



**Universitat**  
de les Illes Balears

**TESIS DOCTORAL**

**2021**

***DE LA DAME AUX CAMÉLIAS A LA TRAVIATA:***  
**UN ENSAYO COMPARATIVO**

**José Juan Pacheco Ramos**



**Universitat**  
de les Illes Balears

**TESIS DOCTORAL**

**2021**

**Programa de Doctorado en Filología y Filosofía**

***DE LA DAME AUX CAMÉLIAS A LA TRAVIATA:***  
**UN ENSAYO COMPARATIVO**

**José Juan Pacheco Ramos**

**Directora: Caterina Calafat Ripoll**

**Tutora: Caterina Calafat Ripoll**

**Doctor por la Universitat de les Illes Balears**

## **DEDICATORIA**

A mis padres, siempre.

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, expreso mi profundo y sincero agradecimiento a mi Tutora y Directora de Tesis, Dra. Caterina Calafat Ripoll, por haberme guiado incansablemente durante todo el período de elaboración de esta tesis, apoyándome permanentemente con ingente material de estudio y por haberme recordado paciente y constantemente los objetivos de este trabajo, que llega, por fin, a su conclusión.

En segundo lugar, mi agradecimiento también a aquellas personas que, en estos tiempos de pandemia y confinamiento, con bibliotecas cerradas y sin acceso a material impreso, me ayudaron desinteresadamente desde distintos lugares de España, Italia, Francia, Estados Unidos, México, Reino Unido, facilitándome puntualmente un enlace, un documento, una información, un dato y a quienes, para evitar involuntarias omisiones, prefiero no mencionar individualmente.

Por último, gracias a mi familia, por haber soportado estoicamente las muchas horas robadas a su compañía y dedicadas al estudio.

## INDICE

RESUMEN.....	6
1. INTRODUCCIÓN .....	8
2. EL MARCO TEÓRICO .....	15
2.1. El concepto de comparación interartística. ....	15
2.2. El caso de la literatura y la música .....	20
2.2.1. Del texto literario al libreto operístico.....	24
2.2.2. Novela y ópera: canon .....	27
2.2.3. De la estética de la recepción a la estética de la representación .....	29
2.3. Estudio bibliográfico: los creadores y sus obras .....	31
2.4. El concepto de adaptación.....	38
3. EL MARCO METODOLÓGICO .....	44
4. EL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL.....	48
4.1. París en el siglo XIX.....	48
4.2. <i>Les salons et les salonnières</i> .....	51
4.3. La actividad musical del siglo XIX .....	53
4.3.1 <i>Mélodrames mêlés de chants</i> .....	57
4.3.2. El teatro francés y la ópera italiana .....	58
4.4. Mujeres y su imagen en la literatura.....	59
4.5. El papel de las mujeres en la ópera.....	62
5.1. Los creadores.....	68
5.2. Las obras .....	75
5.2.1. Génesis de <i>La Dame aux camélias</i> .....	75
5.2.2. Génesis de <i>La Traviata</i> .....	80
5.3. Las mujeres reales en el origen de las obras .....	87
5.3.1. Marie Duplessis (1824-1847).....	87
5.3.2. Giuseppina Strepponi (1815-1897) .....	91
6. LA ADAPTACIÓN .....	95
6.1. La novela.....	99
6.2. La pieza teatral .....	104

6.2.1. La música de Montaubry en el drama.....	112
6.2.2. Estructura de la novela y del drama.....	116
6.3. La ópera: dramaturgia y adaptación .....	124
6.3.1. Dramaturgia y representación en Verdi.....	124
6.3.2. Estructura narrativa de <i>La Traviata</i> .....	126
6.3.3. Piave y Verdi .....	129
6.3.4. Personajes y voces .....	135
6.3.5. El libreto de Piave .....	137
6.3.6. Del libreto a la partitura musical .....	139
7. CONCLUSIONES .....	158
8. BIBLIOGRAFÍA .....	161
8.1. Marco teórico y metodológico: .....	161
8.2. Bibliografía Alexandre Dumas y <i>La Dame aux camélias</i> : .....	164
8.3. Bibliografía Giuseppe Verdi y <i>La Traviata</i> .....	165
9. GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES.....	168

## RESUMEN

En esta tesis se hace una comparación de la novela y de la pieza teatral tituladas *La Dame aux camélias*, de Alexandre Dumas *filis* y de la ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, obras basadas en la figura de la célebre cortesana francesa del siglo XIX, Marie Duplessis, para verificar cómo la misma historia ha sido recreada a partir de géneros artísticos diferentes, bajo la hipótesis de que las diferentes artes se iluminan recíprocamente.

Un objetivo de este trabajo es estudiar el proceso de creación de estas obras, desde su contexto social y cultural, analizando las personas reales y los personajes implicados. Otro objetivo es confrontar los elementos constitutivos de cada obra, para verificar similitudes y divergencias entre ellas, así como para constatar las fases de los distintos procesos de adaptación que han tenido lugar en su creación, así como el papel de la dramaturgia.

Bajo el arco que va desde la Literatura hasta la Música se han desarrollado varios géneros artísticos que han utilizado tanto el lenguaje literario como el lenguaje dramático y el musical, para crear diferentes obras estéticas en un proceso de adaptación que permite descubrir los mismos motivos y la misma trama en la novela, en el drama y en la ópera.

## RESUM

En aquesta tesi es fa una comparació de la novel·la i de la peça teatral titulades *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas *filis* i de l'òpera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, obres basades en la figura de la cèlebre cortesana francesa de segle XIX, Marie Duplessis, per verificar com la mateixa història ha estat recreada a partir de gèneres artístics diferents, sota la hipòtesi que les diferents arts s'il·luminen recíprocament.

Un objectiu d'aquest treball és estudiar el procés de creació d'aquestes obres, des del seu context social i cultural, analitzant les persones reals i els personatges implicats. Un altre objectiu és confrontar els elements constitutius de cada obra, per verificar similituds i divergències entre elles, així com per constatar les fases dels diferents processos d'adaptació que han tingut lloc en la seva creació, així com el paper de la dramaturgia.

Sota l'arc que va des de la Literatura fins la Música s'han desenvolupat diversos gèneres

artístics que han utilitzat tant el llenguatge literari com el llenguatge dramàtic i el musical, per crear diferents obres estètiques en un procés d'adaptació que permet descobrir els mateixos motius i la mateixa trama en la novel·la, en el drama i en l'òpera.

## **ABSTRACT**

A comparison is made among three famous works of art: *La Dame aux camélias*, the novel written by Alexander Dumas, Jr., the play of the same name written by the same author based on his novel, and *La Traviata*, the opera by Giuseppe Verdi. The three deal with the figure of the famous 19th century French courtesan Marie Duplessis. The purpose of the present work is to show that the same story has been created on the basis of different artistic genres, with the hypothesis being that different works of art can contribute to and shed light on one another.

One goal of this work is to study the creation process of the three pieces of art, from their social and cultural context to the analysis of the people and the characters involved. Another goal is to compare the components of each work in order to see similarities and divergences, while also contrasting the phases of the various adaptation processes experienced in their creation and exploring the role that dramaturgy has played.

It is believed that in the spectrum that goes from literature to music, various artistic genres have been developed, which make use of literary language as well as dramatic and musical language. Thus, works of art have been created through a process of adaptation that reveals the same reasons, the same events, and the same plots, in novels, dramas, and operas.

# 1. INTRODUCCIÓN

En una época de grandes cambios políticos y económicos como los que acompañaron a la Revolución Industrial y a la Revolución Francesa, aparecieron la burguesía y el proletariado como nuevas clases sociales del naciente capitalismo, configurándose una nueva ideología que influiría en la aparición de nuevas formas de entender la creación artística.

Desde inicios del siglo XIX empiezan a desarrollarse en Europa las literaturas nacionales y, con ellas, la literatura y la lingüística comparadas. Con el desarrollo de otras disciplinas el estudio de textos literarios se ha enriquecido en la actualidad con otros campos de investigación como la filosofía, la literatura, la sociología, inclusive campos relativamente novedosos como la neurociencia<sup>1</sup>. Así, investigadores como Emmanuel Reibel se refieren específicamente a “espaces interstitiels entre les langues, les cultures ou les arts” (2011: 3) en los cuales cabe plantearse nuevos caminos de comparación interartística.

El presente trabajo tiene como objetivo comparar la novela *La Dame aux camélias*, escrita por Alexandre Dumas<sup>2</sup> en 1847 y publicada en París en 1848, con la pieza de teatro del mismo título y autor, representada por primera vez en el *Théâtre du Vaudeville*, París, en 1852, y con la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi estrenada en el teatro de *La Fenice*, Venecia, en 1853. En el origen de esta tesis se encuentra mi Trabajo de Fin de Máster, hecho bajo la dirección de mi Directora de Máster Dra. Caterina Calafat Ripoll, defendido el 8 de octubre de 2015 en la Universitat de les Illes Balears y que versó sobre una comparación interartística entre *La Traviata* y *Madame Bovary*.

Las tres obras se basan en la trágica biografía de Rose-Alphonsine Plessis, más conocida como Marie Duplessis, una joven cortesana que vivió en el París de aquella época y que, tras un corto romance con Alexandre Dumas *filis*, falleció prematuramente con tuberculosis, suceso que conmovió tanto al joven escritor, que se confinó en el Auberge du Cheval Blanc, en Saint-Germain-en-Laye, durante veintiocho días hasta

---

<sup>1</sup> Véanse los interesantes estudios: Patel, Aniruddh D. 2008. *Music, Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press y Storr, Anthony. 2007. *La música y la mente*. Barcelona: 2008.

