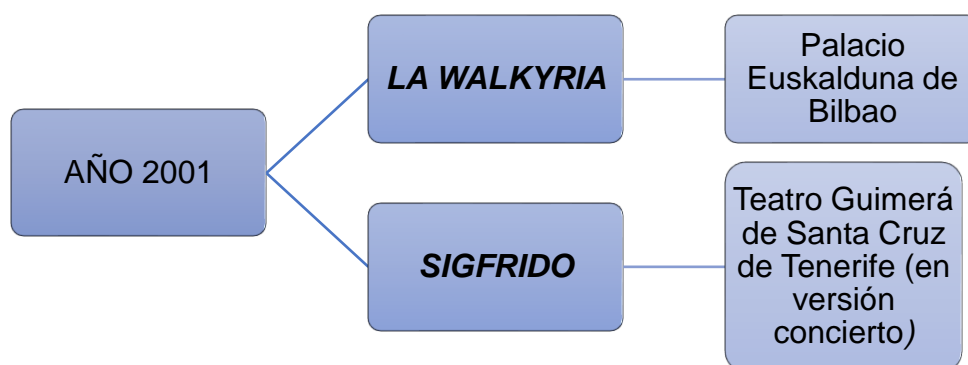


Organigrama 1 de elaboración propia

El año 2001 España estuvo marcada por la puesta en escena wagneriana. En la XLIX Temporada de la A.B.A.O. en el Palacio Euskalduna de Bilbao, el día 21 de octubre, se disfrutó de *Die Walküre* como un nuevo capítulo de la Tetralogía de Wagner prevista en la capital vizcaína. El crítico José Antonio Solano ve una presentación escénica de Patrice Caurier y Moshe Leiser con decorados anticuados y efectos preciosos de luminotecnia. Existe una mezcla de vestuario que sigue la tradición nórdica y un estilo actual, porque resultó chocante ver a Hunding batallando en un jeep y a Siegmund con un pistoletazo en la nuca en un marco de un salón con mesas de reuniones que descontextualizaba las intenciones dramáticas. En cuanto a la ejecución musical

y vocal, se destaca el papel de Brunilda interpretado por Nadine Secunde porque “cantó con gran facilidad y perfecta emisión, logrando momentos relevantes especialmente en el dúo con Wotan en el tercer acto” (2001: 49). Del mismo modo, se subraya la coordinación musical de las walkyrias en sus complicadas intervenciones y la sonoridad obtenida por la Orquesta de la Ópera de Szeged de Hungría que hizo notar una perfecta armonía del conjunto desde el primer instante con un exitoso director Wolf Dieter Hauschild.

En el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el día 2 de febrero se estrenó con éxito *Sigfrido* de Wagner. La dirección orquestal de Víctor Pablo Pérez había obtenido una buenísima acogida con *El oro del Rin*. Mantuvo al público no especialmente wagneriano en sus butacas en el transcurso de cinco horas y sin una dramatización. Por ese motivo, hemos querido recoger sus datos críticos. (2001: 57-58).



Organigrama 2 de elaboración propia.

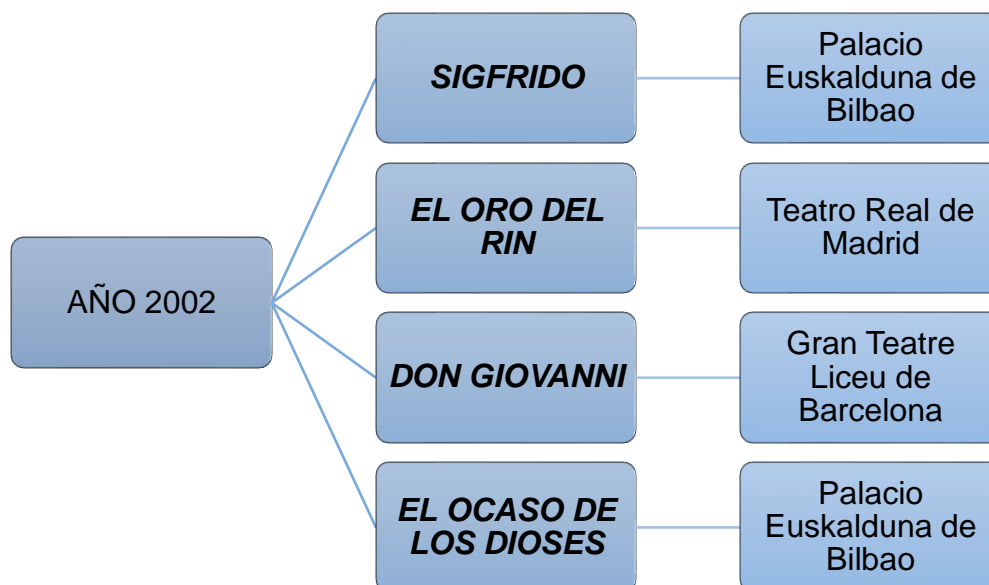
Durante el año 2002 continúa la apuesta por la representación wagneriana, en este caso de *Siegfried* en el mismo Palacio Euskalduna de Bilbao que el año anterior. El 20 de octubre cubrió las expectativas del público que acogió con gran interés el ciclo wagneriano, anteriormente acostumbrado a la lírica italiana y francesa. De nuevo, la soprano estadounidense Nadine Secunde hizo gala otra vez de su voz, aunque denotase alguna dificultad en las notas agudas. En un sentido general, según José Antonio Solano (2002: 48), las voces

de los protagonistas oscilaron entre la perfecta impostación y uniformidad de registros, amplias, potentes y sonoras voces en función de las características de sus personajes. Por el contrario, el vestuario se evalúa de forma negativa porque no reflejaba en ningún caso la personalidad de los intérpretes. Además, debido a un fallo técnico el público no se deleitó con la deseada presencia del dragón que se esperaba.

El año 2002 vio representado *El oro del Rin* en el Teatro Real, un paso para que la Tetralogía volviese al mismo templo dramático. También tuvimos la puesta en escena controvertida de Calixto Bieito en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.³¹

Volvemos a Wagner en el Palacio Euskalduna de Bilbao para fijarnos en las opiniones de *Götterdämmerung* bajo la dirección escénica de los mismos que se encargaron de *Die Walküre* (2001) y *Sigfried* (2002), Patrice Caurier y Moshe Leiser. Crearon un ambiente que ofreció bellas escenas tradicionales y una sala moderna en la que haría su entrada Sigfrido con una espada en vez de una pistola como le correspondería por el contexto escenográfico mencionado. Dicha situación escénica con dos líneas entremezcladas dio pie a controversias por parte de un público que no entendería las modernas gabardinas del coro y la visión clásica al mismo tiempo en una producción que no habrá sido barata. En este caso, “se contó para ello con un excelente elenco de especialistas, con el que se alcanzó una interpretación que rayó en la perfección” (2002: 41). Se hace una mención especial de la Sinfónica de Bilbao, puesto que alcanzó una sonoridad y perfección que no se le había escuchado hasta entonces bajo la batuta de Günter Neuhold.

³¹ Nos hemos encargado de estas críticas en el epígrafe 3.1. de esta investigación.



Organigrama 3 de elaboración propia

Proseguimos analizando el panorama crítico del año 2003. El 9 de diciembre llegó a la Maestranza de Sevilla a través de una desigual producción del Gran Teatro de Ginebra cargada de aciertos y repleta de puntos discutibles, por ser una apuesta atrevida y valiente de Patrice Caurier y Moshe Leiser (2003: 36). Las opiniones negativas vienen por la escenografía y las innovaciones escénicas: el tiro de gracia que Hunding dispara al moribundo Siegmund, la visión de Fricka como si fuese parecida a una Guttrune a la vampiresa, la zona rocosa que hace trepar como monos a los personajes y el manido aluvión de humo de la escena final. Muy al contrario, musicalmente se hace hincapié en el veterano Robert Hale, imponente voz para Wotan y especialmente conmovedor en el monólogo del segundo acto como también en el espléndido final, aunque irrumpiese un humo vulgar. En la misma línea positiva, Elisabete Matos se metió en el papel y en el espíritu de Sieglinde porque la soprano hispanoportuguesa ha demostrado haber interiorizado su personaje hasta el punto de estar brillante en los victoriosos gritos welsungos, apasionada al descubrir al hermano y amante esperado, trágica en el segundo acto y exultante en el tercero. La estadounidense Janice Baird no convenció como Brunilda, pues su interpretación fue superficial y no convenció al público. Peor fue la aportación de Katja Lyting en el papel de Fricka, anulada por una presencia escénica sumamente equivocada. La Real Orquesta Sinfónica de Sevilla hizo una

ejecución musical aceptable, pero no llegó a la enorme disposición instrumental que requiere la partitura wagneriana, según expresa Justo Romero.

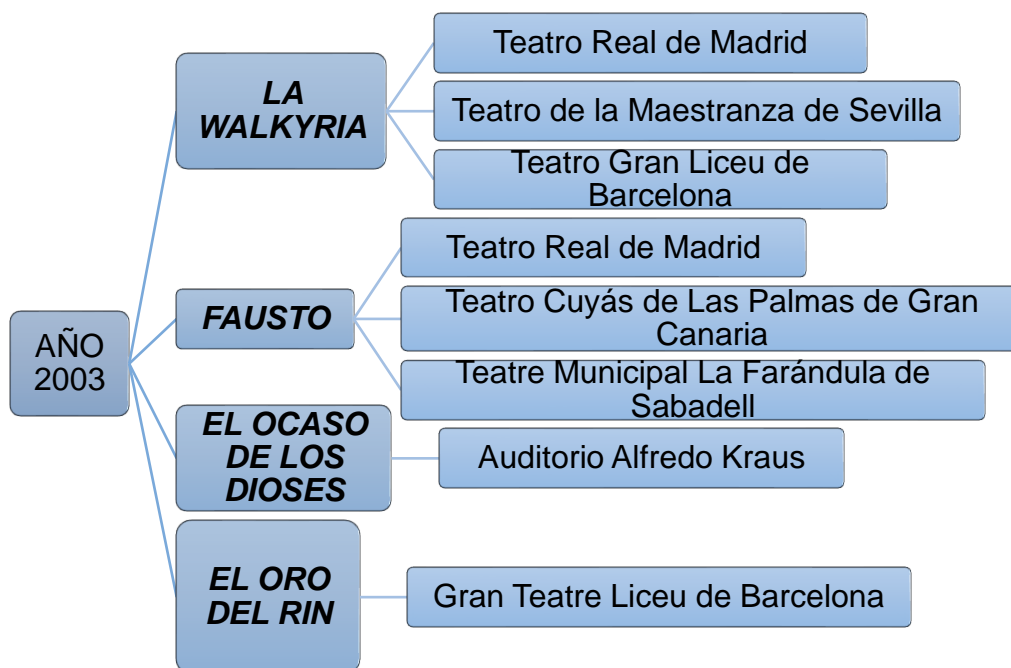
Las críticas en este año 2003, las recabadas sobre *Die Walküre* y *Faust* en el Teatro Real y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, así como el *Oro del Rin* de nuevo en el Gran Liceu, han sido expuestas en el epígrafe correspondiente que hemos asignado para seguir un orden consecuente de la situación operística española.

El ocaso de los dioses tuvo su oportunidad, el 16 de febrero, en versión concierto en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria bajo la dirección orquestal de Víctor Pablo Pérez (2003: 50-51), que consiguió admirablemente ser el único director español que ha dirigido la Tetralogía de Richard Wagner con una orquesta española y le ha dado unos resultados extraordinarios; hecho que secunda toda la crítica por ser una coincidencia unánime entre los expertos que opinan sobre el género.

También en Las Palmas de Gran Canaria en el Teatro Cuyás, el 21 de junio se representó *Faust* con la batuta de Pedro Halffter y la dirección escénica de Giorgio Paganini. Se volvió a reponer una escenografía vista en Oviedo y Palma de Mallorca que denotó falta de presupuesto, aunque resolviese las numerosas localizaciones que impone el libreto (2003: 48-49). Expone Cayetano Sánchez que la intervención en el vestuario de Giorgio Paganini supo a poco, debido a que parecía una parodia cuando daban lugar a escenas colectivas dominadas por movimientos que recordaban a la lírica de otros tiempos. Se tiene que hacer notable la mano de Pedro Halffter porque supo extraer a la orquesta lo mejor de sí misma. Las cancelaciones de Ainhoa Arteta y Dwayne Croft dieron lugar a que se desinflase lo que iba a ser una noche estelar. La intérprete de Margarita, según el crítico, no se entregó de lleno a las grandes posibilidades de su papel y, sin duda, se salvó el dramatismo y el aspecto vocal en esta ópera gracias a Giuseppe Filianoti con un apabullante lirismo muy bello, además de un entregado dramatismo.

Fausto se representó en Sabadell en el Teatro Municipal La Farandula el 29 de octubre del 2003 (2003: 50-52). La versión escénica firmada por Stefano Poda volvió a incidir en el minimalismo que parece presidir sus trabajos y que en

este caso hizo gala de ello: un cubículo con cuatro puertas para servir los muy distintos ambientes previstos por los autores, un mínimo atrezzo con objetos que aluden a que el texto queda a merced de la imaginación del espectador y una básica o mínima acción escénica. La satisfacción del público estuvo reflejada por la interpretación musical y vocal de los personajes, pues todos estuvieron acertados, aunque habría que hacer matices entre ellos. A pesar de todo, Albert Montserrat fue el triunfador con su papel de tenor protagonista.



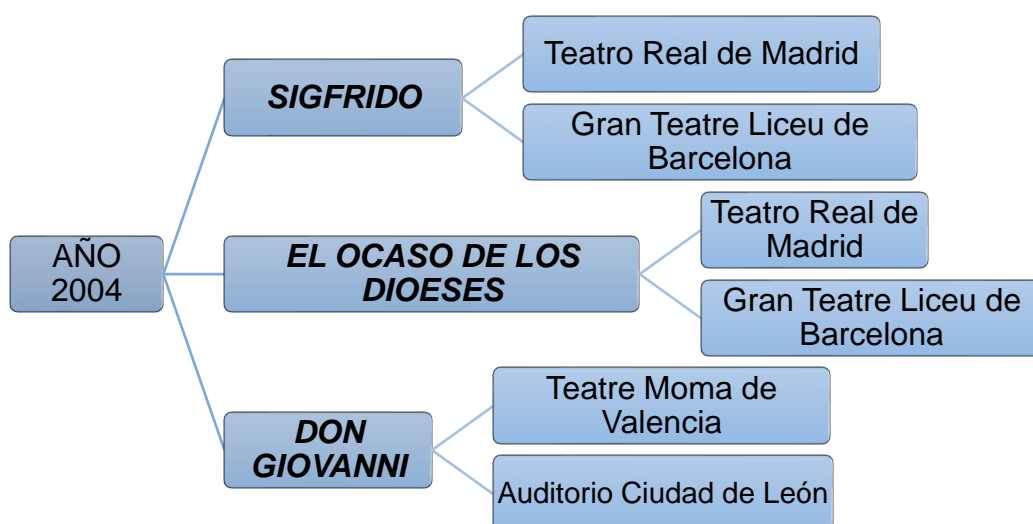
Organigrama 4 de elaboración propia.

El 12 de febrero de 2004 en el Teatro Victoria de Barcelona se vivió una puesta en escena modesta, orientada por una compañía de provincias de la Ópera Estatal Búlgara que invita a hacer una reflexión importante sobre si una ópera, difícil donde las haya, ha de verse con una escenografía sin manipulaciones y con aciertos ingeniosos, como aquella Parca que acude personalmente a llevarse a sus clientes. La interpretación vocal fue discreta y plausible en el caso de los papeles de Don Giovanni y el Comendador, Petar Naidenoz y Tosho Gerdzhikov respectivamente. Los personajes de Zerlina, Donna Elvira y Don Ottavio no pudieron calar por su mediocre actuación.

Valencia también quiso rendirle homenaje a la figura de Don Juan y acercó a su público la ópera a través de la utilización del Teatro Moma (2004: 57). Carles Alfaro ha sabido resolver con excelencia los problemas de espacio reducido que

tiene el escenario. Propuso una escena prácticamente desnuda en la que se prefería exponer lo máspreciado: los cantantes. Por este motivo, el público se olvidó de las estrecheces del recinto por la ejecución musical y el trabajo dramático de los solistas.

Y finalmente, el Auditorio Ciudad de León cerró su temporada con la compañía de la Ópera de Cámara de Moscú, aunque dentro de sus apuestas Don Giovanni fue la más floja porque la orquesta carecía de fuerza y dramatismo y se limitó a acompañar a los solistas a destiempo en determinadas ocasiones. La puesta en escena y el vestuario resultaron ser correctos y funcionales porque se empleó la misma escenografía para todas las escenas. Las voces femeninas fueron las mejores de la noche y el papel con grandes recursos escénicos y líricos de Leporello, de la mano de German Lukavski (2004: 46).



Organigrama 5 de elaboración propia.

Durante el año 2005 tuvimos varias puestas en escena de *Don Giovanni* de Mozart. La primera de ellas fue en A Coruña, coincidiendo con el Festival Mozart de la ciudad. El éxito se lo deben a Víctor Pablo Pérez con la dirección de orquesta, pero el público se sintió defraudado con la escenografía y los roles de los personajes que no fueron acertados. No existió, como opina Francisco Garcia-Rosado, un *dramma giocoso* sino una vulgar comedia sexual, ideada por Giancarlo del Monaco, con un joven gamberro que no hace más que quitarse los

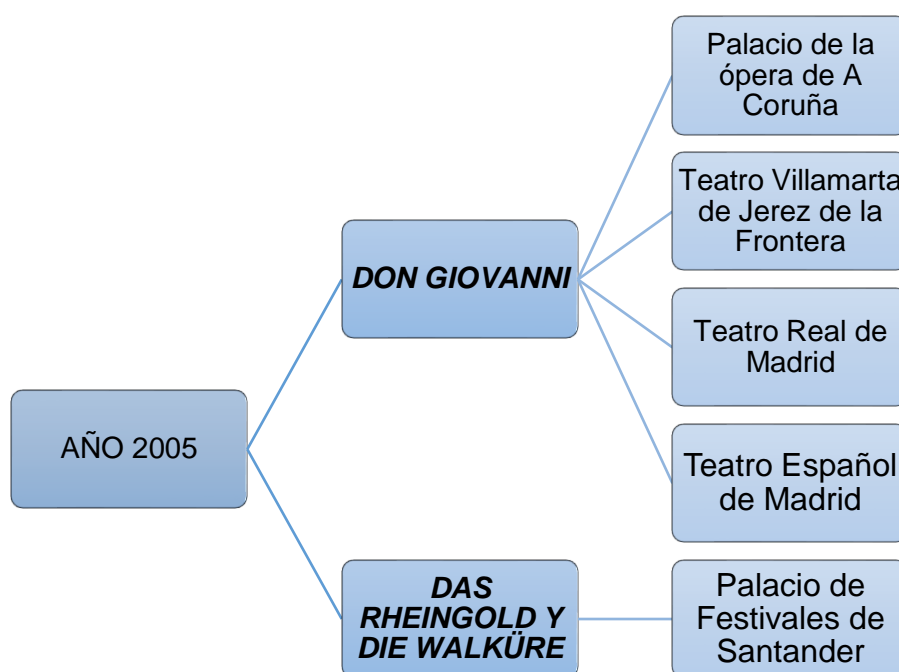
pantalones para explicitar coitos ante los espectadores y alguna escena de orgía en el momento escénico campestre. El vestuario de Ágatha Ruiz de la Prada no añadió nada que mejorase la situación escénica (2005: 44).

Otro Don Juan mozartiano vio la luz en el Teatro Villamarta en Jerez de la Frontera el 27 de mayo. El director escénico decidió llevar la puesta en escena a su terreno con aires andaluces a caballo entre el Antiguo Régimen y el Nuevo, con capas y espadas y pistolas y levitas de forma simultánea. El decorado único podía resultar monótono, sin embargo, poseía tintes elocuentes con la relación de Eros y Tánatos o entre el deseo y la destrucción. Carlos Álvarez realizó una interpretación soberbia de un burlador al que empieza a acostumbrarse en este nuevo siglo. Nada desmerecido y a la altura estuvo Leporello, en la piel de Maurizio Muraro y así lo explica el crítico Andrés Moreno. Tampoco decepcionaron en absoluto y gustó al público la manera de actuar y cantar de Donna Anna y Zerlina, Yolanda Auyanet y Ruth Rosique respectivamente (2005: 52).

El 1 de diciembre *Don Giovanni* se ajustó a la agenda lírica del Teatro Español de Madrid, después de las impresiones causadas su representación en el Teatro Real en el mes de octubre. Constantino Romero no estuvo a la altura de encarnar al protagonista, quizás por falta de ensayos. Los personajes contaron este libreto de Da Ponte desde las ventanas del teatro. Dice Francisco R. Zaldívar que las selecciones de la ópera llevaron a que el público apreciase una correcta ejecución en algunos casos y una falta de experiencia en otros casos. Ignacio García, el director escénico, decidió optar por una escena simple que provocase la gracia de sus personajes y demostró que conoce el alma de los personajes (2005: 46).

Con motivo del Festival Internacional de Santander, Wagner inundó la escena del Palacio de Festivales de la ciudad en el mes de agosto. Para *El oro del Rin* y *La walkyria*, tomó el testigo escénico Gustav Kuhn con una propuesta posibilista, con todos los pros y contras que conlleva. La plantilla instrumental que se precisa para estas obras no hubiese cabido en el foso y se reflexionó sobre la colocación orquestal tras un telón traslúcido en el fondo del escenario.

Si eso no era lo suficiente transgresor, además destacó el montaje del Oro del Rin por ideas como subir a las ninfas a unas torres movibles con escaleras y el vestuario de los dioses que atendía a diversos deportes. Agustín Achúcarro prosigue diciendo que de los papeles más importantes en la primera representación debemos nombrar a los personajes de Alberich y de Fasolt, interpretados por Thomas Gazheli y Xiaoliang Li. La puesta en escena y la ejecución de *La walkyria* fue más complicada que El oro del Rin, con menos lucidez por parte del elenco de personajes. En otro sentido, se pondera la dedicación de José María García sobre el libreto completo de *El anillo del Nibelungo*.



Organigrama 6 de elaboración propia.

Don Giovanni se hizo protagonista igualmente en el año 2006 gracias a las puestas en escena en Bilbao, Santander y Las Palmas de Gran Canaria, aunque Fausto tuvo presencia en Valencia y en Málaga.

El Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria se deleitó con la versión concierto de la ópera *Don Giovanni* el 15 de febrero. La crítica de Cayetano Sánchez destaca la labor de Pedro Halffter en la dirección de orquesta y hace alarde de las voces e interpretación, principalmente de la intérprete Raquel Lojendio en el papel de Zerlina (2006: 55).

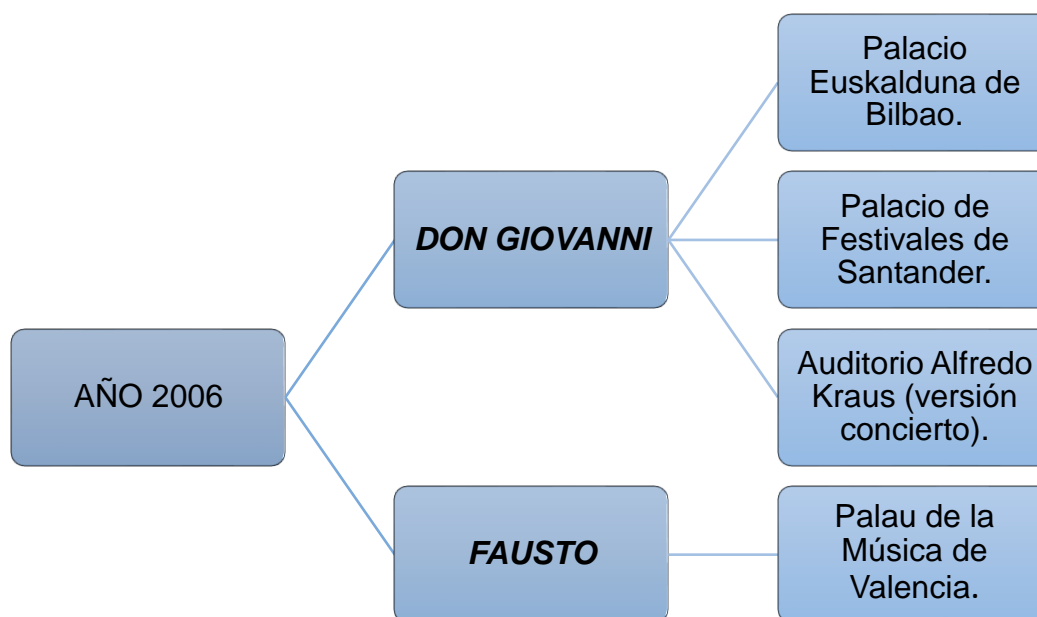
El 19 de noviembre, como adelanto año Mozart, el Palacio de Euskalduna con la A.B.A.O. presentó un modélico montaje de la Staatsoper de Viena firmada por Roberto de Simone, basada en cambios sucesivos de paneles sin interrupción y eficaces efectos de luminotecnia para orientar al público en el conflicto de amores y venganzas donjuanianas (2006: 48). Los papeles de amo y criado, Don Giovanni y Leporello, fueron desempeñados con fortuna, pues estaban dotados de voces amplias y de una adecuada presencia escénica. Las impresiones generales sobre la interpretación musical y dramática condujeron a la impresión de que los papeles principales corroboran una línea artística ascendente.

El 17 de diciembre *Don Giovanni* llega al Palacio de Festivales con una dirección escénica de Francisco López, enfocada hacia una figura de Don Juan depravado que ayudaba a diseñar una escenografía barroca practicable, por parte de Jesús Ruiz. Esa misma arquitectura suplía varios lugares escénicos: un templo, un palacio o una calle con un único movimiento de sus piezas. En cambio, la iluminación no es oportuna a los ojos del crítico Agustín Achúcarro (2006: 46).

La situación de la capacidad interpretativa de este Don Juan no era fácil, porque consistía en darle rienda suelta a un perfil de un drogadicto con cambios de humor y que ha de mostrarse indolente, vulgar, apasionado y cínico en función de cómo sea el transcurso escénico. El barítono Mariusz Kwiecien logró este personaje complejo y se vio apoyado por la interpretación formidable de Carlos Chausson como un Leporello ejerciendo de contrapunto picaresco. El elenco restante estuvo a la altura de los anteriores citados. Marco Armiliano, al frente de la Filarmónica de Transilvania, demostró empatizar con el público y ejecutar una dirección orquestal equilibrada y atractiva.

El Palau de la Música de Valencia y la Orquesta de Valencia presentaron el 2 de febrero un *Fausto* de Gounod de altos vuelos en una versión concierto y semiescenificada como apunta Marcelo Cervelló (2006: 55). Ainhoa Arteta pasó a ocupar dignamente y con solvencia el papel que le correspondía a Inva Mula. Un gusto exquisito y una vocalidad pulida ayudaron a enriquecer su puesta en escena. Mefistófeles, con la voz de Giacomo Prestia, resultó opulento y cayó en

algunos deslices de afinación, así como Carlo Scibelli fue un *Fausto* que no se convirtió en la pareja ideal de una Margarita interpretada por Arteta.



Organigrama 7 de elaboración propia.

El 2007 se plantea con más amplia diversidad con respecto al año anterior y se ven representadas las tres óperas escogidas en nuestro país. El Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria se introdujo en la andadura que supone una programación con *El anillo del Nibelungo*. El crítico Agustín Arocha (2007: 48-52) destaca la puesta en escena minimalista de Georg Tsy-pin, bajo la dirección musical de Valery Gergiev, puesto que es pulcra y desprovista de excesos que ayudó a compactar a la Orquesta del Mariinsky. Una escenografía sustentada en lo pétreo y lo gris, aunque los efectos de luz fomentaron el destacable vestuario de las divinidades. La interpretación musical y dramática tuvo mayor importancia en los personajes de Fricka, Erda y Wotan, Svetlana Volkova, Zlata Bulycheva y Alexei Tanovitski respectivamente.

Al día siguiente, el 18 de abril del 2007, el público llenó el mismo teatro para ver cómo transcurría la representación de *La walkyria*. Esta ópera requiere un mayor movimiento de personajes en escena que la anterior y no se solucionó de forma plausible o creíble. El mismo crítico explica que los papeles secundarios tuvieron una altura mayor que los principales. Es el caso de Sigfrido, Brünnilde, Hage y unas Nornas bien coordinadas o espléndidas Hijas del Rin.

Más Wagner tuvimos en el Palau de les Arts de Valencia el 28 y el 30 de abril. *El oro del Rin* fue encomendado a la Fura dels Baus, firmada por Carles Padrissa, y tuvo un resultado bastante fiel a la propuesta original, a pesar de que se recurriese a la tecnología emergente que llamó la atención: uso de grúas para portar a los dioses, gigantes y walkyrias y así los veíamos volar sobre el escenario o que acabasen cantando sobre el foso de la orquesta. En el mismo sentido, se hizo uso de proyecciones cinematográficas filmadas y extraídas de Google Earth. En último lugar, era evidente que siendo la Fura tendríamos un final plagado de espectacularidad con treinta contorsionistas que se unieron para formar el Walhalla. El inconveniente que ve César Rus (2007: 40) es que, a veces, los personajes se muestran más estáticos en función de cómo se gestionen las enormes plataformas.

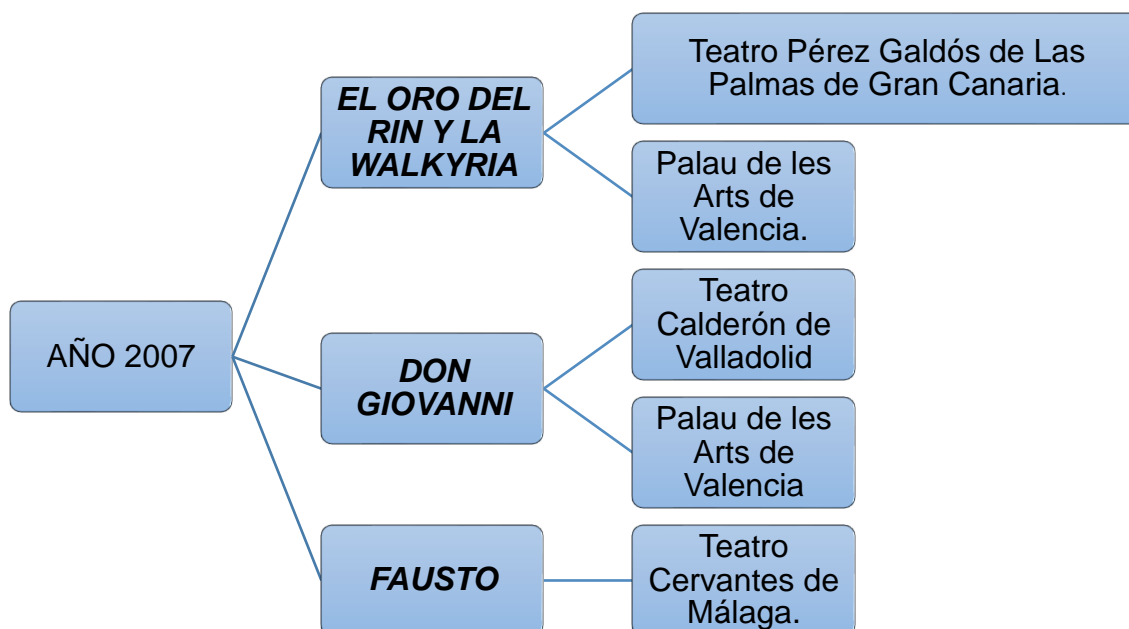
Juha Uusitalo fue un Wotan con solidez vocal y diligencia interpretativa en las dos óperas, aunque mostró un personaje más maduro en *La walkyria*. Jennifer Wilson fue la revelación en el papel de Brünnhilde porque portó una voz con un cálido color de soprano dramática e hizo con notable facilidad su interpretación. Matti Salminen era una apuesta segura en ambas puestas en escena de *El oro del Rin* y *La walkyria*, dramatizando al romántico gigante Fasolt en la primera representación y a un Hunding en la segunda ópera que se percibió con tintes acechante y algo siniestro. La dirección de Zubin Mehta fue protagonista por la viveza de los tempos empleados, ayudado por una sonoridad genuina por parte de la Orquesta de la Comunitat.

El 27 de noviembre el Teatro Calderón de Valladolid acogió a un *Don Giovanni* dirigido escénicamente por Mercedes Guillamón con un escenario diáfano, nocturno y que lleva a las tablas a una gran mano como mobiliario único que adopta diversas posiciones para dar lugar a las directrices del Comendador. De nuevo, el crítico Agustín Achúcarro percibe, en general, una disposición aceptable y una ejecución pasable y sin calar en exceso en el público (2007: 57).

El Teatro Cervantes de Málaga abrió su temporada con una interesante versión íntegra de *Fausto*, incluyendo el ballet, que no solía ser habitual en nuestro país. Enrique Patrón de Rueda consiguió concertar con eficacia a una débil Filarmónica de Málaga que mostró sus mejores momentos en el ballet. El elenco de actores y cantantes tampoco deslumbró a lo largo de sus

intervenciones, a pesar de que tuviera un cartel con nombres de reconocida presencia internacional, tal es el caso de Gregory Kunde y de Ainhoa Arteta, como apunta Andrés Moreno (2007: 53).

