

ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ

EL TROVADOR

EDICIÓN,
PRÓLOGO Y NOTAS DE
MARÍA LUISA GUARDIOLA TEY
CON LA COLABORACIÓN DE
FRANCISCO J. RODRÍGUEZ RISQUETE

ESTUDIO PRELIMINAR DE
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO

CENTRO PARA LA EDICIÓN
DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES
GALAXIA GUTENBERG
CÍRCULO DE LECTORES

LETRAS Y MÚSICAS

Muchos de los que se adentran en el mundo de la ópera se sorprenden al comprobar que, entre los títulos más frecuentes, figure tan alto porcentaje de obras ambientadas en España. Extraña, en efecto, que mientras en ese repertorio no hay un solo músico español, sin embargo, en los escenarios sí se suceden, un día tras otro, las aventuras y desventuras de Don Giovanni, de Carmen, de El Barbero de Sevilla, de Las bodas de Figaro, de Fidelio, de Don Carlos, del Don Álvaro de La Fuerza del destino, de Ernani o de El trovador. A esta sorpresa suele buscársele una cómoda explicación: los españoles apenas han logrado componer óperas de repercusión universal; en cambio el país —su geografía, su cultura y sus leyendas— ha facilitado personajes válidos, intrigas y pasiones para ambientarlas. Con ello se reconoce que estas tierras, gracias a las imágenes atesoradas del pasado, permiten avalar y localizar como verosímiles y creíbles, ante los ojos y oídos de los espectadores, tanto a señoritos libertinos como a gitanas seductoras, majos habilidosos, indianos mestizos, nobles en decadencia, déspotas, inquisidores, príncipes enamorados, mujeres apasionadas, piratas o trovadores medievales; y todos ellos parecen cobrar vida literaria y musical con igual prestancia en un mismo suelo, gracias precisamente a los frecuentes cambios de luces del voluble decorado hispánico.

Frente a otros países que sólo ofrecen, cara al exterior, matriz y molde para una sola imagen, España tiende a desbordarse, facilitando sobreabundancia de climas y protagonistas, como si junto al lejano Oriente y a otros países exóticos, le hubiera caído en suerte acoger, con generosa hospitalidad, todo aquello que el imaginario operístico consideró oportuno localizar en su entorno. Quizás, deba situarse en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX el origen de este reparto cultural de papeles, en el que unos países aportaban los creadores y otros prestaban sencillamente su escenario para que en él, con suficiente credibilidad, transcurriesen las tramas. Y a España, en esta distribución geográfica del imaginario colectivo, le tocó convertirse en un espacio moldeable en el que muchas representaciones del nuevo romanticismo pudieran ambientarse con el aplauso de todos, incluidos los propios españoles que, en ocasiones, también se sintieron complacidos por participar de alguna manera, aunque fuera sólo como actores, en tales espectáculos. Esta simple explicación acerca de las funciones culturales atribuidas a unas y otras latitudes, tal vez sirva para aclarar la sorpresa aludida anteriormente.

Pero ese mismo mundo de la ópera reserva otra sorpresa, al comprobarse que existe una serie de títulos pertenecientes a los más solicitados del repertorio de Giuseppe Verdi, en los que España no sólo presta su escenario. En este caso hay algo más: las obras literarias originales, en que se basan, proceden de autores españoles. Y esto crea aún mayor perplejidad, porque resulta difícil entender que obras dramáticas de autores como el Duque de Rivas o García Gutiérrez hubieran desbordado las fronteras hispánicas y obtenido acogida en otras tierras. La idea, tan difundida, de un romanticismo español tardío, con creaciones poco originales y manifiestamente influidas desde el exterior, parecía alejar la posibilidad de que tales obras hubiesen tenido alguna incidencia en Europa. Y mucho menos de que traspasaran los múltiples filtros requeridos para figurar en carteles musicales junto a los grandes dramas de Shakespeare, Schiller, Byron, Victor Hugo o Dumas, elegidos por Verdi para, a partir de ellos, configurar sus óperas.