<sup>2</sup> El autor de *La Dame aux camélias* se llamó Alexandre Dumas *filis*, término que agregó a su nombre durante toda su vida para diferenciarse de su padre, célebre escritor que también se llamaba así. Como en este trabajo nos referiremos casi siempre al hijo, evitaremos la ociosa repetición de la palabra *filis* y haremos la aclaración pertinente cuando nos refiramos al padre.

terminar su exitosa novela. Posteriormente, haría una adaptación teatral con el mismo título, que inspiraría finalmente *La Traviata* a Giuseppe Verdi.

Por aquel entonces se vivía en París el apogeo de las piezas de teatro *mêlées de chants* y el pueblo disfrutaba de la llegada del vals y de la polka con el auge de los *bals publics* y de los carnavales y la literatura de masas nacía gracias a los periódicos que publicaban novelas por entregas y que llevarían al gran éxito de la novela *Les Mystères de Paris* (Sue, 1842-1843) y libretistas, compositores y empresarios llegados de Italia, Francia, Alemania, Reino Unido, desarrollaban una intensa actividad en torno a las óperas.

El interrogante que pretendemos responder es la recreación de las obras que son un claro ejemplo de la *iluminación recíproca entre las artes*, por imitación genética en torno a un mismo tema. Una somera clasificación de las artes en tres grupos principales, nos permite visualizar una amplia serie de posibles comparaciones de obras:

- Artes visuales o espaciales, como la pintura, la escultura. la arquitectura.
- Artes auditivas o temporales, como la música y la literatura.
- Artes audiovisuales o escénicas como el teatro, la danza, la cinematografía.

Aquí tenemos un ingente campo de investigación, en el que la confrontación de dos obras escogidas a voluntad o discreción en cualquiera de estos grupos puede ser efectuada y/o analizada. El tipo de comparación efectuado determinará la metodología de cada caso, ya que la confrontación de una pintura con una escultura, por ejemplo, exige un planteamiento de la cuestión diferente al de la comparación de la misma pintura con un poema o, como en nuestro caso, de una novela, una pieza teatral y una ópera.

Ahora bien, desarrollar la comparación entre la novela, el drama y la ópera presupone analizar cómo se produce el tránsito de un género artístico a otro, cómo se adapta una obra inicial en otra diferente y cómo armonizan sus diferentes características formales y sus diferentes medios de expresión, campo en el que Linda Hutcheon ha sentado claras bases de trabajo con su precursora teoría de la adaptación, en donde incide también en los diversos modos de compromiso del receptor con la obra. En el caso de obras narrativas es fundamental también identificar la secuencia de eventos y los motivos que constituyen el relato organizado. Si bien es cierto que hay una importante investigación teórica en este campo, también lo es que los resultados son dispares. En su obra *Introducing Comparative Literature* (2015), cuyo objetivo es presentar la literatura comparada, así como sus nuevas tendencias y aplicaciones, los autores Domínguez, Saussy y Villanueva han

tratado prolijamente diversos aspectos de la investigación actual, dando una visión de conjunto del ámbito de estudio. A la constatación inicial de que todas las artes son imitativas y que su objeto es la realidad: “All the arts are imitative and the object of imitation is always the same: human and natural reality” (2015: 107), es decir, el principio aristoteliano de la *mimesis*, se suma la de que cada arte imita de diferente manera: “this divergence in artistic means is the reason that interartistic studies are essential to comparative literatura” (2015: 107). Por otro lado, los autores apuntan a que la *catharsis*, el otro principio aristoteliano, estructura la comparación interartística, antes de repasar las múltiples aproximaciones teóricas en liza.

Entre las comparaciones interartísticas que se hallan en un nivel primario se encuentran las puramente temáticas que se desarrollan en términos de la “iconology” de Erwin Panofsky (2015: 110). Un vasto campo de estudio está constituido por formas mixtas como los emblemas o también la ópera, que combinan rasgos de diferentes artes. Otro importante campo de investigación es aquel que tiene como objeto la homología de modelos de composición musical como las sonatas, sinfonías, fuga y el contrapunto, con formas literarias correspondientes. Más allá de este campo está el del cine reconocido como el séptimo arte, “meeting point of space and time” (2015: 110) con una poderosa dimensión plástica y descriptiva y un inmenso potencial narrativo, similar al de la novela o el drama, así como la capacidad de incorporar música y danza. Además, también está el vasto campo de investigación de las adaptaciones, tales como el de, por ejemplo, la novela *Tod in Venedig* de Thomas Mann, llevada al cine por Visconti con música de Mahler, y a la ópera por Britten, las numerosas adaptaciones de piezas literarias al ballet hechas por John Neumeier, y todas estas adaptaciones que Roman Jakobson describió como “transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro” y Dolezel como “transducciones” (2015: 111). Desde otro punto de vista, aunque en realidad reflejando un proceso similar, el grupo NIKOL con Siegfried Schmidt definía un *sistema literario* en el que el *productor*, (por ejemplo, Thomas Mann), es el agente cuya acción da como resultado el trabajo; el *transformador*, *postprocesador* o *recreador* es el agente que reacciona a la recepción de la obra, elaborando otro producto en relación con este primero. Este es el papel que toman los cineastas como Visconti, compositores como Britten o coreógrafos como Neumeier dentro del *sistema literario*, cuyo trabajo se realiza en la *Textverarbeitung* resultante, es decir, en la adaptación de la obra original (2015: 112).

El presente trabajo se inscribe en la línea de las adaptaciones, a las que Linda Hutcheon

dedicó su obra *Theory of Adaptation*, en la cual más que realizar comparaciones específicas intentó explorar conocimientos generalizables sobre cuestiones teóricas.” I would agree, but such individual readings in either literature or film rarely offer the kind of generalizable insights into theoretical issues that this book seeks to explore”. (2006: XIII).

Por otro lado, tampoco hay un *corpus* de comparaciones similares ya realizadas, como puntos de referencia para la evaluación de nuestros resultados. La confrontación de un texto literario con un texto dramático y otro musical además de la incorporación del aspecto dramatúrgico, es un complejo estudio interdisciplinar, que significa abrir nuevas perspectivas en la investigación, con vocación de aplicar las teorías más recientes al respecto y aportar un enfoque nuevo, estableciendo patrones de investigación para futuros trabajos.

El tiempo en que fueron creadas –generándose en adaptaciones sucesivas– y el espacio en que esto ocurrió –en el Romanticismo del siglo XIX en París– determinan que las analicemos combinando un doble enfoque:

- Estableciendo una relación genética entre los objetos en comparación, muy similar a la que hace la crítica genética con los textos –siendo cada una de nuestras obras un *texto*–, aunque siguiendo el hilo conector que conduce de la novela a la versión en drama y de allí, a su vez, en libreto operístico y luego en ópera. Dumas escribió su drama basándose en su propia novela, conservando el mismo título y los nombres de los personajes, que sirvió luego como base a Verdi para la creación de *La Traviata*, aun cuando no haya pruebas exactas de que él la viera representada durante su estancia en París.
- Confrontando los textos para ubicar sus elementos constituyentes, es decir los *hechos* relatados así como los *temas* y *motivos* presentados en el *tejido* narrativo, y percibir de qué modo se fueron adaptando en su estilo, composición y otros aspectos discursivos, semejanzas y diferencias significativas, dentro del marco de un contexto común a todos ellos y observando el proceso de recreación de la obra adaptada de manera similar a cómo la crítica genética observa la transición del texto manuscrito al texto literario definitivo.

El resultante “univers global de signes” de A.-M. Rousseau<sup>3</sup> está organizado en cada obra ya sea en frases, párrafos, capítulos; o en texto teatral y texto no verbal, en cuadros y actos; o en frases musicales, arias, recitativos duetos, coros, escenas y actos. Este es el espacio que nos permitirá identificar los temas y motivos de la historia real que conforman la mimesis recreada por Dumas y Verdi y comprobar, cuáles han sido eliminados, retomados y modificados.

Para acometer esta tarea es útil reflexionar en primer lugar sobre las relaciones entre la literatura y la música, es decir entre el texto literario y el texto musical, así como en el género teatral denominado *de boulevard* que, en el siglo XIX, que es el que nos ocupa, unificó ambas escrituras, entrelazando el texto teatral con la música en una suerte de género híbrido intermedio constituido por las *pièces mêlées de chant* representadas mayoritariamente en los teatros de París. Asimismo, es útil tener en cuenta las circunstancias particulares de intercambio cultural que se vivían entre Francia e Italia por entonces, cuando los libretistas italianos se servían de la abundante producción dramática francesa para crear sus libretos operísticos (Colas y Di Profio 2009: 6-8). En ellas los actos y escenas de los dramas se intercalaban con piezas musicales compuestas a tal efecto, incluso algunas *pièces mêlées de chant* intercalaban también *pantomime* et *danses*<sup>4</sup>. El drama de Dumas contó también con un acompañamiento musical compuesto por Édouard Montaubry y que libró a Verdi ciertamente la estructura básica para *La Traviata*. Debemos considerar que estos dos géneros mayores constituyen una suerte de paraguas estético que abarca diversos subgéneros narrativos con peculiaridades propias y específicas como, además del teatro, el oratorio, la zarzuela, el *Lied*, el ballet, etc. y que da lugar a la antigua polémica de si se trata de géneros antitéticos o complementarios, como planteara Lindenberger en su artículo *Opera and the novel. Antithetical or complementary?* (2010). Las relaciones entre la palabra escrita y la palabra cantada atañen a la cuestión capital de su recíproca iluminación: el canto es el texto incorporado a la música.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que los libretos operísticos de la época –la ópera

---

<sup>3</sup> Citado por Villanueva, Darío. 2014. “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 22: 186.

<sup>4</sup> Un ejemplo es la pieza *Le Sérail, ou la Fête du Mogol*, de J.-P.-Habdé y J. Dabaytua, accesible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9809203g.texteImage>

italiana y el siglo XIX en París– son casi sin excepción adaptaciones hechas a partir de dramas escritos en verso y prosa por grandes literatos como Shakespeare, Goethe, Victor Hugo etc. y que, frecuentemente, estos dramas eran, a su vez, adaptaciones de obras literarias en prosa como en el caso que nos ocupa.