El 2007 se cerró con *Don Giovanni* en el Palau de les Arts de Valencia. Jonathan Miller adaptó su producción en poco tiempo y tuvo un desenlace brillante, sobre todo en un final con fantasmagóricas muchachas que acompañan al protagonista a los infiernos. Además, contaba con la dirección orquestal de Lorin Maazel excelente y sostenida en un vibrante pulso. De entre los intérpretes queremos hacer notar la ejecución de alta delicadeza canora de Francesco Melli en el papel de Don Ottavio.



Organigrama 8 de elaboración propia.

El Teatro de la Maestranza de Sevilla, de la mano de Mario Gas, llevó a esta ciudad tan unida al mito de Don Juan una versión de *Don Giovanni* que puede dejar a un espectador novel sin entender la trama porque un destino final distinto del libreto original, como otros que vimos en el análisis pormenorizado de las óperas escogidas: el galán se pasea mientras los demás personajes interpretan el sexteto final (2008: 54).

El Palau de les Arts de Valencia representó Sigfrido, pues debía ser así para conseguir la puesta en escena de la Tetralogía wagneriana y de nuevo estuvo a cargo de la Fura dels Baus y Carles Padrissa en la dirección escénica.

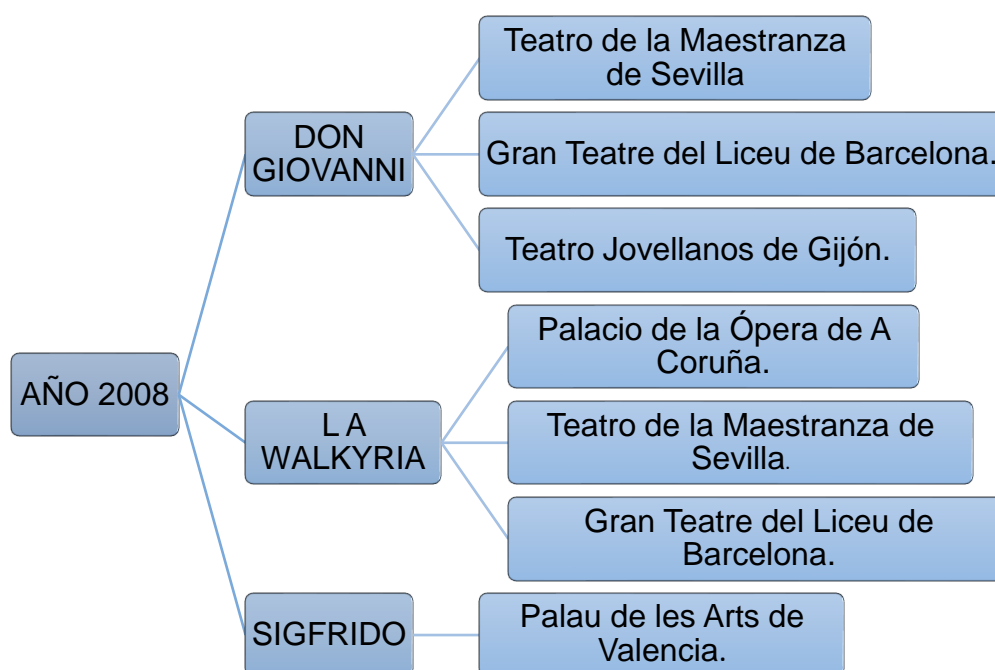
En este caso, el público quedó decepcionado con respecto al éxito que vivió el año anterior con *El oro del Rin* y *La walkyria*. Como forma parte de nuestros análisis, nos interesa ahondar en esas críticas recabadas por especialistas de la talla del crítico César Rus (2008: 40).

Había elementos que distorsionaban la comprensión de la obra: figurantes pasando la mopa o una fila india establecida de personajes en la escena de la forja que acompañan el ritmo con los brazos. Se dice que el tercer acto es el que resultó más convincente y las tres escenas se resolvieron con adecuación y buen gusto, sobresaliendo un fondo rojo con los miembros de la Fura creando una especie de espacio humano y vegetal. Juha Uusitalo demostró ser un cantante que está en una línea ascendente y la escena del tercer acto con Erda pudo constituir el mejor fragmento a nivel musical. También fue muy notable la presencia de Jennifer Wilson, de nuevo en el papel de Brünnhilde, por su dulzura y calidez vocal e interpretativa. Para colmo, Olga Peretiatko tuvo que cantar colgada de un arnés con la intención de hacer de pájaro y su interpretación en ambos ámbitos fue excelente. Al igual que de excelencia resultó Mime, defendido por Gerard Siegel, a través de la utilización de los recursos canoros. El resto de los personajes son igualmente laureados por la crítica.

Recordemos que el Teatre del Liceu de Barcelona escogió en su cartelera del 2008 la puesta en escena de *La walkyria* y de *Don Giovanni* y han sido estudiadas con anterioridad.

El Teatro Jovellanos de Gijón dejó ver un *Don Giovanni* simplemente aceptable. La dirección de orquesta de Óliver Díaz logró ser correcta y la dirección escénica por parte de Susana Gómez se consideró moderada y sin intenciones de crear rupturas ni tampoco situarse en lo convencional. Focalizó sus intenciones en el personaje principal, aunque el intérprete no estuviera a la altura de las expectativas. Los que tuvieron especial relieve en sus aportaciones fueron Don Ottavio y Leporello, Luis Dámaso y Luis Cansino. Aunque se encontrase una falta de equilibrio en el dramatismo y la musicalidad entre los participantes de la escena, el público ovacionó la ópera en su estreno y así lo explica Cosme Marina (2008: 44).

De nuevo, el Teatro de la Maestranza de Sevilla ofreció *La walkyria* en versión concierto bajo la dirección de Daniel Barenboim y la Orquesta West-Eastern Divan, incitada por la presencia de Haydn porque formaba parte del programa musical y no fue fácil la desconexión de esta primera parte con el Wagner de la segunda. Angela Denoke fue una muy lírica, delicada y sensible Sieglinde y Simon O'Neills brilló en momentos líricos y en momentos dramáticos, afirma Andrés Moreno (2008: 51-52). En versión concierto de la misma ópera el Palacio de la Ópera de A Coruña se apoyó en la dirección orquestal de Víctor Pablo Pérez con una evolución progresiva a partir del segundo acto. Wotan no fue el mismo que hiciera su papel en Valencia, encarnado por Juha Uusitalo, y tampoco lo consiguió Jennifer Wilson como Brünnhilde (2008: 44).



Organigrama 9 de elaboración propia.

Para culminar una década, el año 2009 estuvo orientada en diferentes puestas en escena de *Fausto* y la conclusión de la arriesgada Tetralogía de Wagner. El 2 de febrero, Davod McVicar ofreció una escena ya clásica y Frédéric Chaslin, sustituyendo a Lorin Maazel, versionó un Fausto algo convencional pero sólido en su gran delicadeza técnica. El protagonista fue ejecutado por Vittorio Grigolo y sorprendió por su solvencia, en cambio, el papel de Margarita comenzó a desmerecerse a partir del acto segundo, como opina el crítico Francesc Perales (2008: 60-61). El Auditorio Baluarte de Pamplona, a través de la Asociación

Gayarre de Amigos de la Ópera, se decidió por la representación de Fausto en los días 20 y 22 de marzo, con un resultado globalmente positivo. La producción procedía de la Ópera de Burdeos y no trajo ninguna aportación novedosa, tampoco lo hizo la puesta en escena que solamente se puede calificar de correcta, según Alberto Osácar (2009: 54-55).

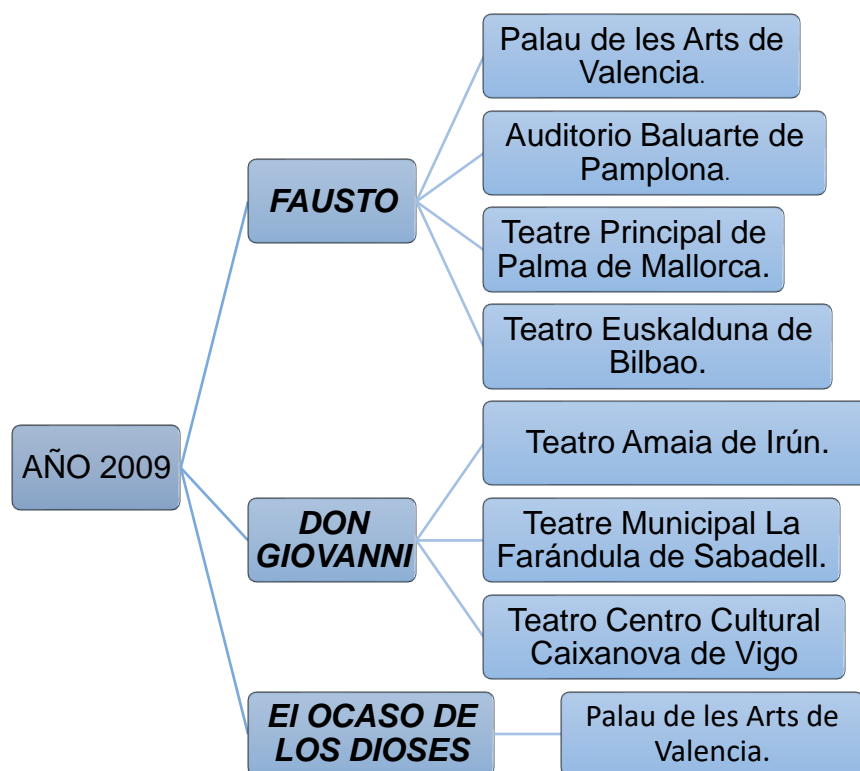
El Teatro Amaia de Irún posee un escenario estrecho y un foso en las mismas condiciones, pero la interpretación musical y teatral de *Don Giovanni* el día 4 de abril fue de absoluta suficiencia. Antxon Zubikarai (2009: 46) expone que el mejor intérprete masculino fue Philippe Do en el papel de Don Ottavio y el resto se situó en una decorosa actuación. El director escénico empleó más objetos de utilería y de decoración para poder llevar a escena la cena y la escena final de la tumba. El Teatre Municipal La Farándula de Sabadell también prefirió optar por la interpretación mozartiana del Don Juan el 24 de abril. En esta ocasión, Pau Monterde decidió un montaje sencillo y algo tenebroso, aunque indudablemente explícito: el infierno simulado por un lienzo rojo, la mesa de la cena final tenía un aspecto normalizado, por lo que el apoyo de la visión escenográfica de Elisabeth Castells fue importante para que se acertase. El crítico Marcelo Cervelló resalta la lectura y dicción musical por parte de los intérpretes, siendo los papeles femeninos los más notorios (2009: 45).

El 30 de mayo el Palau de les Arts de Valencia, después de tres temporadas, terminó la producción de *El anillo del Nibelungo* dirigida por Carles Padrissa y a cargo de la Fura. César Rus expone en su estudio crítico que el nivel musical fue excelente gracias a la batuta de Zubin Mehta, puesto que regaló su mejor Wagner con un pulso elegante y majestuoso (2009: 38). *El ocaso de los dioses* presentó cierta estética manga en algunas escenas y en algunos vestuarios. Además, hubo escenas con intención didáctica a través de letreros sobre cada Norna y en la caída del Walhalla y los dioses. Jennifer Wilson acabó aquí su puesta en escena de Brünnhilde tras una inmolación cantada con afinación y volumen necesario, a pesar de la dificultad que supone. Matti Salminen donó un Hagen de referencia por su soberbia vocal y la disposición dramático-psicológica que desempeñó. Del resto de personajes, quizás deberíamos mencionar a Alberich, interpretado por Franz-Joseph Kapellmann

porque la Fura lo caracterizó como una especie de barón Harkonnen sacado de la película *Dune* y flotando en escena.

El 26 de junio Fausto se representó en Palma de Mallorca con una puesta en escena demasiado oscura por parte de Ignacio García y solamente sostenida por un diorama cambiante de fondo. El único intérprete destacable en la acción fue Alexander Vinogradov por sus registros vocales y su madurez expresiva.

El 14 de noviembre también Fausto llegó al Palacio Euskalduna de Bilbao. La escenografía de Ezio Frigerio dio lugar a la monotonía decorativa. Las actuaciones destacadas fueron las de Fausto y Mefistófeles, Piotr Beczala y Laurent Naouri. Para cerrar el año, *Don Giovanni* se representó en el Teatro Centro Cultural Caixanova e hizo aguas en su intención, según Carmelo Arribas. El público salió decepcionado de lo que sucedió esa noche con la obra mozartiana (2009: 56).



Organigrama 10 de elaboración propia.

3.2.2.2. Crítica Internacional.

El 27 de enero del 2000 en Deutsche Oper de Berlín se repuso *El ocaso de los dioses* dentro de un programa que apostaba por la tetralogía wagneriana al inicio del nuevo siglo. El sentido de la profundidad en el escenario y una cuidada iluminación realzó el nivel de la representación, a pesar de que no todas las voces lograran llegar al nivel de excelencia. Los coros, en cambio, lograron dar grandiosidad escénica a la vez que Christian Thielemann dirigió con acierto la orquesta. La puesta en escena de Götz Friedrich y el singular trabajo de Sykora en el decorado ayudó a darle aires modernos de calidad a un marco clásico (2000: 73-74).

El 22 de febrero en el Palacio de Bellas Artes de México se eligió *Fausto* de Gounod para inaugurar el curso 2000 con una producción firmada por Gloria Carrasco y Alejandro Luna con una puesta en escena sencilla, austera y sin complicaciones contando con algunas ideas originales escénicas por parte de su director Mario Espinosa. Desde el punto de vista vocal, sobresalió el bajo ruso Mijail Svetlov Krutikov interpretando a Mefistófeles gracias a un debut sonado y depurado con una voz poderosa, oscura y profunda. No podemos decir lo mismo de Fernando de la Mora en el papel de Fausto, puesto que incluso tuvo que ser reemplazado en la última de las funciones (2000: 74).

El 4 de marzo se puso en escena un proyecto arriesgado en el Teatro dell'Opera de Roma. *Sigfrido* se basó en la simplicidad escénica en el decorado y el vestuario, la buena disposición y el trabajo orquestal de la mano de Will Humburg y, por último, un protagonismo de los papeles musicales femeninos, aunque sea una ópera en la que preponderen precisamente los masculinos (2000: 84).

El 29 de marzo del 2000 se representó en el Metropolitan Opera House de Nueva York *La walkyria* wagneriana con un reparto presidido por el talento (2000: 77). Jane Eaglen mostró una voz resonante, de vibración excepcional y con unos trinos sorprendentes para un público impresionado de ver a esta nueva Brünnhilde. Lo mismo sucedió con el tenor Plácido Domingo, pues dejó asombrado al público con su Siegmund expresivo y elocuente. Su capacidad para el lirismo dio al personaje toda la fuerza musical adecuada. El resto de los personajes tuvo un desempeño muy convincente y la ejecución musical del

director de orquesta James Levine provocó momentos mágicos en la sonoridad y el estilo.

El 3 de mayo se recoge una nueva crítica de *La walkyria* representada en Grand Théâtre de Ginebra que subraya la dirección escénica de Patrice Caurier y Moshe Leiser, así como la batuta de Armin Jordan y el buen hacer de la orquesta Suisse Romande que hizo vibrar al público. El mismo público que decretó el triunfo para todos los intérpretes (2000: 72-73).

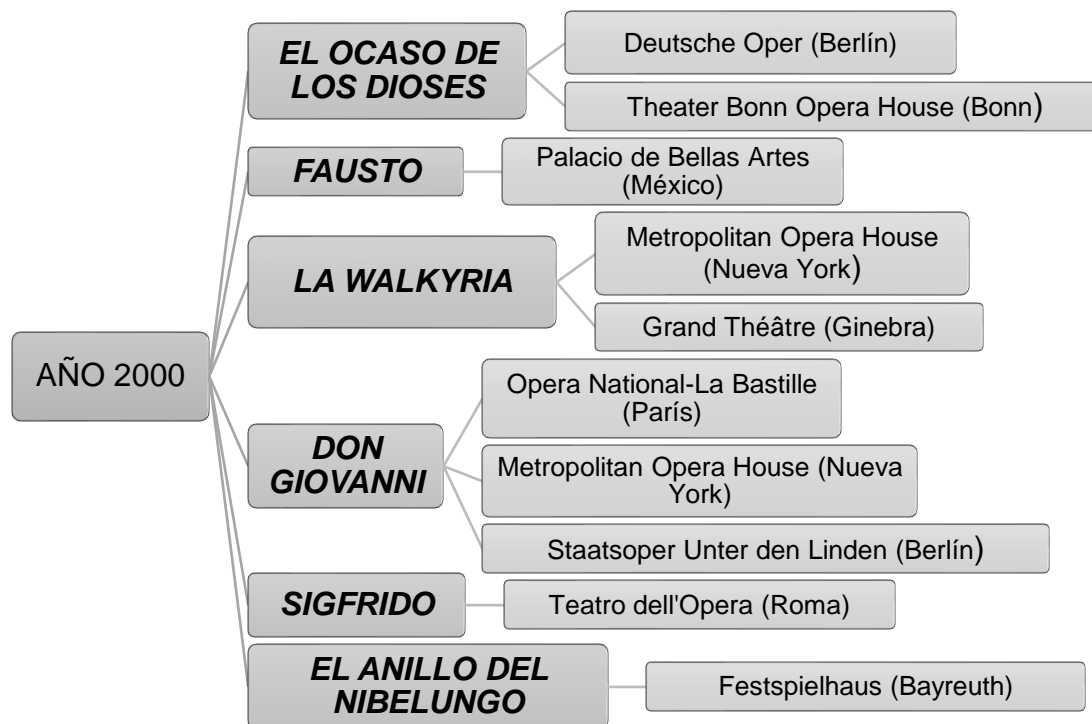
El 23 de mayo *Don Giovanni* no tuvo una buena representación en la Opera National- La Bastille (París) y la culpa se la echan a Friedermann Layer porque fue una dirección de orquesta sin relieve en momentos claves de esta ópera: el brindis, el catálogo o la serenata.

En agosto, durante los días 10, 11, 13 y 15, Bayreuth se decepcionó con la nueva y añeja producción de la Tetralogía. Las expectativas eran altas debido a la intervención escénica de Jürgen Flimm y Erich Wonder, sin embargo, este undécimo Anillo del Nibelungo se convirtió en uno de los más decepcionantes de la moderna historia del festival alemán. De la misma forma, el director de orquesta Giuseppe Sinopoli ha dejado un nivel bajo y no convenció a casi nadie por su frialdad o su poca visión lírica de la colosal partitura (2000: 62).

El 10 de septiembre volvimos a encontrar la puesta en escena de *El ocaso de los dioses* esta vez en Bonn. Alfons Eberz resolvió cualquier dificultad que pudiera suscitarse en la interpretación musical y dramática; el resto del elenco convenció. La escenografía de Wolfgang Reuter es moderna y demostró ser más convincente que la nueva producción de Flimm mencionada. El crítico Eduardo Benarroch recomienda asistir a este *Anillo* completo (2000: 65-66).

Para finalizar la visión crítica del primer año del siglo XXI, debemos hacer alusión al *Don Giovanni* del Metropolitan Opera House de Nueva York el 25 de septiembre. James Levine volvió a conquistar al público gracias a una dirección orquestal soberbia. Stephen Lawless efectuaba un debut como director escénico con una buena reposición del montaje de Franco Zeffirelli con cambios de vestuario, de entradas y salidas de personajes y un juego escénico más cuidado. Sobre la interpretación musical y dramática, defendemos la ejecución de Bryn Terfel y la exquisitez de Renée Fleming, aunque todos los papeles brillaron por

sus altas capacidades dramáticas y armoniosas según lo expresado por Sharon Disador (2000: 71-72).



Organigrama 1 de elaboración propia.

El año 2001 comenzó su apuesta operística el 17 de enero a través de *Sigfrido* en el Fair Park Music Hall de Dallas porque seguía ahondando en su proyecto de la tetralogía, aunque presentase un imperfecto protagonista que carecía de esa capacidad de tenor heroico que siempre se pretende. No ocurrió lo mismo con la interpretación de una radiante Brunilda vestida de blanco y exultante en su disposición dramática y musical. Roberto Oswald, el director escénico, dio una fantasía a la escena como para asegurar el interés visual del público: grandes anillos transparentes en el aire que daban la sensación de ser platillos volantes.

El 28 de enero continúa la oferta operística con la representación de *Fausto* en el Palais de la Musique et de Congrès de Estrasburgo. Cyril Diederich dirigió la Sinfónica de Mulhouse demostrando mayor afinidad con la ópera francesa que con otros repertorios (2001: 69). Esta ópera ha trascendido por la protagonista femenina, Leontina Vaduva: una Margarita sublime que dejó en una categoría inferior a los demás participantes. También *Fausto* llegó al Deutsche Oper de Berlín el 18 de febrero con motivo de la celebración del año Goethe, a

pesar de que este 250 aniversario del padre de las letras alemanas pasase desapercibido por dicha puesta en escena y ejecución musical de la obra de Gounod. Exclusivamente el bajo Arutjun Kotchinian en el papel del diablo supo respetar con éxito la solemnidad que implica su interpretación lírica y sarcástica al mismo tiempo (2001: 63). El 25 de febrero, *Fausto* se representó en San Diego en el Civic Theatre con una conservadora puesta en escena y un vestuario de época de la Ópera de Houston. Por ello, en su concepción escénica la directora teatral Linda Brovsky no dejó pasar por alto ningún ajuste que alterase la historia. Se aprecia una crítica a favor de esta versión que, igualmente, decide hacer notoria la interpretación de Ferruccio Furlanetto y Octavio Arévalo en los papeles de Mefistófeles y Fausto respectivamente, aunque se destaquen los papeles femeninos y de la dirección orquestal con la misma intensidad (2001: 78). El mismo día, 25 de febrero del 2001, *El oro del Rin* se estrenó en el Théâtre du Capitole de Toulouse. En un espacio reducido como tal se refuerza el mérito de la coordinación entre la dirección escénica y musical que califican de excelente (2001: 80). Los papeles femeninos han sido muy vitoreados por la crítica, sobre todo Fricka y Erda en la piel de Katharine Göldner y Qiu Lin Zhang.

El 18 de marzo continuamos con la representación wagneriana, en esta ocasión con *La walkyria* en el Teatro Massimo Bellini de Catania. Un nuevo ambicioso proyecto de llevar las cuatro obras de Wagner a escena logró aciertos y algunas anotaciones negativas que han de ser precisadas. La dirección de orquesta de Zoltan Pesko fue honorable y dio solidez a una narración musical difícil. Las interpretaciones musicales y dramáticas de los intérpretes fueron variopintas, pero se puede opinar que se mantuvo en una línea equilibrada. Muy al contrario, puede verse el decorado y el vestuario que no añadieron ningún factor positivo ni negativo al drama lírico del nuevo siglo (2001: 75).

El 8 de abril en el National Theatre de Tokio comenzó la andadura de representar la tetralogía de Wagner y comenzó por *El oro del Rin* con una puesta en escena firmada por Keith Warner que dejaba ver una lucha entre magnates y con la tecnología de la información de fondo. Fasolt y Fafner ahora son dos mafiosos vestidos de negro en vez de usar largos ropajes con capa y sombrero de copa. Alberich recurre a un casco de imágenes virtuales que le otorga la posibilidad de convertirse en varios monstruos. Demasiadas innovaciones

escénicas que el público no supo entender en ciertas ocasiones de la representación, como por ejemplo una escena final en la que los dioses entran en el Walhalla y se encuentran con invitados como Cleopatra, Jesucristo o Buda.

Calixto Bieito viene acompañado de la palabra “escándalo” cuando llevó a escena *Don Giovanni* el 31 de mayo en el English National Opera de Londres. El director escénico ha mostrado valentía con una producción que no se queda en idea conceptual del mito, sino que lo redefine al introducir temas paralelos como las drogas, el alcohol y el sexo con exageración. Don Ottavio aparece disfrazado de Superman para la fiesta del primer acto y el director escénico se cuestiona si pudiera existir un don Juan dentro de todos nosotros, dentro del público, que pudiese salir en cualquier instante. La escenografía representa el barrio del Puerto Olímpico de Barcelona con un gran bar en el que los personajes sucumben a los vicios que ofrece la sociedad. El elenco se consideró inmejorable, aunque se advierte al público que ha de prepararse para cuando esta versión llegase a Barcelona en 2003 por la controversia y lo inolvidable que pudiese parecer un *Don Giovanni* pensado por Bieito (2001: 75).

El oro del Rin tuvo lugar el 6 de junio en Deutsche Oper de Berlín y se expone que hubo dos protagonistas del momento operístico: Christian Thielemann como director de orquesta, apodado el *joven Karajan*, y Günter von Kannen porque lleva dejando rastro escénico por su interpretación de Alberich (2001: 68).

La Tetralogía se puso en escena del 27 de julio al 1 de agosto en Bayreuth de forma diferente y más cuidada que en el año 2000. En cuanto a la escena, frente a la visión marxista de Chéreu o a la postmarxista de Harry Kupfer, la de Jürgen Flimm habla de un mundo empresarial corrupto y ambicioso. En *El oro del Rin*, Wotan es un pobre diablo que no tiene un lugar para alojar a su familia hasta que, con la ayuda de Loge, consigue apoderarse de la pequeña empresa de Alberich. En *La walkyria* se aprecian los progresos y los grandes esfuerzos empresariales de Wotan porque tiene un despacho moderno propio y una máquina de destruir documentos. Jürgen Flimm no se sentía atraído por el carácter estático de la narración wagneriana tradicional e intentó animarla sin darse cuenta de su dificultad, puesto que Wotan podía chocar en un ambiente urbano con una lanza. No fue demasiado adecuada su visión del tercer acto,

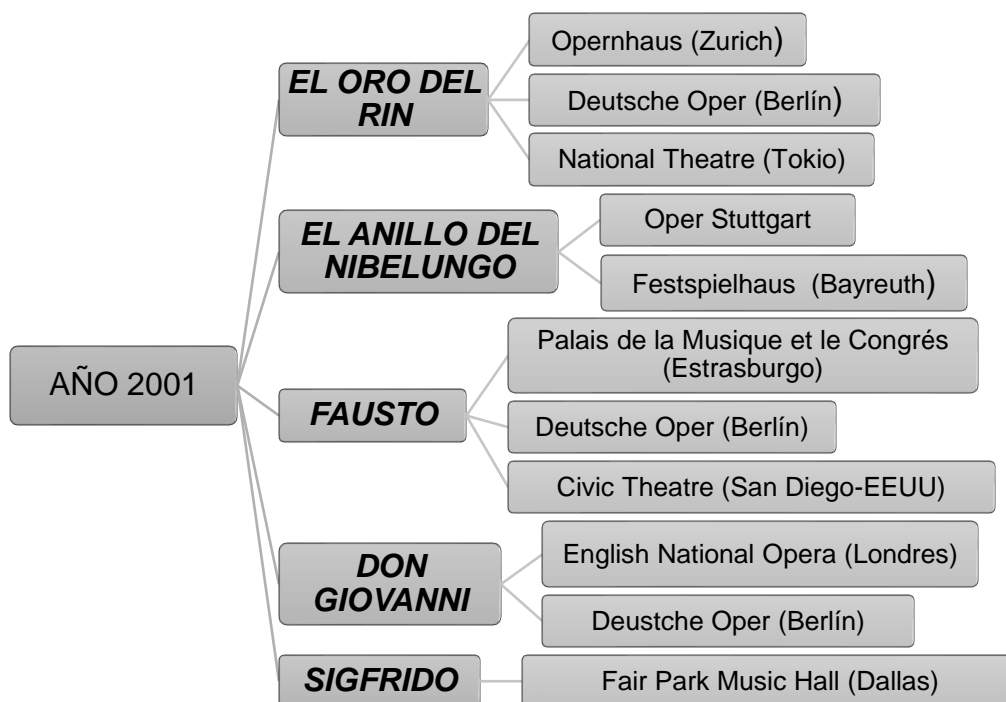
cuando las walkyrias se descolgaban del techo del despacho del jefe Wotan y éste encolerizaba para culpabilizar a la causante del embrollo. Del mismo modo, falló la emotividad en el dúo de Brünnhilde y Wotan porque contradecía el hecho de una tradición alemana muy cuidada por Wagner.

La ópera más transformada de esta Tetralogía fue Siegfried: un dragón imponente de tela inflable ocupó un tercio del escenario hasta que se pinchó en escena gracias a la espada del protagonista. La fragua también quedó transformada, al igual que el cuadro final de la obra que enseñaba por primera vez un paisaje natural que mezclaba estilos de Dalí y Magritte, dando lugar a un espacio de ensoñación. Aunque la más coherente de las representaciones fue *El ocaso de los dioses* si se atiende a la escenografía de Flimm, sin embargo, el fallo de la representación estuvo en que la producción no se atreviese a escenificar la “Marcha fúnebre” del héroe (2001: 64-65).

El 24 de septiembre la Deutsche Oper celebró cuatro décadas con una sesión de gala protagonizada por *Don Giovanni*. La puesta en escena carecía de una idea organizada y compacta. Las interpretaciones fueron ágiles y aportaron sentido dramático en los papeles femeninos y del criado. La escenografía y el vestuario se sometió al tradicionalismo y aires románticos (2001: 68).

El año 2001 termina con aires wagnerianos, debido a las representaciones de *El oro del Rin* llevada a cabo en la Operhaus de Zurich en noviembre y *El Anillo del Nibelungo* en la Ópera de Stuttgart en noviembre y diciembre. *El oro del Rin* se vio reforzado por el diseño del vestuario de Frida Parmiggiani (2001: 84-85) que conseguía retratar mejor los roles que inspiraba a la fría puesta en escena dirigida por Robert Wilson. Cornelia Kallish era uno de los muchos debutantes de la noche e hizo una ejecución musical y dramática digna de ser resaltada. Eduardo Benarroch explica en la crítica del *Anillo* de Stuttgart que es importante la característica de estar firmada por varios directores escénicos, y no por uno solo, que coordinan una versión integral de la obra. Recordemos la escena del inicio de *El oro del Rin* con todos los protagonistas inmóviles en escena; el yelmo como un espejo frente a la cara de Alberich o Mime que no forja la espada, sino que hace ensalada de patatas en *La walkyria*; una reliquia de la Guerra Fría en *Sigfrido* o la escena final en la que Brunilda sale con un traje de cóctel ordenando a todos los personajes su retirada del escenario en *El ocaso*

de los dioses. De manera parecida, los intérpretes reclutados fueron sorprendentes desde la maravillosa Siglinda a la dulce Brunilda. Para finalizar, un inmenso coro ayudó a dar el aspecto colosal wagneriano que las cuatro óperas del compositor y dramaturgo necesita (2001: 63).



Organigrama 2 de elaboración propia.

Don Giovanni inauguró el año 2002 con una producción que no tenía que considerarse de mala calidad, sino frustrante por falta de lógica teatral (2002: 72). Donna Elvira puede buscar a Don Giovanni con un telescopio y es original, pero falta argumento en este hecho por mucho que tengamos a una gran intérprete detrás. El triunfo de la noche estuvo en manos del director de orquesta Colin Davis. El 13 de marzo se estrenó la misma ópera en Palermo, donde habían transcurrido treinta años sin representarse: un reparto italiano, la dirección escénica confiada a un intelectual, una acertada dirección de orquesta y el decorado dieciochesco que restó movimiento a la ópera (2002: 78)

En *Anillo del Nibelungo* no fue la apuesta más brillante del Festival de Pascua a finales de marzo y principios de abril, según expresa en su crítica Rosalía Sánchez (2002: 64). En cambio, es difícil dirigir Wagner como lo hace Daniel Barenboim por su madura aportación y experiencia depurada que ayudó a que la orquesta demostrase una gran profesionalidad. Desde el punto de vista

vocal, el público no quedó impresionado con los papeles principales de las cuatro óperas que conforman la Tetralogía, pero hacemos sobresaliente la voz de Waltraud Meier por su abanico de matices en los papeles de Siglinda y Fricka. Lo más discutible para la crítica fue la puesta en escena de Harry Kupfer, la escenografía de Hans Schavernoeh y el vestuario de Reinhard Heinrich. Han estado trabajando en equipo desde 1988 y, en cambio, en esta producción no ha existido la fuerza dramática de otras veces en sus propuestas. No era pertinente, por poner un ejemplo, escenificar el asesinato de Sigfrido en *El ocaso de los dioses* con un chorro de sangre que casi salpica a la primera fila de espectadores. Al mismo tiempo, debemos señalar determinados logros escénicos como un haz de láser con los que sumergía a los personajes y al público en las aguas del Rin o los neones que subrayaban los estados psicológicos de los personajes.

El 18 de abril el Teatro Amazonas en Manaus (Brasil) quiso abandonar el habitual programa de repertorio italiano y puso en escena *La walkyria*. El mejor esfuerzo vocal y dramático lo hizo el papel de Siegmund interpretado por Eduardo Álvares con un timbre soberbio y su caracterización viril. La dirección escénica de Aidan Lang creó controversia entre el público porque no pareció razonable el uso de una maqueta de la utópica Berlín de Albert Speer (2002: 78).