Una elección de esta clase, por parte del músico, exigía una afinidad doblemente cómplice, ya que no sólo se trataba de escoger una obra, traducirla y representarla, por medio de la palabra hablada en un teatro; lo cual entraba dentro de los límites de unos préstamos literarios comprensibles entre países próximos. En este caso, la adopción por parte del compositor era mucho más ambiciosa y arriesgada, porque suponía utilizarla como soporte idóneo para la expresión de los mismos sentimientos pero expuestos con un código más complejo y en un entorno, como el italiano, que había convertido, en la época, ese género de manifestaciones, la ópera, en su mayor apuesta artística nacional.

Cabe suponer, por tanto, que Verdi tomó su decisión tras conocer y valorar detenidamente el potencial que —para ser reconvertidos en dramas líricos— encerraban el Don Álvaro o la fuerza del sino, del Duque de Rivas, y El trovador y Simón Bocanegra de García Gutiérrez. Porque los datos biográficos señalan que el compositor italiano empeñaba una minuciosa voluntad personal en la búsqueda de las «fuentes literarias» que precisaba.¹ Primero existía una fase de orientación y descubrimiento, casi intuitivo, que el propio Verdi denominó «salir de caza hasta encontrar una pieza». Y aunque el azar presidiera, a veces, este tipo de encuentro, supo localizar aquellas obras que, en principio, contarán con el necesario valor dramático y poético; pero que, por otra parte, fuesen lo suficientemente permeables como para ser reutilizadas musicalmente. Estaba atento, pues, a lo que producía el teatro contemporáneo europeo, sin esperar a que las obras fuesen traducidas y representadas en Italia.² Por ello, no sería desacertado pensar que gran parte de los logros musicales verdianos se originaron ya en esta operación previa: la de presentir el germen lírico que almacenaban las fuentes literarias elegidas.

Así pues, frente a la extendida opinión que relega las obras escritas a una función de mero pretexto, apoyo o soporte para que la música cobre vida, la actitud de Verdi —conocida sobre todo a partir de la publicación de la correspondencia con sus libretistas—³ aclara con cuánta atención sopesaba los valores de las fuentes a la hora de seleccionarlas y, al mismo tiempo, revela la estrecha dependencia que él establecía entre dos códigos expresivos tan lejanos en apariencia. Ese reconocimiento por parte del compositor del poder del texto verbal, dignificó el encuentro entre letra y música, desplazando la supuesta subordinación de una a la otra.

Esto no supone introducir duda alguna sobre el papel determinante del músico en la fase propiamente creadora —la que transforma el drama hablado en drama lírico—, pero sí suponía admitir el estímulo desempeñado por los textos originales, incluida la labor mediadora de ciertos libretistas, algunos tan dotados de ingenio y gracia literaria como los exhibidos por Lorenzo da Ponte en tres de las mejores óperas de Mozart. Por tanto, situados en esta perspectiva que resalta el potencial lírico anticipado por el literato, ya obtiene otra consideración y otro aprecio el drama de García Gutiérrez que es objeto del estudio y de la edición de este volumen. Sobre El trovador recae y revierte, pues, parte de la gloria acumulada por la ópera homónima de Verdi y se ha de contar con este valor añadido a la hora de proceder a su lectura.

Porque la lectura de una obra, más de siglo y medio después de su primera representación, debería incluir —según el ambicioso planteamiento crítico de Walter Benjamin— todas las miradas que se han proyectado sobre ella y todos los comentarios que ha sabido suscitar. Aquel primer Trovador de García Gutiérrez, aquella primera fuente, sólo puede ser intuitiva, recuperada y valorada teniendo en cuenta las intervenciones de ese otro gran artista posterior: el tiempo y la pátina que lo acompaña. De todas esas miradas y comentarios da cumplida y atinada cuenta María Luisa Guardiola Tey en el recorrido histórico y crítico de su espléndido prólogo. Pero conviene insistir, una y otra vez, que entre todas las intervenciones e iluminaciones posteriores provocadas por la llama originaria del dramaturgo de Chiclana, el mayor énfasis debe ponerse en la apuesta realizada por Giuseppe Verdi, que desplazó la obra romántica española del papel fijo en que aparecía encorsetada.