Llegados a este punto tenemos que analizar, siguiendo la tesis doctoral *Dramatúrgia musical a 'Il Trovatore' i 'La Traviata'*,<sup>5</sup> el papel fundamental de la dramaturgia en el teatro, precisando en primer lugar el concepto de dramaturgia musical, derivado del concepto de dramaturgia tradicional, teatral. Las representaciones artísticas sobre un escenario y ante público, presuponen una serie de elementos que no son, estrictamente, ni texto literario ni texto musical, como todo el sistema de convenciones específicos de la ópera lo demuestra, con la delimitación de la acción dramática en el escenario y su encadenamiento en un entramado armónico con el lenguaje y el sonido, para construir la narración como una unidad estética indisoluble, en donde son elementos básicos los tiempos, tanto los dramáticos como los musicales. Las representaciones teatrales no son obras meramente *narradas* sino *mostradas*, e implican por tanto una participación afectiva más activa por parte del receptor.

Así como la dramaturgia teatral es definida y puesta en escena por el director de la representación –y no tanto por el autor de la pieza–, de la misma manera la dramaturgia musical de la ópera es concebida y definida por el compositor. Desde su posición de creador final, influye también sobre los demás elementos de la ópera como el libreto, las voces y los instrumentos de la orquesta. En el caso de Verdi, en *La Traviata* dignificó y redimió por el sacrificio a la cortesana Violetta Valéry.

Los pasos que vamos a dar son, por tanto, los siguientes:

- Definir el contexto histórico, social y cultural que determinó el tipo de producción artística en el París del siglo XIX.
- Establecer un paralelismo biográfico entre Dumas y Verdi para determinar las experiencias vitales, para entender aspectos ideológicos relevantes como la consideración que tenían de la mujer en la sociedad y examinar las figuras de

---

<sup>5</sup> Monterde, Pau. 2005. *Dramatúrgia musical a 'Il Trovatore' i 'La Traviata'*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona.

Marie Duplessis y de Giuseppina Strepponi, para observar cómo se reflejan en las obras a comparar.

- Definiendo cada historia como una sucesión y analizando la estructura de las obras para identificar y desglosar sus componentes que, en cada caso, configuran una unidad diferente, siendo una adaptación de la precedente.

## 2. EL MARCO TEÓRICO

### 2.1. El concepto de comparación interartística.

La comparación entre una novela, una obra de teatro y una ópera implica encontrar un nivel común de comparación, en un estudio que permita ver cada obra en un contexto más amplio, en una perspectiva histórica e interdisciplinaria: de la historia y la filosofía, la sociología y la etnología, a la musicología. En un compendio de análisis realmente destacable, *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*, se analizan los diferentes géneros artísticos y se definen algunas pautas para su comparación:

Reflection on the nature of imitation allows us to understand why comparative literature not only has as its object of study the comparison of literatures written in different languages, but also the comparison of arts understood in terms of the different media that they employ [...] All the arts are imitative and the object of imitation is always the same: human and natural reality. But each art imitates on different ways, and this divergence in artistic means is the reason that interartistic studies are essential to comparative literature (Domínguez, Saussy, Villanueva 2015:107).

La comparación interartística se da cuando fenómenos concretos son comparados entre sí y relacionados en su contexto correspondiente, para sentar las bases de aspectos teóricos generales. Esta ampliación de la comparación de textos literarios a la comparación de objetos artísticos y culturales fue enunciada ya en 1961 por Henry Remak, según el siguiente esquema reproducido por Carsten Zelle: “Diese 1961 vorgeschlagene Konzeption einer ‘Komparatistik in der Erweiterung’ wird auch heute noch als gültige Fachdefinition anerkannt” (2005: 16)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “Esta concepción de una “Literatura comparada ampliada” propuesta en 1961 sigue siendo reconocida hoy en día como una definición del campo de estudio”.

En este trabajo, todas las traducciones del alemán son mías.

	Komparatum 1	Komparatum 2
Vergleichende Literaturwissenschaft im engen bzw. „reinen“, ggf. traditionellen Sinn	Literatur (im engen Sinn)	Literatur (im engen Sinn)
Erweiterung 1: zur Vergleichenden Kunstwissenschaft	Literatur (im engen Sinn)	Erscheinung der Bildenden Kunst
Erweiterung 2: zur Vergleichenden Kulturwissenschaft	Literatur (im engen Sinn)	Nichtkünstlerische Erscheinung eines anderen Wissens- und Glaubensbereichs

Schema 1: Extension der Komparatistik in der Erweiterung (nach Remak 1961)

	Comparatum 1	Comparatum 2
Literatura comparada en sentido estricto o “puro”, incluso tradicional	Literatura (en sentido estricto)	Literatura (en sentido estricto)
Extensión 1: Estudios de artes comparativos	Literatura (en sentido estricto)	Aparición de las Bellas Artes
Extensión 2: Estudios culturales comparativos	Literatura (en sentido estricto)	Aparición de otra área no artística de conocimiento y creencia

Esquema 1: Extensión del comparatismo (según Remak 1961).

Si bien esta definición asumida por Zelle nos parece útil en tanto que propuesta concreta de análisis, adoptaremos un marco teórico más actualizado. En efecto, en lo que respecta a los fundamentos teóricos del comparatismo es de constatar que en los últimos tiempos presenciamos una gran prolijidad de trabajos de investigación. En su libro *Intertextualidad* anunciaba Jesús Camarero un apogeo de los estudios comparatistas:

[...] el despliegue o apertura del espectro investigador hacia dominios concomitantes o asociados, que está produciendo un fortalecimiento y enriquecimiento sin precedentes en el ámbito comparatista: la traducción, la teoría literaria, los géneros, los estudios interculturales, las migraciones, el multiculturalismo, la interculturalidad, los estudios de género o la recepción

(2008: 17).

En un artículo reciente explica Pedro Aullón sobre la metodología y la revisión teórica del comparatismo:

[...] a la cuestión relativa al Comparatismo, a las Metodologías comparatistas o a la Comparatística en general, según se prefiera subrayar mediante una u otra denominación un distinto aspecto o sector de la gama de procedimientos disciplinares consistente en la focalización o el ejercicio de la comparación entre elementos susceptibles de ser sometidos a relación contrastiva rentable [...] Es preciso subrayar, como dijimos, que, si todo comparatismo no es sino metodología, por consiguiente, quienes no han formulado una consecución del método o una epistemología, disciplinaria o histórica, como metodología de la comparación misma, no han actuado sobre el núcleo y fundamento teórico del problema (2019: 11,16).

En este marco buscamos establecer elementos teóricos y metodológicos válidos, en primer lugar, para la propia disciplina y, también para la reflexión general en literatura. A partir de teóricos como Daniel Henri Pageaux que ponen el acento en la dimensión extranjera y también en la cultura: “La spécificité comparatiste s’affirme ainsi à partir du moment où se trouve problématisée la dimension étrangère d’un texte, d’une littérature, d’une culture à un moment historique donné” (2003: 273) ampliamos el horizonte y el espacio de las posibles comparaciones.

Aunque los estudios comparativos de obras heterogéneas pertenecientes a dominios artísticos diferentes dentro de un mismo horizonte cultural –en este caso del siglo XIX en Europa– no son nuevos, debemos señalar, sin embargo, que casi no hay trabajos de investigación comparatista que involucren óperas específicas, sino en general sólo apreciaciones generales sobre sus diferencias con las zarzuelas y/o musicales. Se puede considerar casi como excepciones algunos trabajos universitarios como *Adaption einer Oper zu einem Musical. Vergleich der Oper ‘La Bohème’ mit dem Musical ‘Rent’* (2016) de Manuel Kröger y *Vergleich von ‘opera buffa’ und ,opera seria‘ im sozialen Kontext* (2013) de Friedrich Mühlstein<sup>7</sup>.

Un tipo más frecuente, no de comparación interartística, sino más bien de *iluminación*

---

<sup>7</sup> *Adaptación de una ópera a un musical. Comparación de la ópera ‘La Bohème’ con el musical ‘Rent’ y Comparación de ‘opera buffa’ y ‘opera seria’ en un contexto social.*

*recíproca*, es el de la poesía con la pintura<sup>8</sup>, “Las dos artes no se comparan propiamente en su dimensión formal, sino en su proyección pragmática: es la reacción de los intérpretes lo que se equipara, no las realizaciones artísticas en sí mismas” (Fernández, 2016: 59). Aunque el símil planteado por Simónides de Ceos cinco siglos antes de Cristo, “la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla”, describiese bien su relación, Fernández constata que el encuentro entre ambas disciplinas llevó a “la eclosión de un espectro multifacético de enfoques que termina, a veces, situando el tópico muy lejos de su sentido originario” (2016: 60). En esta constelación de *encuentro*, de *iluminación recíproca* de la poesía con la literatura podríamos incluir las *lectures d’image* como la realizada por el escritor Alain Jaubert del cuadro *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, de Édouard Manet, en el que describe lo que ve, y añade lo que sabe y deduce<sup>9</sup>. La ampliación de la diada poesía-pintura a la de las artes visuales (arquitectura, escultura y pintura) y artes acústicas (poesía, música y danza) no aportó un cambio sustantivo a la comparación interartística, y sólo cuando Lessing con su *Laocoonte* señaló el carácter temporal de la poesía frente a la espacialidad de la pintura, se amplió la perspectiva hacia el carácter narrativo de la poesía y de la literatura.