En Staatsoper Unter den Linden de Berlín se celebró el Mozartfest durante el mes de mayo. Entre las elecciones mozartianas teníamos la presencia de un Don Giovanni que tuvo que ser interrumpida media hora por problemas técnicos que provocaron un desconcierto en la dirección de Barenboim al darse cuenta de que Donna Elvira, interpretada por Cecilia Bartoli, podía cantar sin ser escuchada. Además, no se trataba de un hecho aislado y el director de orquesta explicó posteriormente que la situación es caótica (2002: 68-69). El último día de abril se presentó en el New National Theatre de Tokyo *La walkyria* con un resultado positivo en palabras de Akiko Kusunoki (2002: 85). El director escénico Keith Warner tenía la intención acertada de innovar en el diseño de los decorados enormes en el primer acto y las contradicciones del segundo acto sustentado en un pasillo metálico y moderno que parecía un refugio nuclear. Susan Bullock destacó con su voz impactante y humana en el papel de Brunilda. El otro personaje importante en esta producción fue Wotan, ejecutado por Donnie

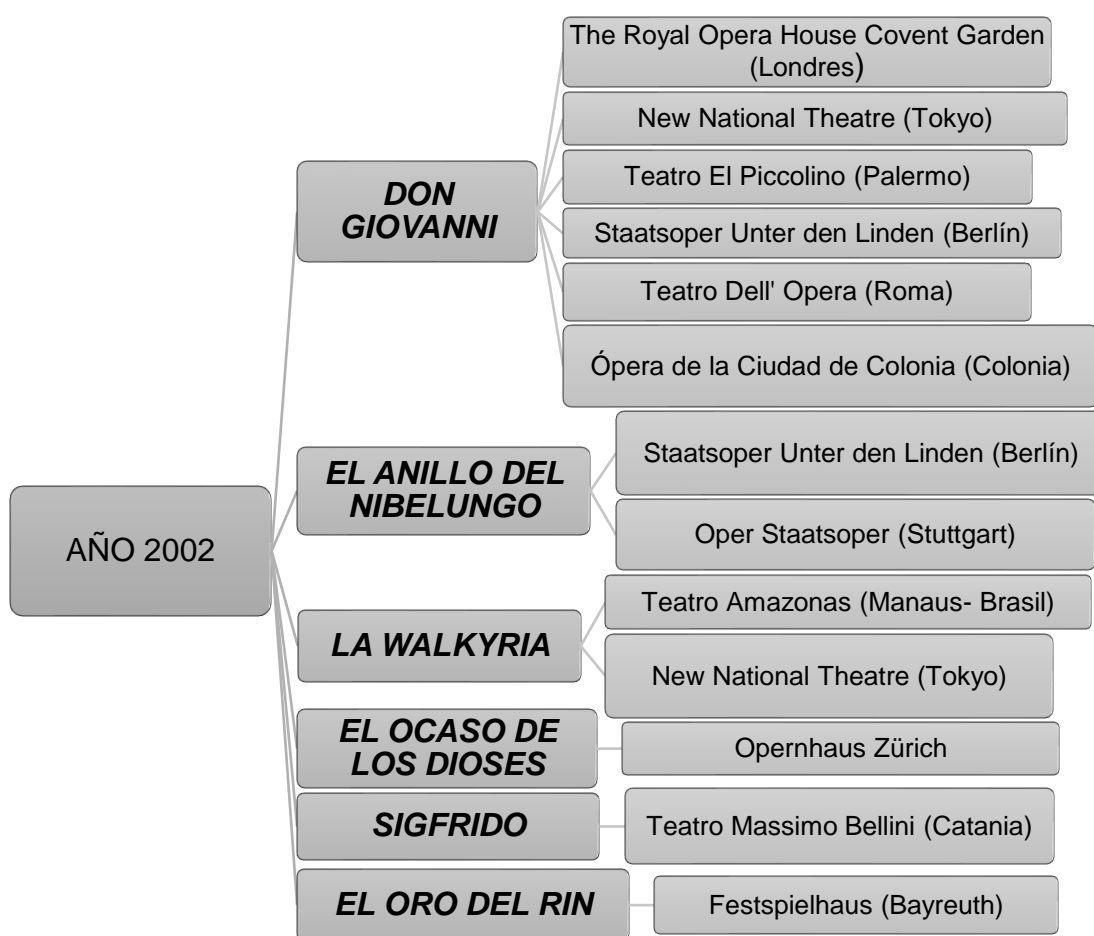
Ray Albert con voz tierna y muy dramática a la vez para dar rienda suelta a la divinidad.

El 20 de mayo *El ocaso de los dioses* llegó a Zurich con un Robert Wilson que, de nuevo, jugó con la emoción de los que asistieron al teatro. Creó personajes muy humanos que se movían más que en otras versiones que había puesto en escena este director. Las luces fueron las causantes de dar cercanía a una escenografía muy desnuda. La interpretación vocal, dramática y musical fue adecuada y en algunos casos fue grandiosa, como es el caso de la intervención del coro (2002: 87). En el Teatro Massimo Bellini de Catania, Zubin Mehta dirigió *Sigfrido* y se pensó en una escenografía firmada por Maurizio Balò y capitaneada por la dirección escénica de Cesare Lievi que contrajo opiniones diversas en sus tomas de decisiones. La interpretación de Brunilda decepcionó, pero los casos de Mime, Alberich y Fafner se consideraron extraordinarios.

Don Giovanni llegó al Teatro dell' Opera con tintes refinados y nada bufos como siempre se espera de esta ópera, por lo que crearon un ambiente gélido. El protagonista de la mano de Roberto Scandiuzzi se quedó en la superficie y no caló de tal forma que don Juan fuese un mito con demasiada personalidad (2002: 73). El resto del elenco desempeñó un papel dramático y musical simplemente adecuado sin significaciones que haya que anotar para la historia de las puestas en escena del siglo XXI. *Don Giovanni* estuvo presente en la Ópera de la ciudad de Colonia el 2 de julio. La visión moderna que ofrece David Alden hace girar completamente el tradicionalismo mozartiano con planteamientos sexuales, temas de drogadicción o violaciones. Leporello es un fotógrafo que archiva lo que hace su amo y retrata hasta que Donna Elvira descubre hasta qué punto el galán es un burlador de mujeres. Y era de esperar que las tres mujeres principales de la trama sean sensuales, atractivas y dotadas de una grandiosa feminidad. El resultado final de esta innovación excesiva y de la excelente disposición musical y dramática de los intérpretes tuvo buenas palabras críticas por parte de Eduardo Benarroch (2002: 64).

Bayreuth volvió un nuevo año a darnos *El Anillo del Nibelungo* a finales de julio y principios de agosto. Adam Fischer repitió la labor de dirección orquestal, al igual que Jürgen Flimm que dio una nueva plasticidad escénica a la dirección escénica con una mezcla de siglos XIX-XX y la mitología germánica

propia que relata Wagner. Se vio demasiado fría en algunas escenas destacadas como pudiera ser el robo del anillo por parte Alberich. Desde el punto de vista vocal, existe un cambio generacional que requiere la puesta en marcha de cantantes y actores que todavía están emergiendo, tal es el caso de Alan Titus como un Wotan al que todavía le falta rodar para llegar a la admiración de John Tomlimson. Fernando Sans Rivière elabora una crítica exhaustiva de las demás representaciones operísticas que conforman *El Anillo* (2002: 54). Los personajes de Siglinda y Sigmund fueron los más destacados en todos los aspectos que requiere su puesta en escena en *La walkyria*.



Organigrama 3 de elaboración propia.

Los días 10, 12, 15 y 18 de enero del año 2003 el público de la Deutsche Oper berlinese recibió con mucha expectación la labor orquestal wagneriana de Christian Thielemann, cuyo papel fue ejemplar por dejar fluir la música con rigor, dejando actuar a su vez a las líneas más líricas. La escena de Götz Friedrich continúa siendo actual, aunque posea una vigencia de dieciocho años de representación. Aquel túnel del tiempo construido por Sykora posibilitó darle

nuevos aires al concepto temporal del teatro de Wagner y hoy impresiona con la misma intensidad que en 1985 cuando se ideó. La intérprete de Brünnhilde, Frances Ginzer, no pudo aguantar el peso de *La walkyria* y *Sigfrido*, por lo que fue sustituida en *El ocaso de los dioses* por Luana DeVol con mejor suerte y éxito. Robert Gambill, Stephane Friede y Matti Salimnen resultaron ser de una calidad destacable e imprescindible para que *El Anillo del Nibelungo* se mereciese un puesto importante en las representaciones de la década del siglo XXI (2003: 61).

Fausto llegó al Teatro dell' Opera de Roma el 24 de enero, inaugurando la temporada de ópera. Hugo de Ana, como director escénico, vio una escenografía consistente en un cubo de vidrio enorme que podía aparecer vacío o también acogía grandes lámparas que iluminaban orgías. Decorados con mezcla de lo tétrico, lo espectacular, lo fantástico además de sobrios y racionales. Seductor e irónico, Roberto Scandiuzzi como Mefistófeles se impuso como protagonista (2003: 74). El 3 de marzo, *Fausto* se impuso en el Metropolitan Opera House de Nueva York con una producción de 1990 de estilo medieval y cuento de hadas. El crítico Eduardo Brandenburger opina que Bertrand de Billy no tuvo acierto en la dirección de orquesta porque solamente mantuvo un agradable ritmo musical. Roberto Alagna cantó sin proyectar como suele hacer y se ciñó a seguros agudos y el despliegue de sus largos. A James Morris lo vistieron con un traje de cuero para representar al diablo y su aire caricaturesco no convenció ni tampoco realizó un dramatismo que no iba a ser aclamado por el público. Angela Gheorghiu fue una Margarita que impactó y gustó, cantando con sentimiento y musicalidad (2003: 72).

En el Palacio de Bellas Artes de México se optó por inaugurar la temporada con *El oro del Rin* el 27 de marzo. La coproducción la llevó a escena Sergio Vela, tomando como inspiración el origen del teatro siendo la misma tragedia griega clásica la que inspiró a Wagner cuando la escribió. Máscaras diseñadas con un estilo antiguo griego, un telón negro que se abre del fondo del escenario y una embocadura circular en el centro de la escena como símbolo del anillo y sobre el que se proyectan elementos naturales y efectos visuales. La orquesta sonó excelente con la dirección de Guido Maria Guida, gracias a su

lectura precisa y experta. Del reparto destacó Jügger Linn como Alberich, aunque el resto desempeñó su papel de forma certera (2003: 71).

El 29 de marzo en el Teatro Massimo Bellini de Catania tuvo lugar *El ocaso de los dioses* con una dirección de orquesta protagonista y de referencia, debido a la actuación de su director Zoltan Pesko. La escenografía consistía en una única claustrofóbica habitación diseñada por Maurizio Balò y un minimalismo simbólico que quiso su director teatral Cesare Lievi (2003: 66) New National Theatre de Tokyo vio el 30 de marzo Sigfrido bajo la dirección escénica de Keith Warner que sorprendió porque estaba llena de elementos cómicos en los dos primeros actos y heroicos en el último. El protagonista apareció con una camiseta de Superman: un superhéroe paralelo a un héroe que no tiene mucho poder de decisión ni fuerza. Otro aspecto que llamó la atención fue la utilización de cámaras para reflejar la dualidad entre lo que los personajes dicen y piensan, sobre todo, en la escena de Mime y Sigfrido del segundo acto. Para finalizar, el crítico Akiko Kusunoki no ve una interpretación sublime del elenco de personajes (2003: 75).

El Teatro Amazonas de Manaus no está acostumbrado a las apuestas wagnerianas, porque estaba dominado por la ópera italiana. Aunque no alcanzó las cotas de brillantez de *La walkyria* del año anterior, Sigfrido se mantuvo en un nivel elevado y cualificado. Precisamente, como decíamos anteriormente, el teatro reducido no ha supuesto un problema mayor para la ejecución, sino que se adaptaron hasta conseguir que el público concibiese la voz wagneriana en estas representaciones como un regalo para los oídos, a pesar de las restricciones de coro y orquesta. Alan Woodrow fue un protagonista de gran resistencia sin esquivar los ascensos al agudo y dotado de una potente voz; lo mismo es aplicable para Mime interpretado por Augusto Caruso. Alberich brilló con un Pepes do Valle perfectamente compatible tanto vocal como dramáticamente. Aidan Lang, el director teatral, colocó a los personajes sobre un plano inclinado en el que propuso soluciones interesantes como una estructura de ADN dentro de la que se movía Erda, por ejemplo (2003: 72).

Otro *Fausto* recibe una crítica desde el Teatro Regio de Turín, después de que se representase el 3 de junio de 2003. El espectáculo procedía de Roma y llevaba el sello de Hugo de Ana de nuevo y se le dotó de un Mefistófeles

transformado en Cristo Salvador y de otros recursos frecuentes en el director escénico argentino. En el reparto sobresalió la actuación de Giuseppe Sabbatini e interpretó un protagonista impecable en ambos puntos de vista (2003: 76).

Dorothy Chandler Pavillon en Los Ángeles ofreció para concluir su ciclo lírico un Don Giovanni con el fin de que se representen las tres óperas mozartianas en colaboración con la Ópera de Varsovia. El director teatral Marius Trelinski ambienta la obra en un lugar y en un tiempo indeterminados, sirviéndose de colores brillantes, precisos movimientos, juegos geométricos e iluminación con efectos dinámicos. La dirección de orquesta con Kent Nagano ofreció un deleite musical de refinado y exquisito gusto. Todos los papeles dramáticos y musicales cumplieron las expectativas creadas por el público de forma satisfactoria (2003: 69).

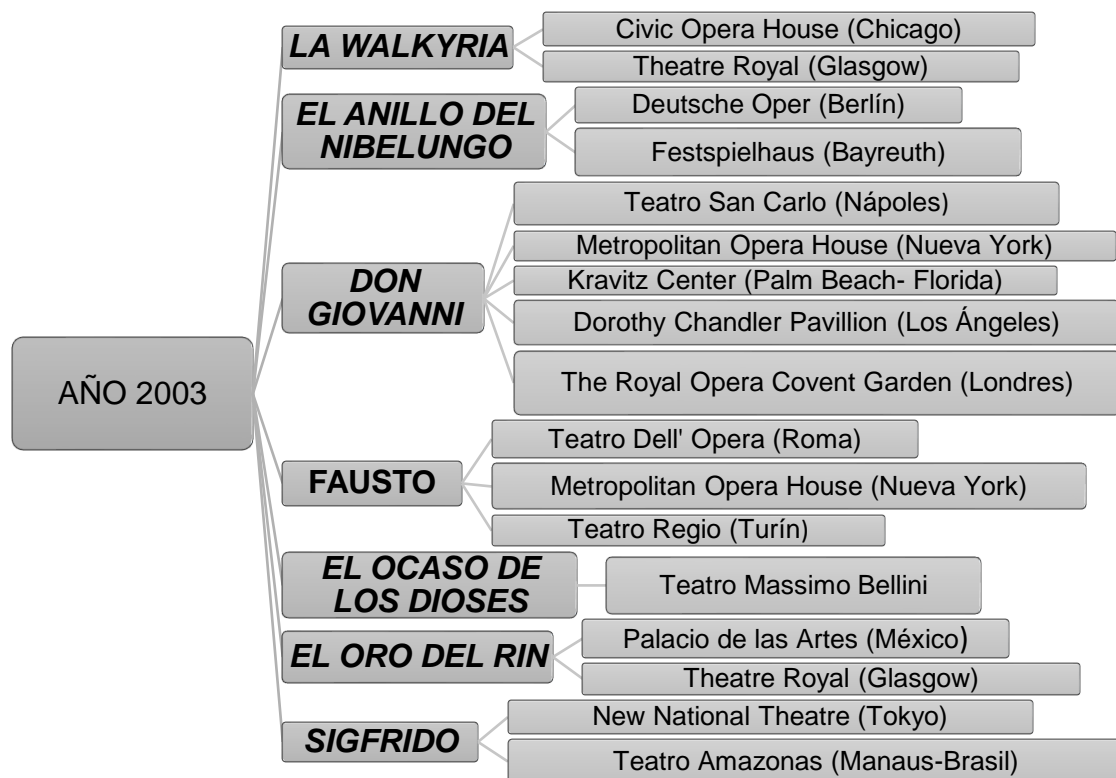
Otro año más *El Anillo del Nibelungo* llega al festival de verano de Bayreuth y otorgando progresiones ostensiblemente. El director escénico Jürgen Flimm ha retocado la versión diseñada y realizada hace tres años. Lo mejor que se ha ganado en esta nueva revisión de la ópera ha sido el apoteósico y poético final porque parece rendirle un homenaje a Patrice Chéreau. Las lanzas, las corazas y las espadas conviven con los ordenadores, un grupo de periodistas, un fax porque tratan de entresacar alguna información al famoso Sigfrido cuando el héroe llega a un metalizado Palacio de los Gibichungos después de su largo viaje por el Rin. En cambio, esta evolución escénica choca con una interpretación vocálica en declive de los personajes. Adam Fischer hizo maravillas con la orquesta, según expresa Justo Romero, y el coro salvó la peor interpretación de los cantantes y actores (2003: 56-58).

Don Giovanni se representó en The Royal Opera Covent Garden de Londres el 15 de septiembre. La producción de Francesca Zambello continúa siendo pobre. Los intérpretes fueron adecuados y otros no pudieron dejar huella escénica: brilló Anna Netrebko como Donna Anna y el público asistió al excelente Masetto de Darren Jeffery (2003: 66-68).

El 16 de noviembre de 2003 continuó con el reto fijado de llevar a este escenario la Tetralogía que culminaría en 2005, siendo el turno en el 2003 de *La walkyria*. El mismo crítico insiste en que la fabulosa puesta en escena de Herbert

Keller ha sido una revisión de lo que se llevó a cabo en 1996 con el escenógrafo John Coklin y el desaparecido director escénico August Everding y consistió en depositar una gran riqueza de imágenes proyectadas y ciertos cambios de niveles útiles. Hemos de hablar de la sobresaliente ejecución musical y dramática de tres personajes: Wotan (James Morris), Brünnhilde (Jane Eaglen) y Fricka (Marjana Lipovsek).

En el mes de diciembre nos queda hacer mención de tres versiones de *Don Giovanni* en el Kravitz Center de Palm Beach, en el Teatro San Carlo de Nápoles y en el Metropolitan Opera House de Nueva York. La crítica cree que es muy meritoria la interpretación de Ainhoa Arteta como Donna Elvira, por su actitud conmovedora y su potente ejecución. Estamos ante una versión de la ópera de Mozart tradicional e interpretada por la orquesta con una buena dosis de sensibilidad. La escena diseñada por Mario Martone para el público napolitano nos dio una gran escalinata de madera desde la que nobles y campesinos contemplaban la obra, hasta tal punto que el espectáculo se extendía también por la platea sin que el estatismo fuese posible. Se pudo oír esta ópera con reparto completamente italiano por primera vez e influyó en que los recitativos fueron más naturales y expresivos. El 27 de diciembre reponían en el MET la producción de Franco Zeffirelli que decoraba con toscas y elegante escenografía de columnas en blanco, negro y gris (2003: 70). Pocos elementos escénicos más se situaron en el desarrollo de la trama del burlador. Las voces y la dramaturgia de los intérpretes no estuvieron a la altura de semejante puesta en escena ni de la dirección de orquesta de Sylvain Cambreling.



Organigrama 4 de elaboración propia.

El Festpielhaus Baden-Baden reservó la última semana de enero para representar una nueva producción de El Anillo del Nibelungo que, visto por el crítico Francisco J. Cabrera, se podía denominar a esta versión “El anillo megalítico del Mariinski por que la escena quedó dominada por enormes estatuas de cartón piedra modificando su movilidad y aspecto. Podemos destacar de todo el montaje una iluminación esclarecedora, puesto que, excluyendo la dirección de orquesta de Valery Gergiev, no hubo voces ni dramatizaciones que ayudasen al público a ver una línea ascendente en la representación del Anillo (2004: 69).

English National Opera de Londres comenzó un concepto escénico simple de la Tetralogía, debido a la intervención de la dirección escénica de Phyllida Lloyd, y se sirvieron de dosis de humor y simbología para llevar a las tablas *El oro del Rin* en el mes de marzo. Freia representa al pueblo que vota y es acosada por el dios supremo Wotan que representa al gobierno. Las Hijas del Rin efectúan una pole dancing en un club nocturno de mala muerte. Andrew Shore interpretó a un Alberich actual, sin obviar la parte respetable del personaje. Se estima que es un buen comienzo para las óperas de Wagner. Durante el mismo mes de marzo se llevó a escena en New National Theatre de Tokyo El ocaso de

los dioses. La dirección escénica de Keith Warner fue innovadora, extravagante y llena de sorpresas. Lo más interesante, según Akiko Kusunoki, fue el dibujo inmenso de una cabra en el fondo del palacio de Gibich, pues podría ser una semblanza a Sigfrido o la familia Gibich. La película y el proyector, elementos del siglo XX y XXI, fueron recursos que ayudaron a focalizar y emitir imágenes simbólicas que el público ha de identificar. Por ello, se empleó una tecnología gráfica para crear efectos de la inundación y el incendio del último día del mundo. La dirección de orquesta, a cargo de Jun Märkl, fue un éxito por su solemnidad y precisión. La interpretación de Brünnhilde por Susan Bullock supuso el peso de la ópera desde el punto de vista musical y dramático (2004: 79-80).

De nuevo, Wagner estuvo presente también en Het Muziektheater de Amsterdam con una versión moderna del Anillo dirigida escénicamente por Pierre Audi. El 9 de mayo *La walkyria* orientaba bien a los personajes a partir de la manipulación de proyecciones y efectos visuales. Charlotte Margiono desempeñó su primer papel de Siglinda de un modo ejemplar. Salvo el personaje de Wotan, el elenco fue interpretado con coherencia y adecuación (2004: 64). El London Coliseum vio *La walkyria* igualmente en el mes de mayo. La nueva producción de Phyllida Lloyd fue un triunfo del feminismo y de la economía de los medios porque el concepto que quiso sigue desarrollándose intacto. Paul Daniel implicó a una orquesta que sonó poderosa, aunque no todas las voces estuvieron acertadas (2004: 70).

The Royal Opera Covent Garden de Londres representó Fausto el 3 de junio del 2004. David McVicar orientó la escena con un novedoso montaje que se ve eufemística, fría e impersonal: un infierno convencional y el diablo se presenta travestido en la noche de Walpurgis. Solamente fueron sobresalientes los papeles de Simon Keenlyside con un extraordinario Valentín y el Siebel de Sophie Koch. Roberto Alagna y Bryn Terfel, el doctor y el demonio respectivamente, no transmitieron dramáticamente como se pretendía por falta de matices y registros expresivos (2004: 72-73).

Santiago de Chile, en su Teatro Municipal, optó por una de las óperas más queridas del repertorio para el 21 de junio del 2004: *Fausto*. Pablo Núñez dirigió una escena basada en aglomeraciones y pequeños e inexpresivos movimientos. Las luces fueron adecuadas en sus múltiples cambios de escena, tantos como

exige el libreto. Los papeles principales de Fausto y Mefistófeles no les dieron la gloria, pero puede subrayarse la ejecución de Armando Noguera como Valentín (2004: 74-75).

Como cada año, Bayreuth asistió a la última oportunidad de ver la Tetralogía de Wagner dirigida por Jürgen Flimm. Aquella versión que ya conocemos que mezclaba ordenadores con espadas y que ha sido comentada con anterioridad. La opinión del crítico Peter Klaveness es que las cuatro óperas wagnerianas en ciclo no pasarán a la historia por sus ideas, aunque exhibiese una innovadora propuesta escénica y proyectase una buena labor actoral (2004: 64-65).

La walkyria llegó el 25 de septiembre al Metropolitan de Nueva York con una diferencia de cuatro meses con respecto a la versión anterior. El atractivo principal era ver a Plácido Domingo en el papel de Siegmund, sin embargo, el resto de las interpretaciones estuvieron bien estudiadas y desempeñadas. Valery Gergiev estuvo demasiado pendiente de la partitura como director de orquesta y hubo ocasiones en las que se apreciaron problemas de coordinación con el coro, a diferencia de la batuta de James Levine (2004: 72-73).

Y de nuevo, *Fausto* se representó en The Royal Opera Covent Garden de Londres el 7 de octubre, logrando un verdadero triunfo con algunos cambios en la ya conocida producción de David McVicar (2004: 70).

Se dice que el *Anillo* de Colonia está firmado por dos hombres de teatro: Jeffrey Tate y Robert Carsen. El público de Oper Köln participó de la versión de *El oro del Rin* y de *La walkyria* en el mes de octubre, teniendo presente la importancia que se le da al medio ambiente en una puesta en escena moderna y coherente. Wotan es un pésimo generalísimo de Europa del Este y se narra una lucha de clases que no es decimonónica, sino actual. Fuera del Walhalla todo es revolución y mediocridad por sobrevivir, pero dentro del Walhalla todo es lujo y suntuosidad. Las walkyrias son saqueadoras de cadáveres, dándole una visión real, contemporánea y deprimente de la sociedad. En líneas generales, las interpretaciones se valoran positivamente y gustaron al público, así como la dirección de orquesta de Jeffrey Tate, por estar muy sincronizada y muy bien trazada su actuación ante la dirección escénica (2004: 76).

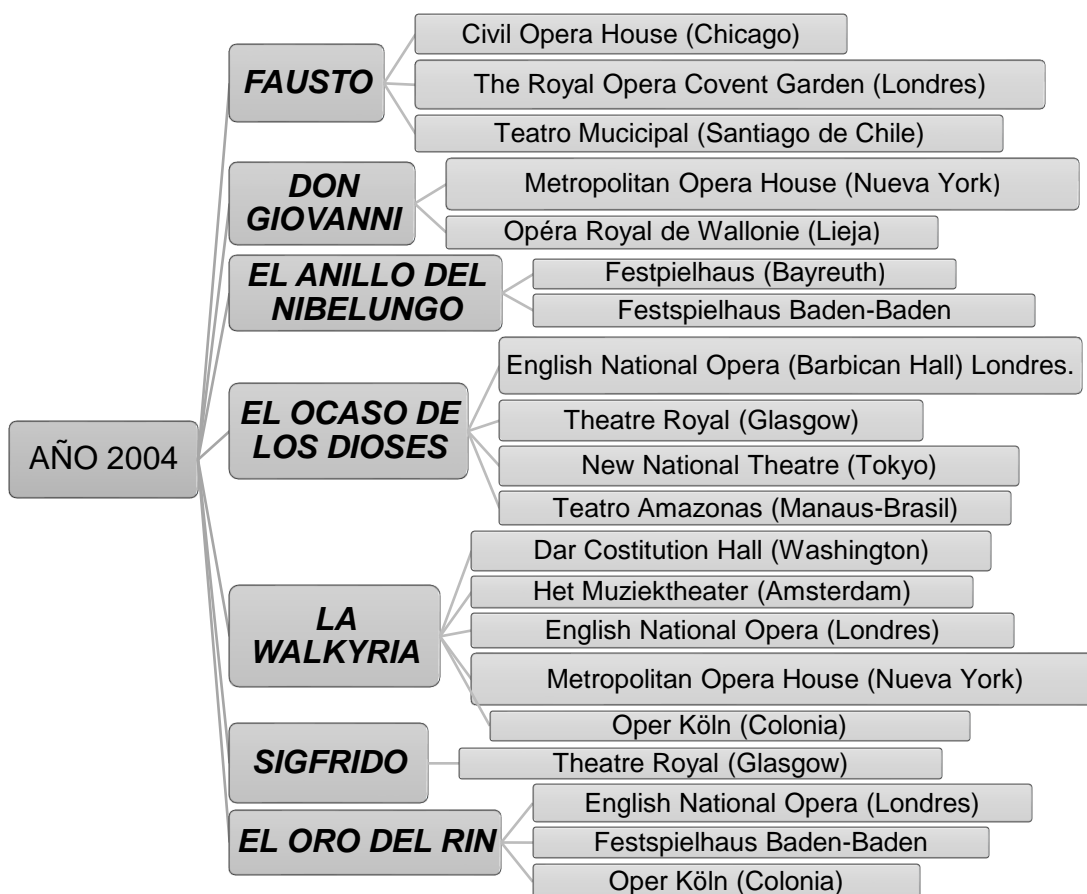
El 5 de noviembre llegó a Lieja *Don Giovanni* con una cuarta reposición revisada de la dirección escénica de Philippe Sireuil. El foco de atención se lo llevó el protagonista interpretado por Ludovic Tézier, gracias a su capacidad vocálica, la inteligencia, el estilo, la técnica y su dominio del idioma italiano (2004: 70).

Este mes de noviembre de 2004 vivió la representación de *Fausto* en Civic Opera House de Chicago. La nueva producción de la ópera de Gounod fue el primer gran éxito de la temporada. Un estilo tradicional para el montaje escénico y un reparto que el crítico Roger Steiner califica de excelente, capitaneado por Patrice Racette y Samuel Ramey.

Terminamos el año 2004 con el compositor alemán. La *walkyria* de Wagner tuvo una acertada puesta en escena en Dar Constitution Hall de Washington, sustentada en la movilidad de los personajes rodeando al público. Así la ideó Francesca Zambello e incluso innova de tal manera que la cantante Anja Kampe irrumpe en escena antes de comenzar la representación y el público se da cuenta de que esta arriesgada situación ha servido para dar fe de las cualidades de la intérprete. Plácido Domingo, director de la Ópera de Washington, sigue encandilando al público en su papel de Siegmund por su habilidad de hacerse con un personaje que implica dicha empatía. La ópera fue muy apreciada, obviando el momento crítico en que Linda Watson se lesiona y tiene que ser sustituida por Caroline Thomas en el papel de Brünnhilde (2004: 76-77).

Las dos últimas óperas que reciben una crítica son versiones de *El ocaso de los dioses* en English National Opera (Barbican Hall) de Londres y en Teatro Amazonas de Manaus (Brasil). Eduardo Benarroch cree que existe la virtud de apostar por una escasa escenografía si los cantantes y actores hacen una labor encomiable que atraiga al público. Esta situación se había producido en Glasgow, Stuttgart y ahora en Londres. La dirección de orquesta de Paul Daniel daba que hablar por explotar las posibilidades wagnerianas en metales, maderas y voces. A fin de dar unidad a un ciclo, el director de escena británico Aidan Lang mantuvo la simbología de las obras anteriores estrenadas en el Teatro Amazonas con unas walkyrias caracterizadas como los cuentos de hadas y los nibelungos como mineros. Para este Ocaso se introdujo el sentimentalismo de

un personaje infantil para dar esperanza con un futuro prometedor mientras Wotan desaparecía en el fuego del Walhalla (2004: 73).



Organigrama 5 de elaboración propia.

El 2005 comenzó con un espectáculo de alto nivel cuando *Sigfrido* llegó a Hummingbird Centre for the performing arts en Toronto el 11 de febrero. Por un lado, la batuta inspirada de Richard Bradshaw, el tenor alemán Christian Franz que se ha convertido en uno de los Sigfridos más codiciados de la actualidad y por otro lado una excelente producción escénica (2005: 72).

The Royal Opera House-Covent Garden de Londres volvió con un nuevo montaje el 9 de marzo que plasmó ideas confusas en medio de una escenografía oscura y sin imaginación y así lo expone Eduardo Benarroch. La walkyria no poseía estructura y provocó que se desperdiciase la calidad de los actores y cantantes debido a esta puesta en escena de Warner. En la misma ciudad y en English National Opera London Coliseum se representó el 6 de abril. *El ocaso de los dioses* con una visión diferente que sirve de manifestación en contra de la manipulación de los medios de comunicación. Para la dirección escénica de

Phyllida Lloyd era imprescindible expresar que todo lo que viene de América es pernicioso y amoral, por lo que se plantea la trama como un show televisivo en donde las mujeres serán la única salvación y son las que aportan valentía para resolver los problemas. En comparación a las óperas del Anillo que estábamos viendo de Covent Garden, aquí encontramos una narración llena de lógica moderna. Lo más exitoso fue la dirección orquestal de Paul Daniel igualmente (2005: 73).

En el MET de Nueva York el público asistió a dos representaciones de Fausto de Gounod con una dirección escénica de Andrei Serban de coloridos decorados y vestuarios en los meses de abril y mayo. La acción se traslada a la Francia de principios del siglo XX: Fausto parece más Galileo Galilei que se transforma en un joven de etiqueta con frac blanco. La simbología se hace notar en detalles escénicos como un enorme reloj de arena que impera en cada final de un acto, la virgen emanando vino durante la fiesta, los cambios fuertes de iluminación en la escena del jardín y una Margarita escoltada por tres ángeles en su celda que la conducen hacia una luz blanca de resurrección. James Levine dirigía esta ópera por primera vez, optando por tempi lentos y una gran transparencia orquestal. De nuevo, Roberto Alagna no deslumbró como solía hacer el divo y cantó con un estilo opaco, muy diferente fue la intervención escénica de René Pape que se ganó al público por su aplomo y la asombrosa agilidad física e interpretativa (2005: 72-73).

El Teatro della Pergola de Florencia puso en escena *Don Giovanni* con una dirección de orquesta de Zubin Mehta y una dirección escénica de Jonathan Miller que estuvieron muy certeros con su combinación de elementos serios y bufos en el transcurso de la ópera. Los intérpretes desempeñaron sus papeles con una buena disposición musical y dramática que caló en el espectador (2005: 68).

La sobrecargada y confusa idea escénica de Keith Warner no hizo desmerecer la dirección de orquesta de Antonio Pappano ni la interpretación principal de Plácido Domingo como Siegmund que le daba grandes satisfacciones allá donde fuese o la consolidación de Bryn Terfel como un Wotan rotundo que lo elevaron al más alto nivel canoro e interpretativo. Esta versión de

La walkyria tuvo lugar en el mes de julio en el Covent Garden de Londres (2005: 68).

El Anillo del Nibelungo llegó a McCaw Hall de Seattle porque la ciudad adora a Wagner, tal y como explica Janet Griffiths en su crítica. El director de escena Stephen Wadsworth ha correspondido con un nuevo espectáculo atractivo. Los decorados poseen un gran realismo porque los personajes viven en el calvero de un bosque y las relaciones que se cotejan entre los dioses son muy humanas y cercanas. Dicha naturaleza siempre prevalecerá frente a las adversidades divinas y humanas que esta colosal ópera presenta. La interpretación tuvo aspectos mejorables en algunos casos y fue soberbia en otros, como por ejemplo el dominio de la escena de Richard Paul Fink en *El oro del Rin* o Stephen Milling en el papel sublime de Hunding en *La walkyria* (2005: 79-80).