Tampoco debe olvidarse que esta convergencia literaria y musical emprendida por Verdi y otros compositores del siglo XIX, facilitó uno de los más atractivos y fecundos préstamos de la vida cultural europea. Los músicos italianos no quisieron hipotecarse ni limitarse a su literatura nacional, y se interesaron por una amplia gama de autores europeos, en la que figuraron

Beaumarchais, Voltaire, Byron, Shakespeare, el Duque de Rivas o García Gutiérrez entre otros. Mostraban así, en años de gran exaltación patriótica, una apertura mental, una curiosidad y una permeabilidad cultural hacia el exterior poco común. Todo ello se proyectó en un gran esfuerzo de traducciones múltiples entre lenguas, geografías y épocas lejanas con el fin de crear nuevas obras de arte, transformando el lenguaje hablado en canto. Se fraguó de esta manera una significativa paradoja: el momento más peculiar y "nacional" de la creación operística italiana interfería gratamente con un periodo de máximo cosmopolitismo literario.⁴

Con ese ambiente pródigo en intercambios transnacionales, no era previsible, pues, que surgiera ningún problema de comprensión ante las particularidades españolas contenidas en El trovador. Ya que Verdi, al admitir la obra para que formase parte de su cenáculo, se cuidaba en la acomodación musical de resaltar las referencias culturales e históricas necesarias para que los espectadores italianos y europeos sintiesen su argumento como algo propio, identificable con sus conflictos contemporáneos. En este sentido, la estricta filiación que la ópera y el libreto guardan respecto al drama de García Gutiérrez es el mejor signo de la pleitesía rendida por el compositor al autor español, al corroborar la coincidencia entre lo aportado por uno y lo exigido por el otro para transformarlo en música.⁵

En El trovador se daban, además, claros paralelismos con la técnica del modelo de melodrama italiano en el que los libretistas se desenvolvían con la mayor soltura para preparar el soporte literario que requerían las composiciones de Verdi: economía de medios, despliegue itinerante de la trama y una articulación de las escenas en las que el clima de intimidad sentimental se ve siempre afectado por la irrupción intempestiva del mundo exterior. Así, los momentos de exaltación presagian y preparan las escenas aciagas y dolorosas, respondiendo de una manera primaria a la alianza de elementos opuestos, y a la riqueza de contrastes pedida por August W. Schlegel o a la armonía de contrarios reclamada por Victor Hugo desde el prólogo de Cromwell. Pero sobre todo, el melodrama exigía espectacularidad en las intrigas, con su consecuente carga de desbordamiento sentimental y, en este sentido, El trovador de García Gutiérrez era uno de los mejores ejemplos españoles de esa literatura teatral romántica que había preparado un nuevo estatuto para la pasión amorosa como elemento esencial capaz de movilizar los argumentos.

Además, dada la credibilidad que los espectadores concedían al amor como poder desencadenante de las tramas trágicas, los dramaturgos como el Duque de Rivas, Larra o García Gutiérrez no se vieron obligados a reparar en sus orígenes ni a explicar el porqué de su fuerza. El público asistía entusiasmado a las consecuencias, a los efectos que el amor-pasión provo-

caba en sus víctimas. Leonor y Manrique son los mejores ejemplos. Porque cuanto mayor era la onda expansiva de la aventura pasional, con la consecuente ilusión que despertaban sus peripecias, menos necesidad existía de adentrarse en los mecanismos sociales o psicológicos que la configuraban. La unión del énfasis romántico y del efectismo teatral no pudo ser más estimulante para los espectadores españoles. Su actitud de desafío ante las anteriores reglas, ideas y costumbres, era la que el público de la tercera década del siglo XIX esperaba. Aún más, ni siquiera había que molestarse en buscar un libro y leerlo, bastaba atravesar la calle, adentrarse en un teatro, y, una vez allí, dejarse conmover por cuanto acontecía en los escenarios. Fue en estos dramas románticos donde el público debió aprender a imaginar lo que eran los nuevos sentimientos burgueses forjados por el amor, la patria, la ambición o la rivalidad.