El filólogo y crítico literario Darío Villanueva asevera que, si bien ya en 1558 el musicólogo veneciano Gioseffo Zarlino abordaba las relaciones entre la palabra poética y la música, aún en los años ochenta reconocía el musicólogo estadounidense Lawrence Kramer en su *Music and Poetry* que “no sólo se ha avanzado poco en la búsqueda de un método interdisciplinar para su estudio comparativo, sino que, hablando con franqueza, no existía ninguno a la altura de los años ochenta (2014: 5)”.<sup>10</sup>

Para terminar, subrayemos un concepto clave: el término *transduction* utilizado por Lubomir Dolezel en 1986 en su artículo “Semiotics of Literary Communications” (Domínguez, César, Haun Saussy y Villanueva Darío. 2015: 111). Tomando su original significado en el campo de la genética, este término se refiere a la transmisión de material

---

<sup>8</sup> Fernández, Natalia. 2016. “El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea”, en: *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*. Nº 63:3. Ginebra: Slatkine.

<sup>9</sup> Esta *lecture d’image* se encuentra al final de la edición de *Madame Bovary*, de Flaubert, hecha por Gallimard en 2004, pp. 411-426.

<sup>10</sup> Para más información sobre las relaciones entre literatura y música véase *Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura*, de Darío Villanueva, pp.185-194.

genético de un ser vivo a otro, designando el doble significado de transmisión y de transformación en el posterior procesamiento de la obra literaria.

Las comparaciones pueden ser de una enorme diversidad y variedad, por lo que ha habido intentos de sistematizar las posibilidades del trabajo comparativo. Así, por ejemplo, Zemanek (2012: 15-17) cita la propuesta del filólogo austríaco Peter V. Zima, quien en 2011 diferenciaba las comparaciones en dos grupos principales: comparación genética y comparación tipológica. La primera analiza similitudes que han surgido por contacto, es decir por influencia directa o indirecta, mientras que la segunda analiza similitudes que han surgido sin contacto a través de condiciones de producción parecidas:

Der genetische Vergleich untersucht Ähnlichkeiten, die durch Kontakt , d. h. im Sinne von Peter V. Zima durch direkten oder indirekten Einfluss entstanden sind. Dies zeigt sich etwa an dem Umstand, dass aus der Lektüre von Homers Ilias (seit 600 v. Chr. bezeugt) und Vergils Aeneis (29-19 v.Chr.) eine breite Epen-tradition hervorgegangen ist, die den Vergleich der sie konstituierenden Werke herausfordert. Der typologische Vergleich fokussiert dagegen Ähnlichkeiten, die (ohne Kontakt) durch ähnliche Produktionsvoraussetzungen entstanden sind. Auch hier regt die Gattung des Epos zu Vergleichen an, da in fast allen Kulturen Epen erhalten sind, die trotz gegenseitiger Unkenntnis motivische und strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen<sup>11</sup>.

Los ejemplos aportados por Zemanek muestran cuán sutiles son las diferencias entre uno y otro modelo. En la comparación genética, por ejemplo, en el hecho de que la lectura de la *Ilíada* de Homero (atestiguada desde el 600 a. C.) y la *Eneida* de Virgilio (29-19 a. C.) dio lugar a una amplia tradición épica que incita a la comparación de las obras que la constituyen. En el caso de la comparación tipológica, el género épico fomenta las comparaciones, ya que casi todas las culturas contienen epopeyas que, a pesar del desconocimiento mutuo, muestran similitudes estructurales.

---

<sup>11</sup> “La comparación genética examina las similitudes provocadas por el contacto, es decir, según Peter V. Zima por influencia directa o indirecta. Esto se puede ver, por ejemplo, en el hecho de que la lectura de la *Ilíada* de Homero (atestiguada desde el 600 a.C.) y la *Eneida* de Virgilio (29-19 a.C.) dio lugar a una amplia tradición épica que desafía la comparación de las obras que la constituyen. La comparación tipológica, por otro lado, se centra en similitudes que han surgido (sin contacto) como resultado de condiciones de producción similares.

Aquí, también, el género de la epopeya propicia las comparaciones, ya que en casi todas las culturas se han conservado epopeyas que, a pesar del desconocimiento mutuo, tienen similitudes motivacionales y estructurales”.

## 2.2. El caso de la literatura y la música

La comparación interartística que nos ocupa se desarrolla bajo el manto de dos artes fundamentales: la literatura y la música, cuya relación bien merece ser examinada más detenidamente. Es pertinente aquí observar cómo se relacionan sus dos grandes pilares, para comprender mejor su intertextualidad y entrever los niveles que pueden compartir:

Su distinción fundamental entre tres tipos de signos, los símbolos, los iconos y los índices es sumamente esclarecedora de las formas diferentes con que cada una de las artes imita la realidad. Resulta fundamental, pues, afrontar este campo de estudios interartísticos desde la perspectiva de los que A.M. Rousseau (1977: 50) califica como “un univers global de signes” (Villanueva 2014: 2).

Una consideración previa concierne al rigor de la investigación en el terreno de las artes que, como en cualquier área de las humanidades, es aplicable y exigible sin, por tanto, poder jamás alcanzar el grado de exactitud, demostrabilidad y verificabilidad objetiva de las ciencias exactas. La imposibilidad de efectuar una investigación científica no debe ser óbice, sin embargo, para efectuar una investigación lo más rigurosa posible, especificando que las obras de arte son mensajes estéticos que requieren de nuestra participación afectiva –la *catarsis*– para constituirse realmente como tales. En este punto consideramos interesante la tesis de Emilia Pantini, de que la literatura cumple una función central en la comparación interartística al manejar la palabra como instrumento:

[...] esta disciplina constituye el ámbito más idóneo para estudiar estas relaciones porque la literatura es palabra y los vínculos entre las artes deben ser verbalizados. Pantini admite que la literatura no es totalizadora, ni puede arrogarse el estatus de un super-arte. Pero ciertamente es a través de la lengua, que es el medio de organización del pensamiento y de la comunicación común entre los humanos, como se produce la reflexión sobre todas las artes. En este sentido la literatura conduce el juego de las artes, y lo específico literario guía la reflexión sobre ellas. (Villanueva 2014: 186).

En su ensayo *Musique et littérature: Plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines*, Emmanuel Reibel ha expuesto las dificultades que se presentan al hacer una investigación científica sobre la música y sobre la literatura haciendo referencia a su origen común y al hecho de que hace poco más de un siglo que ciertas disciplinas universitarias se ramificaron apareciendo las fronteras disciplinarias. Los estudiosos se encontraban en el dilema de tener, por un lado, un legítimo deseo de distinción, afinando las diferencias entre artes, épocas, lenguas, culturas, pero corriendo

también el riesgo, por otro lado, de llevar la investigación a una yuxtaposición fragmentada de especificidades ante un deseo de unidad potencialmente nivelante que permitía articular aquellas culturas, artes, lenguas que no cesaban de interactuar. Reibel constata correctamente que es necesario construir un espacio de intermedialidad requerido por múltiples objetos de estudio, sin obsesionarse por las fronteras históricas, lingüísticas, artísticas, disciplinarias, que pueden constituir una barrera:

Il consiste à trouver un fondement méthodologique aux regards surpombants, aptes, par-delà les frontières, à penser, sur le plan historique, la liaison entre synchronie et diachronie, sur le plan culturel, l'articulation entre singularités et universaux, et sur le plan esthétique, le lien entre autonomie et fusion des arts. (2011: 18).

En su artículo “Análisis de la relación entre música y lenguaje”, Daniel Miraglia nos muestra los diferentes grados de posibilidad y verosimilitud de la investigación científica en la música, incidiendo en la diferencia que hay entre un análisis científico, como el usual en las ciencias exactas, y un análisis riguroso, es decir un análisis científico que reduce la posibilidad de subjetividad a su mínima expresión, en las artes. En este trabajo, intenta indagar las relaciones entre música y lenguaje, como entre la semanticidad musical y la semanticidad de la palabra hablada o escrita, y nos presenta las aproximaciones teóricas de numerosos investigadores. Esto nos permite tener una visión de conjunto de la inmensa variedad de enfoques sobre la relación entre la música y el lenguaje, con un recuento de algunas relevantes propuestas de interpretación del lenguaje musical, ilustrativas sobre las dificultades ante cualquier sistema de clasificación esquemática:

[...] traducir el significado musical en términos verbales, significa una reducción y un severo empobrecimiento de la idea que da sentido, no a tal o cual obra en particular, sino a la música en tanto que medio expresivo; ese mecanismo innominado que hace necesaria a la música sin la cual la expresividad humana se vería severamente limitada (2005: 3).

Una de las propuestas citadas por Miraglia proviene de la obra *Música, semántica, sociedad* del investigador belga Henri Pousseur, que elabora una especie de escala que va desde la “música pura” y la música destinada principalmente a ser vehículo de un texto casi lingüístico, existiendo tres criterios distintivos:

- 1) La música, ¿forma parte o no de un espectáculo (exterior)?
- 2) ¿Puede o no sustentar un texto?
- 3) ¿Es un testimonio explícito (por ejemplo, por su título) de una intención ilustrativa, imitativa?” Si la respuesta es sí, Pousseur asigna

un valor igual a uno, y si la respuesta es no, este valor se hace igual a cero, del mismo modo que en la lógica binaria. De este modo, conforma la escala antes mencionada de la siguiente manera: 111: óperas de Wagner. 110: cantos rituales. 101: ballets. 100: marchas (de todo tipo). 011: Lieder. 010: canciones de uso doméstico. 001: poemas sinfónicos. 000: música “pura” instrumental. (2005: 3).

Miraglia matiza con lo que él denomina “Interesantes desvíos de esta consideración” (2005: 4), que no encajan exactamente en los enunciados de Pousseur. Por ejemplo, el sexteto *Noche transfigurada* opus 4 de Arnold Schönberg, basada en el poema del mismo título de Richard Dehmel, o el *Cuarteto de cuerdas N° 2* opus 10 del mismo compositor, en el que participa una soprano, que Miraglia denomina una “incrustación” en una pieza eminentemente camerística. Esta afirmación, que podría insinuar una invasión en el terreno de la música “pura”<sup>12</sup>, toma una significación completamente diferente cuando pensamos en la iluminación recíproca de las artes y la enriquecedora colaboración interartística que se da en la música “programática”. Esto nos demuestra que el lenguaje puramente musical puede comunicar un discurso, en ocasiones inconfundible, como en el caso de la música folklórica o en el de las marchas militares, que unen a determinados colectivos y se identifican con ellos, pero este mensaje variará frecuentemente de un receptor a otro, en función de diversos elementos subjetivos e individuales.