Después de la segunda ópera wagneriana vino la tercera en The Royal Opera House-Covent Garden de Londres en octubre de 2005. *Sigfrido* seguía siendo una mala idea del director escénico Keith Warner que estaba llevando al fracaso a toda la producción. Un Alberich tuerto, un Wanderer viciado que parecía sacado de *La guerra de las galaxias*; por ello se piensa que la versión televisiva podría ser mejor que la producción teatral porque no ha gustado al público londinense (2005: 62).

El Staatstheater de Stuttgart dio grandes alegrías profesionales a *El Anillo del Nibelungo* bajo la dirección escénica individualizada de cuatro directores. Se concebía cada ópera como una manifestación artística individualizada y después, si funcionaban así, se plantearía la ópera como arte global donde todo es coherente gracias a su carácter individual. A finales de septiembre y los primeros días de octubre del 2005 fueron testigos de esta manera de ver la Tetralogía, que es precisamente lo que Wagner siempre quiso de ella: cuatro óperas colosales que conforman un núcleo unitario inmenso desde el punto de vista musical y dramático. Así con cuatro direcciones escénicas, este *Anillo* fue encumbrado y valorado con justicia, porque además la interpretación orquestal y dramática estuvieron a la altura en cada una de las representaciones (2005: 69-70).

El crítico Jaume Estapá expone la puesta en escena de Robert Wilson en *El oro del Rin* y *La walkyria* del mes de octubre en Théâtre du Chatelet de París. Se explica que el público vio cuatro efectos vagos y una fuerte tendencia al minimalismo de tintes japonizantes, por lo que la lentitud de la trama se hizo mayor porque ralentizaba las dramatizaciones y todas las posibilidades interpretativas. Los intérpretes dejaron mejor huella que esta dirección escénica, porque tuvieron un Wotan majestuoso defendido por Jukka Rasilainen o Laurent Alvaro con un Donner justo y magnífico (2005: 58).

El 21 de octubre el Teatro Carlo Felice de Génova representó *Don Giovanni* y la dirección escénica le correspondió a un antiguo tenor que ahora se decidía por este menester: Davide Livermore. Ideó una división radical entre el mundo de los nobles, reducido y almidonado, y el del pueblo que surge de las alcantarillas y paredes mal pintadas con alambres. La ejecución musical y dramática fue del agrado del público, pero no fue así el exceso de luces que parecían sacadas de un local de noche (2005: 62-63).

El año 2005 finalizó con las críticas sobre las puestas en escena de *El oro del Rin* en Teatro dell' Opera en Roma y en The Royal Opera-Covent Garden de Londres. El público de Roma vio una ópera wagneriana sustentada en el uso de filmaciones con fines tanto descriptivos como simbólicos: un anillo llameante, una lanza larguísima, luces azules ondulantes, una construcción altísima para el Walhalla. Fue considerada una dirección escénica bastante elemental y en algunos momentos ridícula, sin embargo, la dirección de orquesta de Will Humburg y la interpretación de los personajes se valoró positivamente (2005: 71-72). En Londres volvió la puesta en escena de Keith Warner que no aportaba nada nuevo a aquellos diseños que hizo Wagner de sus propias obras. Antonio Pappano triunfó en la dirección orquestal y Bryn Terfel volvió a deslumbrar con un papel hecho a medida, un Wotan espléndido en su dramatismo, aunque en los graves necesite reafirmarse (2005: 72).



Organigrama 6 de elaboración propia.

El 18 de enero de 2006 Franco Zeffirelli seguía su labor escénica después de presentar en el MET un *Don Giovanni* grandioso y agobiante por su arquitectura barroca de interiores y exteriores. Que solamente nos dejaba una narración literal de la obra. El protagonista interpretado por Marco Vinco no convenció porque le faltó prestancia vocálica. En cambio, Mariella Devia fue una Donna Anna sublime pero poco trágica, según opina Mauro Mariani. Al público le resultó simpática la pareja de Zerlina y Masetto debido a sus dramatizaciones (2006: 76-77). Otro *Don Giovanni* se estrenó en Opéra National du Rhin de Estrasbrugo a principios de año. La puesta en escena de Achim Freyer funciona si el público está dispuesto a combinar el humor, la estética de máscaras e intercalar los aspectos más oscuros del argumento de la ópera. El intérprete que desempeñó bien su papel fue el protagonista de la mano de Laurent Naouri, porque el resto del elenco no sale bien parado en la crítica (2006: 61).

El 13 de febrero de 2006 *Don Giovanni* llegó a París, al Palais Garnier. La dirección de escena estuvo a cargo de Michael Haneke que reemplazó las callejuelas de Sevilla por pasillos de una multinacional. El Comendador fue un

presidente, Don Giovanni un ejecutivo y los campesinos se justifican como equipo de limpieza. La crítica no defiende esta apuesta dramática porque da muestra de la ignorancia acerca de la organización empresarial actual. Por ello, el director de orquesta Sylvain Cambreling se mostró en desacuerdo y lanzó a la orquesta por derroteros tremebundos (2006: 68).

El 5 de febrero *Sigfrido* llegó también a París y el público del Théâtre du Châtelet disfrutó de una producción modesta y una gran velada musical por la dirección de orquesta de Christoph Eschenbach y la orientación escénica, ya conocida en otros lugares, de Robert Wilson. Sorprendió una Erda vestida de novia por su dramatismo, así como por el color de su voz en el registro grave (2006: 76). El 25 de febrero *La walkyria* llegó a Estocolmo en la segunda entrega del Anillo en esta ciudad. La dirección escénica de Staffan Valdemar Holm reconsideró su idea de respetar la época del autor para representar la ópera, por lo tanto, el contexto es una familia superficialmente burguesa de 1870 que tienen conflictos emocionales. Fue un éxito que consolidó la idea escénica wagneriana moderna y que además supuso un hito musical e interpretativo, aunque unos estuvieran más creíbles que otros (2006: 61).

Y en Théâtre du Châtelet de París se representó *El ocaso de los dioses* en febrero y en The Royal Opera House-Covent Garden de Londres en abril. La primera bajo la conocida dirección escénica contradictoria de Robert Wilson y la dirección musical ya aludida de Christoph Eschenbach. No habría mucho que decir después de lo expuesto a propósito de *Sigfrido* (2006: 69). La segunda versión era también conocida a causa de la dirección escénica de Keith Warner y la dirección orquestal de Antonio Pappano. En este caso, opina Eduardo Benarroch que se consiguió un avance desde ambos puntos de vista y se superó cualquier esfuerzo anterior sobre la coherencia dramática (2006: 68-69).

En febrero *Fausto* llegó al Teatro Regio de Parma con la conocida puesta en escena monumental y espectacular de Hugo de Ana que se vio en Roma y Turín y tuvo el mismo éxito y por los mismos motivos. Andrea Merli dice en su crítica que las dimensiones menores de este teatro, todavía ayudó más a que los espectadores pudiesen gozar de los detalles escenográficos (2006: 69-70).

Y también en febrero *El ocaso de los dioses* cerró el ciclo wagneriano dirigido por Michael Levine con la rotunda aclamación y respeto del público. Richard Bradshaw orientó una orquesta inspiradísima y logró una lectura precisa y profunda que resaltaron los aspectos dramáticos de la obra, como se lee de la crítica de Daniel Lara (2006: 71-72).

La walkyria se situó en abril en Opera House de Copenhague y supuso una brillante actuación de Plácido Domingo, así como envidiable fue el nivel del resto del elenco. El ejemplo de unas walkyrias transformadas en ángeles frívolos de la muerte que brindan con champán entre cadáveres mutilados era la innovación del director escénico Kasper Bech Holten que convenció plenamente (2006: 61).

Los intentos de Francesca Zambello por dotar a las óperas wagnerianas de actualidad e innovación se quedaron en la mitad de la repercusión pretendida. La producción que comenzaba con *El oro del Rin* en Kennedy Center en Washington era un reflejo de la historia norteamericana y de su mitología, iconografía y paisaje. En la segunda escena el público cotejó las alusiones a la Nueva Inglaterra de la Costa Este, la sombra de la esclavitud en la escena tercera o la euforia de los años 20 en la escena cuarta. Alberich quedó convertido en una serpiente gigante proyectada y los interludios servían para continuar proyectando imágenes cósmicas y reales. Esperanza Berrocal cree que la dirección de orquestal fue el elemento fundamental para lograr el éxito teñido de oscuro por el riesgo escénico (2006: 77).

En el Teatro Sao Carlos de Lisboa el ciclo wagneriano se inaugura con *El oro del Rin* provocador y con alguna obscenidad sugerida por su director escénico Graham Vick. La escenificación era compleja porque se cambió la disposición de la sala y se erigió otro graderío para los espectadores, pero sirvió para estimular las ganas interpretativas del elenco (2006: 70).

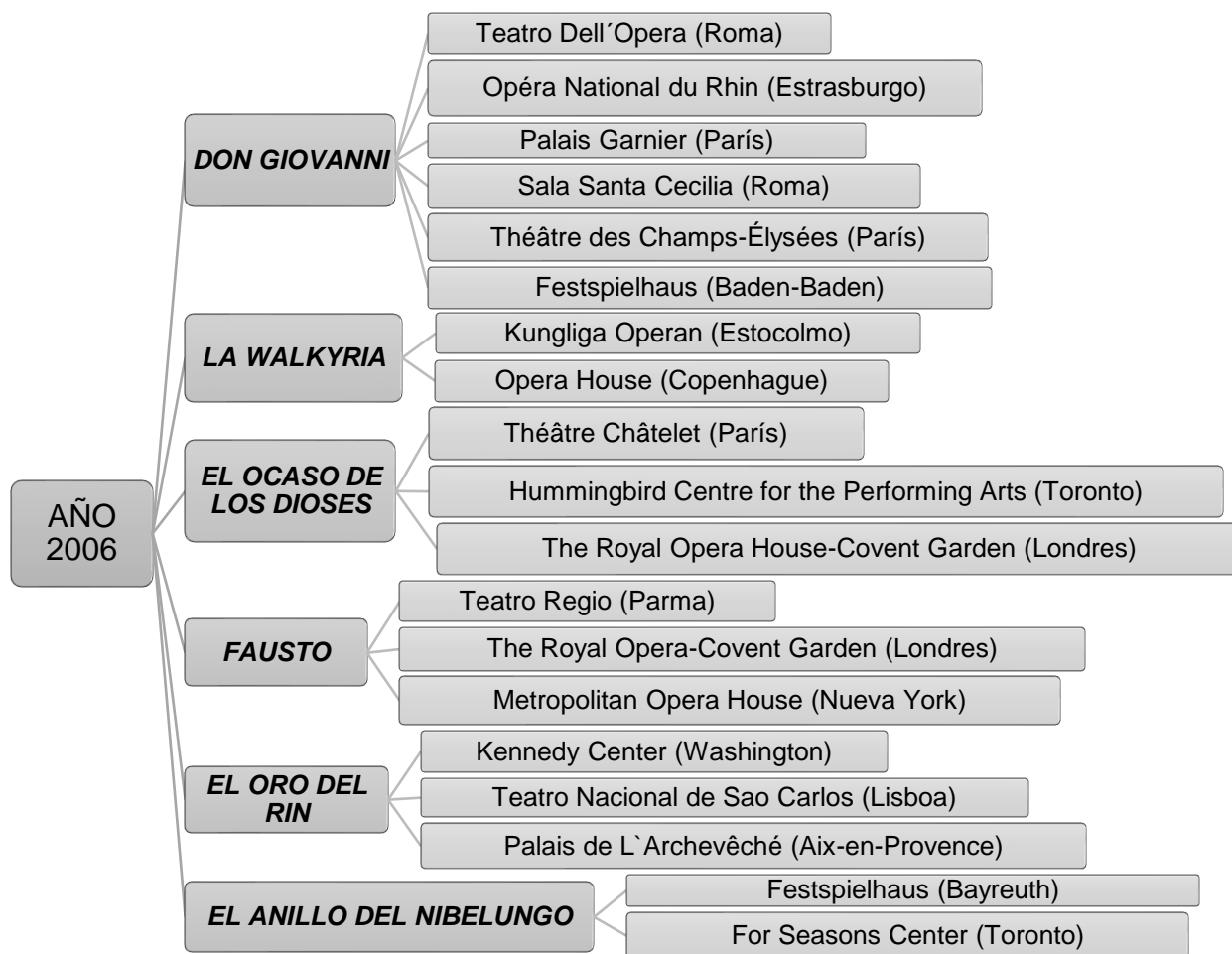
El año 2006 es un año de críticas sobre el mito de Don Juan. En este caso, resumimos qué se considera digno de mención en las tres representaciones que quedan por exponer. Comenzamos en el mes de mayo con la Sala Santa Cecilia de Roma, donde la curiosidad se acentúa porque la dirección escénica les correspondió a todos los intérpretes. Una escenografía sujeta a cuatro elementos

esenciales y el vestuario procedía del propio elenco que hizo una actuación muy teatral (2006: 76). En junio, la ópera de Mozart se representó en el Théâtre du Châtelet de París con la responsabilidad escénica de André Engel y los aplausos del público al equipo técnico encargado de unos decorados que se veían perjudicados por el reducido espacio teatral. Los más significativos de la noche fueron Lorenzo Regazzo en el papel de Leporello, y Lucio Gallo que hizo de un don Juan con aspecto y ademanes de chico chulo de barrio (2006: 72). Concluimos diciendo que *Don Giovanni* estuvo en Festspielhaus Baden-Baden en octubre con una representación de la ópera que tuvo diferentes aspectos que se deben comentar. En primer lugar, el diseñador Christian Lacroix fue el figurinista y no decepcionó a un público que presencié su moda extravagante y vistosa. En segundo lugar, la dirección de escena de Vincent Boussard funcionó, pero su escenografía fue muy sufrida, principalmente por la falta de relieve de los papeles protagonistas. Un acierto que gustó al público fue la aparición de El Comendador en el patio de butacas. La interpretación del elenco se valió de la progresión evidente en el aspecto musical y teatral (2006: 58).

Corren buenos tiempos para la Tetralogía y así lo demostraron las distintas versiones del Anillo en Bayreuth y en Toronto. En el festival de verano de Bayreuth, el escritor y hombre de teatro Tankred Dorst asumió la responsabilidad escénica junto a su esposa, dando una grata sorpresa a unos espectadores que habían presenciado versiones expuestas de Flimm sin convencerles. Su obsesión fue ubicar todo el Anillo en mundo normal que vive al margen de la historia. Por ejemplo, en *La walkyria* se ve a un ciclista descansando junto a un río y en *El ocaso de los dioses* a un lector empedernido que lee un libro sentado en una escalera por donde pasan casi todos los personajes. En varias escenas entran y salen niños pequeños jugando y en la escena donde Sigfrido es protagonista, unos jóvenes están sentados haciendo picnic. A pesar de estas innovaciones, existen momentos de las óperas que recuerdan a puestas en escena wagnerianas comentadas. Falk Struckmann consiguió un Wotan poderoso y vital y Andrew Shore un Alberich convincente. En papeles femeninos, Linda Watson sobresale por el trabajo en su triple papel de Brünnhilde. Christian Thielemann ha entrado en la nómina de grandes directores de orquesta y todavía es joven para demostrar mucho más en años

sucesivos, según opina el crítico Roger Alier (2006: 60-61). El *Anillo del Nibelungo* que tuvo lugar en Toronto, a finales de septiembre y el primer día de octubre, fue un estreno que inauguró la temporada de Four Seasons Center for the Performing Arts, la nueva sede de la Canadian ópera. La batuta de Richard Bradshaw se desenvolvió como pez en el agua, obteniendo una recepción muy positiva del público. Distintos directores de escena para cada ópera: *El oro del Rin* con Levine, *La walkyria* con Atom Egoyan, *Sigfrido* con François Girard y *El ocaso de los dioses* se destinó a Tim Albery. El reparto total contó con estrellas punteras del panorama operístico, aunque en algunos casos no se cumplió con las expectativas pretendidas (2006: 56).

Fausto acaba con este panorama crítico del año 2006, gracias a que contó con una reposición de la nueva producción de McVicar y mejoras en la interpretación de la pareja del diablo y del doctor, así como del papel de Margarita interpretados por Anastassov, Beczala y Gheorghiu respectivamente (2006: 65). En el Metropolitan Opera House de Nueva York, Fausto evolucionó en la seguridad con la intervención en la dirección de orquesta de Bertrand de Billy y la producción de Andrei Sreban ha sido revisada por Steohen Pickover, aunque sin poder evitar esos decorados pasteleros. Las voces fallaron y no dieron una noche mágica a la ópera de Gounod (2006: 68).



Organigrama 7 de elaboración propia.

Ingrid Gäfvert comenta el cambio argumental que han decidido en la dirección escénica de Keith Warner vista en Copenhague en enero del 2007: Don Juan muere de un infarto al corazón y no hay posibilidad de comprobar un castigo sobre el que público pueda reflexionar al finalizar la representación. Este factor es común en la primera década del siglo XXI, como comentábamos en los análisis defendidos en los epígrafes anteriores, pero siempre hay grados que pueden valorarse. Aquí existe un decorado de un Hotel Universale regentado por *Don Giovanni* y atendido en recepción por Leporello. Un gesto que implica progreso histórico es el uso de ascensores para entrada y salida de personajes. La ejecución musical y dramática fue cuidada por parte de la batuta de Adam Fischer (2007: 72-73).

La opción planteada de *Don Giovanni* en Staatsoper de Viena en el mismo mes de enero fue bajo la dirección teatral aséptica de Roberto de Simone. La crítica cree que es el último burlador que Bryn Terfel va a defender, puesto que

nunca fue un papel que le diera grandes éxitos como ocurría con las óperas wagnerianas. Poco trascendente fue igualmente la dirección de orquesta de Peter Schneider, aunque las cuerdas sonaran en exceso (2007: 82-83).

Febrero vivió la escena en Estrasburgo de *El oro del Rin* con una dirección de McVicar quien había cosechado grandes éxitos en tierras alsacianas. En este caso se aleja de aires modernos y respeta lo que Wagner concibió para esta ópera y demostró que puede hacerse así con toques imaginativos gracias a recursos elementales en el nuevo siglo como la iluminación. En el aspecto musical, Günter Neuhold dirigió con ligereza y sin apabullar a los cantantes ni al público, a pesar de que la Filarmónica de Estrasburgo no estuvo a la altura en los viento-metal. Los intérpretes tuvieron una suerte variable porque se ven soberbios los gigantes y un dios Wotan muy monótono (2007: 69-70).

En Toronto, Fausto fue la apuesta de una nueva producción de David Pomeroy que dio gran volumen e hizo uso de la proyección. Ana Ibarra fue un ejemplo de sensibilidad y elegancia por su entrega total a un papel de Margarita que conlleva bastante dificultad. El resto de los personajes y cantantes dieron rienda suelta a su profesionalidad y fue fundamental la impecable dirección de orquesta del joven Yannick Nézet-Séguin (2007: 81).

Lisboa acogió en marzo la representación de *La walkyria* en Teatro Sao Carlos; una continuación de *El oro del Rin* diseñado por Graham Vick ya comentado en el año anterior. Fue en detrimento la musicalidad, debido a un desequilibrio sufrido por los solistas. En esta ocasión, Vick quiso darle una vuelta a lo que Coppola hizo en *Apocalypse Now* y recreó en la ópera la imagen cinematográfica con los soldados americanos en la guerra del Vietnam. La crítica de Paulo Esteireiro ve que sobresalió Brunilda gracias a la soprano Susan Bullock (2007: 68).

El 9 de abril de 2007 *La walkyria* fue la continuación de la producción en Kennedy Center de Washington dirigida por Francesca Zambello, no dejando la pauta seguida anteriormente en *El oro del Rin*. Las walkyrias aparecen como paracaidistas en el tercer acto y el público comprobó a una Fricka agitada ante el ejecutivo Wotan con un paisaje de rascacielos como telón de fondo. Desde el punto de vista orquestal no pudo ofrecerse más, pues fue una batuta muy

adecuada la de Heinz Fricke y dio la posibilidad a que se escuchase un conjunto de voces que Esperanza Berrocal tilda de “absolutamente extraordinario” (2007: 73).

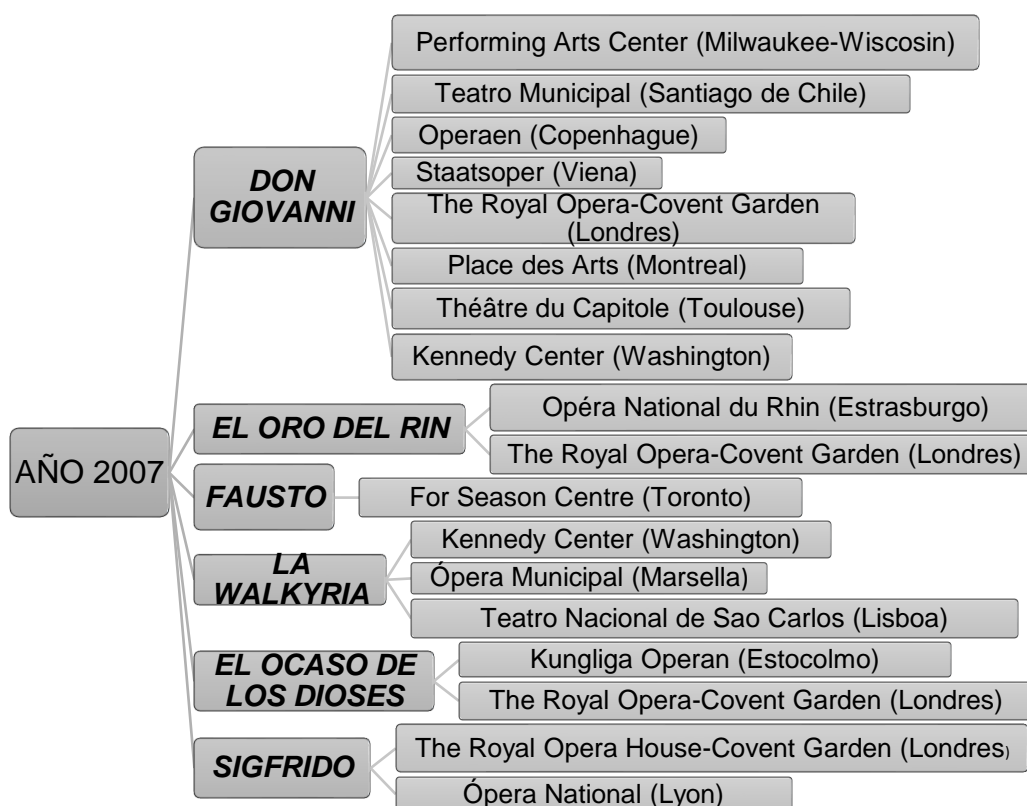
Y *La walkyria* también estuvo en Ópera Municipal de Marsella a finales de mayo para terminar la temporada con un título poco habitual en su programación. Charles Roubaud diseñó una dirección escénica con interesantes proyecciones. El triunfador de la noche fue Albert Dohmen como Wotan por su plena autoridad y dando un sentido consistente a sus intervenciones (2007: 71-72).

Para cerrar el *Anillo* dirigido por Holm, el mes de septiembre recibió en Estocolmo la versión de El ocaso de los dioses. Esta vez, el director escénico decidió situar la escena en la jornada final del siglo XX y se sirvió del cine mudo para expresar contrastes en el drama lírico. El director musical Gregor Bühl no está muy familiarizado con Wagner y debe reforzar más su orientación orquestal de los músicos. El elenco tuvo éxito por un alto nivel vocal (2007: 66). Y las representaciones wagnerianas se cierran en el Covent Garden de Londres durante el mes de octubre, llevando a escena *El Anillo del Nibelungo* de la mano de Keith Warner en la dirección escénica y de Antonio Pappano en la dirección de orquesta. Hay menos simbolismo que en ocasión anterior, a pesar de que los decorados eran de grandes dimensiones que frenaban la movilidad de la acción. Wotan mostró lo mejor de sí, situado en la posguerra e interpretado por John Tomlinson. Loge resultó menos cómico que de costumbre en manos de Philip Langrige. En cambio, Alberich – Peter Sidhom- en *El oro del Rin* fue el perfecto contrapunto del dios Wotan. Plácido Domingo regresó en *La walkyria* con su Siegmund intenso, brillante y juvenil, dando un momento muy conmovedor con Brunilda en el segundo acto. Superlativa se considera la intervención orquestal de Antonio Pappano, sin olvidar que los aspectos mejorables de la producción pueden darle larga vida a este *Anillo* en Londres (2007: 68-69). Finalmente, Sigfrido se estrenó en Ópera Nacional de Lyon con una producción vista en Toronto, con reproches hacia la poca imaginación en la puesta en escena de François Girard. Todos los personajes visten de blanco como si fueran pacientes de un hospital y da la impresión de parecer una versión concierto. Stig Andersen se puede ver como uno de los protagonistas de esta ópera más creíbles (2007: 70).

El 2007 estuvo marcado por el número de críticas recabadas de Don Giovanni. Place des Arts de Montreal acogió a un protagonista desenfreando e insolente en el mes de junio. La puesta en escena de René Richard, opina Daniel Lara, solamente aportó incoherencias e imprecisiones a la obra de Mozart (2007: 71-72). Del mismo modo, en junio, el Covent Garden de Londres vio una representación donde los cantantes fueron los protagonistas: Ana María Martínez cantó una Donna Elvira con perseverancia y aplomo, Michael Schade destacó a un Don Ottavio muy señorial y Kyle Ketelsen supuso la adecuada simbiosis entre el amo y el criado (2007: 70). El Kennedy Center de Washington dejó entrever algunos desajustes orquestales de la mano de Plácido Domingo como director de orquesta. Las voces, por el contrario, tuvieron alta calidad y solvencia. El montaje aportó un sello tradicional y el vestuario se inspiró en la época napoleónica, pero no resultó efectivo porque, además, no se hizo justicia al libreto de Da Ponte (2007: 78).

En Santiago de Chile, el Teatro Municipal, puso en las tablas esta ópera con vocación tan dramática como musical. En el siglo XXI estaba siendo complicado ver montajes que estuviesen a la altura por los requerimientos específicos de Don Giovanni: ocho solistas de gran calidad y un buen director. Por ello, en Chile, la dirección de Rani Calderón fue lo mejor de la jornada porque contó con la Filarmónica que siguió fielmente lo vivido en su estreno en Praga. Los intérpretes no fueron uniformes en su ejecución musical ni dramática, por lo que no pudo pasar a la historia como una versión de *Don Giovanni* para el recuerdo en estos tiempos (2007: 82). En el mes de noviembre, el Théâtre du Capitole de Toulouse quiso optar por un decorado con árboles que daban significado a la ópera: la presentación, la evolución y la caída del protagonista. En contraposición, la directora escénica Brigitte Jaques-Wajeman no dio al elenco la suficiente motivación que quiso y cayeron en ser marionetas de sí mismos, como expone Jordi Maddaleno (2007: 76). La última oportunidad de la crítica sobre *Don Giovanni* en el año 2007 fue en Performing Arts Center en Milwaukee durante el mes de noviembre y se sirvió de un diseño escenográfico con la utilización de un escenario inclinado, la proyección de imágenes atractivas e iluminación elocuente. El final que decide John Hoomes como director escénico es que Don Giovanni vuelva abrazado a dos chicas mientras el resto de los

personajes cantan su destino. Un final abierto que hemos visto en otras versiones porque el mito nunca muere. La calidad musical del momento fue discreta y hubo algunas dificultades vocálicas para los cantantes (2007: 74-75).



Organigrama 8 de elaboración propia.

El público del Metropolitan Opera House de Nueva York presenció *La walkyria* mediocre con varios problemas de empatía musical y teatral al iniciarse el año 2008. La aparición de Lorin Maazel en esta reposición nos constató que a veces es más importante encomendarle la labor orquestal a un director impecable. Maazel leyó a un Wagner enérgico que los intérpretes no pudieron alcanzar (2008: 77-78).

En el mes de enero y hasta el mes de marzo, *El Anillo del Nibelungo* estuvo en Kungliga Operan de Estocolmo. La dirección escénica de Staffan Valdemar Holm y la escenografía de Bente Lykke Möller optó por situar la acción en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX que dejaba ver a una familia de dioses o semidioses con un carácter muy humano. Los actores y cantantes hicieron muy creíble este cometido del que diseñó así la escena. La dirección de orquesta de Gregor Bühl creó un dominio y una autoridad porque

supo poner de relieve todos los matices de una partitura muy difícil en todos los aspectos (2008: 66).

En el mes de abril, *La walkyria* supuso un gran éxito artístico para la Opera National du Rhin en Estrasburgo. Excelente dirección escénica de David McVicar con sugerencias y múltiples detalles que los actores y cantantes consiguieron identificarse con ella y dar lo mejor de sí mismos. La mejor interpretación de la noche fue el papel de Brunilda llevado a cabo por Jeanne-Michèle Charbonnet (2008: 67).

En mayo *Sigfrido* llegó a Staatsoper de Viena dentro de la segunda jornada de la Tetralogía. La escenografía de Rolf Glittenberg se consideró mejor que la de *La walkyria*, pero no fue lo suficientemente convincente, aunque se empleasen técnicas audiovisuales actuales. El dramatismo y la musicalidad del elenco fue acertada y adecuada para el público, según dice Gerhard Ottinger (2008: 77). Del mismo modo, *La walkyria* se representó en Festspielhaus de Salzburgo durante el mes de marzo. Stéphane Braunschweig formuló una escena creada a partir de líneas simples y perspectivas geométricas. La acción transcurría en una casa con pequeñas escapadas puntuales al exterior como la cabalgata y el transporte de héroes muertos. La Filarmónica de Berlín ayudó a darle la mayor suntuosidad a la ópera, porque es una orquesta dueña de un sonido apabullante por su intensidad. Los personajes no se posicionaron con la misma ambición que la dirección de orquesta ni la dirección escénica (2008: 77).

De Vlaamse Opera de Amberes optó por *El ocaso de los dioses* lleno de ordenadores conectados y desconectados, porque imperase el mundo virtual en Wagner bajo la dirección escénica de Ivo van Hove. Por ejemplo, el hilo de las Nornas es un cable que produce un cortocircuito, a la vez que grandes pantallas enseñan al público videojuegos que repasan la acción. Suscribe Ariel Fasce en su crítica que la orquesta tuvo problemas en el segundo y el tercer acto. Los intérpretes quisieron estar a la altura de tal frenesí escénico, pero no lograron impresionar al público (2008: 60).

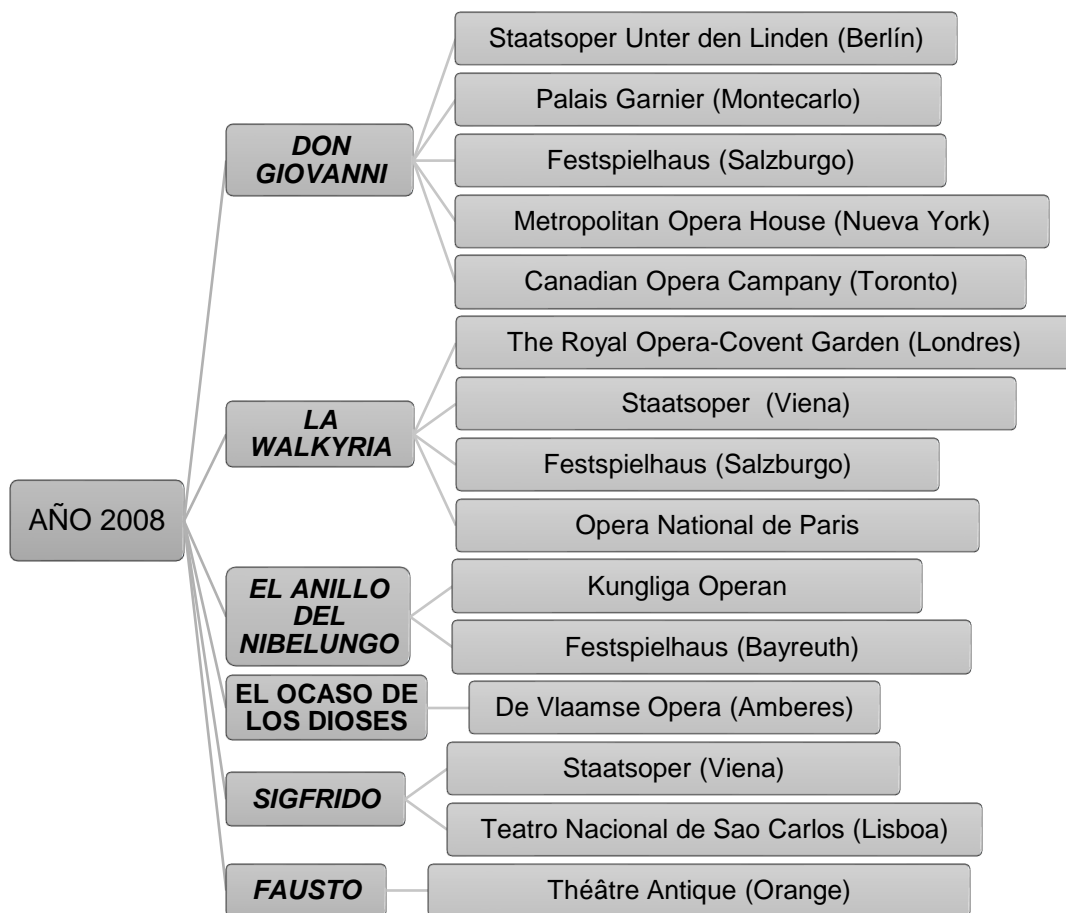
El festival de verano de Bayreuth dio protagonismo a la dirección de orquesta de Christian Thielemann en *El Anillo del Nibelungo*. La dirección escénica de Tankred Dorst se quedó en la superficialidad de narrar qué pasa en

dos mundos distintos. Solamente la Siglinda de Eva-Maria Westbroek brilló con aplaque vocal y densidad rítmica, opina Jordi Maddaleno (2008: 62-63). Lisboa continúa con la proyección elegida por Graham Vick de la Tetralogía, siendo esta vez el turno de Sigfrido en el mes de octubre. La gruta de Mime del primer acto surge como una enorme jaula de pájaro, mientras que el bosque sagrado y la caverna del dragón tienen aspecto de cloaca. Decenas de pájaros sobrevolaron el escenario, hecho que perjudicó al protagonista, Stefan Vinke, que luego trató de corregirse. Uno de los mejores intérpretes fue Mime de Colin Judson por sus grandes dotes de actor y cantante y así lo ve António Esteireiro (2008: 60-61). El 6 de diciembre se acaban las representaciones wagnerianas con *La walkyria* en Staatsoper de Viena sin demasiado éxito. La cabalgata de las walkyrias tuvo una imagen infantil, sin embargo, se cantó con madurez y perfección (2008: 84).