Dado el éxito obtenido, debió resultar fácil la acomodación de los espectadores de 1834 a los repertorios que les fueron ofreciendo desde entonces: todo parece indicar que una serie de dramaturgos presintieron lo que el público deseaba vivir en las tablas de los escenarios. Dos décadas de inestabilidad social, con continuos sobresaltos desde 1808 a 1833, habían expuesto a los españoles a polarizaciones constantes entre la paz y la guerra, entre las ilusiones liberales y el represivo oscurantismo fernandino, con lo que, para algunos, ello supuso de confrontación con la muerte, el exilio, las pérdidas y los abandonos. Pero también con todo lo que, para otros, anunciaba de triunfo, de consagración y de nuevo poder. Los dramas románticos al hacer depender su hilo argumental de criterios tales como el destino, la gloria, el fracaso y demás veleidades de la fortuna, proyectaron una imagen inestable del mundo en continuo desasosiego que, por tanto, llegaba fácilmente a unos espectadores en consonancia con esa forma de ver y vivir. Nada más alejado de una vida asentada y firme que la mayor parte de las tramas teatrales románticas. En estas obras —como señaló Erich Auerbach— se concibe un mundo en constante movimiento en el que nada es seguro y, menos que nada, el bienestar y la posición social.

Aquellos héroes y heroínas teatrales que encandilaron a Verdi, dispusieron de un buen margen de libertad en los escenarios y, armados con sus amores y sus pasiones, decidieron rebelarse ante los más adversos destinos. Pero no por ello a los protagonistas de las obras se les permitía triunfar. Un ineludible final trágico aguardaba a aquellos que se atrevían a desafiar. En cualquier caso se trataba de un fracaso que, cuando menos, era más noble que el éxito. El teatro se convirtió, pues, en escuela de aprendizaje para la afirmación de un yo dispuesto a seguir la llamada de la pasión, y capaz de confrontarse, para ello, con los mayores obstáculos; con ese tipo de

*obstáculos ante los cuales la razón, la prudencia dieciochesca, hubiera claudicado. Y así, aunque la llama, el poder de sus amores, no fuese suficiente para vencer los impedimentos exteriores, Don Álvaro, Macías, Manrique, Simón, Leonor, Elvira o Susana apostaron por sacrificarlo todo, incluso la propia existencia, por ese reto. Mas tal acumulación melodramática también creó la imagen de que: «el romanticismo [era] una voluptuosidad de infinitudes, un ansia de integridad ilimitada. Es un quererlo todo y ser incapaz de renunciar a nada. Por eso hay en él siempre confusión e imperfección. Toda obra romántica tiene un aspecto fragmentario».*⁶

Pasados unos años, esa «confusión e imperfección» se hizo más visible y, por tanto, menos creíble la oleada de emocionalismo que había inundado los escenarios. Los artificios románticos perdieron capacidad de sugestión, quizás porque los espectadores —contaminados por la llegada del nuevo realismo literario— comenzaron a exigir una mayor presencia de motivaciones sociales y psicologías personales. Pero en esos precisos momentos, Verdi inicia su andadura y su «caza» de obras escritas, tal vez convencido de que él puede acallar, con la aportación de su música, las nuevas pretensiones de los públicos. De este modo, la concepción de la ópera verdiana venía a responder a una nueva exigencia, y aunque partiera y se apoyara en matrices románticas y melodramáticas, era para enriquecerlas y abrugarlas con la pluralidad de sus sonidos. Así se cumplía también uno de los presupuestos de Kierkegaard en su estudio sobre el Don Giovanni de Mozart,⁷ el que revela la faceta de reflexión y de complemento que la música añade a la pieza escrita cuando ya es objeto de otras demandas y otros gustos.