En un artículo del año 1997 el filólogo Eustaquio Barjau Riu trata la relación entre la letra y la música desde otra perspectiva. Después de clasificar las Bellas Artes según su capacidad semántica en artes *semánticas* y artes *a semánticas*, considera la música y la arquitectura como *a semánticas* por no disponer ni de imágenes ni de palabras. Para él, sin embargo, la música y la literatura han mantenido siempre relaciones muy estrechas y cita algunos ejemplos los salmos, los cantos religiosos, las cantatas, los oratorios, las misas, pero también los profanos *Singspiele*, *Lieder*, la ópera, toda música siempre *con letra* ya que la música instrumental sin letra despertaba suspicacias por su *vaguedad*. Barjau distingue bajo *letra* lo que él denomina *letra-texto* y *letra-argumento*. La primera sería la música vocal que tiene una relación de atracción, pero también de repulsa con el texto: “Hay tipos de discurso sonoro que son refractarios a todo texto” (1997: 70) y pone como

---

<sup>12</sup> El compositor austriaco Eduard Hanslick escribió en 1853 su obra *Vom Musikalisch-Schönen* (*De lo musicalmente bello*) para definir la *absolute Musik* (música “absoluta” o “pura”) únicamente instrumental y sin ninguna relación con textos.

ejemplos los *ricercar*<sup>13</sup> de *La ofrenda musical* y las fugas del *Clave bien temperado* de Bach y el *Microcosmos* de Bela Bártok, en las que, ya sea el *tempo* de la música o el carácter de las piezas, imposibilitan la inserción estética de canto. Por otro lado, hay melodías que parecen pedir una letra, siendo el ejemplo más conocido la forma conocida como *Canción sin palabras*, de la cual Mendelssohn ha dejado una gran colección de piezas. En este contexto menciona una doble relación: a veces, se le pone música a una *letra-texto*, como en los himnos religiosos, en los cantos litúrgicos, en los *Lieder* y en las óperas encargadas para poner música a una obra de teatro preexistente; y otras veces, se le pone letra a una melodía como el canónico de la ya citada *Canción sin palabras*, de Mendelssohn, o el personaje Wendell Kretschmar en sus conferencias sobre la *Sonata N° 3* opus 111 de Beethoven en la novela *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* de Thomas Mann<sup>14</sup>, o Franz Süssmayr que terminó la inconclusa Misa de Réquiem en re menor K. 626 después de haber anotado las indicaciones de su moribundo maestro Mozart, aunque cambiándole la letra a la increíble fuga doble del *Kyrie* .

Cuando se le pone música a un texto, es para inducir en el oyente los sentimientos que el texto está destinado a suscitar y la música tiene en este caso un papel ancilar con respecto a la letra y también un potencial significativo distinto. En el caso contrario, cuando se pone letra a una melodía, no solamente hay que observar unas cautelas métricas –acentuación, longitud de la frase– sino algo muchísimo más importante: la *letra* debe adecuarse al *carácter* de la melodía, porque una melodía puede tener muchas *letras* pero no cualquier letra.

En cuanto al concepto de *letra-argumento*, Berjau explica que tiene un sentido muy amplio: hay obras que, sin estar compuestas para ser cantadas tiene una referencia literaria muy clara como, por ejemplo, las oberturas de Beethoven *Coroliano* que invoca a Plutarco y Shakespeare, y *Leonor III* que invoca a Sonnleithner-Treitschke: “de alguna

---

<sup>13</sup> Se designa así al conjunto de fugas que Bach compuso en 1747 sobre una melodía propuesta por el rey Federico el Grande y cuya partitura publicó con la mención "Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta" ("Tema proporcionado por el rey, con adiciones, resuelto en estilo canónico"), en donde la primera letra de cada palabra de la leyenda dio como resultado la palabra "RICERCAR" denominación antigua de la fuga.

<sup>14</sup> François Verster dedicó en 1995 su tesis de Master of Arts de la Universidad del Cabo *Language on Music: Beethoven, Mann and the Absolute* a este punto. Véase bibliografía.

manera se puede decir que en las notas de estas oberturas se oye lo que está ocurriendo” (1997: 75).

Si analizamos la materia de la música, el sonido y sus cualidades –tono, intensidad y timbre– podemos percibir su gran capacidad semántica para imitar y reproducir la vida humana:

“La organización de las notas dentro de una tonalidad, de una escala diatónica, basada en el fenómeno físico-psíquico de los armónicos, hace que la combinación de sonidos –tanto la sucesiva, la melodía, como la simultánea, la armonía– sea capaz de crear sensaciones auditivas de tensión y relajación” (1997: 77).

La diferencia entre *letra-texto* y *letra-argumento* vendría dada por el factor humano del sentimiento: el texto que se canta viene a ser la glosa de la melodía que lo contiene, mientras que el argumento imita y reproduce la vivencia humana. Así, lo que parecía *vaguedad* del discurso sonoro y que debía ser completado por el texto cantado, resulta ser riqueza semántica y potencial significativo, lo que explica la afirmación popular de que la música dice más que las palabras.

Por su parte, en el artículo “Las unidades elementales del significado en el campo de las relaciones entre texto y música”, Michael Bristiger aborda la relación entre música y texto preguntándose si se pone de manifiesto también a nivel “de las unidades mínimas que forman el sentido de las unidades lexicales, morfológicas y sintácticas” (1995: 39) ya que el carácter general de los universales semánticos invitaría a confrontarlos con las categorías generales de la música. Por analogía, efectivamente, parámetros musicales como el tiempo, el espacio, el movimiento, la medida, como también las propiedades físicas de la materia, adquieren fácilmente un sentido simbólico y, como ella, representan un nivel de significados elementales, se vuelve en algún modo, natural su comparación con las unidades elementales lingüísticas (1995: 39).

Una obra importante en este contexto es *Palabra y música*, una recopilación de artículos especializados publicados por Anne-Marie Reboul (2006) y que reúne trabajos de investigadores y profesores de la Universidad Complutense de Madrid, entre los que destaca “La Música y la Letra: acordes y disonancias” de Javier del Prado Biezma, por su cercanía con nuestro marco teórico.

### 2.2.1. Del texto literario al libreto operístico

El texto literario tiene una precisión semántica dictada por el uso de las palabras que la

música no puede reproducir de la misma manera:

As Eero Tarasti points out, paraphrasing Claude Lévi-Strauss, music is a language without a signified, which does not imply a radical, lack of meaning. In fact, the opposite is true, as music has such a capacity to so involve the listener emotionally that s/he projects on the sounds of the song, sonata, or symphony a meaning that is not necessarily the same as that of other listeners (Domínguez, Saussy, Villanueva, 2015: 114).

En el fondo, se trata de dos semánticas que representan de diferente manera la misma realidad; las percibimos como correspondientes, aunque sus estructuras no encajen perfectamente.

Un verdadero subgénero que demuestra una estrecha colaboración entre la literatura y la música es el de los *Lieder* alemanes, surgidos entre los siglos XVIII y XIX, y que eran canciones líricas muy breves, cuya letra es un poema musicalizado y que está concebido para una voz solista con acompañamiento musical simple, generalmente de un piano, y que se caracteriza por la brevedad, la ausencia de virtuosismo en el canto, la reproducción fiel del poema y su estrecha relación con la canción popular alemana, aunque sin confundirse con ella<sup>15</sup>. Numerosos poemas, sobre todo de Goethe, pero también de Schiller y Heine, han sido musicalizados y escritos para una voz solista con acompañamiento de un piano por compositores tales como Schubert, Beethoven, Schumann, Brahms, Wolf, Strauss, Mahler, Mendelssohn, Mozart, configurando un subgénero de verdadera unidad estética de poesía, voz y piano.

En el terreno de la conversión al libreto operístico, un literato que ha inspirado muchas creaciones musicales ha sido Shakespeare: *The Fairy Queen* (1692) de Henry Purcell y la obertura de *Ein Sommernachtstraum* (1827) de Felix Mendelssohn-Bartholdy, una de las primeras piezas de música descriptiva compuesta para la sala de conciertos, así como la obertura de *Le Roi Lear* (1831) y la sinfonía *Roméo et Juliette* (1839), ambas de Hector Berlioz. Pjotr Chajkovskij volvió sobre el tema de los infelices amantes en su obertura fantasía *Romeo i Dzhuletta* (1869), y también se inspiró en Shakespeare para las oberturas *Burya (La Tempestad)*, 1873) y *Gamlet* (1888). La ópera representó el tema de *Otello* de la mano de Gioacchino Rossini (1816) y Giuseppe Verdi (1887). *Falfstaff* (1893) es llevado al escenario operístico por Verdi. En el siglo XX, Benjamin Britten escribe *The*

---

<sup>15</sup> En Alemania se diferencia entre *Kunstlieder* (canciones de arte) y *Volkslieder* (canciones populares).

*Rape of Lucretia* (1946, basada en *Troilus and Cressida*, de Shakespeare), y retoma *A Midsummer Nighth's Dream* (1960), mientras *Romeo i Dzhuletta* (1935) fueron representados en ballet por Sergej Prokofjev.

Otro poeta inglés, George Gordon Byron, sexto Baron de Byron, inspiraría también obras musicales: su drama *Manfred* está en el origen del *Manfred* (1852) de Robert Schumann y de la *Sinfonía Manfred* de Tchaikovsky; su *Childe Harold's Pilgrimage* inspiró la sinfonía *Harold en Italie* (1834) de Hector Berlioz.