Antes de aludir a las puestas en escena de *Don Giovanni*, vamos a exponer la única crítica que localizamos acerca de Fausto en agosto del año 2008. El Théâtre Antique (Orange) tenía que disimular un muro romano que era visto en todos los montajes escénicos. El director escénico Nicolas Joel quiso taparlo con una tubería de órgano modelo Cavallé-Coll que se convertiría en la pauta a seguir de toda la ópera. René Pape, Inva Mula, Roberto Alagna y Jean-François Lapointe crearon un halo de magnífica labor musical y teatral en este teatro y Michael Plasson dirigió a la Filarmónica de Radio France con tal detallismo que resulta envidiable (2008: 74).

Don Giovanni dejó huella en varias ciudades del mundo. En Palais Garnier de Montecarlo el acierto de la escenografía de Grinda en un único espacio escénico con una gran lámpara que acerca o aleja los decorados laterales se vio perjudicado por la mediocre dirección musical de Patrick Davin, porque el público pudo haberse sentido aburrido por la monotonía con que dirigió la ópera. El reparto también dejó mucho que desear. Salzburgo no parece tener suerte con el mito del burlador, pues el nuevo montaje de Claus Guth fue una ofensa porque se desarrolló íntegramente en un bosque, aunque en el aspecto musical todo funcionó. Pavol Breslik fue un Don Ottavio con un estilismo riguroso y Leporello le dio su mejor actuación, siendo ágil y sonoro sin cese (2008: 79-80). En el Convent Garden de Londres, Francesca Zambello volvió a cansar con su feminismo mal enfocado y forzado, además la interpretación no fue uniforme por

parte de los cantantes y de los actores (2008: 68-69). El espectador del MET vio Don Giovanni en el mes de octubre del 2008. Una elegante producción de inmensas paredes corredizas con toques sevillanos y un ecléctico vestuario, como se explica en la crítica, sirvieron para entusiasmar. En cambio, la dirección de orquesta de Louis Langrée demostró descontrol mozartiano. Los cantantes y actores de esta versión podrían calificarse de inestables, aunque dieron aportaciones que fueron valoradas con positividad e interés (2008: 71). Vamos culminando con las opciones presentadas de Don Giovanni en Toronto y en Berlín a finales de año. El caso de Toronto conduce a la reflexión que siempre hemos planteado desde el principio de esta investigación. ¿Cuál es el límite de la innovación escénica en la ópera durante los siglos XX y XXI? Robien Guarino se carga el argumento del libreto de Da Ponte y de las fuentes que sirvieron al libretista para crear su texto dramático-lírico. Donna Anna es el personaje que trata de someter sexualmente al protagonista, Don Ottavio es un idiota asexual que muestra desinterés por su prometida y la muerte de Don Giovanni es debida a una afección cardíaca. Pobreza creativa que se agravó con el desacompasamiento de la orquesta a cargo de William Lacey. Una pena que los intérpretes hiciesen lo imposible por gustar a un público desconcertado, que no entendió cuál es la historia del burlador de Mozart (2008: 77-78). En Staatsoper Unter den Linden de Berlín obtuvo abucheos y decepción del público. Barenboim más que relajarse con su batuta, tuvo que organizar la representación poco acertada ni adecuada desde el punto de vista dramático. René Pape estuvo rodeado de motos Vespa o cuadros sobre canto e hizo una buena actuación vocal, aunque transmitió cierto nerviosismo por el polémico estreno (2008: 68).



Organigrama 9 de elaboración propia.

Para darle fin a una década de críticas sobre las tres representaciones operísticas escogidas, analizamos el panorama del año 2009. Lisboa atrajo a *Fausto* en el mes de enero con un espectáculo dramático y musical digno de recordar. Entre otros factores, la aparición de María Luisa de Freitas en el papel de Marthe fue una hermosa sorpresa para cualquier espectador y la dirección de orquesta inspiró y reforzó la brillantez del elenco, gracias a su director Enrico Delamboye. En cuanto a la escenografía de una producción que provenía de Frankfurt, se decantó por la actualidad alemana que costó que el público pudiese llegar a determinados detalles (2009: 78). No hubo decepción en un *Sigfrido* de esa Tetralogía que contaba con la dirección escénica de David Mcvicar. En el mes de febrero, el plantel vocal fue honesto sin llegar a la excelencia de la puesta en escena y la dirección de orquesta se calificó de objetiva y sin aspavientos (2009: 76-77).

Fausto aterrizó en Berlín, Montpellier, Toulouse, Viena y Chicago. El 15 de febrero el público berlinés abucheó el primer acto de la ópera y a partir de

entonces la representación mejoró para ser aceptable en aplausos. Karsten Wiegand diseñó una disposición escénica que consistía en un andamio en tres niveles con una orgía para el coro con muñecas hinchables y se pasa a una cámara de tortura enfocada en paredes plateadas. La cuestión musical y vocal tuvo mayor comprensión entre los espectadores, a pesar de que René Pape obligó a alargar la trama porque sufrió una indisposición, según comenta en su crítica Cócó Rodemann (2009: 73). En la Ópera Berlioz-Le Corum de Montpellier no causó grandes sensaciones la presencia de *Fausto* en el mes de marzo porque se hicieron transgresiones escénicas insignificantes y no hubo un equilibrio vocal y dramático entre los intérpretes (2009: 80-81). En el mes de junio en Toulouse el director escénico Nicolas Joel se despidió de la dirección del Capitole de la ciudad con la nueva producción de *Fausto*, consiguiendo un bello montaje realista y simbólico a la vez, dice Diniz Sánchez. La interpretación del elenco fue entregada a la causa y dominó el escenario de principio a fin con las premisas que la ópera de Gounod requiere: dúo Fausto y Margarita sincronizado, dúo de Fausto y el diablo coordinados desde cualquier punto de vista, Marta con matices de comicidad, Siebel defendiendo su finura y delicadeza, Valentín ahondando en su tragedia de forma soberbia (2009: 91). El reparto del *Fausto* de Viena fue pertinente, a excepción del coreano que interpretó el papel del demonio y la Marthe fue desempeñada por un papel muy joven que exige otros registros vocales y dramáticos. La dirección de orquesta de Bertrand de Billy dominó la obra y mantuvo la sintonía entre las tablas y el foso, como expone Gerhard Ottinger en su crítica (2009: 78-79). Civic Opera House de Chicago fue el último lugar escogido desde el punto de vista crítico para exponer las versiones de *Fausto* que circulaban por el mundo. Por fin, la ópera de Gounod vivió una gran noche con esta reposición gracias al derroche de talento creativo de su director escénico Frank Corsaro y por la interpretación de algunos papeles, tales como el trabajo sobresaliente de Ana María Martínez, puesto que demostró que Margarita es apasionada, sensible y trágica. Una solvente Marta, un doctor Fausto que fue una sorpresa por su calidad de barítono y Mefistófeles que sumó a sus medios vocales toda una artillería de recursos dramáticos que favorecieron su cercana posición con el público (2009: 74).

Agruparemos las versiones de *Don Giovanni* que fueron criticadas en este último año de una década lírica. En el mes de mayo del 2009, Staatsoper de Viena vivió la reposición del montaje de Roberto de Simone. René Pape trabajó un Leporello que le otorgó grandes éxitos por su poderío vocal, aunque dramáticamente no tuvo la comicidad que los vieneses esperaban ver. Todos los cantantes y actores dieron un conjunto de conformidades escénicas y musicales que al público tradicional acabó gustándoles (2009: 68). En el mes de marzo, Don Giovanni fue dirigido por el jovencísimo Gustavo Dudamel en la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. No defraudó su transmisión musical ni su organización orquestal, aunque no le benefició la apuesta escénica creada por Peter Mussbach creada sobre un circo romano y su falta de coherencia. Los cantantes cosecharon los aplausos del público y todo es como consecuencia del protagonismo del director de orquesta (2009: 68-69). El primer día de junio, Don Juan de Mozart y Da Ponte estuvo presente en Lisboa para darle un giro escénico más innovador sin transgredir ni disgustar al patio de butacas. María Emilia Correia enriqueció su contenido debido a los cambios de ritmo, pero los cantantes hicieron una actuación irregular en su conjunto. Por poner dos ejemplos, Donna Anna, la soprano portuguesa Carla Caramujo, mostró un nivel extraordinario y Leporello, Kevin Short, no supo adaptarse a las exigencias de la teatralidad que implica este personaje (2009: 59). Pier Luigi Pizzi puso en pie un espectáculo muy teatral en el Teatro Lauro Rossi de Macerata, con detalles fundamentados en el sexo por la obsesión que demuestra la propia obra en esos aspectos que recaen sobre la figura de su protagonista, según escribe Mauro Mariani. Unos intérpretes tuvieron un mayor acierto que otros aquella noche y destacamos la labor vocal y dramática de Ildebrando D' Arcangelo como Don Giovanni y Andrea Concetti como un Leporello que parece ser algo más que un criado de su amo; lo decimos por el detalle del beso en la boca cuando se despiden antes de la muerte (2009: 63). En septiembre, Zurich recibió la producción de Sven-Eric Bechtolf con la escenografía de Rolf Glittenberg del año 2006. Don Giovanni tuvo la misma fuerza, el mismo ingenio y la misma elegancia, expresa el crítico Hans Uli Erlach. En cambio, la dirección de orquesta de Theodor Guschlbauer se la apreció carente de inspiración, así como el elenco protagonizado por un espectacular Carlos Álvarez como un don Juan que mantuvo clara la idea escénica y musical en su cabeza (2009: 73). En octubre,

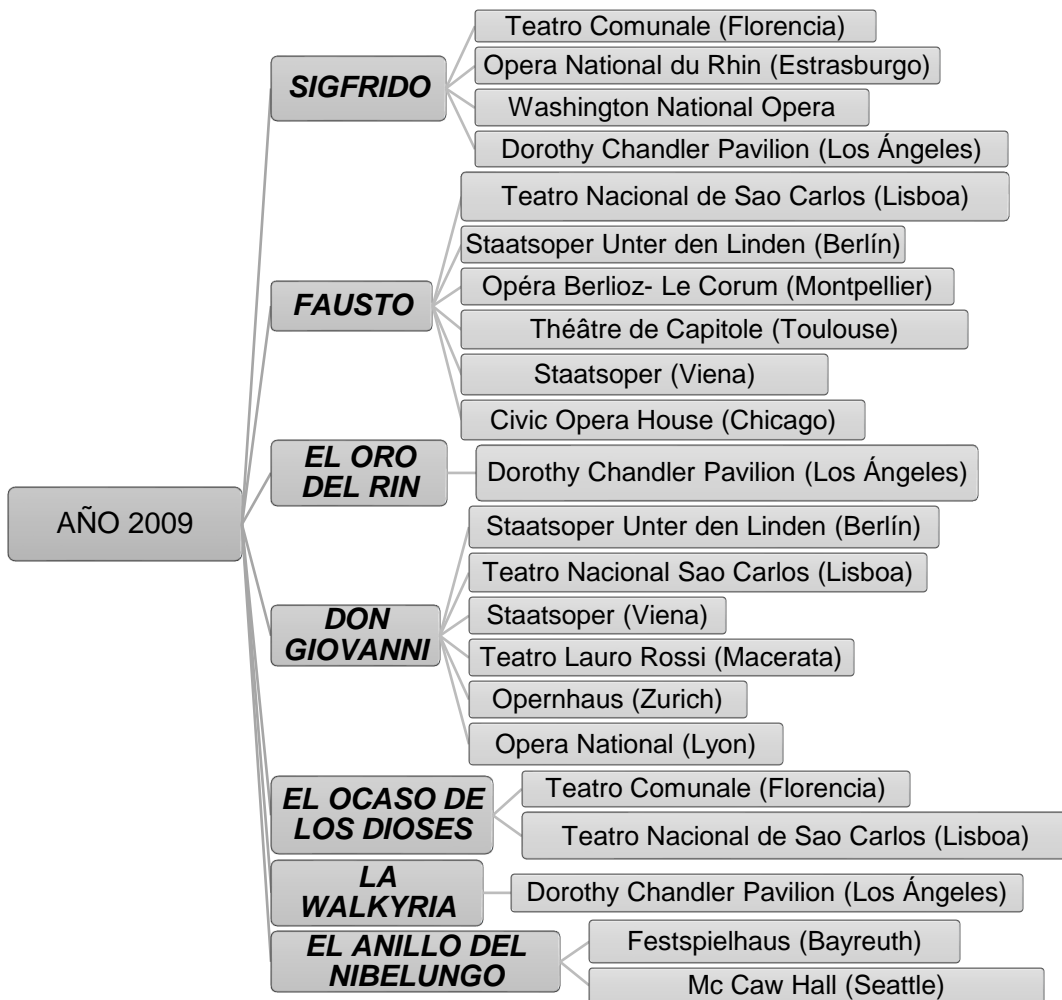
Opera National de Lyon sitúa Don Giovanni en una ciudad de Estados Unidos de los años 30 de La Gran Depresión y carente de necesidades. Así, no extrañaba que en la acción dramática se encontrase a un muerto en un umbral y así lo ve Philippe Andriot en su crítica. La escenografía es calificada de innovadora y grandiosa, sin embargo, no se opina lo mismo del aspecto musical porque se encontró con dificultades orquestales y vocálicas (2009: 68).

Hemos dejado el repaso de los estrenos de Wagner del 2009 para el final y así cerrar esta recopilación de críticas internacionales. *El oro del Rin* se representó en marzo en Washington para consolidar el Anillo como proyecto que funciona en América. Plácido Domingo y James Conlon están a cargo de esta Tetralogía que concluiría en el verano del 2010. Al principio se barajó la oportunidad de darle un sentido escénico como si fuese una superproducción de George Lucas y después el pintor y director de escena Achim Freyer plasmó una escena que tuviese grandes cabezas, máscaras y diablos de época indefinida. Este hecho no entusiasmó a los espectadores, pero se suplió con la lectura dirigida por la batuta de James Conlon. Del extenso elenco -dice Ramón Jacques- subrayamos la labor teatral y vocal de Arnold Bezuyen desempeñando un Loge sonoro y excelso (2009: 78-79). *La walkyria* representó en Los Ángeles la segunda entrega del nuevo Anillo ideado por Achim Freyer. Plácido Domingo dio vida a un Siegmund siempre impecable con él y Anja Kampe fue una apasionada Sieglinde, vocalmente segura y sumisa a la rudeza de Hunding. Igual de convincente se mantuvo la dirección de orquesta de James Conlon. Linda Watson consiguió de nuevo ser una Brunilda creíble en cualquier faceta que queramos exponer de ella y el resto de las walkyrias estaba compuesto por destacables solistas que daban sonoridad plena a sus momentos de aparición fundamentales de la trama operística (2009: 69). *Sigfrido* tuvo su espacio escénico en Los Ángeles en el mes de octubre y, bajo la misma producción, siguió la misma línea enérgica, sensible y de seguridad musical y dramática (2009: 67-68).

Sigfrido y *El ocaso de los dioses* se vio en Teatro Comunale de Florencia a cargo de la producción escénica de la Fura dels Baus obteniendo también un éxito parecido al que había logrado en Valencia. Los únicos cambios que se percibieron fueron de reparto (2009: 61). No tenía mucho sentido profundizar en

aspectos que atañen a la crítica y la representación del *Anillo del Nibelungo* de la Fura porque lo hemos analizado de forma pormenorizada con anterioridad. Otro verano más, el público del festival de Bayreuth asistió al mismo Anillo de Dorst en su dirección escénica y de Christian Thielemann en su imponente dirección orquestal. Un fin del mundo ideal donde las carreteras cruzan literalmente el reino de la madre naturaleza y las canteras se preparan para ser dinamitadas (2009: 65-67). También en verano se presentó una producción de la Tetralogía en el Mc Caw de Seattle. La dirección escénica de Wadsworth-Lynch creó un panorama ecológico y de apología a la naturaleza. Quien domina el ciclo es el dios Wotan con una poderosa interpretación de Greer Grimsley, según aprecia en su crítica Janette Griffiths (2009: 71-72).

El ocaso de los dioses cerró el círculo wagneriano en Lisboa en el mes de octubre del 2009. La grandiosidad del montaje y su complejidad ha supuesto uno de los principales atractivos de esta producción que desde 2006 está capitaneando Graham Vick. Esta vez añadió el hecho de envolver todo el teatro de telas grises con el fin de hacer desaparecer todo el lujo de dorados y terciopelos de la sala. De este modo, continuaba con su afán de aprovechar cada rincón del teatro como escenario total y esos aires de siglo XX manifestados en la aparición de scooters en la caza y de un jacuzzi en el castillo del guibichungo. Seguimos haciendo mención al trabajo vocal y dramático de Susan Bullock como Brunilda. Comenta António Esteireiro que la dirección de orquestal permitió formular buenos augurios para nuevas temporadas (2009: 64-65).



Organigrama 10 de elaboración propia.

4.SÍNTESIS Y CONCLUSIONES.

4.1. Las teorías de la semiótica teatral aplicadas a las óperas estudiadas.

En el planteamiento de esta tesis doctoral ya expusimos que no existe ningún estudio semiótico de las óperas que introduzca análisis comparativos sobre diferentes versiones representadas. Se debe a que la investigación sobre el género operístico se ha centrado prioritariamente en los factores históricos y ha ignorado la aplicación de las teorías de la semiótica teatral aplicadas a la ópera que refuerzan y actualizan los argumentos históricos desde una perspectiva más consecuente. Por este motivo, las hipótesis de esta investigación se centran en estudiar la evolución de la ópera atendiendo a cómo han cambiado las representaciones desde el siglo XVIII hasta el actual siglo XXI y cuál ha sido la repercusión de esta evolución en la recepción de un público sujeto a diversos condicionantes.

La metodología que hemos aplicado para el estudio de las óperas seleccionadas puede mostrar de una manera fehaciente que las principales teorías de la semiótica teatral ayudan a entender mejor la evolución de la representación de una ópera desde su nacimiento.

Veamos algunos ejemplos de aplicación teórica que hacen alusión a las tres óperas que hemos sometido al análisis semiótico.

Eugenio Coseriu (1980: 51) expresaba que “todo texto tiene un sentido” y después se plantea dos preguntas imprescindibles: cómo se origina el sentido y cómo se entiende. Si esta afirmación la aplicásemos a la representación teatral, al texto teatral como cree Fischer-Lichte (1999: 515), llegaríamos a justificar por qué hemos creído conveniente realizar este estudio de análisis pormenorizado de textos dramático-líricos y de las puestas en escena de las óperas escogidas. La ópera no posee un trabajo de análisis semiótico para buscar las causas de sus diferentes fases evolutivas, pues los manuales del género se ciñen a darnos datos históricos muy contrastados y eficaces, aunque insuficientes a la hora de establecer criterios que pudieran explicar los factores que han provocado los cambios escénicos y la progresión evidente en este texto dramático-lírico.

¿Cuáles son las causas de la transformación escénica en la ópera durante los siglos XX y XXI? Para ello, iniciamos un repaso por las principales teorías semióticas teatrales con el fin de contrastar sus características con la ópera desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Patrice Pavis (1987: 87-90) plantea un problema de comunicación teatral porque habría que distinguir entre la comunicación interna y la comunicación externa, dato que conlleva el hecho de señalar diferentes ejes de comunicación: actor-espectador, personaje-espectador, personaje-personaje, actor-actor, espectador-espectador. La comunicación entre todos estos exponentes ha sido muy variable a lo largo de la historia del teatro y también en la historia de la ópera. Pensemos en aquellas representaciones operísticas hieráticas que apenas se preocupaban por la interpretación y la dramatización. Éstas provocarían en el espectador la reflexión de que va a participar como receptor y destinatario de un acontecimiento musical medianamente ambientado, pues la trama no se ejecutaba apenas en la puesta en escena ni existía apenas movimiento. En cambio, a mediados del siglo XIX se progresa en este aspecto gracias a la preocupación constante de los compositores, los libretistas y los directores de escena por el texto dramático-lírico. Wagner fue su máximo impulsor, aunque debemos mencionar la labor de Verdi y otros compositores musicales coetáneos o anteriores que pudieron esforzarse con grandes logros para dar lugar a una ópera como obra de arte que aporta un compendio de razones artísticas para llevarlas a cabo en la escena.

Todo este fenómeno, que hemos visto de forma palpable en nuestro estudio analítico de las tres óperas escogidas, confirma las transformaciones necesarias entre los ejes de la comunicación teatral. Desde mediados del s. XIX, el actor de una ópera ha de estudiar las partituras y el libreto con el fin de interpretar ambos textos con sus códigos correspondientes. Ese factor ayuda a que el espectador entienda la ópera como un género teatral y como un género musical cuando se representa. Así, el actor se familiariza más con el papel de su personaje y del resto de los personajes que aparecerán en escena. La causa común es la representación de un texto dramático-lírico. Veamos un ejemplo ilustrado de esta teoría de comunicación teatral de Pavis:

- Primer modo de comunicación teatral basado en la relación entre el actor/actriz y el espectador:

ACTRIZ. Margarita en *Fausto*. Lecturas del libreto por parte de la intérprete y desempeño de su papel en escena según las directrices del director escénico, a su vez se muestra dependiente del elenco de actores que participen en esa representación.

ESPECTADOR. Individuo que acude a una representación operística de *Fausto* durante el siglo XX. Puede conocer o no su mito y vive la tensión dramática de la dama si ella ha respetado las indicaciones del director escénico. A partir de mediados del siglo XX, como hemos visto en el estudio analítico de las óperas escogidas, todos los directores escénicos se vuelcan en darle a la representación de óperas un sentido casi igualitario al texto dramático y al texto musical.

- Segundo modo de comunicación teatral basado en la relación entre el personaje y el espectador:

PERSONAJE. Margarita en *Fausto*. Gran protagonismo textual porque ella es el origen del conflicto dramático y es capaz de desencadenar su trágico final. Provoca el triángulo amoroso, es el motivo de la muerte de su hermano y de la transformación del protagonista tras aparecer Mefistófeles.

ESPECTADOR. Individuo que acude a una representación de *Fausto* durante el siglo XX. Vive la tensión dramática de la dama en la lectura del libreto y en la representación. Si conoce este personaje porque haya leído el libreto o haya acudido a ver esta ópera con anterioridad, el espectador posee un juicio previo. En cambio, siempre existe en el teatro un espectador novel e incluso una ausencia de la figura del lector del libreto puesto que conocemos la opción de ir a una ópera y saber que hay espectadores que no leen su libreto. Igualmente sabemos que quien se enfrenta a una representación de una ópera por primera vez tendrá una opinión y sentirá determinados aspectos artísticos de una forma diferente que el que ha acudido al teatro con mayor asiduidad. También puede ocurrir que el espectador novel no entienda el texto dramático en función de lo que ve representado porque se ha estrenado una versión de una ópera excesivamente transgresora y repercute en ese grupo de espectadores que se enfrenten por primera vez a su puesta en escena. Esta premisa es indispensable

tenerla en cuenta en el trazado de la progresión y evolución de la ópera durante los siglos XX y XXI. Por este motivo, seguimos esbozando la teoría comunicativa fundamentada en el emisor y el creador y los receptores y los destinatarios, tanto individuales como colectivos.

Kowzan (1997: 141-143) supo diferenciar muy bien entre el público y el espectador, así como tuvo en cuenta el rasgo teatral más importante: la representación teatral y la operística tienen lugar directamente, la duración de la emisión es igual a la duración de la percepción. Por este motivo, una ópera deja de existir en el momento en que acaba la representación para ser renovada unas horas más tarde, al día siguiente o dentro de unos años. Es lógico pensar que todo este panorama incide en la comunicación dramática y en la interpretación actoral del personaje, así como en sus relaciones con un espectador o con el público. De ahí que Pavis resalte la tipología de relaciones dramáticas comunicativas y haga hincapié en las interacciones entre espectador-espectador porque ningún individuo es igual debido a la importancia de sus antecedentes como hemos visto. ¿Cuántas veces hemos comentado una representación teatral, una película, un cuadro o una ópera y no compartimos con otro espectador los mismos criterios? Existen varios condicionantes al respecto:

7. La existencia de un conocimiento previo de la representación.
8. Los convencionalismos sociales de la época en que se representa y las críticas establecidas antes de acudir a la representación.
9. La lectura del libreto.
10. La acústica del teatro.
11. La interpretación dramático-musical de los actores.
12. El valor simbólico de la escenografía: elementos que sugieren datos que implican una capacidad de abstracción y de relación por parte del espectador en el momento de la representación.
13. Si un actor de la compañía acude a ver la representación el día que no tiene que actuar será un espectador diferente al resto que acuda al teatro. Lo mismo sucede si el director escénico va a ver la representación, pues siempre será un espectador diferente a cualquiera que asista.

14. La visión de conjunto y la visión individual de la escena: fijar la atención en un elemento y sumar a esa atención la perspectiva general de la puesta en escena. Nos conduce a notar un detallismo escénico e igualmente a percibir la coordinación.
15. Un espectador recibe un acto de comunicación dramático para sí. Si hay dos espectadores que se relacionen y acudan juntos a la representación degenera en comparaciones, contrastes e intenciones comunicativas diversas extraídas de la interpretación.
16. El concepto de público. Imaginemos cuántas impresiones podríamos aunar de todos los espectadores que van un día a ver una representación operística. Otro factor influyente es el grado de éxito que posee la ópera antes de verla representada y cómo nos condiciona. Nos planteamos qué se necesita para establecer una variable adecuada acerca del grado de aceptación de todos los espectadores que ven una ópera. De este modo, seguimos pensando que condiciona el reclamo que pueda plantear la representación según el cartel de la compañía, al igual que condiciona si el público está más cercano a los hechos que se suceden o se diseña una escena que ayude a crear proximidad, empatía y saber cultural ajeno a una desorientación.

- Tercer modo de comunicación teatral basado en la relación entre el personaje y el personaje:

PERSONAJE. Margarita en *Fausto*. Posee un gran protagonismo escénico porque es el origen del conflicto dramático y es capaz de desencadenar su trágico final.

PERSONAJE. Fausto en *Fausto*. No se conforma con su destino y encomienda su alma al diablo. Sus hechos dramáticos ayudan a darle mayor capacidad interpretativa a los que le rodean; Mefistófeles y Margarita. Su relación con Margarita y sus esfuerzos para estar con ella le ayudan a comprender que no se puede luchar en contra del paso del tiempo. El afán de Fausto subraya el protagonismo de Margarita y la aparición de personajes como Siebel o Valentín.

La conclusión fundamental entre un personaje y otro es su cadena de relaciones, que suponen ser pequeñas dosis de causas y consecuencias de sus acciones con el propósito de resolver un conflicto. Esas relaciones entre personajes seducen al espectador, dependiendo de cómo se efectúen en escena. Hay veces que las críticas negativas a una representación operística son implacables porque un personaje no ha sido interpretado por un actor como se expresa en el libreto o porque el director escénico ha decidido darle otro sentido al personaje. Es peligroso jugar con ciertas innovaciones escénicas porque el espectador pudiera no estar preparado para ello o prefiere un respeto a un compositor y un libretista de otros tiempos que decidieron crear una ópera no para acabar siendo un cúmulo de desinformaciones entre el actor, el personaje, el espectador y sus tipos. Se puede innovar con óperas desde el siglo XVIII y somos partidarios de ello, siempre que exista un respeto al texto y no desvirtúe la intencionalidad dramática.

Hemos hecho uso de la teoría de la comunicación dramática de Kowzan, basada en que en la representación teatral todo es signo, porque queríamos tener la finalidad de disponer unos apartados semióticos adecuados a cada análisis de las óperas escogidas, que fueran ordenados en criterios y coherentes según el estudio. De esta manera lo hemos explicado en la introducción de la investigación, porque es conveniente una organización basada en aspectos que atañen a la evolución de puesta en escena desde el siglo XX y cotejar esa progresión del género dramático-lírico en función de esta pluralidad de sistemas de signos: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado e iluminación, música y sonido.

En el estudio de investigación se hace relevante el significado explícito e implícito de determinado vestuario, determinado mobiliario e iluminación o determinados gestos en cada puesta en escena. El vestuario ayuda a entender cambios consustanciales en la sociedad; cambios sobre el respeto hacia el origen de esa ópera o si se acerca la vestimenta a nuestro presente; cambios que puedan provocar una innovación tan vertiginosa que no se entienda la representación. Todos estos aspectos se han visto con anterioridad en el análisis pormenorizado de las obras escogidas y en las comparaciones establecidas entre unas puestas en escena y otras.

Signos auditivos en la ópera.	Signos visuales en la ópera.
Palabra: libreto.	Mímica, gesto y movimiento: innovaciones en la puesta en escena desde mediados del siglo XIX.
Tono: otorgar dramatismo y dependiente de la partitura a su vez.	Maquillaje, peinado, traje: innovaciones en la puesta en escena desde mediados del siglo XIX. Con anterioridad, solamente se plasmaba el contexto situacional del estreno de la ópera acorde a su tiempo.
Música y sonido: partitura y libreto.	Accesorios, decorado e iluminación: innovaciones en la puesta en escena desde mediados del siglo XIX. Desde finales del siglo XX la luz ha sufrido un avance tecnológico muy importante e incide en las puestas en escena. Lo mismo sucede cuando se quiere amoldar la puesta en escena al mundo actual y repercute en el mobiliario.

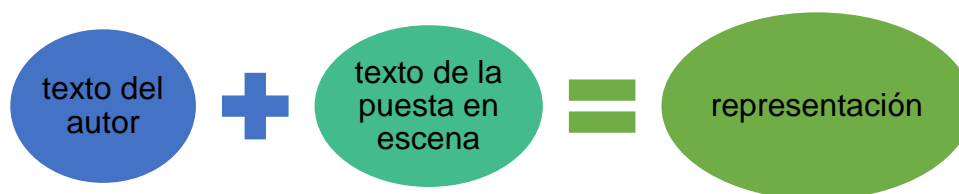
De los trece signos de Kowzan, se ha hecho referencia a los signos auditivos cuando expusimos nuestra interpretación de los ensayos wagnerianos, pues la oposición de la literatura y la música en la ópera varió a mediados del siglo XIX, tras los intentos anteriores por parte de Gluck y coetáneos de Wagner como Verdi. No se afianzó el equilibrio entre aquella poesía y la música hasta que el compositor alemán no lo demostró en sus óperas y con su forma de componerlas: primero creando un texto dramático y luego componiendo la música para él. A partir de entonces, la palabra, el tono y la modulación, la música y los efectos de sonido inundan la escena desde mediados del siglo XX con una intención constante de seguir innovando tanto en óperas del siglo XVIII como en óperas compuestas por compositores del siglo XXI.

Otra de las teorías de análisis semiótico aplicable a la ópera, y de la que nos hemos valido en nuestro análisis, es la expuesta por Anne Ubersfeld alusiva a los triángulos actanciales.

Bajo la misma reflexión que hacía Kowzan, Ubersfeld comenta que el teatro se convierte en el arte de la paradoja puesto que es una producción literaria y una representación concreta o flor de un día. Es el arte que deja un legado textual y un arte hecho para una sola representación irrepetible. Al mismo tiempo, es un arte que califica de “fascinante” por exigir una participación física y psíquica del espectador. Este espectador nunca está solo, ya que su mirada abarca al espectáculo y a los otros espectadores. Hemos analizado una serie de factores que repercuten en la relación operística entre el espectador y el concepto global de público cuando hemos comenzado a añadir teorías semióticas que queremos aplicar a la investigación del género dramático-lírico. Anne Ubersfeld se encuentra en la misma posición que los autores citados -Pavis y Kowzan- y ahonda en las dificultades que tiene el teatro, la ópera en nuestra investigación, debido a que la representación se extingue desde el momento en que se acaba, no perdura en el tiempo y el público es dispar el mismo día que va al teatro y también al día siguiente cuando se vuelva a representar tal ópera. Esta representación puede parecer la misma porque la compañía no ha sufrido modificaciones en su elenco, sin embargo, no se puede considerar la misma porque estamos ante un día diferente con unos espectadores diferentes. La función de la recepción por parte del público ratifica, como nosotros, que es mucho más compleja porque el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de signos débiles, pero claramente perceptibles por el emisor. Además, Ubersfeld cree que no hay un espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan unos sobre los otros. Por ello, en primer lugar, hemos de tener presente que es el espectador, más que el director escénico, quien fabrica el espectáculo y por ello, de acuerdo con Ubersfeld, hemos asumido la idea de que es el espectador quien compone la totalidad de la representación en todos sus ejes. El director escénico lo ha hecho previamente tras la lectura del libreto de la ópera y da lugar a una única versión que será interpretada bajo el prisma de una multitud de versiones por parte del público.