De manera que el préstamo cultural entre drama escrito y ópera, entre la aportación de García Gutiérrez y la de Verdi adquiere así otra dimensión. El trovador literario de uno brindó el potencial de su juego teatral. El trovador musical del otro abrigó y mantuvo su vitalidad en unos años en que, de no ampararle esa nueva compañía, es probable que su memoria se hubiera apagado. Fue éste un fenómeno compartido por muchos títulos célebres. Incluso un drama tan significativo y celebrado como Hernani de Víctor Hugo —que había sido estrenado en 1830— cuando fue escenificado nuevamente en 1877, tras muchos años ausente de los teatros, tanto el público como la crítica tuvieron más presente, como referencia a la hora de juzgar y comparar, la ópera de Verdi que la obra escrita. Por tanto, a la hora de proceder a una nueva lectura de El trovador de Antonio García Gutiérrez debe recordarse la ayuda que él prestó a Verdi y la generosa forma que éste tuvo de corresponderle.

¹ Como él mismo explica a propósito de su ópera *Macbeth* y comenta Mercedes Viale Ferrero [2003].

² Tal como señala Daniela Goldin [1985:294]: «ma ammirare la sua attenzione a quanto di meglio ... produceva il teatro contemporaneo europeo. Semmai è qui il merito vero: avere introdotto in Italia, per via musicale, testi che certamente non vi erano stati rappresentati, né tradotti. Verdi aderisce insomma ai testi che coincidano col suo gusto e con le sue capacità compositive ... L'eroe dell'opera romantica è quasi sempre un irregolare, un individuo estraneo ed inviso alla società, è un "anomalo" ... si tratta sempre di eredi legittimi, de nobili in incognito, di signori ignari del propio rango, che traggono la loro "positività" dai diritti di casta o di classe».

³ *Copialettere di Giuseppe Verdi*.

⁴ Las ideas de este párrafo responden a una traducción un tanto libre del siguiente texto: «Beaumarchais, Voltaire, Byron, Shakespeare, García Gutiérrez, ecc. Sembrano assorbire completamente, molto più della letteratura nazionale, l'attenzione dei musicisti italiani dell'Ottocento, promuovendo contatti que possono apparire sconosciuti ... l'apertura mentale, la curiosità e la disponibilità culturali ... Prendendo a modello, per la prima volta, dei testi stranieri, musicisti e librettisti affrontavano così uno sforzo di traduzioni multipla: da una lengua ad un'altra, da una determinada cultura ad una cultura geograficamente e cronologicamente lontana, da un linguaggio parlato ad un linguaggio cantato. Cosicché il momento più peculiare e "nazionale" del nostro patrimonio operistico corrisponde, solo in apparenza paradossalmente, al momento di máxima apertura internazionale» (Goldin 1985:IX).

⁵ María Luisa Guardiola Tey comenta en las páginas LXI-LXIII de su prólogo, las alteraciones sufridas en el traspaso del drama original a la ópera. Igualmente aluden a estas cuestiones M. Jeuland-Meynaud [1978] y P. Menarin [1977].

⁶ José Ortega y Gasset [1917].

⁷ Sören Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*.

Dirección: Francisco Rico
Coordinación general: Laura Fernández
Tipografía: Manuel Florensa

Con la participación de la



Coordinación editorial: Ignacio Echevarría
Diseño de la sobrecubierta: Winfried Bährle
Producción: Susanne Werthwein

© 2006 de la presente edición:
Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)
© 2006 de la edición, prólogo y notas: María Luisa Guardiola Tey
© 2006 del estudio preliminar: Alberto González Troyano
© de la colección: Francisco Rico

Fotocomposición: Carolina Valcárcel
Impresión y encuadernación: Printer industria gráfica
N. II, Cuatro Caminos s/n, 08620 Sant Vicenç dels Horts
Barcelona, 2006

Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)
Galaxia Gutenberg
Travessera de Gràcia 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es
www.galaxiagutenberg.com
1 3 5 7 9 6 0 0 6 8 6 4 2

Depósito legal: B. 28554-2006
ISBN Círculo de Lectores: 84-672-2002-3
ISBN Galaxia Gutenberg: 84-8109-627-X
Nº 39024
Impreso en España