Las óperas *Lucia de Lammermoor* (1835) de Gaetano Donizetti; *I puritani* (1835) de Vincenzo Bellini; *La Donna del Lago* (1819) de Gioacchino Rossini, y el *Ellens dritter Gesang* (1826, más conocida como *el Ave Maria*) de Schubert beben de las fuentes que los textos de Walter Scott representan.

Por otra parte, Gustav Mahler se inspira en Goethe para el texto de la segunda parte de su *sinfonía n° 8 en Mi bemol mayor Sinfonie der Tausend* (1910). También vuelven sus ojos al filósofo alemán el compositor húngaro Franz Liszt con su *Faust-Sinfonie* (1857), y Charles François Gounod y Arrigo Boito para sus óperas *Faust* (1859). *La obertura Egmont Opus 84* de Beethoven (1810), *La Damnation de Faust* (1846) de Héctor Berlioz; la ópera *Werther* (1892) de Jules Massenet, o la ópera *Mignon* (1866) de Ambroise Thomas, son otros ejemplos del influjo creativo de Goethe en los compositores y en su música.

Friedrich von Schiller es el autor del texto de la *Ode an die Freude* incorporado en la *sinfonía n° 9 en re menor Op. 125, o sinfonía Coral*, (1824) de Beethoven, recurso que también está presente en *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* de Franz Liszt o las sinfonías segunda y cuarta de Gustav Mahler. Además, la ópera *Don Carlos* de Giuseppe Verdi y gran número de *Lieder* de Schubert están directamente basadas en textos del poeta alemán.

También de habla alemana, el poeta austríaco Nikolaus Lenau inspiró con su *Don Juan* el poema sinfónico *Don Juan* de Richard Strauss (1888).

Alexander Pushkin fue el gran inspirador de los músicos rusos, destacando las siguientes óperas basadas en sus textos: *Ruslan i Ljudmila* (1842) de Mikhail Glinka; *Boris Godunov* (1872) de Modest Musorski; *Jevgenij Onegin* (1878) de Pjotr Chajkovskij; y, entre los no rusos, *The Poet's Echo* (1965) del británico Benjamin Britten.

Pero también ha habido producción musical a partir de obras literarias en el ámbito francés, como el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Claude Debussy, inspirada en la égloga del mismo título de Mallarmé y que inspirara posteriormente a Vasal Nijinsky su célebre ballet del mismo título.

Asimismo, Dante Alighieri influye en muchas obras de Rossini, Verdi, Liszt y Chaikovskij.

Terminaremos esta breve enumeración mencionando la *Carmina Burana*, códice escrito por varios poetas anónimos entre los siglos XI y XIII y que inspirara la célebre cantata de Carl Orff en 1935-1936.

En otra clasificación cabe destacar los casos en que la música aporta un esquema de composición a la literatura. Por ejemplo, en los *Four Quartets* de T. S. Eliot o en novelas como *La Symphonie Pastorale* de André Gide o la *Sinfonía pastoral* de Armand Palacio Valdés. Anthony Burgess publica también en 1984 su *Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements*, inspirada en la sinfonía *Eroica de Beethoven*, después de que en 1962 hubiese abordado la novena sinfonía de Beethoven en su novela *A Clockwork Orange* (1962) llevada al cine en 1971 por Stanley Kubrik. *La Sonata a Kreutzer* (1889) de Leo Tolstoi se inspira en la partitura homónima escrita para violín y piano por Beethoven, de la misma manera que el español Ramón del Valle Inclán concibió sus cuatro relatos amorosos *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y *Sonata de invierno* (1905). Otro ejemplo muy conocido es el de la *Radetzky marsch* opus 228 (1848), marcha compuesta por Johann Strauss, que diera origen a la novela del mismo título publicada por el austríaco Joseph Roth en 1932.

### 2.2.2. Novela y ópera: canon

La comparación de novelas con piezas teatrales y operísticas también debe considerar a los receptores del mensaje artístico. Así, en el capítulo “Opera and the novel. Antithetical or complementary?”, Lindenberger plantea ya la cuestión de una presunta antítesis entre ambos tipos de narración calificándolas de distinta manera. Así, la novela impresa sería humilde y hecha para el consumo privado, frente a una ópera opulenta, amplia, sonorizada y pública:

As the common wisdom goes, novel and opera would seem antithetical to one another. For one thing, they are wholly different media –the one a printed form

designed for private reading, the other a dramatic representation meant to be performed. The novel is not only consumed privately, but it supposedly focuses upon the private experience of its characters and in turn encourages its readers to reconsider their individual life experiences. By contrast, opera, located as it is in large sonorous spaces, patronized by the so-called beautiful people (whoever they fashion themselves to be at any particular moment of history), and attended by hordes of avid fans relegated to the cheaper parts of the house, can count as the most public and social of art forms. (2010: 1).

De su estudio sobre la evolución de los conceptos de novela y ópera, y el tema del canon, nos parecen relevantes algunas conclusiones de tres obras críticas consideradas entre las más importantes de mediados del siglo XX:

En primer lugar, Frank Raymond Leavis, crítico británico de gran influencia afirmaba que sólo había ocho grandes novelistas, dignos herederos de Shakespeare. En su obra *The Great Tradition* (1948), Leavis nombra únicamente a Jane Austen, George Eliot, Henry James y Joseph Conrad, Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville y Edgar Allan Poe, aunque menospreciaba a Dickens (un “great entertainer”), de quien sólo valoraba la novela *Hard Times* (2010: 4).

Por otro lado, el también británico Ian Watt publicó en 1957 *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, en que defendía la producción de los tres autores mencionados, surgidos con un enfoque realista en el seno de la nueva clase media del siglo XVIII.

Finalmente, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (“*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*”) publicada en 1946 por el filólogo alemán Erich Auerbach. En esta monumental historia de la literatura de Occidente, la trama principal es la comparación entre las literaturas de Occidente y de Oriente en los últimos 3000 años.

Por lo que respecta a la ópera, el musicólogo estadounidense Joseph Kerman, en su *Opera as Drama* (1956), adopta la misma postura severa que Leavis respecto a la novela, al considerar como obras de calidad solamente a una docena de ellas, empezando por *Orfeo*, *Nozze di Figaro*, *Tristan und Isolde*, *Pelléas et Mélisande* hasta la más reciente *The Rake's Progress*, mientras que menospreciaba “Trovatores, Toscas y Rosenkavaliers”:

Just as Leavis seeks to make his readers grow beyond the Jane Eyres, the Vanity Fairs, and the Tesses that they all too readily embraced, so Kerman shames his

audience into shunning the *Trovatores*, *Toscas*, and *Rosenkavaliers* that cater to its desire for simple thrills or mere sentiment (one remembers Leavis's disparagement of Dickens as an "entertainer"). Kerman's much-cited label for *Tosca*, "that shabby little shocker," gives some indication of the huge gap separating educated from popular taste at mid-century (2010: 7-8).

La ópera ha convivido con numerosas formas como el *mélodrame* francés, el oratorio del siglo XVIII romano, amén de los oratorios de Händel, todas formas de lo que podríamos denominar simplemente drama musical, con la ópera como una suerte de sombrilla institucional. Si retrocedemos en el tiempo, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX ni la novela ni la ópera figuraban entre las formas de arte más culturalmente ambiciosas, e incluso se hablaba de la "ópera en números" para referirse a su preestablecida estructura en la ópera de los siglos XVIII y XIX:

For much of the genre's later history, the dominant musico-dramatic form was the "number" opera –with its regulated succession and alternations of recitatives and soliloquy-like arias with ensembles (duets, trios, and so on)– which allowed the adapting librettist to engage two simultaneous temporal scales: one "naturalistic" in which events unfold and characters converse (in recitative); and the other, more "psychological," as characters stop and reflect on their states of mind "utilizing the expansiveness of aria and ensemble" (Hutcheon 2017: 309).

A pesar de que Wagner trató de ennoblecerla dotándola de formas absolutas como la sinfonía y el cuarteto de cuerdas, Nietzsche la acusaba de "culture's inauthenticity" (Lindenberg 2010: 8-9), y ya en el siglo XX Adorno y Horkheimer la tildaron desdeñosamente de ser parte de la "culture industry" (2010: 8).

Linda Hutcheon, por su parte, enriquece las consideraciones sobre la novela y la ópera, al señalar que entre la obra y el receptor se establece una relación consistente en distintos modos de participación que ella denomina *engagement*, es decir el grado y tipo de compromiso que el lector, espectador o interactuante, experimenta con la obra. En efecto, se distingue entre el acto de leer una novela –lo que teóricamente supone una actitud más pasiva, aunque el acto de leer sea en sí un hecho voluntario y activo–, el de asistir a una representación teatral u operística en donde la mera presencia escénica de los *performers* y la calidad de su representación provoca una reacción más participativa y espontánea de los espectadores (2006: 22-23).

### 2.2.3. De la estética de la recepción a la estética de la representación

Enlazando con lo anterior, recordemos que Hans Robert Jauss formuló su famosa teoría

de la recepción literaria en su *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) apoyándose para ello en el concepto de *fusión de horizontes* acuñado por Hans-Georg Gadamer y que se refiere al choque de perspectivas culturales que tiene lugar cuando una persona se acerca a algún tipo de conocimiento. Sobre esta base, Jauss afirma que cualquier lector se acerca al texto con sus propias ideas y expectativas sobre lo que él espera encontrar y que éstas están determinadas por su marco social y cultural, por lo que él denomina horizonte de expectativas. Su teoría de la recepción busca recuperar la imagen del lector, relegada por la presencia del autor y de la obra.

En *Adaptation and Opera* escriben Linda y Michael Hutcheon que la ópera requiere una cuadrilla de creadores, ejecutantes y productores para dar vida a sus dos textos dramáticos, libreto y partitura, en el escenario de un texto de interpretación:

Unlike an oil painting, for example, which is the direct product of the originating artist (“autographic,” in Nelson Goodman's terms), opera is an “allographic” art form (Goodman 113), requiring not a single artist but a phalanx of creators, performers, and producers to interpret and thus bring its libretto and score, its two “dramatic texts”, to musical and theatrical life on stage in a “performance text” (2017: 305).