Como consecuencia, Ubersfeld nos obliga a distinguir con claridad entre lo que debemos considerar texto y lo que es la representación, puesto que la autora opina que, sin conocer esta distinción, es imposible analizar sus relaciones. De este modo también advierte que no es posible examinar con los mismos instrumentos los signos que provienen del texto y los signos no verbales de la representación. En el estudio pormenorizado de *Don Giovanni*, *Fausto* y *Anillo del Nibelungo* seguimos la línea trazada por Ubersfeld: por una parte, atendemos al libreto y sus aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos y, por otra parte, establecemos un análisis de la proxémica, la cinésica³² y los elementos teatrales que atienden a la puesta en escena según Kowzan. El libreto va a repercutir en la manera de representar la ópera; la evolución de la puesta en escena en la ópera va a depender del libreto y de múltiples factores que han hecho progresar la representación como hemos corroborado desde mediados del siglo XIX.

Para Ubersfeld existe un texto del autor que tiene abundantes lagunas y un texto de la puesta en escena que se inserta en las lagunas que tiene el primero. Ambos darían lugar a la representación³³:



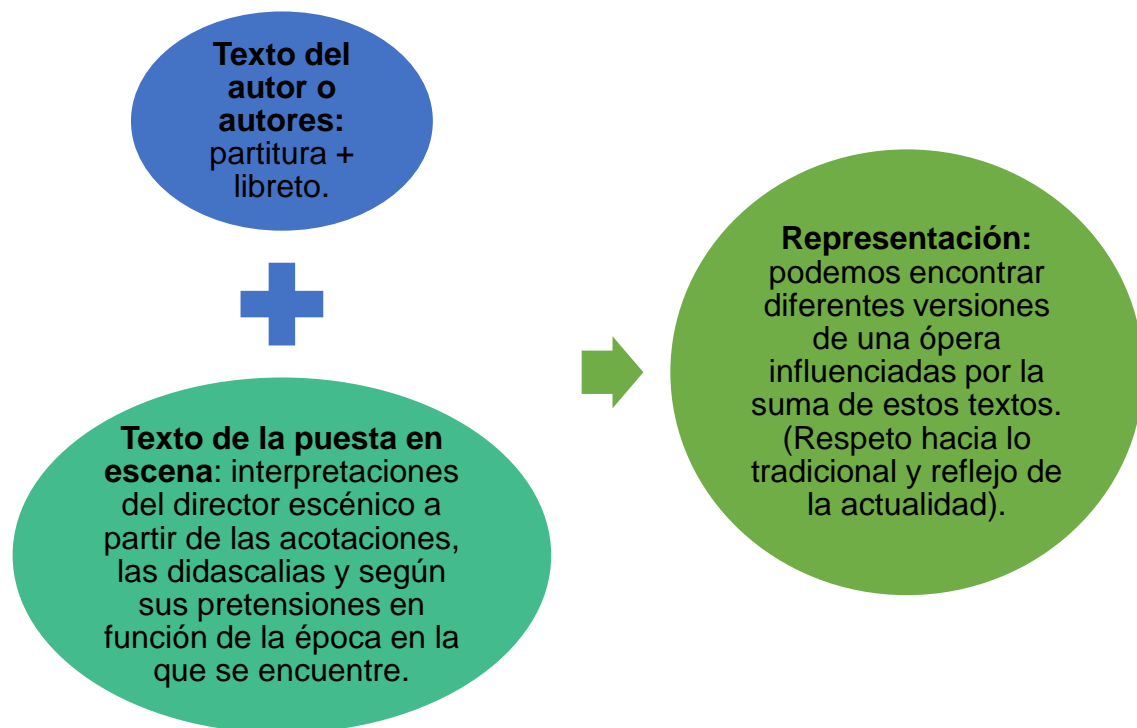
Por ejemplo, ¿qué edad tiene Don Giovanni? ¿Qué oficio tiene Don Ottavio? ¿Se profundiza en los detalles sobre la boda de Zerlina y Masetto para que un

³² Cinésica. Der. del gr. κίνησις *kínēsis* 'movimiento'.

1. f. Psicol. Disciplina que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos.

³³ María del Carmen Bobes Naves en *Semiología de la Obra Dramática* (1997, 93-94) expone lo que De Marinis denomina *Texto Dramático* al texto escrito y llama *Texto Espectacular* a la representación; define al texto espectacular como “un conjunto no ordenado, pero coherente y completo de unidades textuales, de varias dimensiones, que remiten a códigos diversos, heterogéneos entre sí y no todos específicos, a través de los cuales se realizan estrategias comunicativas”, por lo que estamos ante un enfoque muy similar a lo defendido por Anne Ubersfeld.

director escénico pueda ser fiel a lo expresado en el texto del autor y en el texto de la puesta en escena? Estas imprecisiones en la ópera y en el teatro en general han dado lugar a que la representación haya estado sujeta a una red de interpretaciones, tantas interpretaciones como espectadores pueda haber o directores de escena puedan orientar la suma de los dos tipos de textos. En la ópera hay que partir de un doble texto de autor: el del compositor y el del libretista. En el caso de Wagner coincidía en una misma persona la acción de elaborar un texto dramático y un texto musical, algo que compositores posteriores del siglo XXI han seguido llevando a cabo. Veamos cómo sería la situación que plantea Ubersfeld si nos enfrentamos a una ópera:



Hemos abordado el modelo actancial para observar las apreciaciones y conclusiones que hemos subrayado en la puesta en escena operística. Partiendo de Greimas (1987), Ubersfeld expone cinco conceptos básicos:

MODELO ACTANCIAL

- Sujeto-objeto
- Destinador-destinatario
- Ayudante-oponente
- La flecha del deseo
- Los triángulos actanciales.

En el análisis de las óperas escogidas se ha dispuesto la valoración de las parejas de este cuadro.

La pareja básica sujeto y objeto nos infunde qué quieren conseguir los personajes. El sujeto Fausto quiere la eterna juventud para enamorar a Margarita (objeto). Don Giovanni es un sujeto que necesita burlarse de cuantos pasan por su lado y el resto de los personajes que aparecen en escena quieren vengarse de él (objeto). Alberich es el sujeto que quiere obtener el poder y Wotan es otro sujeto que espera el mismo poder para erigir su Walhalla, en cambio, todos aquellos que quieren quitarse ese objeto del poder, el Anillo, serían oponentes en la tetralogía wagneriana. Wotan es oponente de Alberich, y viceversa. La Hijas del Rin son oponentes de los dos anteriores, y también los son: Siegfried, los gigantes, los gibichungos o el nibelungo Mime. La relación sujeto y oponente en *El Anillo del Nibelungo* es muy extensa y muy rica para explicar la teoría semiótica de Ubersfeld.

La pareja ayudante y oponente tiene un funcionamiento complejo en general porque el ayudante puede convertirse en ciertas etapas del proceso en oponente, en cambio el oponente rara vez puede convertirse en ayudante. Nos sirve como ejemplo la relación entre Leporello (ayudante) y Don Giovanni (oponente) y de Mefistófeles (ayudante) y de Fausto (oponente). No concebimos que el criado de don Juan se muestre como oponente, aunque opine que su amo se equivoca en sus actos. Ni tampoco Mefistófeles deja de ayudar a Fausto hasta el final de la representación, a pesar de que sea una ayuda negativa y repercuta en un desenlace trágico. Ubersfeld ve cierta ambigüedad en la relación entre el diablo y el doctor en *Fausto* de Goethe, debido a que entra en juego la relación con el sujeto.

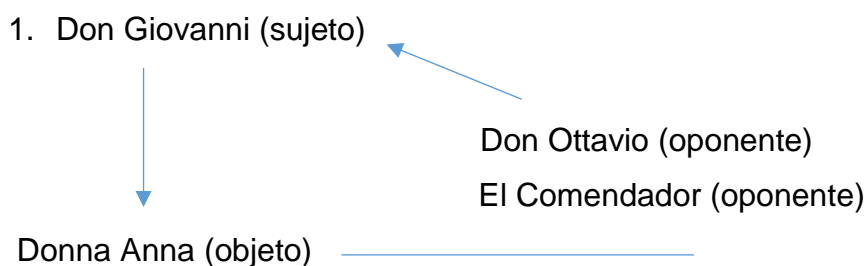
Mucho más compleja es la situación entre el destinador y el destinatario porque no alude a personajes ni a situaciones, sino a motivaciones que determinan la acción del sujeto. Así:

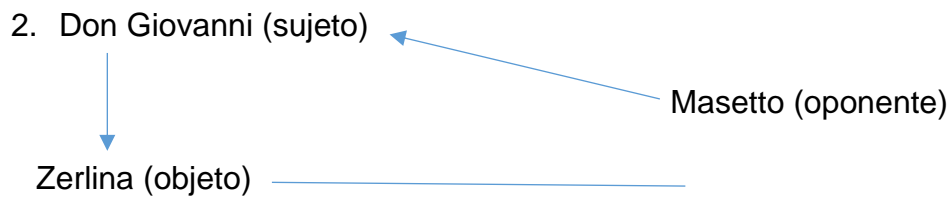
Destinador: Fausto se transforma en joven en el acto I, una vez que encomienda su alma al demonio.

Destinatario: Margarita sufre las consecuencias de la transformación de Fausto porque su triste final está marcado por una serie de acciones consecutivas que se han ido originando sobre la base del destinador.

La flecha del deseo es un contenido que Ubersfeld diseña para explicar las relaciones entre el sujeto y el objeto, provocadas por los distintos tipos de triángulos actanciales. En los análisis de esta investigación sobre los libretos de cada ópera se han estudiado con minuciosidad los triángulos y cuáles son sus proyecciones evolutivas en la trama. Y las conclusiones a las que llegamos tras aplicar estas teorías de análisis a las óperas que nos ocupan son:

En los triángulos activos de las óperas escogidas, Don Ottavio se opone a la burla y deshonor que Don Giovanni ha sometido a la familia de su prometida. El Comendador se había opuesto a que Don Giovanni se aprovechara de su hija. Posteriormente, Donna Elvira no quiere que Don Giovanni salga airoso de tanta treta amorosa y es aconsejada por Leporello, además de conseguir aliados para vengarse del galán. Masetto se opone a que Don Giovanni conquiste a Zerlina. ¿Cuántos triángulos activos según la teoría actancial de Ubersfeld? En los análisis establecidos nos fijamos exclusivamente en los juicios amorosos que daban lugar al enredo, pero si quisiésemos plasmar esta teoría el resultado sería muy aclaratorio como podemos observar en dos exponentes que precisamos a continuación:





Los triángulos psicológicos y los triángulos ideológicos consisten en preguntar por la relación entre el sujeto, el objeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales, ideológicas y, también, socio-históricas. Esta división de los triángulos actanciales de Ubersfeld no hemos creído necesaria esquematizarla en los análisis de las óperas escogidas, sin embargo, sí somos muy insistentes en justificar cada una de las relaciones entre todos los personajes y sus motivos.

Antonio Tordera Sáez en su “Teoría y técnica del análisis teatral”³⁴ sostiene que el teatro es acción y ha de fijar su atención en la representación, cumpliendo con nuestros objetivos de investigar acerca de la evolución operística desde el punto de vista de la puesta en escena. Tordera repite la misma reflexión que hiciera Ubersfeld sobre que es un arte efímero, pues cada “función” de teatro es una interpretación distinta y conduce a que algunos críticos vean dificultades, desventajas e inconvenientes en la literatura-espectáculo.

El teatro es una acción compleja porque engloba un conjunto de la visual y de la verbal. Estos pensamientos vertidos por parte de tales teóricos de semiótica teatral no hacen más que afianzar nuestra labor y darle un valor añadido a la tarea de querer sostener que la ópera ha cambiado desde mediados del siglo XIX y, principalmente, ha sido gracias a la puesta en escena y a tantos aspectos semióticos que debemos tener como referencia para comprender este conjunto.

Quizá lo que nos ha gustado especialmente y se ha tenido en cuenta en esta investigación es el estudio que realiza Tordera de la relación entre el autor y el texto. No cae en impresiones pragmáticas ni en teorías de la comunicación,

³⁴ *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro y cine)* está compuesto por un estudio preliminar y tres partes que estudian la semiótica literaria de la poética por parte de Jenaro Talens, de la narrativa a cargo de José Romera Castillo y de la dramaturgia de la mano de Antonio Tordera Saez. En último lugar, Vicente Hernández Esteve elabora una teoría sobre el análisis fílmico.

porque cree que en teatro hay que plantearse quién es el emisor entre varias posibilidades acertadas: el autor, el director, el escenógrafo, los actores, la posible censura que hubo, el mundo empresarial del que depende la ópera que se vaya a estrenar y prosiga en la cartelera. Todos los elementos que hemos mencionado emiten un mensaje que repercute en la puesta en escena y todos estos emisores son imprescindibles para que tenga lugar una puesta en escena.

Autor: Richard Wagner	} Mensaje: realizar el denominado "Anillo del Siglo"
Director escénico: Patrice Chéreau	
Director de orquesta: Pierre Boulez	
Un actor: Donald McIntyre (Wotan)	

Autores: Charles Gounod (compositor)	} Mensaje: Innovar con un mobiliario de laboratorio químico.
Jules Barbier y Michael Carré (libretistas)	
Director: Des Mc Anuff	
Un actor: Jonas Kauffman (Fausto)	

Bobes Naves realiza un repaso de la semiología del teatro con el objetivo de explicar los motivos en una progresión ascendente que atañen a la conformación del análisis del género dramático, concebido como un conjunto de textos a tener en cuenta y con el mismo grado de importancia.

Esta investigación del texto dramático-lírico y su representación ahonda en este factor de estudio que la semiología comenzó en los años 30 y 40 del siglo XX. Entonces se presentaba como una síntesis de varias corrientes metodológicas, pues así lo corrobora Bobes Naves citando autores como Zich, Mukarovski, Bogatyrev, Hjelmlev, J. Hoz, K. Elam, Veltruski e Ingarden y Kowzan -estos dos últimos en Polonia y los anteriores en la antigua Checoslovaquia-. La escuela checa y la polaca dedicaron parte de su labor científica a los signos dramáticos no verbales, a los signos de la representación que hemos querido

analizar de manera somera en esta tesis doctoral, porque confiamos que la ópera merece un estudio semiótico y semiológico actual para que sepamos qué elementos son los que provocan sus cambios, sus innovaciones, sus peculiaridades y sus efectos en el público.

4.2. El fenómeno de la transposición.

El primer capítulo de esta investigación tenía por objeto desarrollar la relación complicada de la literatura y la música durante casi tres siglos. Cuando queremos concluir cuál es su posición actual y qué características poseen ambas manifestaciones artísticas a la hora de mezclarse para crear un nuevo arte, no podemos obviar el fenómeno de la transposición.

La transposición es la transformación de una obra literaria en una obra musical, normalmente de música vocal (González Martínez, 2009: 260). Se puede asimilar como un fenómeno complejo porque implica la hipertextualidad y la intertextualidad, es decir, le facilita al compositor y al libretista, si hablamos de la ópera, un mundo de posibilidades textuales porque se trata de crear una confluencia e interacción entre ambas que dé lugar a una realidad artística nueva con todos los factores semióticos que condicionan al teatro y a la música. El concepto de intertextualidad fue introducido en la historia de la literatura por el semiótico ruso Batjín y lo desarrollaron autores como Julia Kristeva, Gerard Genette y Michael Riffaterre.³⁵ La intertextualidad conlleva que un texto musical en nuestro caso pueda llevar implícita la presuposición de la existencia de otros textos como el literario. Así, guardarían algún tipo de relación y otorgaría de un sentido distinto al texto en cuestión.

Cualquier autor puede elaborar una obra pensando en la posibilidad de utilizar otras obras de referencia y su empleo que sea efectuado de muy diversa manera, siempre teniendo presente que estas obras han de estar integradas en un modelo cultural afín o catalogado como saber enciclopédico de una sociedad.

³⁵ La traducción española del manual de Kristeva es *El texto de la novela* ("Ensayo. Palabra en el tiempo, 108"), Barcelona: Lumen, 1974; a través del cual citamos a GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989; y a través del cual citamos a RIFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington-Londres: Indiana University Press, 1978.

El destinatario o los destinatarios de esta obra poseerán un conocimiento de la tradición cultural y han de asociar mecanismos puestos en funcionamiento para entender las relaciones que el autor hace entorno a su obra. Por ejemplo, dice González Martínez (2006: 167) que Mozart tuvo que tener en cuenta al componer *Le nozze di Figaro* la popularidad de la obra de Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*), especialmente al darle una caracterización al personaje principal con cierta insolencia en el texto musical (partitura) y en el texto dramático (libreto). Después de eso, Mozart tenía vía libre para enfocar su Fígaro como quisiese, transformando o haciendo evolucionar lo que considerase oportuno al establecer comparativas culturales o sirviéndose de otras fuentes musicales y literarias.

Dentro de las relaciones hipertextuales es donde Genette incluye lo que llama “la transformación seria o la transposición” (1982: 495). El autor distingue entre las transposiciones formales y las temáticas. Como ejemplo de las transposiciones formales que afectan a la forma y no al sentido tendríamos a las traducciones, por ser una transposición lingüística. Las temáticas no son inocentes, sino intencionadas por el autor que se atreva a desempeñarlas para cambiar el sentido del texto.

Cuando se parte de una obra literaria previa y se realiza sobre ella una transposición que da como resultado una obra musical está claro que intencionalmente se pretende decir “otra cosa”. Añadiríamos a esta premisa de González Martínez (2006: 171), que creemos que cuando se añade música a un texto literario se quiere decir algo más, no exclusivamente otra cosa. Algo que Wagner defendió en sus ensayos, porque la música y el drama no deben estar enfrentados; históricamente hemos visto que no ha tenido ningún sentido y que desde el siglo XVII se han ido adoptando posturas que abogan por una relación estrecha entre la música y la literatura. El drama necesita la música para querer expresar más emociones, para fomentar aquello que los personajes no pueden decir y su texto no lo contempla escrito. La música tiene que ser dramática en este mismo sentido, por lo que la interpretación de la partitura se convierte en una de las mayores preocupaciones en la ópera actual.

Pierre Boulez (1963: 33-44) alude a la transposición de la poesía y la música, considerando la distinción entre distintas fases en su consecución:

La transfusión de poesía en música se opera a varios niveles del lenguaje y de la significación. La descripción, la expresión se ofrecen naturalmente en primer lugar al espíritu (...). Suponiendo que se haya superado esta primera fase, se accede a la toma de posesión de la música sobre el poema, en la forma general, en la sintaxis, en fin, en el ritmo y la sonoridad de las palabras mismas. De la retórica a la morfología, la progresión continua de esta toma de posesión asegura el tránsito sin fallas de un lenguaje a otro. En resumen, se produce comunicación por intermedio de la estructura, cualquiera sea el aspecto bajo el cual se quiera considerar a esta última: estético o gramatical.

4.3. La importancia del público y de la crítica para analizar el progreso operístico de los siglos XX y XXI.

Es evidente la intención en la actualidad del acercamiento operístico a un público joven por parte de todos los países y se toman medidas al respecto. Los jóvenes demuestran interés porque existen días de costes reducidos, se realizan ciclos de óperas para niños y se traslada la ópera a diversos formatos: el cine y la gran pantalla, la proyección en plazas de ciudades importantes, los personajes de la representación que cantan en rincones de la ciudad antes de su estreno ³⁶ y existen programas de televisión que explican una ópera.

³⁶ Si añadimos un ejemplo que esté relacionado con los análisis semióticos expuestos, el Teatro Real nos facilitó un informe y la posterior propaganda sobre la decisión de hacer una proyección en la plaza de Oriente ante el estreno de *Don Giovanni* en el año 2005.

La prensa digital recoge el momento del que hablamos, por ejemplo: https://elpais.com/diario/2005/09/27/espectaculos/1127772004_850215.html.

Por otra parte, esta tendencia prosigue en el Teatro Real y en el Gran Teatro Liceo de Barcelona, así como en el resto de teatros importantes de nuestro país. En varias plazas de ciudades españolas, la ópera se proyecta en pantallas gigantes al mismo tiempo que está siendo representada en el teatro y esta iniciativa ha cosechado grandes éxitos, convirtiéndose en un reclamo cultural impactante en cuanto al número de personas que asisten a ver una representación operística. Por ejemplo, debemos señalar la importancia y la repercusión de la representación de *Madama Butterfly* en 2017 en los periódicos y en los informativos televisados como: http://www.diariodesevilla.es/ocio/aleteo-Madama-Butterfly-arrasa-Espana_0_1150985065.html

La ópera ha de llegar a todo tipo de público y se debe convertir en un bien cultural, recuperando la etapa esplendorosa que mantuvo durante todo el siglo XIX. De este modo, los teatros se preocupan por actualizar sus formatos de publicidad, de propagación y de representación, haciendo uso de las nuevas tecnologías y de los soportes que facilitan la inmediatez de la información. <http://www.teatro-real.com/es/noticias/actualidad-tr/todo/madama-butterfly-un-drama-de-pelicula#> A pesar de todo, el público tiene que asumir que la mejor manera de ver una ópera es sentándose en una butaca de un teatro y dejarse llevar por la experiencia.

Constatamos, según la tabla estadística, qué ópera ha sido más demandada en España, teniendo presente la elección de las óperas escogidas para el estudio comparativo establecido, ha sido:

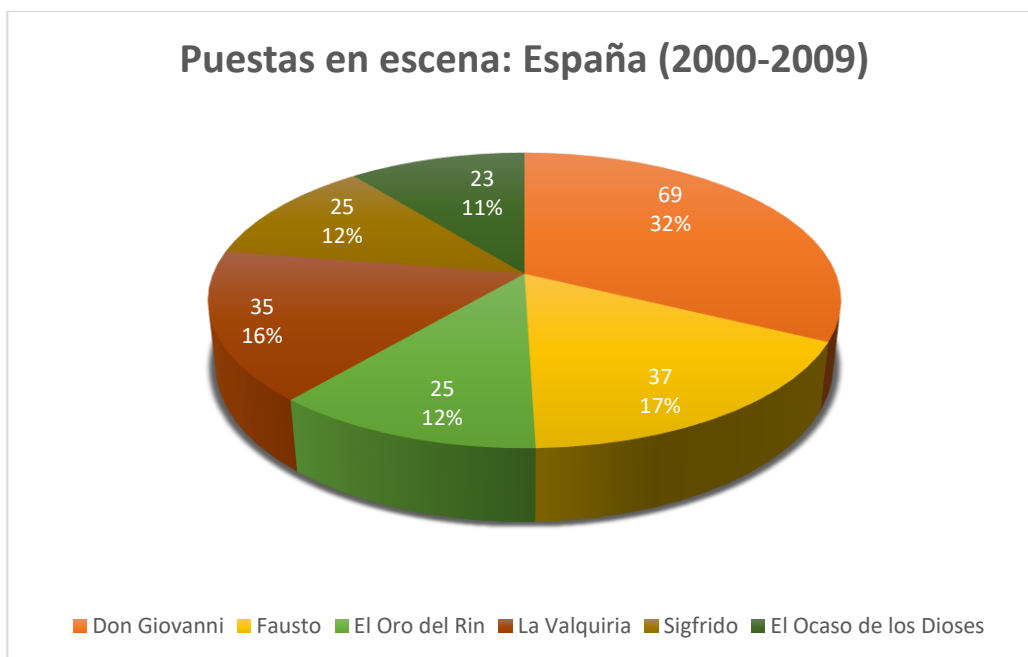


Diagrama 1 de elaboración propia.

Don Giovanni ha conseguido ser la representación que más tiempo ha figurado en la cartelera de nuestro país en la primera década del siglo XXI, con una distancia muy evidente con respecto a *Fausto* y las representaciones del prólogo y de las jornadas de la tetralogía.

Si la tabla se aplica al total de representaciones a nivel mundial, estaríamos ante el siguiente resultado:

Puestas en escena: Internacional (2000-2009)

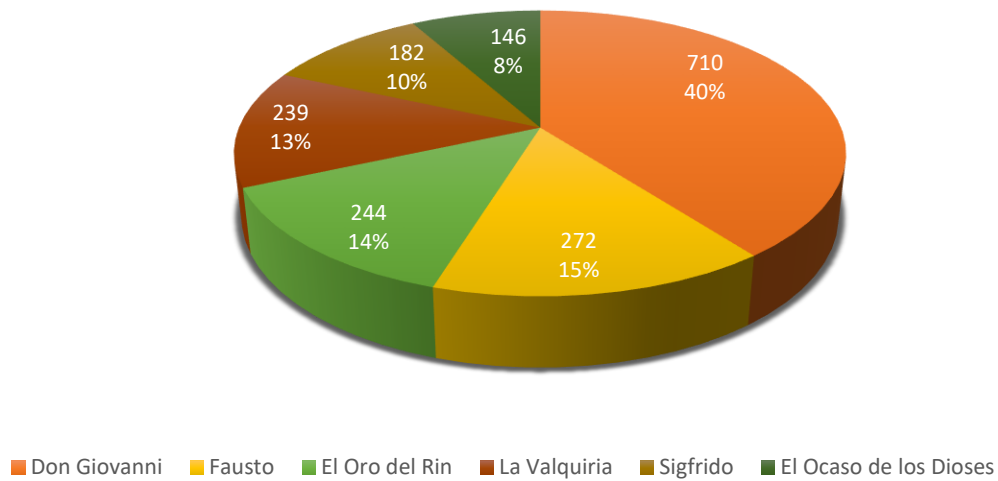


Diagrama 2 de elaboración propia.

Es patente que *Don Giovanni* recibe un resultado de puestas en escena en el panorama internacional muy superior al resto de las óperas escogidas. Por consiguiente, el dramatismo del mito de don Juan gusta más a un público, que responde a su demanda a nivel nacional e internacional.

El Anillo del Nibelungo se abre hueco, aunque su producción suele apostar por representarla en varias temporadas; debido a los costes económicos que supone producirla en una sola temporada o en dos a lo sumo, a imagen y semejanza del Festival de Bayreuth.

Otro dato influyente, extraído de estos diagramas con porcentajes y datos reales sobre los estrenos y las reposiciones, es que *Fausto* no mantiene una diferencia significativa si la comparamos con las representaciones de *La Valquiria* o *El Oro del Rin* a nivel internacional, y, de manera similar, tampoco es muy distante el porcentaje a nivel nacional. *La Valquiria* ha sido la ópera de Wagner más representada en España y *El Oro del Rin* es la puesta en escena wagneriana que aparece más veces en la cartelera internacional. Coinciden los datos nacionales e internacionales en la ópera menos llevada a las tablas: *El Ocaso de los Dioses*.

La crítica está dominada por la importancia escenografía y el protagonismo cada vez más imperante del director escénico. El director escénico se sitúa en el cartel en el mismo lugar que los intérpretes de mayor proyección y

que el director de orquesta. Los encargados de realizar las crónicas, los reportajes, las entrevistas y las críticas sobre óperas que pertenecen a una temporada, durante el siglo XXI, se centran de igual forma en la ejecución musical que en la precisión escénica. Los párrafos empleados para ello merecen la misma extensión e incluso, a veces, los comentarios negativos vienen propiciados por la pésima orientación escénica.

En resumen, la dirección escénica y la puesta en escena se leen en una crítica del género operístico con gran atención en nuestro siglo y es un hecho que los propios críticos saben, por lo que se esfuerzan en escribir con cierto rigor sobre la manera de interpretar de los cantantes, el dramatismo del director de orquesta, de la inversión en los decorados, el vestuario, la iluminación y sobre la reacción del público ante lo que ha visto y ha escuchado.

Normalmente, si el público abandona un teatro es debido a que la puesta en escena choca con sus esquemas tradicionales o por temor a la temida transgresión, que sabemos que es el punto más débil de la ópera. Hay que tender a innovar todo lo que se considere que pueda ser bello, en definitiva, estamos creando arte. El problema sin solución viene dado por las ocasiones en que se lleva a escena una trama que no es el drama que se escribió ni en el lenguaje musical ni en el lenguaje literario. La transgresión contamina la escena y la perjudica hasta tal punto que no existe comunicación entre los destinatarios del mensaje, como sugeriría Tordera. El público abandona un teatro cuando no entiende qué es lo que ve, no se levanta del asiento a la mínima porque pone ilusión y esfuerzo económico en acudir a ver una ópera.

Otra cosa muy distinta es la innovación. Innovar es introducir elementos novedosos respetando ambos textos y lenguajes que confluyen en una ópera. Innovar es encontrar signos actuales en una obra de los siglos XVIII y XIX. Tienen cabida las batas de laboratorio en *Fausto*, las plataformas en el *Anillo*, las proyecciones en cualquier ópera, el mobiliario minimalista en *Don Giovanni*, la pasarela de modelos de *Fausto*, un traje de novia de los años 20 para Zerlina en *Don Giovanni*, fotos de mujeres y un panel repleto de tachaduras como alternativas de la lista de mujeres en *Don Giovanni*, la pistola para que Hagen mate a Gunther en el *Anillo*... La lista se haría interminable en estas versiones sometidas a un estudio comparativo, aunque si tratásemos las nuevas óperas

realizadas por nuevos compositores y llevadas a escena por los actuales directores de escena, todavía sería más extremo el uso de la innovación. Hay que insistir en que estos nuevos compositores y directores de escena se han servido de aquellos ensayos wagnerianos, de la valentía escénica de Verdi y de los pequeños pasos que fueron dando estudiosos de la escenografía como Patrice Chéreau, Harry Kupfer, Robert Wilson, Robert Carsen, Robert Lepage, Adolphe Appia, Peter Brook, Franco Zeffirelli... Desmesurado valor tiene que un director de escena deje al público y a la posteridad sus impresiones sobre lo que ha querido realizar antes de que la representación tenga lugar o sus conclusiones al finalizar los días de estreno. Muestra de ello son las obras ensayísticas de Adolphe Appia y de Patrice Chéreau. Si hacen un tratado sobre cómo deben enfrentarse a los espectadores es porque les preocupa hacer una obra de arte dramática y musical, les excita el estudio de la ópera apoyada en la investigación semiótica.

El dato que más repercusión puede causar es la tasa de abandono durante la representación y que el aforo no se haya completado en el tiempo en que una ópera se ha mantenido en cartel. El espectador se va del teatro, interrumpiendo la consecución de la obra, cuando se transgrede hasta rozar el desfavorecimiento de la comunicación. El emisor envía un mensaje, cuyo código musical y literario no se ha comprendido por culpa del emisor y no por culpa de los destinatarios. Es un factor que la ópera tiene que empezar a subsanar para que la historia de su evolución semiótica pueda tener varios caminos, varias vertientes y varios estilos que la enriquezcan como ocurre actualmente, pero sin el peligro de una contaminación por un mal uso de los elementos escénicos que constituyen el mensaje. El aforo no parece ser un problema en la sociedad del siglo XXI, hemos constatado que los teatros de todo el mundo cumplen con su cupo de abonos por temporadas y las entradas se venden, aunque se sigan escuchando quejas por los precios de las butacas. El acceso de la compra de entradas a través de Internet ha sido una consecuencia muy positiva para acrecentar la demanda en el siglo XXI y no debemos olvidar este dato, porque desde casa podemos ver el plano del teatro y su disponibilidad al instante.

4.4. Conclusiones sobre la evolución escénica de tres óperas durante los siglos XX y XXI: Innovación y transgresión.

La elección de estas tres óperas está motivada por el tratamiento de los mitos literarios en ellas. Unos mitos que la mayor parte de la sociedad reconoce y que han trascendido del mundo literario y musical a la vida cotidiana de cualquier individuo. Nos gustaría firmar un pacto para ser eternamente jóvenes como Fausto, seguimos cruzándonos con donjuanes por la calle y asistimos a muchas noticias diarias que hacen referencia a la ambición del ser humano. La elección induce a que el público que asista a un teatro a ver una ópera se sienta identificado con aquello que se expone y que se representa. Es más complejo en el caso de Wagner, sin embargo, era obligado presentar una ópera del compositor alemán porque su máxima es cuidar el drama, crearlo con minuciosidad y después elaborar una música que sirva para colmarla de dramatismo en ambos textos: el texto musical y el texto dramático-lírico.

En algunas recapitulaciones hemos analizado la manera diferente en que Mozart, Gounod y Wagner han realizado sus obras. El proceso de composición se resume diciendo que, en el siglo XVIII, Mozart recibe el encargo de crear un texto musical sobre el mito de don Juan, a partir del texto dramático del libretista Da Ponte. Es un texto dramático que se hizo con celeridad, aunque *Don Giovanni* se caracterice por ser una ópera muy dramática. La música y la literatura se mantuvieron separadas en el proceso de creación hasta que Mozart terminó en pocos días su aportación musical sublime, sabiendo que el compositor no estaba conforme ni quería tratar este mito.

Hemos realizado el análisis siguiendo las teorías semióticas de Ubersfeld, De Marinis, Bobes Naves y Tordera, entre otros. Nuestro punto de partida ha sido desarrollar un estudio comparativo de la fuente o fuentes originales que inspiraron los libretos, posteriormente procediendo al análisis de cada rasgo dramático del libreto desde el punto de vista semiótico. Este enfoque aporta, por tanto, novedades al resultado de nuestras conclusiones.