Es muy ilustrativo que, en el caso de adaptaciones de óperas hechas en el siglo XX, en las que se efectúan no sólo modificaciones de la escenografía sino también de la trama:

The audience's memory and experience, in other words, remain central to opera as adaptation, as they always have. As with all adaptations, operatic ones produce in the audience members who are familiar with what is being adapted a doubled response, as they oscillate between what they remember and what they are experiencing on stage. The operatic performance becomes a kind of palimpsest, with these doubled layers of what is recalled and what is being experienced at that moment creating both intellectual and aesthetic pleasure (2017: 307).

En cuanto al teatro es pertinente recordar aquí la definición de Bobes Naves, en donde pone el acento sobre la representación como estadio fundamental de la creación teatral:

La posibilidad de una semiología del teatro estriba en que se trata de una creación humana, artística, que utiliza signos de diferentes tipos, verbales y no verbales, y sigue un proceso de comunicación complejo que se dirige primero a la lectura (como los demás géneros literarios) y finalmente a la representación, forma específica de este género (2004: 503)

Bobes también afirma que el texto dramático está compuesto por el texto literario, que debe ser leído, y por el texto espectacular, que debe ser representado, aspecto que

concierno a todas las artes escénicas y a la ópera:

Y subrayamos con énfasis que el texto literario admite varias lecturas, pues como texto artístico es polivalente; y con el mismo énfasis subrayamos que la representación, como texto artístico que es, admite también varias lecturas. El autor es responsable del Texto dramático en su totalidad, literario y espectacular, que como obra acabada permanece, y es expresión de una creación literaria y de una teatralidad. El autor no es responsable de las lecturas que se hagan de su texto literario, ni de las representaciones que se hagan de su texto espectacular. Al otro extremo del proceso, el lector es responsable de la lectura de todo lo que el texto le ofrece: historia, personajes, cronotopo y representación virtual; el director es el responsable de la puesta en escena o representación, que es su lectura del texto espectacular, y una vez en escena, el público puede hacer también lecturas diversas de una representación. (2004: 501).

Para concluir, apuntemos otro concepto que Linda Hutcheon, de quien adoptaremos su concepto de *adaptación* como método de estudio, encuña al establecer una relación entre la obra y el receptor, algo que ella designó como *engagement*: “For the reader, spectator, or listener, adaptation as adaptation is unavoidably a kind of intertextuality if the receiver is acquainted with the adapted text (2006: 21).

### 2.3. Estudio bibliográfico: los creadores y sus obras

Por lo que se refiere a los creadores y a sus obras tenemos una serie de referencias básicas, por las que nos hemos guiado:

Entre las publicaciones más recientes sobre Dumas está su biografía *Dumas fils ou l'anti-Oedipe* escrita por Marianne y Claude Schopp. La corta bibliografía de este libro consta de dieciséis títulos, de los cuales cuatro son obras de los Dumas mismos y sólo cuatro –publicados entre 1873, 1885, 1898 y 1924– tratan explícitamente partes de la vida del escritor y han sido debidamente utilizados por Marianne y Claude Schopp, aunque a título informativo se incluyen en nuestra bibliografía.

Igualmente es de mencionar *The Remediation of Dumas Fils' La Dame aux camélias*, tesis de Brandi Guined del año 2014<sup>16</sup>, en donde la autora repasa las “different ‘versions’ of Dumas and Marie Duplessis’s relationship” (2014: 2), y en donde considera la película *Moulin Rouge!*, de Bazmark Luhrmann, como la más reciente versión, y argumenta que

---

<sup>16</sup> Guined, Brandi, 2014. "The Remediation of Dumas Fils' *La Dame aux camélias*". Thesis, Georgia State University. [https://scholarworks.gsu.edu/english\\_theses/168](https://scholarworks.gsu.edu/english_theses/168)

“Dumas’ narrative constantly “dances” with life –social expectations, personal hopes and disappointments, art mimicking life just as life in turn mimics art– to create a ‘remediation’ of real life” (2014: 2).

Otra obra, importante en su brevedad (apenas 56 páginas), es *Dumas fils. La Dame aux camélias. Le roman, le drame, La Traviata*, de Hans-Jörg Neuschäfer y Gilbert Sigaux (1981), en la que los autores presentan una cronología mínima y trazan un retrato de la protagonista a través de los tres géneros.

Finalmente podemos recurrir sobre todo a documentos de época del fondo *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France, aunque no abundan los trabajos de investigación sobre *Dumas fils*, en comparación con su padre, o no son accesibles por internet.

En cuanto a la figura de Verdi es útil la obra *Giuseppe Verdi: Guide to Research*, de Gregory Harwood, publicada en 1998, así como *Vida y arte de Verdi*, de Julian Budden, cuya tercera edición revisada fue publicada en 2008, poco después del fallecimiento del crítico y que ofrece una visión de conjunto sobre el compositor, su época y su obra en general, y *The Real Traviata. The Song of Marie Duplessis*, de René Weis (2015), que estudia la vida de la protagonista femenina de nuestras obras. Una bibliografía *selezionata* se encuentra en el sitio web del *Istituto nazionale di studi verdiani*<sup>17</sup>, desde donde se accede también al *Portale Verdi*, con un importante fondo de recursos iconográficos sonoros y audiovisuales<sup>18</sup> y un archivo digitalizado que da acceso a documentos históricos de audio relativos a *La Traviata*<sup>19</sup>, entre otros.

Una prolija actualización de la bibliografía sobre Verdi la encontramos en la tesis de Cristina Calvo<sup>20</sup> del 2017, quien nos recuerda que, habiéndose celebrado en el año 2013 el bicentenario del nacimiento de Verdi, existió por entonces un verdadero aluvión de publicaciones. Ella divide la ingente bibliografía en diversos acápites para mejor comprensión. Así tenemos en un primer punto las obras sobre aspectos biográficos de

---

<sup>17</sup> Véase el enlace: <https://www.studiverdiani.it/giuseppe-verdi/bibliografia/> La selección es incompleta y faltan autores tan relevantes para Verdi como Julian Budden o Susan Rutherford.

<sup>18</sup> Véase el enlace: <https://www.studiverdiani.it/portale-verdi/>

<sup>19</sup> Véase el enlace: <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=verdi%2C+traviata&instance=magindice>

<sup>20</sup> Calvo, Cristina, 2007. *Verdi y España: La trilogía sobre dramas españoles*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/71468> Consultado en línea: 20.03.2020

Verdi<sup>21</sup>. En un segundo acápite nos presenta las recopilaciones del epistolario verdiano.<sup>22</sup>

Por último, en un tercer acápite tenemos recopilaciones de correspondencia de Verdi, sobre todo, las cartas entre el compositor y sus tres libretistas más cercanos –Francesco Maria Piave, Salvatore Cammarano, y Arrigo Boito– y sus dos editores Tito y Giulio Riccordi<sup>23</sup>. En la bibliografía ofrecida por el *Istituto Nazionale di Studi Verdiani* se halla también bajo el punto *Carteggi* una ordenada selección de publicaciones de correspondencia verdiana que va desde el año 1931 hasta el 2017<sup>24</sup>.

De todos modos, hay que señalar que aún tienen vigencia las palabras de Axel Körner sobre el difícil acceso a la documentación, en especial a la correspondencia aún en manos de la familia:

For historical approaches to Verdi, and for the reconstruction of the political context, the composer's correspondence constitutes a source of major importance; and it seems almost incomprehensible that, more than a century after Verdi's death, access to this material is still restricted, in contrast to the regulation of public archives and the conditions of access to the material of almost any other nineteenth-century literary figure of public interest (2015: 7).

Este filólogo publicó en Londres un artículo titulado “Verdi and the Historians: Politics, Passion, and new ‘mezzi di lavoro’”<sup>25</sup> en el que ponía en cuestión la generalmente aceptada idea del patriótico compromiso político de Verdi con el nacionalismo italiano y la asunción del Rey Vittorio Emanuele, llamando la atención sobre un tema que ha sido insuficientemente investigado desde el punto de vista histórico. Incide en la gran cantidad de temas no italianos que Verdi trató en sus óperas y en el hecho de haber sido no sólo

---

<sup>21</sup> Los primeros esbozos biográficos sobre el músico en el siglo XIX hechos por Benedetto Bernani, llegando hasta la reciente publicación de *Life of Verdi* de John Rosselli o *Verdi y su tiempo* de Pierre Milza, hasta *Verdi the Student-Verdi the Teacher* de Roberta Montemorra Marvin.

<sup>22</sup> *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, de Gaetano Cesare y Alessandro Luzio; *Carteggi verdiani*, cuatro volúmenes de Alessandro Luzio; Giuseppe Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, de Aldo Oberdorfer; *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene*, de Annibale Alberti; *Dal carteggio inedito Verdi-Vigna*, de Giannetto Bongiovanni; *Quartetto milanese ottocentesco*, de Laura Perrotta Gruppi; *Giuseppe Verdi. Lettere*, de Eduardo Rescigno

<sup>23</sup> El *Istituto nazionale di studi verdiani* ha ido publicando distintas ediciones críticas de la correspondencia verdiana, en general con las cartas que tenía compiladas hasta ese momento, lo que ha generado una cantidad enorme de publicaciones.