Don Giovanni se sirve de la fuente *Don Juan* de Molière, sin dejar a un lado la ópera en un acto, *Don Giovanni Tenorio*, de Giuseppe Gazzaniga con libreto de Giovanni Bertati. En Molière encontramos similitudes importantes que

serían empleadas por quien elaboró este libreto con premura, y expuestas en las recapitulaciones de esta investigación ³⁷.

Establecemos una primera enumeración sobre los puntos destacados, ya que nos aportan unas conclusiones extraídas del análisis comparativo entre la obra dramático-literaria fuente, *Don Juan o el festín de piedra* de Molière, y el libreto *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte:

1. La estructura formal en Molière consiste en un planteamiento en el acto I con cuatro escenas; un nudo durante el transcurso de los actos II, III y IV, con ocho y seis escenas; y el desenlace que comienza en la escena nueve del acto IV y culmina en el acto V con seis escenas.

Da Ponte divide la obra dramático-lírica en dos actos con cinco cuadros cada uno. La existencia de un número equilibrado de cuadros en cada acto nos hace concluir que la obra fue escrita pensando en un cambio continuo de decorado para darle dinamismo al drama (a las acciones que tiene mayor importancia) y facilitar los cambios musicales que debieran hacerse. Los cuadros II y III del acto I son los que poseen un mayor número de escenas y los cambios de personajes provocan el mismo efecto de movimiento y dinamismo que gusta al público del siglo XVIII y al actual.

La estructura textual de ambas es muy distinta entre sí porque el libretista adapta un género dramático en cinco actos a un género dramático-lírico en dos actos, donde el texto musical ha de poseer la misma importancia que el texto literario y espectacular. Da Ponte pudo apoyarse en el libreto existente de Bertati (1787), escrito en un acto y fundamentalmente basado en el drama de Tirso de Molina, para orientarse sobre el mito y ofrecerle una mayor expresividad musical desde el principio. En cambio, en el libreto de Da Ponte, vemos una mayor influencia en Molière y los motivos principales que nos han hecho sostener esta idea son las similitudes en

³⁷ Véanse los epígrafes titulados “Recapitulaciones y consideraciones” de los análisis semióticos de las diversas puestas en escena esta tesis doctoral: para *Don Giovanni* de la página 158 a la 161; para *Fausto* de la página 314 a 327 y para *El Anillo del Nibelungo* de la página 504 a la 514.

los temas tratados, en los personajes, en los espacios y en la sucesión de acciones.

2. *Don Juan* de Molière cuenta con diecinueve personajes y *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte posee un total de ocho personajes, sin contar los figurantes que salen a escena que son sirvientes o campesinos.
3. Los personajes principales tienen el mismo perfil en la acción y en su evolución psicológica en ambas obras. El papel del burlador en el drama de Molière y en el libreto de Da Ponte posee las mismas características y desarrolla prácticamente los mismos sucesos en la trama. Recordemos aquella sentencia de Don Juan en Molière cuando dice: “Todas las bellas tienen derecho a encantarnos” y, del mismo modo, Don Giovanni demuestra que quiere conquistar a todas las mujeres cuando las acotaciones nos descubren la interminable lista de amantes, quizá el elemento simbólico de la escenografía más importante.
4. Los triángulos actanciales encontrados, según la teoría de Ubersfeld, en el texto dramático y en el texto dramático-lírico se producen principalmente por motivos amorosos, la burla, la justicia y la muerte. La relación amo-criado de Sganarelle y Don Juan / Leporello y Don Giovanni es prácticamente igual en las dos obras: el criado aconseja al amo que deje de aprovecharse de la humanidad, posee miedo como rasgos característicos de un lacayo y se arrepiente al final de tenerlo que acompañar en sus acciones malvadas.

Sganarelle y Leporello son fieles servidores de don Juan que aguantan las malas artes de su amo, que luchan contra sus propios miedos y que aconsejan a su superior, y también a las conquistas del mismo, con tal de que no les pase una desgracia. Don Juan y Don Giovanni no escuchan a sus criados dispuestos a todo por su honradez. Los sirvientes descubren al público las verdades, cometen torpezas que crean comicidad, ayudan a que el espectador vea cuáles son los siguientes valores y sentimientos

que se representan en escena: la lealtad, la justicia, la diferencia de clases, el amor y la paciencia.

El amor conduce a enredos que van complicando la sucesión de hechos hasta que la justicia sobre el protagonista es la única solución posible. Expusimos que en el libreto de Da Ponte la venganza viene propiciada por una red de desventuras amorosas del galán y se acentúa el papel de tres mujeres: Donna Anna, Donna Elvira y Zerlina. En la obra de Molière igualmente son tres mujeres las que obtienen una mayor trascendencia, a pesar de que el burlador se insinúe a más pretendientes: Elvira, Charlotte y Mathurine. Se comprueba en ambas obras dramáticas la misma insistencia en temas sobre la distinción de clases y el decoro femenino por parte de Molière y Da Ponte. Por último, como se expuso en los análisis semióticos, recordemos que la venganza por la muerte del Comendador y las traiciones continuas de estos dos donjuanes tienen diferencias, aunque el fin es el mismo y el desenlace transcurre de la misma manera.

5. La figura del Comendador también es similar, en cambio, en el libreto no aparecen los hermanos de Elvira, que quieren vengarse del protagonista. El personaje de Elvira tampoco es el mismo en ambos textos.
6. El espacio en *Don Juan* de Molière se centra en el interior de un palacio, un campo a orillas del mar, un bosque y la casa de don Juan. El espacio en *Don Giovanni* se expresa: “La acción se desarrolla en diferentes lugares de Sevilla a lo largo de veinticuatro horas, a mediados del siglo XVIII”. Así vemos que no se respeta la unidad de lugar, pero sí la unidad de tiempo al menos en *Don Giovanni*.
7. El tiempo en ambos textos se sirve de pausas, elipsis, retrospectivas y anticipaciones de sucesos para crear tensión dramática y empatizar con el espectador.

La manera en que *Fausto* vivió su proceso de creación como manifestación operística fue al revés que lo relatado para *Don Giovanni*. Gounod estaba enamorado del texto dramático de Goethe, desde que era muy joven, y fue él quien encargó el texto dramático-lírico a los libretistas Barbier y Carré. La primera parte de *Faust* de Goethe fue muy estudiada por los libretistas, cuidando detalles descriptivos y añadiendo aspectos que lo hicieran diferir del drama original.

La segunda enumeración puede ayudar a entender la pasión de Gounod por la obra de Goethe y la labor que hicieron los libretistas que se encargaron de plasmar las características más importantes del drama:

1. *Fausto* de Goethe es una obra dramática en dos partes que no está dividida en actos y las escenas se suceden en función del cambio de lugar. La ópera *Fausto* se estructura en cinco actos y los espacios se centran, principalmente, en el gabinete del doctor, la kermés, el jardín de Margarita, la iglesia y la prisión. Los sucesos del libreto están inspirados en la primera parte de *Fausto* de Goethe. Barbier y Carré repiten los espacios más emblemáticos que sirven para enmarcar la trama: el estudio del doctor Fausto, la kermés que imita la bodega de Auerbach (Leipzig) de la obra del dramaturgo alemán, el jardín y los aposentos de Margarita coincidentes, la catedral y, por último, la prisión que recibe en el libreto un tratamiento similar al torreón que describe Goethe.

La Noche de Walpurgis es un acontecimiento que los libretistas quisieron resaltar al iniciarse el acto V, aunque hemos analizado representaciones que deciden suprimir esta escena y su significación. Consideramos que la supresión es debida a la duración de la representación y que los directores escénicos juegan con el tiempo representado, dando prioridad a los hechos que pudieran ayudar a la evolución de dos personajes: Margarita y Fausto. Aun así, en ambos textos dramáticos aparece la Noche de Walpurgis como un ritual de magia, azar y que favorece la trascendencia de la temática del destino.

2. Los personajes de Fausto y Mefistófeles, sujeto y oponente, siguen un trazado muy parecido en las dos obras. Volvemos a la contraposición sobre la realidad y la ilusión que estaba presente en *Don Giovanni* y *Don Juan o el festín de piedra*, aunque se desarrollen motivos distintos. La eterna juventud es la continua búsqueda de un doctor que finalmente se deja embaucar por las promesas del diablo. Fausto acaba siendo una marioneta y un sirviente de Mefistófeles. Los sucesos ocurren porque Fausto ha firmado un pacto con el demonio y las consecuencias de esos funestos sucesos las sufren los demás personajes que se sitúan en las dos obras. Mefistófeles no cambia ni modifica su grado de malignidad en ninguno de los dos textos, en cambio, los demás personajes se ven sometidos a transformaciones y evoluciones en sus caracteres y en sus modos de operar.
3. Margarita es la verdadera protagonista en el libreto de Barbier y Carré, porque de ella parte el conflicto que desencadena la sucesión de acciones: el enamoramiento que le profesa el viejo doctor. Sin embargo, el drama de Goethe otorga mayor dinamismo a Fausto y focaliza su tragedia en sus decisiones poco acertadas.
4. Siebel es el único personaje de idéntico trazado en las dos obras. Fiel enamorado de Margarita, mantiene un respeto absoluto a la dama y se quita del medio cuando ve que el doctor y el diablo manipulan la situación.
5. Las alusiones explícitas al tiempo dramático en Goethe son muy vagas: “de noche”, “la noche cae”, “día nublado” o “al atardecer”. El libreto de Fausto también presenta un tiempo indeterminado e impreciso.
6. Recordemos que el texto dramático de Goethe fue concebido para ser leído más que para ser representado. Esta idea dificulta la labor de creación de un libreto por parte de los dos libretistas, puesto que han de perfilar con más dificultad su estructura formal. El deseo de Gounod

era crear una ópera basada en los acontecimientos que rodean a este mito literario y consiguió que los libretistas dieran a su texto musical una forma textual dramática muy cuidada.

7. Cuando desarrollamos que la composición del texto dramático-lírico fue al revés, en el siglo XVIII de Mozart y en la primera mitad del siglo XIX de Gounod, nos referíamos a que el compositor austriaco no quiso ocuparse del mito de Don Juan y sucumbió ante la insistencia y la celeridad del libretista Da Ponte. Mozart elaboró la partitura después de recibir el texto dramático-lírico de Da Ponte. En contraposición, en el siglo XIX, fue el compositor francés quien le encargó un texto dramático-lírico a dos libretistas para que le diesen un sentido a su texto musical sobre el mito de Fausto.

Don Giovanni: Un libretista encarga el tratamiento musical de un mito a un compositor que no se siente seducido por semejante mito ni por el libreto elaborado.

Fausto: Un compositor musical entusiasmado encarga el tratamiento dramático de un mito a dos libretistas que cuidan minuciosamente la elaboración del libreto.

Sea como fuere la manera de componer el texto musical y el texto espectacular, es evidente que se ocuparon personas distintas de un tipo de texto y de otro para, posteriormente, llegar a crear una ópera.

En último lugar, Wagner se ve inmerso en un proceso de creación en el que se vale de su ingenio para realizarlo absolutamente todo: libreto, música, diseño de un teatro y la dirección escénica. Debemos recordar que Wagner, en sus ensayos, defiende primero la elaboración del drama y después la realización de la música. Así lo lleva a cabo en *El Anillo del Nibelungo*.

La tercera enumeración explica los elementos fundamentales que se destacan en la composición de la tetralogía:

1. El dramaturgo crea, a partir de la muerte de Sigfrido narrada en el *Cantar de los Nibelungos*, cuatro obras dramáticas que deben tener acciones que se superpongan y que faciliten la reacción causa y efecto desde el prólogo hasta la última jornada.
2. El proceso de composición consistió en crear primero el drama y después la música durante veintiséis años: Wagner escribe el drama, partiendo de un suceso final, para componer la música cuando hubo terminado su red dramática.
3. El recurso de la reiteración es recurrente porque así se asegura la consecución coherente de acciones. Los personajes cuentan la historia una y otra vez desde distintos puntos de vista, tantos puntos de vista como personajes que se atrevan a recordar los hechos a los espectadores (Wotan, Mime, Waltraute, las Tres Nornas, Siegfried, Brünnhilde...).
4. La temática más importante es la ambición por el poder que destruirá el mundo. Un asunto que siempre será de rigurosa actualidad, pudiendo dar facilidad a los directores que quieran trasladar el contexto del siglo XIX a su presente.
5. Los triángulos actanciales de Ubersfeld en *El Anillo del Nibelungo* no se organizan en torno al amor y sus circunstancias solamente, sino que explota esa temática principal para extraer otros temas que dan lugar a relaciones posibles e imposibles: enfrentamientos por el poder del Anillo, pecados capitales, mentiras e infidelidades, crear un reino infranqueable, conocer el miedo...
6. El número total de personajes que aparecen en la tetralogía es de cuarenta y seis: catorce personajes en *El Oro del Rin*, catorce personajes en *La Valquiria*, ocho personajes en *Sigfrido* y diez personajes en *El Ocaso de los Dioses*. Parte del elenco se sitúa en

tres representaciones porque son conexiones que favorecen la complicación de las acciones: Wotan, Siegfried, Alberich o Brünnhilde.

7. El espacio en la tetralogía está muy bien descrito por su autor, se detiene en cada detalle escénico en largas acotaciones que ayudan a dirigir su escenografía. Wagner también es excesivamente meticuloso explicando los estados de ánimo que deben manifestar sus intérpretes en escena. Esta postura reafirma la conclusión que quiere hacer ver que, a partir de Wagner, el dramatismo en la puesta en escena en la ópera ha ido creciendo en su ejecución y en sus planteamientos hasta la actualidad.

Concluimos, respecto al proceso de composición de las tres óperas escogidas, que, a pesar de haber sido elaboradas de forma distinta, el dramatismo que se desprende de cada una de ellas consigue la genialidad.

El análisis semiótico en sus tres niveles, sintáctico, pragmático y semántico, lo hemos aplicado a los mismos elementos evaluables y cuestionables para que exista un equilibrio y se puedan establecer comparaciones de mayor peso escénico en las tres óperas. Siguiendo a Kowzan, principalmente, hemos analizado los diversos sistemas sígnicos que conforman el espacio escénico como el mobiliario y el decorado, el vestuario y las atenciones al aspecto físico de los personajes, la iluminación y la evolución de los efectos debido a la influencia de la nueva tecnología, el movimiento, la mímica y la ocupación espacial de los que interpretan en escena.

Ocho versiones de *Don Giovanni* recorren lo sucedido en escena desde 1954 hasta el 2015, sin embargo, gracias a la información recabada en las críticas hemos conseguido ampliar la visión analítica de sus representaciones en España y en el resto del mundo. Ocho versiones de *Fausto* dibujan el panorama operístico desde 1975 hasta 2012 y dos versiones de *El Anillo del Nibelungo*, una del siglo XX y otra del siglo XXI, plantean qué camino va tomando la evolución del género operístico en la actualidad.

La hipótesis principal de este trabajo se fundamenta en el análisis comparativo de todas las versiones de *Don Giovanni*, *Fausto* y *El Anillo del*

Nibelungo para hacer un relato de la historia de la ópera desde una perspectiva distinta. Nuestra investigación, desde este punto de vista, es pionera en el establecimiento y estudio de la evolución histórica de un género literario-dramático y lírico, como es la ópera, desde el estudio semiótico que atiende a la totalidad de los signos lingüísticos y de la representación.

Las conclusiones finales de nuestra investigación son:

1. A partir de mediados del siglo XX, la ópera ha vivido un cambio en su disposición escénica y convive con la innovación, cada vez más presente, y con la transgresión, que, en ocasiones, no se ajusta al respeto del texto dramático ni a la idea operística de su compositor.
2. Los directores escénicos han adquirido un mayor peso dramático en la ópera y hoy supone ser uno de los reclamos principales en el panorama operístico. El público conoce a los directores escénicos y se atreve a acudir a las representaciones para criticar su valía, al mismo nivel que se hace con los intérpretes o con el director de orquesta.
3. Asimismo, las óperas del siglo XVIII se esfuerzan en presentar puestas en escena de versiones clásicas y de versiones contemporáneas. Por ejemplo, el *Don Giovanni* de Franco Zeffirelli (2015) y el *Don Giovanni* de Peter Brook (2002).
4. Actualmente, las óperas del siglo XIX se esfuerzan en presentar puestas en escena de versiones clásicas y de versiones contemporáneas. Por ejemplo, *Fausto* de Robert Carsen (1995) y *Fausto* de Des Mc Anuff (2012) o *El Anillo del Nibelungo* de Patrice Chéreau (1980) y *El Anillo del Nibelungo* de Fura dels Baus (2008).
5. El respeto al libreto y la tradición clásica de la ópera no implica que no se pueda innovar escénicamente con determinados factores que ayuden al espectador a entender la trama. Por ejemplo, la sangre de Cristo y la similitud con el vino en algunas versiones expuestas de *Fausto*, las diferentes alturas en el escenario en *El Anillo del Nibelungo* para asimilar

el valor del poder, el vestido de novia de Zerlina en *Don Giovanni* que puede cambiar en función de la época en que esté ambientada y de la moda que pudiera ser cercana al espectador si se contextualiza a finales del siglo XX o en la primera década del siglo XXI. No se ha visto en las versiones analizadas la posibilidad de que Zerlina no llevase un vestido de novia.

6. La representación operística moderna o vanguardista normalmente respeta los elementos que actúan de símbolos en la escenografía y que exige el libreto. Por ejemplo, la lista de amantes del burlador, el banquete final, la lápida/la estatua que homenajea al Comendador, las máscaras o el mencionado traje de novia de Zerlina en *Don Giovanni*. La espada Notung, la ceguera parcial de Wotan, el fuego de Loge, la caracterización de los nibelungos, las nornas, los dioses, los hombres salvajes y los gigantes, el destierro de Brünnhilde o el yelmo mágico en *El Anillo del Nibelungo*. El vellocino de oro, la pócima, Margarita embarazada, los soldados, la prisión o el cofre de joyas en *Fausto*. Estos componentes escénicos están presentes en todas las versiones y no se omite ninguno de ellos, aunque se produzcan innovaciones que pudimos comparar para esclarecer la evolución en la representación operística desde mediados del siglo XX hasta finalizar la primera década del siglo XXI en los epígrafes titulados “Recapitulaciones y consideraciones”.

Podemos encontrar una lista de amantes como una agenda de cuero antigua y una lista de amantes que es una proyección numérica en paneles y entendemos exactamente lo mismo. La preferencia por la versión clásica y por la versión moderna afecta a la asistencia del público a la representación, sin embargo, la ópera se entiende en ambos casos. El problema de la innovación está cuando se pasa de convertir los elementos escénicos en signos ininteligibles y en aportar cambios de escenografía que no dan sentido a la trama argumental. Esto no es innovación, es transgresión. Por ejemplo, resulta difícil entender una versión de *Don Giovanni*, como la analizada del año 2008 del Teatro de Nationale Opera (Amsterdam), en la que sus directores teatrales, Jossi

Wieler y Sergio Morabito, optan por no cambiar los espacios escénicos y desarrollar todo el argumento en ocho camas personalizadas según el personaje que descansase en ella. Un espectador que vaya por primera vez a ver este *Don Giovanni* no entenderá el sentido de la ópera ni tampoco su argumento. Por este motivo, defendemos la innovación operística pero no creemos que la transgresión sea el camino que deba seguir la ópera en el siglo XXI. El objetivo es acercar cada vez más el género a los espectadores y no es cerrar un círculo. La ópera debe entenderse gracias a su texto literario y a su texto espectacular.

Los directores escénicos del siglo XXI deben adoptar medidas para paliar los posibles problemas de transgresión que dificultan la creación de nuevas óperas y la evolución de las existentes. Podemos encontrar una pistola en una versión de *El Anillo del Nibelungo* o herramientas del presente siglo que restauren la espada de Sigfrido, sin embargo, no es conveniente alterar el argumento en las óperas de tal forma que se cambie el texto literario que otros escribieron con anterioridad y que, como consecuencia, se desvirtúe el texto espectacular. En definitiva, el fenómeno de la transgresión implica que tengamos consecuencias muy graves en la evolución del género operístico. Si un espectador novel acude a ver esta versión de 2008 planteada de *Don Giovanni*, posiblemente no entienda el argumento y salga con un concepto equivocado del texto dramático-lírico.

7. Defendemos y apoyamos el ingenio de los directores escénicos para realizar puestas en escena que mezclan elementos del siglo al que pertenece la obra y elementos de la vida actual del espectador que hoy puede ir a una representación. Estos elementos escénicos pueden convivir en armonía en el texto espectacular y recibir las interpretaciones que los espectadores deban o quieran darle. La transformación de Fausto pasa de ser, en la versión del año 1980, un cambio de vestuario del doctor ayudado por el demonio a, en la versión del año 2011, una esfera que deja salir a un hombre joven y en la versión del año 2012 es la imagen

proyectada en blanco y negro del doctor que relata la conversión de viejo a joven.

8. Según las versiones operísticas analizadas de *Don Giovanni*, *Fausto* y *El Anillo del Nibelungo* comprobamos que la tendencia es que, a finales del siglo XX, los directores escénicos no hacen uso de un gran número de innovaciones escénicas, sin embargo, a partir del año 2000 se hace uso de la proyección, de efectos de luz y color y se apuesta por la convivencia de elementos que aluden al siglo en que se estrenó la ópera y elementos contemporáneos al público que ve la representación.
9. En el siglo XXI, la luz ha sufrido un cambio vertiginoso en la ópera y hemos podido cotejarlo principalmente en las dos versiones escogidas de *El Anillo del Nibelungo*. La luz obtiene un significado escénico y, según el color que se decida emplear, los personajes y los espacios se llenan de misterio, tensión dramática, intimismo o de aires de fiesta. Las versiones de las tres óperas que datan de los años 80 y 90 del siglo XX poseen poca variabilidad técnica en la luminosidad escénica, debido a que también hay que pensar que el avance tecnológico se empieza a asentar en los teatros a partir del siglo XXI. De todas formas, concluimos que en las dos últimas décadas del siglo XX se mejoran los efectos que dependen de la luz con respecto a mediados del siglo XX y se ambientan tormentas, fuegos o un anochecer con acierto. Así lo hemos visto en la magnífica puesta en escena de Patrice Chéreau de *El Anillo* cuando rodearon de fuego a la valquiria o en el momento de la inmolación. El humo, la luz azul y roja siguen considerándose fundamentales para dar lugar a una anagnórisis, un duelo o un aria en la que el protagonista se sincere ante el público en soledad.
10. Creemos que los nuevos compositores, así como los nuevos directores de escena, toman como punto de partida a Wagner –sin desmerecer las óperas verdianas- para dotar de mayor dramatismo al texto espectacular y al texto literario. Las teorías wagnerianas han servido para revisar la importancia que tiene el drama en la ópera y el lugar que ocupa. Wagner

fue un punto de inflexión fundamental para la regeneración de la ópera: el drama y la música tienen que mantener un equilibrio artístico lejos de disputas que desmerezcan a la bien llamada “obra de arte total”. La coherencia de una puesta en escena en la ópera se conseguiría si, como hemos precisado en el estudio comparativo, el dramatismo está presente en la música, en la interpretación, en la puesta en escena y en el texto dramático-lírico. Algunos nuevos compositores ejercen de directores escénicos de sus propias representaciones, con mayor o menor éxito, como Wagner lo hizo en su día, recordemos a Pilar Jurado en España o las palabras de Lluís Pasqual (Alonso Rivas, 1985) cuando decía en una entrevista en *El País*:

La ópera es algo muy diferente del teatro, otra manera de expresarse a través de lo más sublime que ha inventado la humanidad, que es la música. Para mí significa la posibilidad de llevar una pasión al escenario. Lo que ocurre es que lo hacemos fatal, aunque también hay que pensar que estamos en España y no en Nueva York o Milán. Poco a poco se le va dando más importancia al espectáculo musical, y con ello más días de ensayo.

Los compositores reconocen la dedicación que implica el cambio que desde mediados del siglo XX se ha originado en el género operístico y lo reflejan en sus nuevas composiciones. Las conclusiones a las que llegamos son que estos cambios vienen dados por los siguientes motivos:

17. La influencia wagneriana en los nuevos compositores es notoria desde que se inicia el siglo XX. A partir de Wagner la ópera cambió su forma de composición, de percepción y de expresión e influyó decisivamente en el panorama actual. Artistas de hoy lo suelen tomar como referente en sus puestas en escena, en sus composiciones musicales y, sobre todo, en la elaboración de una ópera. La ópera no deja de ser un compendio cultural en el que fluyen con orden casi todas las manifestaciones artísticas. Por ello, una obra de arte total empezó a defenderse a partir del siglo XIX.
18. La ópera da paso a países, estados o continentes que antes no tenían cabida, aunque sigue siendo principalmente una manifestación artística europea sin perder su identidad de origen.

19. Comprobamos una orquestación cada vez más fuerte con la presencia, a veces, de instrumentos electrónicos de la nueva era. Introducción de ruidos de la vida cotidiana, vestimenta actual, efectos sonoros y de luces que vienen del cine, la aparición de electrodomésticos, máquinas y la familiarización con las artes circenses y nuevos estilos de danza.

20. Se tiende a elaborar textos dramáticos con partes textuales inconclusas.

21. Las óperas de los nuevos compositores y directores de escena se inspiran en fuentes primarias literarias que se sitúan desde la Antigüedad Clásica hasta el siglo XXI. Igualmente se sirven del cine y de la introducción de instrumentos musicales que en siglos anteriores eran inusuales. Resumamos una relación que sirva de prueba según lo expuesto a lo largo de esta investigación:

- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes para *El Quijote* de Halffter.
- *Divinas Palabras* y el esperpento valleinclanesco para la ópera homónima de García Abril.
- *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca para la ópera *Bernanda Alba* de Aribert Reimann.
- *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez para la ópera *Florencia en el Amazonas* de Daniel Catán y *Ardiente Paciencia* de Antonio Skármeta y la película *Il Postino* para la ópera *Il Postino* del mismo Daniel Catán.
- La inspiración en *Manon Lescaut* para la primera ópera, *Boulevard Solitude*, de Hans Werner Henze.
- El nacimiento de Jesucristo desde el punto de vista de los evangelistas como fuente para crear *El Niño* de John Adams.
- *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo para *El viaje a Simorgh* de Sánchez-Verdú.
- El empleo de más de sesenta poemas para la trama que cuenta *Da gelo a gelo* (2006) de Salvatore Sciarrino.
- Introducción de instrumentos poco habituales en la ópera y se les otorga un papel esencial en la partitura dando lugar a mezclas tímbricas insólitas en *La señorita Cristina* de Luis de Pablo.

22. Es evidente la influencia del género dramático musical de Broadway e intentos por evitar una imbricación entre la ópera y el musical.
23. El compositor del siglo XXI tiene un denominador común y es, como decíamos, el interés por la labor actoral. La obsesión por ser dramáticos en el género lírico degenera a veces en que se hayan creado óperas que exijan una tesitura imposible para el intérprete o posturas que dificulten la adecuada respiración.
24. Al iniciarse el siglo XXI, los nuevos compositores se quejaban de la actitud adoptada por los teatros españoles, pues no se estrenaban óperas contemporáneas españolas o extranjeras y hemos constatado que, después de pasar la primera década del nuevo siglo, todos los años se han ido estrenando óperas de nuevos compositores en el Teatro Real desde el año 2000. Esta queja fue protagonizada por García Abril desde el estreno de *Divinas Palabras*. Así, la tendencia actual de los teatros de nuestro país es que se estrenen nuevas obras de compositores actuales y se rescaten obras inéditas de compositores de los siglos XVIII y XIX. De hecho, el Teatro Real abre su temporada 2017-2018 con óperas nunca vistas en el coliseo madrileño como *Lucio Silla* de Wolfgang Amadeus Mozart y como *Die Soldaten* que es la única ópera del compositor del siglo XX Bernd Alois Zimmerman, estrenada y rechazada en Opernhaus Colonia en febrero de 1965 por resultar inviable su puesta en escena, y ahora con dirección musical de Heras-Casado y dirección escénica de Calixto Bieito.
25. Las tendencias de estrenar óperas de nuevos compositores y la de buscar lo inédito siguen conviviendo con la tradición de reponer producciones operísticas que alcanzaron éxito dentro y fuera de nuestro país desde mediados del siglo XX. Las tres posturas son las que pueden resumir el panorama del género dramático-lírico a nivel mundial, siempre teniendo presente los dos fenómenos que conviven desde finales del siglo XX en las puestas en escena de óperas: la innovación y la transgresión. Nuestra postura queda lo suficientemente clara cuando insistimos en que todo lo que no conduzcan a comprender el conjunto de signos que forman parte del texto espectacular, del texto literario y del texto musical debería evitarse para continuar con una

evolución enriquecedora del género. Estamos de acuerdo y apoyamos el hecho de ver una televisión, una radio, una pistola, un ordenador o un teléfono móvil en escena porque es innovar para acercar al presente un argumento que pudiera ser del siglo XVIII. No nos parece acertado ver cómo don Juan sigue vivo o cómo lo matan varias veces en escena antes de recibir su venganza por justicia al final del acto II, porque es transgresión que adultera el texto literario o libreto y el texto espectacular o representación y, además, repercute en el texto musical. Puede ser que el público llegue a la interpretación de que el mito nunca muere, como quiso dar a entender el director escénico Mario Gas en 2014 en el Teatro de la Maestranza en Sevilla, sin embargo, la sensación que queda es que no se respeta el texto escrito por Da Ponte y se manipula la obra de arte total.

26. Es adecuado el empleo de elementos escénicos simbólicos que pertenecen a los siglos XX y XXI por parte de compositores actuales porque existe una contextualización coherente para sus creaciones. Sánchez-Verdú puede llenarse de rasgos artísticos característicos del siglo XXI porque su ópera es del presente siglo. En óperas de los siglos XVIII y XIX pueden verse elementos escénicos innovadores que estén relacionados con el siglo XXI, pero no se debe caer en el problema vigente de la transgresión que dé lugar a óperas muy distantes a cómo fueron concebidas. No tendría sentido que el Comendador siguiese vivo en casa de Donna Anna durante toda la representación porque no se urdiría la venganza principal por su muerte en *Don Giovanni* de Mozart; tampoco sería muy conveniente que Margarita se enamorase de Mefistófeles porque no existiría una transformación del doctor ni un pacto con el diablo en *Fausto* de Gounod, ni tendría lógica que Brünnhilde se convirtiese en nibelunga después de fugarse con Alberich para siempre en *El Anillo del Nibelungo* de Wagner porque no se percibiría el sacrificio de una heroína que muere convencida para salvar el poder del anillo.

Las apreciaciones sobre los directores de escena, que mantienen posturas distantes en sus creaciones, nos conducen a pensar que existe una ópera

moderna que está obligada a compensar a un público que, a su vez, quiere continuar asistiendo a un teatro con una cartelera donde haya versiones clásicas innovadoras y versiones clásicas reticentes a introducir elementos escénicos del nuevo siglo. El crítico debería situarse ante el hecho artístico sin prejuicios y opinar según le inciten a hacerlo su cultura y sus conocimientos, prescindiendo en todo caso de las preferencias personales, como expone Marcello Cervelló (2006: 34). Conseguir el escándalo en la ópera del siglo XXI no es dotar a esta obra de arte total de una mayor dote artística y hemos presentado suficientes rasgos característicos y un repaso analítico o estudio comparativo que confirman esta opinión. Las líneas abiertas de esta investigación son posibles y están aseguradas desde el momento en que tengamos un nuevo estreno o queramos continuar una labor comparativa de las puestas en escena de los siglos XX y XXI desde el punto de vista semiótico.

Asimismo, se ha valorado positivamente el análisis del compositor musical del siglo XXI que, por suerte, ha conseguido extender su horizonte más allá del núcleo europeo. Ahora existen composiciones operísticas y musicales en Asia, América y Oceanía. Un logro conseguido en menos de un siglo, ya que, hasta principios del siglo XX, la composición musical seguía siendo europea por antonomasia. Este rasgo de la nueva ópera del siglo XXI deja un legado prometedor, y que ha de conjugarse con la labor de los nuevos directores de escena, que deciden qué línea de actuación es la más importante para asegurarse la proliferación del género operístico y la acumulación de nuevas características semióticas que hagan evolucionar la ópera por caminos de investigación muy interesantes.

5. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y CITADA.

1) FUENTES PRIMARIAS.

A) TEXTOS DRAMÁTICO-LITERARIOS.

1. DE MOLINA, Tirso, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2007.
2. GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*, Madrid, Cátedra, 2005.
3. MOLIÈRE, *Don Juan o El festín de piedra*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

B) LIBRETOS.

27. BARBIER, Jules y CARRÉ Michel (2003). *Faust. Ópera en cinco actos*. Música de Charles Gounod, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.
28. BARBIER, Jules y CARRÉ, Michel (2003). *Faust. Ópera en cinco actos*. Música de Charles Gounod. Teatro de la Maestranza, Sevilla.
29. DA PONTE, Lorenzo (2000). *Don Giovanni (Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni)*. Música de Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.
30. DA PONTE, Lorenzo (2005). *Don Giovanni (Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni)*. Música de Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.
31. DA PONTE, Lorenzo (2014). *Don Giovanni (Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni)*. Música de Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro de la Maestranza, Sevilla.
32. WAGNER, Richard (2002). *Der Rheingold. Prólogo en cuatro escenas del festival escénico Der Ring des Nibelungen*. Música de Richard Wagner, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.
33. WAGNER, Richard (2003). *Siegfried. Segunda Jornada en tres actos del festival escénico Der Ring des Nibelungen*. Música de Richard Wagner, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.
34. WAGNER, Richard (2003). *Die Walküre. Primera jornada en tres actos del festival escénico Der Ring des Nibelungen*. Música de Richard Wagner, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.

35. WAGNER, Richard (2004). *Götterdämmerung. Tercera Jornada en tres actos del festival escénico Der Ring des Nibelungen*. Música de Richard Wagner, Teatro Real. Fundación del Teatro Lírico, Madrid.

C) REPRESENTACIONES DE LAS OBRAS DE REFERENCIA ANALIZADAS (Videoteca)

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, Don Giovanni (DVD)**

Teatro de la Ópera de Salzburgo (Festival de Salzburgo)

Director musical: Wilhelm Furtwängler

Director teatral: Herbert Graf

Coro y orquesta de Festival de Salzburgo

Año 1954

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, Don Giovanni (DVD)**

Teatro de la Ópera de Salzburgo (Festival de Salzburgo)

Director musical: Herbert Von Karajan

Director teatral: Michael Hampe

Coro y orquesta de Festival de Salzburgo

Año 1987

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, Don Giovanni (DVD)**

Teatro Alla Scala de Milán

Director musical: Riccardo Muti

Director teatral: Giorgio Strehler

Coro y orquesta de Alla Scala de Milán

Año 1990

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, Don Giovanni (DVD)**

Teatro Opernhaus Zürich

Director musical: Nikolaus Harnoncourt

Director teatral: Jürgen Flim

Coro y orquesta de Opernhaus Zürich

Año 2001

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni* (DVD)**

Teatro Festival d'Aix -en- Provence

Director musical: Daniel Harding

Director teatral: Peter Brook

Coro y orquesta de Mahler Chamber Orchestra

Año 2002

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni* (DVD)**

Teatro De Nationale Opera (Amsterdam)

Director musical: Ingo Metzmacher

Directores teatrales: Jossi Wieler y Sergio Morabito

Coro y orquesta de De Nationale Opera

Año 2008

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni* (DVD)**

Teatro Alla Scala de Milán

Director musical: Daniel Barenboim

Director teatral: Robert Carsen

Coro y orquesta de Alla Scala de Milán

Año 2011

- **Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni* (DVD)**

Teatro Arena de Verona

Director musical: Stefano Montanari

Director teatral: Franco Zeffirelli

Coro y orquesta de la Arena de Verona

Año 2015

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Nacional de la Ópera de París

Director musical: Charles Mackerras

Director teatral: Jorge Lavelli

Coro y orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de París

Año 1975

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Civic Opera House

Director musical: Georges Prêtre

Director teatral: Brigitte Thom

Coro y orquesta de Lyric Opera of Chicago

Año 1980

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Ópera Estatal de Viena

Director musical: Erich Binder

Director teatral: Carl Toms

Coro y orquesta de Ópera Estatal de Viena

Año 1985

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Grand Théâtre de Genève

Director musical: John Nelson

Director teatral: Robert Carsen

Coro y orquesta de Grand Théâtre de Genève

Año 1995

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Royal Opera House-Covent Garden

Director musical: Antonio Pappano

Director teatral: Peter Katona

Coro y orquesta de Royal Opera House-Covent Garden

Año 2004

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Romano de Orange

Director musical: Michael Plasson

Director teatral: Nicolas Joel

Coro y orquesta de la Filarmónica de Radio Francia.

Año 2008

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Opéra National de Paris-La Bastilla

Director musical: Philippe Jordan

Director teatral: Jean-Louis Martinoty

Coro y orquesta de Opéra National de Paris

Año 2011

- **Gounod, Charles, *Fausto* (DVD)**

Teatro Metropolitan Opera House de Nueva York

Director musical: Yannick Nézet- Seguin

Director teatral: Des Mc Anuff

Coro y orquesta del Metropolitan Opera House de New York

Año 2012

- **Wagner, Richard, *Das Rheingold* (DVD)**

Teatro Ópera de Bayreuth, Bayreuth Festspielhaus

Director musical: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Coro y orquesta Bayreuth Festspielhaus.

Año 1980

- **Wagner, Richard, *Die Walküre* (DVD)**

Teatro Ópera de Bayreuth, Bayreuth Festspielhaus

Director musical: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Coro y orquesta Bayreuth Festspielhaus.

Año 1980

- **Wagner, Richard, *Siegfried* (DVD)**

Teatro Ópera de Bayreuth, Bayreuth Festspielhaus

Director musical: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Coro y orquesta Bayreuth Festspielhaus.

Año 1980

- **Wagner, Richard, Götterdämmerung (DVD)**

Teatro Ópera de Bayreuth, Bayreuth Festspielhaus

Director musical: Pierre Boulez

Director teatral: Patrice Chéreau

Coro y orquesta Bayreuth Festspielhaus.

Año 1980

- **Wagner, Richard, Das Rheingold (DVD)**

Teatro Palacio de las Artes Reina Sofía

Director musical: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Producción: La Fura dels Baus

Coro y orquesta de la Generalitat Valenciana

Año 2008.

- **Wagner, Richard, Die Walküre (DVD)**

Teatro Palacio de las Artes Reina Sofía

Director musical: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Producción: La Fura dels Baus

Coro y orquesta de la Generalitat Valenciana

Año 2008.

- **Wagner, Richard, Siegfried (DVD)**

Teatro Palacio de las Artes Reina Sofía

Director musical: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa

Producción: La Fura dels Baus

Coro y orquesta de la Generalitat Valenciana

Año 2008.

- **Wagner, Richard, Götterdämmerung (DVD)**

Teatro Palacio de las Artes Reina Sofía

Director musical: Zubin Mehta

Director teatral: Carlus Padrissa
Producción: La Fura dels Baus
Coro y orquesta de la Generalitat Valenciana
Año 2008.

2) FUENTES GENERALES.

LIBROS Y ARTÍCULOS.

1. ABAD VIDAL, J.C.: “Las tres veces de Krzysztof Warlikowski en el Teatro Real”, en *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 142, octubre 2012, pp. 150-163.
2. ÁLAMO, Álvaro del, “El final de un señorito calavera”, en *El Mundo*, Madrid, p. 9, 01/10/2005.
3. ÁLAMO, Álvaro de, “Espectadores de sí mismos”, en *El Mundo*, p. 49, 29/05/2002.
4. ÁLAMO, Álvaro del, “Masculino singular y femenino plural”, en *El Mundo*, p. 68, 21/06/2000.
5. AMÓN, Rubén, “El último tango de Don Giovanni”, en *El Mundo*, pág. 47, 04/04/2013.
6. ALIER, Roger (2006). *Guía Universal de la ópera*, Roma: Ma non Troppo.
7. ALONSO, Gonzalo, “Dioses entre visillos”, en *La Razón*, p. 71, 07/03/2003.
8. ALONSO, Gonzalo, “*El ocaso de los dioses*, un proyecto fallido”, en *La Razón*, p. 64, 22/02/2004.
9. ALONSO, Gonzalo, “¿Por qué? ¿Para qué?”, en *La Razón*, p. 67, 04/04/2013.
10. ALONSO DE SANTOS, J.L. (2008) *La escritura dramática*, Madrid: Castalia.
11. ALONSO DE SANTOS, J.L., “La estructura dramática”, en *Las puertas del drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, nº 10, primavera 2002, pp. 4-9.

12. ALONSO DE SANTOS, J.L. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid: Castalia.
13. AMO, Álvaro del. "Elogio de la tristeza", en *El Mundo*, p. 15, 23/02/2004.
14. AMO, Álvaro del. "La epopeya en el teatrillo", en *El Mundo*, p. 57, 07/03/2003.
15. APPIA, Adolphe (2014). *La música y la puesta en escena. La obra del arte viva*. Madrid: Asociación de Directores de Escena (ADE).
16. ARCHIVO RICHARD WAGNER: Hemeroteca wagneriana (1813-1883), Disponible en: <http://www.archivowagner.com/>
17. BALDER, Arthur. "Aribert Reimann, compositor: *Mi Bernarda Alba es fiel a García Lorca*", en *Ópera Actual*, 46, Barcelona, julio-agosto de 2001, pp. 26-27.
18. BATTA, Andrés (1999). *Ópera*, Madrid: Könemann
19. BAUDELAIRE, Charles (2013). *Richard Wagner*, Madrid: Casimiro.
20. BAUDELAIRE, Charles, "La Fin de Don Juan", en *OEuvres posthumes*, París, 1887.
21. BENARROCH, Eduardo. "Harry Kupfer: Dirigir para uno mismo es algo que no puedo tolerar", en *Ópera Actual*, 86, Barcelona, diciembre de 2005, pp. 38-39.
22. BENEDETTO, Marcello (2001). *El teatro a la moda*, Madrid: Alianza Editorial.
23. BERENGUER, Ángel, "Sobre el texto dramático y su representación escénica", en *Las puertas del drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, nº 10, primavera 2002, pp. 10-19.
24. BEUTIN, W. (ed.) (1991). *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Cátedra.
25. BOBES NAVES, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros.

26. BOBES NAVES, M^a del Carmen (comp.) (1997.: *Teoría del teatro: M.C. Bobes Naves, M. Corvin, J.L. Barrientos, R. Ingarden, S. Jansen, T. Kowzan, M. Procházka, J.M. Thomasseau, J. Veltruský*, Madrid: Arco Libros.
27. BORDONOVE, George (2006). *Molière*, Buenos Aires: El Ateneo.
28. BOULEZ, Pierre. "Poesía -centro y ausencia- música", en *Melos*, XXX, 2, 1963, pp. 33-40.
29. BRECHT, Bertolt (1967). *Gesammelte Werke, Band 19.*, Fráncfurt a.M., Suhrkamp.
30. BROOK, Peter (2001) *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*, Barcelona: Alba Editorial.
31. BROOK, Peter, *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona: Alba Editorial.
32. BRUNEL, P. y WOLF, S.: *L'Opéra*, Paris, Bordas, 1980, p. 95.
33. CANTO, Óscar del, "Sobriedad: sencillo pero eficaz y correcto montaje del *Fausto* de Gounod", en *La Gaceta de los negocios*, 15/02/2003, p. 63.
34. CAPDEVILLA, Manuel (2006). *Gran libro de la ópera*, Barcelona: Ediciones Península.
35. CARO BAROJA, J. (1989) *De arquetipos y leyendas. Dos tratados introductorios*. Barcelona: Círculo de Lectores.
36. CASARES RODICIO, Emilio (1980). *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Ethos, 3.
37. CASARES RODICIO, Emilio (1995). *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
38. CASARES RODICIO, Emilio (2001). *Torrente: La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid. ICCMU.
39. CHAMBERLAIN, Houston Stewart (2015). *El drama wagneriano*, Alicante: Editorial Eas, pp. 22- 24.

40. CHÉREAU, Patrice (2011). *Cuando hayan pasado cinco años. Suponiendo que la ópera sea teatro*, Barcelona: Alba Editorial.
41. CORNEJO IBARES, M^a Paz. “Estrategias de producción teatral: Don Juan Tenorio en 1950”, Universidad de Alcalá, Disponible en: file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/estrategias_cornejo_TEATRO_2007.pdf
42. CORTIZO RODRÍGUEZ, M^a ENCINA (2001). “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”, en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia: Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, coord. por Alvaro Torrente, Emilio Casares Rodicio, Vol. 2, pp. 7-62.
43. CORTIZO RODRÍGUEZ, M^a ENCINA (2016), “Musicología nueva para historias viejas: miradas de género a los estudios sobre ópera”, en *Violencia de género en el teatro lírico*, pp. 25-76.
44. COSERIU, Eugenio: *Texttlinguistik. Eine Einführung*, editado y comentado por Jörn Albrecht, Tübingen, 1980, p. 51.
45. DA PONTE, Lorenzo (2006). *Memorias*, Madrid: Siruela.
46. DE MARINIS, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*, Madrid: Galerna.
47. DE TORO, Fernando (2008) *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna.
48. DEL PRADO, J. (1994). *Historia de la Literatura Francesa*, Madrid: Cátedra.
49. DELGADO CABRERA, Arturo, “Un texto teatral específico: el libreto de ópera”, en *Simposio O teatro e o seu ensino*, A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións, 1993, pp. 57-70.
50. DOMINGO Y BENITO, M^a Teresa, “Don Juan, un mito vigente”, en *Cauce*, nº 16, pp. 203-216.
51. EISENSTEIN, *El montaje escénico* (1994). México: Escenología A.C.
52. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2008). “El teatro lírico español: un siglo de aplausos (una aproximación a las claves del éxito entre 1875-1910)”

- en *Estrenado con gran aplauso. Teatro español 1844-1936*, Iberoamericana. Vervuert. Lugar de publicación: Madrid. Frankfurt am Main, pp.209-229.
53. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2010). "Teatro y música en el siglo XIX: la colaboración entre músicos y dramaturgos en el proceso creador del teatro lírico" en *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez (Eds.), pp. 221-232.
54. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2011). *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX.*: 2011. Tirant Humanidades. Valencia.
55. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar y FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, GERARDO (2013) "Sobre Teatro Lírico e Internet: presente y futuro en las nuevas tecnologías" en *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid, José Romera (Editor) Madrid: Verbum, pp. 119- 139.
56. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2015). "La historia como recurso dramático en el teatro lírico español del siglo XIX" en *La visión literaria de la historia en el siglo XIX*. Barcelona: Universidad. Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Disponible en:
<http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08564>
57. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2015). "Del Liceo y el Real al Apolo pasando por la Zarzuela: El público del teatro musical" en *Teatro Musical Español*. Madrid: Revista de la Fundación Juan March, noviembre, pp. 2-8.
58. ESPÍN TEMPLADO, M^a Ddel Pilar (2016). "Obras del Teatro Lírico Español representadas en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (2000-2015)" en *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo, (ed.), Madrid: Verbum, pp. 453-470.
59. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2017). "Larra, autor de la primera ópera española del siglo XIX: El rapto (1832)". Edición Crítica del nuevo manuscrito inédito y Estudio preliminar de la ópera de Larra" en *Arbor*.

60. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar, de VEGA MARTÍNEZ, Pilar, LAGOS GISMERO, Manuel (editores) (2017). *Teatro Lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Madrid: UNED.
61. ESPÍN TEMPLADO, M^a del Pilar (2017). “El texto literario fuente de inspiración del teatro musical: una aproximación panorámica en la creación española”. En Espín Templado, M. Pilar, de Vega Martínez, Pilar, Lagos Gismero, Manuel (editores). *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid: UNED.
62. ESTAPÀ, Jaume. “Francesca Zambello: Un artista jamás puede decir ‘lo he conseguido’”, en *Ópera Actual*, 66, diciembre de 2003, pp. 28-29.
63. ESTAPÀ, Jaume. “John Adams volvió a la lírica con el estreno parisino de El Niño”, en *Ópera Actual*, 44, Barcelona, marzo-abril de 2001, p. 36.
64. ESTAPÀ, Jaume. “Jorge Lavelli, director de escena: El realizador no debe estar al servicio del oportunismo”, en *Ópera Actual*, 48, Barcelona, noviembre-diciembre de 2001, p. 40.
65. ESTAPÀ, Jaume. “Robert Carsen: *La ópera es un trabajo de equipo*”, en *Ópera Actual*, 107, Barcelona, enero-febrero de 2008, pp.36-37.
66. ESTAPÀ, Jaume. “Sellars, Saariaho y Salonen estrenan en París”, en *Ópera Actual*, 88, Barcelona, marzo de 2006, pp. 31-32.
67. FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros, p. 515.
68. FLORIT DURÁN, Francisco, “Tirso de Molina”, en *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 989-1020.
69. GAVILÁN, Enrique (2013). *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Madrid: Akal.

70. GAVIÑA, Susana. "Emilio Sagi: Me parece positivo que se baraje mi nombre para El Real", en *Ópera Actual*, 44, Barcelona, marzo-abril de 2001, p. 32.
71. GAVIÑA, Susana. "Ezio Frigerio: No se ven escenógrafos jóvenes que sobresalgan", en *Ópera Actual*, 69, Barcelona, abril de 2004, pp. 38-39.
72. GAVIÑA, Susana. "Giancarlo del Monaco: la falta de especialización es el cáncer de la ópera", en *Ópera Actual*, 81, Barcelona, junio de 2005, pp. 32-33.
73. GAVIÑA, Susana. "Hans Werner Henze: Políticamente soy revolucionario, pero musicalmente un conservador", en *Ópera Actual*, 40, Barcelona, julio-agosto de 2000, pp. 42-43.
74. GAVIÑA, Susana. "La inquietante *Señorita Cristina* de Luis de Pablo", en *Ópera Actual*, 43, Barcelona, enero-febrero de 2001, pp. 38-39.
75. GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2008). *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
76. GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (2009). *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid: Cátedra.
77. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, "Barenboim no revalida su éxito de *Tristán* con el *Don Giovanni* presentado en el Real", en *ABC*, pp. 48-49, 21/06/2000.
78. GARCÍA-ROSADO, Francisco. "Cristóbal Halffter: *Cervantes resume el pensamiento español de la utopía*", en *Ópera Actual*, 38, Barcelona, marzo-abril de 2000, pp.21-23.
79. GARCÍA-ROSADO, Francisco. "Cristóbal Halffter: Mi nueva ópera tiene cuatro lecturas", en *Ópera Actual*, 109, Barcelona, abril de 2008, p. 32.
80. GONZÁLEZ LAFUENTE, Alberto, "Las cosas y sus lágrimas", en *ABC*, p. 63, 1/10/2005.
81. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, "El futuro de los dioses", en *ABC*, p. 52, 07/03/2003.
82. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, "Las hazañas de la familia Simpson", en *ABC*, p. 56, 04/04/2013.

83. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “*El oro del Rin*, un juego para adultos y una aventura de dioses”, en ABC, p. 100, 29/05/2002.
84. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, “Ocaso crepuscular”, en ABC, p. 68, 22/02/2004.
85. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Factores condicionantes en la transposición: literatura-música”, en *Anuario Musical*, nº 64, enero-diciembre, 2009, p. 260.
86. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Literatura y Música. Fundamentos teóricos de la transposición”, en *Revista de Musicología*, XXIX, 1, Madrid, 2006, pp. 163-189.
87. GONZÁLEZ RONCERO, María Isabel, “El mito de Don Juan: Análisis y evolución”, en *Per Abbat (Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica)*, nº 9, mayo 2009, Almendralejo, ETC LIBROS, pp. 41-59.
88. GORTÁZAR, Isabel (1994). *Opera Collection*, Barcelona: Orby-Fabbri.
89. GORCHAKOV, Nikolai M. y TOPORKOV, Vladimir O., Constantin Stanislavski (1998) *El proceso de dirección escénica (Apuntes de ensayos)*, México: Escenología A.C.
90. GOUNOD, Charles (1896). *Mémoires d'un artiste*, Paris: Calmann Lévy.
91. GRATACÓS, María. “Josep Soler: Por fin he podido musicalar a Verdaguer”, en *Ópera Actual*, 43, Barcelona, enero-febrero de 2001, p. 30.
92. GREIMAS, Algirdas Julien (1987). *Semántica Estructural*, Madrid: Gredos.
93. GRIFFITHS, Paul (2004). “El siglo XX: hasta 1945”, en *Historia ilustrada de la Ópera*, Barcelona: Paidós, pp. 280-349.
94. GÜELL, María (2016) “Un moderno Don Juan de Molière seduce en la inauguración del Grec” en. ABC. Disponible en:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/06/26/073.html>

95. GUIBERT, Álvaro, "El anillo de Wagner entra con éxito en el Real", en *La Razón*, p. 51, 29/05/2002.
96. GUIBERT, Álvaro, "Compositores para el siglo XXI", en *El Cultural*, 27/02/2002. Disponible en:
<http://www.elcultural.com/revista/musica/Compositores-para-el-siglo-XXI/4276>
97. GUIBERT, Álvaro, "Éxito matizado del *Don Giovanni* de Berlín en el Real, en *La Razón*, 21/06/2000.
98. GUIBERT, Álvaro, "Un Siegfried hipotenso", en *La Razón*, p. 71, 04/12/2003.
99. HERAS, Guillermo, "El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo", en *HUELLAS*, Búsquedas en Artes y Diseño, nº1, año 2001, p.13-19.
100. HERRERO, Fernando. "El Anillo del Nibelungo", en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, núm. 095, octubre 2004, pp. 1-7, Disponible en:
<http://www.nuevarevista.net/autor/fernando-herrero>
101. HERRERO, Fernando. "Canto y teatro, en *El Norte de Castilla*, p. 27, 08/03/2003.
102. HERRERO, Fernando. "Cuatro óperas del siglo XX", en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, Universidad Internacional de La Rioja, julio, 2006. Disponible en: <http://www.nuevarevista.net/articulos/cuatro-operas-del-siglo-xx?page=0%2C0%2C0%2C0%2C1>
103. HERRERO, Fernando, "Esa obra maestra imposible", en *El Norte de Castilla*, 27/06/2000, p. 66.
104. HERRERO, Fernando. "El final de la saga", en *El Norte de Castilla*, 23/02/2004, p. 41,

105. HOFFMANN, E.T.A. "Don Juan", en *Sämtliche Werke*, vol.1, Múnich y Leipzig, 1912.
106. HORMIGÓN, Juan Antonio (2008). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Vol. I y II.
107. HORTAL, Mariano. "Mozart no hubiera disfrutado tampoco: *Don Giovanni* en el Teatro Real", Disponible en: www.lecturaylocura.com, 22/04/2013.
108. HUERTA, Alicia. "Ainhoa Arteta rescata in extremis a Don Giovanni", en *El Imparcial*, 04/04/2013.
109. HUERTA CALVO, Javier (2003). *Historia del teatro español (del siglo XVIII a la época actual)*, Madrid: Gredos.
110. IBERNI, Luis G. "La compacta *Walkyria* de Plácido Domingo", en *La Nueva España*, 13/03/2003, p. 4.
111. IBERNI, Luis G. "El Primer Emperador", en *Ópera Actual*, 95, Barcelona, noviembre de 2006, pp. 34-35.
112. IGLESÍAS FEIJOO, Luis. "Valle-Inclán y el mundo en torno", en *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Monteagudo, 2, 1997, pp. 29-44.
113. JEFFERSON, Alan (1976). *The Glory of Opera*, London: David and Charles, p. 12.
114. KOWZAN, Tadeusz (1968) "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", *Diogenes*, 61, pp. 59-90.
115. LAGOS, Manuel. "Nueva casta de divas" (Crónica al Curso de Especialización "La puesta en escena de ópera"; Dirección Simón Suárez; A.D.E.), *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 37-38, Julio 1994, pp. 29-35.

116. LEIBOWITZ, René, “Los luciferos del teatro (Reflexiones sobre las reformas de espectáculo lírico)”, *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 37-38, Julio 1994, pp. 64-72.
117. LEGBAND, Paul (1947). *Der Regisseur*, Hamburgo: J.P. Thoth.
118. LLORENTE, Juan Antonio, “Buen comienzo para el anillo”, en *Escritura Pública*, pág. 41, julio-agosto de 2002.
119. LÓPEZ ROSELL, César. “Deslumbrante cierre del Anillo de Wagner”, en *El Periódico*, 29 de febrero de 2016, Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/anillo-nibelungo-wagner-theorin-pons-liceu-4936693>
120. LUCAS DE DIOS, José María (2004). “La olimpiada: un libreto de ópera de múltiples sabores”, en *Palabras y recuerdos: homenaje a Rosa María Calvet Lora*, pp. 129-132.
121. LUCAS DE DIOS, José María, PEDRERO SANCHO, Rosa y GUZMÁN GARCÍA, Helena (2016): “Ópera y mundo clásico 2000-2015”, en *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Editorial Verbum, pp. 389-403.
122. MAEZTU, R. de: “Don Juan o el poder”, en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1981, pp. 71-106.
123. MAGEE, Bryan (2013). *Aspectos de Wagner*, Barcelona: Acantilado.
124. MANN, Thomas (2013). *Richard Wagner y la música*, Barcelona: Debolsillo.
125. MARCO, Tomás, “La edad heroica de los nibelungos reducida a una caja de cerillas”, en *La Estrella*, 07/12/2003. p. 23.
126. MARCO, Tomás. “Una ópera para el siglo XXI”, en *El Mundo*, 19 de marzo del 2016.

127. MARCO, Tomás, “El Teatro Real completa la tetralogía del anillo de Wagner”, en *La Estrella*, 29/02/2004, p. 47.
128. MARIANI, Mauro. “Giancarlo del Monaco: *La ópera necesita que la revitalicen, no que la ultrajen*”, en *Ópera Actual*, 105, Barcelona, noviembre de 2007, pp. 22-24.
129. MARTIN TRIANA, J.M. (2006). *El libro de la ópera*, Madrid: Alianza.
130. MARTÍNEZ ROGER, Ángel (2012). Reseñas: Patrice Chéreau. Cuando hayan pasado cinco años. Suponiendo que la ópera sea teatro, en *Acotaciones*, 29, julio-diciembre 2012.
131. MELÉNDEZ-HADDAD, Pablo. “El Liceo abre la temporada con un “Fausto” en versión concierto”, en ABC, 06/10/2011. Disponible en: <http://www.abc.es/20111006/cultura-musica/abci-liceo-fausto-inauguracion-temporada-201110061822.html>
132. MELÉNDEZ-HADDAD, Pablo. “Calixto Bieito: *Wozzeck es un producto de la sociedad*”, en *Ópera Actual*, 86, Barcelona, diciembre de 2005, pp. 22-23.
133. MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel (2013) *Historia de la ópera*, Madrid: Akal.
134. MONTAÑÓN, Leopoldo, “Un Fausto más teatral que musical”, en *ABC*, 09/02/2003, p. 55,
135. MORGADES, Lourdes. “Ópera para el siglo XXI”, en *El País*, 7 de octubre de 2006.
136. MORTIER, Gérard (2010). *Dramaturgia de una pasión*, Madrid: Akal Música.
137. MUÑOZ, J.A. “Daniel Catán: *La ópera Il Postino* está a punto”, en *Ópera Actual*, 114, Barcelona, septiembre de 2008, pp. 28-29.
138. NAVAJAS SECO, Fernando (2012). *Escenografía. Retórica de la imagen teatral*, Almería: Editorial Círculo Rojo, pp. 13-174.

139. NIEVA, Francisco (2000). *Tratado de escenografía*, Madrid: Fundamentos
140. OLIVA, César Y TORRES MONREAL, Francisco (2005). *Historia Básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
141. PARKER, Roger (comp.) (2004). *Historia ilustrada de la Ópera*, Barcelona: Paidós.
142. PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario de teatro*, Barcelona: Paidós.
143. PÉREZ GARCÍA, Jesús (2000). El Cantar de los Nibelungos. Historicidad y feudalismo en la épica alemana, en *EM*, Universidad de Valladolid, pp. 155-174.
144. RAMIRO DE MAEZTU (1939). *Don Quijote, Donjuán y la Celestina*, Madrid: Espasa-Calpe S. A., p. 9.
145. REMY Pierre-Jean (2007). *Diccionario del amante de la ópera*, Madrid: Paidós Ibérica.
146. REVERTER, Arturo, "Espejismos", en *Scherzo*, p. 32, marzo del 2003.
147. REVERTER, Arturo, "El gran teatro del mundo", en *Scherzo*, p. 28, julio-agosto de 2002.
148. REVERTER, Arturo, "Inútil rebuscamiento", en *Scherzo*, p. 26, 01/05/2013.
149. REVERTER, Arturo, "Naturaleza muerta", en *Scherzo*, p. 31, enero-febrero del 2004
150. REVERTER, Arturo, "Se busca Wotan", en *Scherzo*, p. 29, abril del 2003.
151. ROELCKE, Eckhard, "Geometría de la muerte", *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº39-40, octubre 1994, pp. 70-71.

152. ROMERA CASTILLO, José (1977). *El comentario de textos semiológico*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
153. ROMERA CASTILLO, José (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED
154. ROMERA CASTILLO, José, “El texto y la representación”, en *Las puertas del drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, nº 10, primavera 2002, pp. 20- 23.
155. ROMERA CASTILLO, José (2005). *Historia y técnicas de representación teatral (guía didáctica)*. Madrid: UNED.
156. ROMERA CASTILLO, José (2005) *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor Libros.
157. ROMERA CASTILLO, José (2008). “Hacia un estado de la cuestión sobre el teatro y nuevas tecnologías en España”, en *SIGNA*, 17, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, pp. 17-28.
158. ROMERA CASTILLO, José (2013). *Teatro español: siglos XVIII-XXI*. Madrid: UNED.
159. ROSO DE LUNA, Mario (1987). *Wagner, mitólogo y ocultista (El drama musical de Wagner y los misterios de la Antigüedad)*, Madrid: Editorial Eyras.
160. RUDEL, Anthony (2002) *Creando a Don Giovanni*, Barcelona: Plaza y Janés.
161. RUIZ MANTILLA, Jesús (2016). “Wagner ecologista, en el Liceu”, en *El País*, 28 de febrero de 2016, Disponible en: https://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/28/actualidad/1456674387_150332.html
162. RUIZ SILVA, Carlos, “La Ópera Estatal de Berlín en el Teatro Real”, en *CD Compact*, julio/agosto., 2000.

163. SÁNCHEZ, Rosalía. "Sánchez-Verdú: El viaje a Simorgh. Entre Oriente y Occidente", en *Ópera Actual*, 99, Barcelona, abril de 2007, pp. 26-27.
164. SANCHÍS SINISTERRA, José (2002) *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral*, Guadalajara: Ñaque editora.
165. SAVAGE, Roger (2004). "La escenografía en la ópera", en *Historia ilustrada de la ópera*, Barcelona: Paidós, pp. 366-420.
166. SHAW, Bernard (1904). *Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*, Brentano's: New York.
167. SHAW, Bernard (2001). *El perfecto wagneriano*, Madrid: Alianza.
168. SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1997). "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas", en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3, pp. 213-234.
169. SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón y CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina (2006). "Il disoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio" de Ramón Carnicer, en *Recerca musicològica*, 16, pp. 197-116.
170. SODA, Franco. "Gian Carlo Menotti: Considero Spoleto un error porque nunca debí haberlo hecho yo solo", en *Ópera Actual*, 92, Barcelona, julio-agosto de 2006, pp. 28-29.
171. SODA, Francisco. "Hans Werner Henze: Siempre me ha impresionado el milagro de la ópera", en *Ópera Actual*, 98, Barcelona, marzo de 2007, pp. 30-31.
172. SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*, Pamplona: EUNSA.
173. STANISLAVSKI, C. (1979). *La preparación del actor*, Buenos Aires: Pléyade.
174. STREHLER, Giorgio, "La puesta en escena de ópera, ¡menudo problema!", *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 37-38, Julio 1994, pp. 80-88.

175. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio (2002). *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
176. SUÁREZ, Simón, “La puesta en escena como reflejo de la partitura (Reflexiones dramáticas para una dramaturgia operística)”, *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 37-38, Julio 1994, pp. 36-41.
177. TORDERA, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 156-199.
178. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, “Mito y personaje de Don Juan”, *Conferencia pronunciada en el Centre Cultural Bancaixa*, el día 16-10-1992, Caixa d’Estalvis de València, Castelló: Alacant. Colección “Conferencias en el Centro”.
179. TRUJILLO SEVILLA, Jesús (2007). *Breve historia de la ópera*, Madrid: Alianza Editorial.
180. UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica Teatral*, Madrid: Cátedra.
181. VALLE- INCLÁN, Ramón M^a del (1976). *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar.
182. VAN DEN HOOGEN, Eckhartdt (2006). *El ABC de la ópera: Todo lo que hay que saber*, Madrid: Taurus ediciones.
183. VELA DEL CAMPO, J.A., “Capítulo primero”, en *El País*, p. 39, 29/05/2002.
184. VELA DEL CAMPO, J.A., “Cuando la ópera se hace con inteligencia”, en *El País*, p. 40, 07/03/2003.
185. VELA DEL CAMPO, J.A., “Encerrados en un solo juguete”, en *El País*, p. 44, 05/04/2013.
186. VELA DEL CAMPO, J.A., “Esto es lo que hay”, en *El País*, p. 46, 01/10/2005.

187. VELA DEL CAMPO, Juan Ángel, “Lo cuadrado no es redondo”, en *El País*, p. 50, 21/06/2000.
188. VELA DEL CAMPO, J.A., “Muerte y vida”, en *EL País*, p. 40, 09/02/2003.
189. VELA DEL CAMPO. J.a., “Un rayo de esperanza”, en *El País*, p. 40, 22/02/2004.
190. WAGNER, Fernando (1974). *Teoría y técnica teatral*, Barcelona: Labor.
191. WAGNER, Richard (2013). *Ópera y Drama*, Madrid: Akal Música.
192. WAGNER, Richard, *Escritos y Poemas*, vol. I, p. 9.
193. WAGNER, Richard, *Escritos y Poemas*, vol. II, p. 150.
194. WAGNER, Richard, *Arte y revolución*, Madrid: Casimiro, 2013.
195. WILLIAMS, Bernard (2010). *Sobre la ópera*, Madrid: Alianza Música.
196. WILLIAM H. SHOEMAKER, Los artículos de Galdós en “La Nación” 1965-1866, 1868 recogidos, ordenados y dados nuevamente a luz con un estudio preliminar, Madrid: Insula, 1972, pp. 21-25.
197. WONENBURGER, César. “Un soplo de aire fresco”, en *Diario 16*, Madrid, p. 61, 22/06/2000.
198. YAMAGUCHI, Hajime (2015). “La estructura narrativa del Don Juan de Torrente Ballester”, en *Revista de Filología*, 33, pp. 237-250.
199. YVES Y ADA Rémy (1974). *Mozart*, Madrid: Espasa-Calpe.