<sup>24</sup> Véase el punto *Carteggi* en el enlace: <https://www.studiverdiani.it/giuseppe-verdi/bibliografia/>

<sup>25</sup> Körner, Axel; (2015) “Verdi and the historians: politics, passion, and new ‘mezzi di lavoro’”. [Review]. *Journal of Modern Italian Studies*, 20 (1) pp. 127-137.

apoyado sino también celebrado por los Habsburgo, supuestamente enemigos de la causa italiana. Frente a esto, la posición “oficial” es la que se halla en el *Portale Verdi* del *Istituto Nazionale di Studi Verdiani*, en donde se expone:

Nel corso della sua lunga vita, Verdi ha attraversato quasi un intero secolo durante il quale l'Italia è passata da un paese largamente soggetto al dominio straniero a uno Stato unitario, desideroso di inserirsi nel novero delle grandi potenze europee. Un processo che Verdi ha seguito con partecipe attenzione, per nulla chiuso nella coltivazione di un'arte élitaria, lontana dai problemi e dalla realtà coeva perché in lui rimane al contrario costante l'esigenza di stabilire un dialogo con il presente e con l'attualità storica....

E' dunque ovvio che il movimento risorgimentale non potesse lasciare indifferente il compositore, ma costituisce l'humus da cui sono nate quelle pagine corali –dal *Nabucco* a *I Lombardi*, dall'*Attila* al *Macbeth*– dove si esprime un sincero amor patrio e il dolore per un popolo oppresso e asservito.<sup>26</sup>

Sobre los aspectos dramáticos de la obra musical verdiana destaca la obra *El arte de Verdi*, de Massimo Mila (1980), en la que el autor define lo que él denomina la *Verdi-Renaissance*, que habría comenzado con la publicación de la novela histórica *Der Roman der Oper*, de Franz Werfel, en 1923 y que marcaría el redescubrimiento del compositor italiano, cuando Europa restañaba las heridas producidas por la Primera Guerra Mundial y Alemania salía de la euforia wagneriana. Mila analiza la concepción dramática de Verdi a través de casi toda su obra operística, para acercarse a una definición “del término *dramático*, particularmente indispensable para todo aquel que se proponga el estudio de la obra verdiana” (1980: 18).

Si nos centramos en *La Traviata* es fundamental “La Traviata”, número 51 de la publicación especializada *Avant Scène Opéra* (2014), en particular porque contiene una descripción analítica muy completa de toda la obra con artículos especializados en sus diversos aspectos, incluso en el aspecto musicológico con gráficos en los que se identifica las partes esenciales de la partitura. Relevantes para el análisis de *La Traviata* son, en general, los diversos estudios hechos por Fabrizio Della Seta como *Il tempo della festa. Su due scene della Traviata e su altri luoghi verdiani*<sup>27</sup> (1983), *Varianti (d'autore e non)*

---

<sup>26</sup> Texto accesible en el enlace: [http://www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?page\\_id=221](http://www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?page_id=221)

<sup>27</sup> [https://www.academia.edu/31467826/Il\\_tempo\\_della\\_festa\\_Su\\_due\\_scene\\_della\\_Traviata\\_e\\_su\\_altri\\_luoghi\\_verdiani](https://www.academia.edu/31467826/Il_tempo_della_festa_Su_due_scene_della_Traviata_e_su_altri_luoghi_verdiani) Consultado en línea: 10/05/2019.

ne *La traviata*<sup>28</sup> (1993), *La traviata, del dramma alla musica*<sup>29</sup> (2002).

La génesis concreta de *La Traviata* ha sido mucho menos estudiada que la de otras óperas de Verdi. En una obra publicada en 1946, *Le sei più belle opere di Verdi* compara la filóloga italiana Andrea della Corte el libreto de Piave con *La Dame aux camélias*. Por otro lado, es de remarcar el aporte de Marcello Conati, que en un capítulo dedicado a *La Traviata* en su libro *La bottega della musica. Verdi y La Fenice* (1983), muestra el proceso de encargo, elaboración del libreto, composición, ensayos y estreno de esta ópera en el teatro *La Fenice* de Venezia visto a través de la correspondencia entre Verdi, el libretista Francesco Piave, los presidentes C. Marzari, A. Benvenuti y G. B. Tornielli y el secretario G. Brenna de La Fenice, el empresario G. B. Lasina, el barítono F. Vareser aportando una gran cantidad de materiales inéditos procedentes la mayor parte de los archivos de La Fenice.

Otros estudios más divulgativos son los de Roger Alier<sup>30</sup> (1981) y de Kurt Pahlen<sup>31</sup> (1991), Stéphane Goldet<sup>32</sup> (1983), de Michel Parouty<sup>33</sup> (1988) y de Pascale Saint André<sup>34</sup> (1990). Hay también algunas obras de conjunto de divulgación dignas de mención, como por ejemplo la publicación con aspiraciones pedagógicas *La Traviata Study Guide* por la Manitoba Opera de Vancouver<sup>35</sup> (2019) y diversos prospectos publicados especialmente con ocasión de representaciones de la ópera, así como el artículo de Attila Csampai en la edición de CD musical *Giuseppe Verdi-La Traviata-Carlos Kleiber* hecha en Hamburgo

---

<sup>28</sup> [https://www.academia.edu/31303054/Varianti\\_nel\\_testo\\_della\\_Traviata](https://www.academia.edu/31303054/Varianti_nel_testo_della_Traviata) Consultado en línea: 10/05/2019

<sup>29</sup> <https://www.docsity.com/it/traviata-di-verdi-dal-dramma-alla-musica/5419301/> Consultado en línea: 10/05/2019

<sup>30</sup> Giuseppe Verdi, *La Traviata*, libreto original en italiano de F. M. Piave. Traducción, estudio y comentarios de Roger Alier, Madrid - Barcelona - México, Daimon, 1981.

<sup>31</sup> Giuseppe Verdi, *La Traviata*, Textbuch (Italienisch-Deutsch), Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König, Mainz/München, Schott/Piper, 1984. Trad. castellana: ID., *La Traviata*, libreto (italiano-castellano), introducción y comentarios de Kurt Pahlen, con la colaboración de Rosemarie König, Buenos Aires, Javier Vergara, 1991.

<sup>32</sup> Stéphane Goldet, “Commentaire littéraire et musical”, a Verdi. *La Traviata*. L’Avant-Scène Opéra, 51, Paris, 1983, 1993\*, pp. 33-103.

<sup>33</sup> Michel Parouty, *La Traviata* de Verdi, Paris, Aubier, 1988

<sup>34</sup> Pascale Saint Andre, “*La traviata. Commentaire*”, a Guide des Opéras de Verdi, cit., pp. 569-93

<sup>35</sup> <https://www.vancouveropera.ca/wp-content/uploads/2019/10/Traviata-1920-Study-Guide.pdf> Consultado en línea 10/04/2020.

en 1977. En su tesis del año 2005, *Tonality and drama in Verdi's "La Traviata"*, David Bradley Easley efectúa un trabajo eminentemente musicológico analizando cómo Verdi se sirve de la tonalidad asociativa y de los temas musicales recurrentes como herramientas para intensificar o relajar las situaciones dramáticas en *La Traviata*<sup>36</sup>.

Aparte de estos trabajos, hay un sinnúmero de publicaciones específicas desde diferentes enfoques que merecen atención por la luz complementaria que pueden aportar a algunos aspectos más.

Si bien hay gran abundancia de estudios sobre las obras o sobre aspectos específicos relacionados, no hay trabajos que las examinen, confronten y comparen de forma exhaustiva desde un enfoque histórico, dramaturgico y musicológico. Como es lógico, numerosos trabajos y publicaciones sobre *La Traviata* suelen tomar la obra de Dumas como su punto de partida, pero sin profundizar mayormente en ella. En general, la crítica ha cubierto las figuras de Dumas y Verdi, aunque *La Traviata* y Verdi han recibido mayor atención que el dramaturgo francés. Quizá por el hecho de que la ópera ha sido cuasi un producto “perfeccionado” de la pieza teatral y ha acrecentado su actualidad, en gran parte al haber sido llevada al cine en numerosas ocasiones<sup>37</sup>, una de las óperas más representadas en el ámbito de la cultura occidental. Entretanto, la novela goza de menor difusión y el drama ya casi no es representado. Merece especial atención una edición francesa, que utilizamos para la presente tesis, que incluye la novela y el drama, con una introducción y detallados comentarios del crítico Henri Béhar, así como apuntes biográficos sobre Dumas hechos por Gérard Gengembre<sup>38</sup>.

Entre las obras más relevantes por ofrecer una visión de conjunto está *Il Valzer delle camélie* (2008) de Emilio Sala, en donde el autor examina ampliamente *La Traviata* en el contexto de la abundante actividad teatral y musical de París del siglo XIX, aunque refiriéndose sólo tangencialmente a *La Dame aux camélias*. Este musicólogo descubre,

---

<sup>36</sup> Easley, David Bradley, "Tonality and drama in Verdi's 'La Traviata'" (2005). LSU Master's Theses. 952. [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/952](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/952)

<sup>37</sup> Una relación de películas y adaptaciones para la televisión entre 1907 y 1983 en: Dumas, Alexandre. 1994. Alexandre Dumas fils. *La Dame aux Camélias*: 415-416. Sobre *La Traviata* véase relación de filmaciones de 1947 a 2013 en: Verdi, Giuseppe. 2014. *La Traviata*, en: *Avant Scène Opéra* N° 51: 134-135, 142, 145.

<sup>38</sup> Alexandre Dumas fils. *La Dame aux camélias*. 1994. Edición e introducción por Henri Béhar. Paris: Pocket Classiques.

sin embargo, en la *Bibliothèque Nationale de France*, tres documentos relativos a la música que Édouard Montaubry compuso para la *pièce mêlée de chant*, aún no completamente catalogada:

Tale fascicolo de nove pagine è conservato a Parigi nel Département de la musique della BNF, Mat.Th (362) e fa parte de un fondo di musiche di scena

– già ubicato presso la Bibliothèque de l'Opéra (Dove imparai a conoscerlo al tempo dell'Opera senza canto cit.) – che non è ancora del tutto catalogato e di cui ho già detto nel Preludio (2008: 93)<sup>39</sup>

Pocas son, sin embargo, las obras que han desarrollado una comparación como la que nos proponemos, aunque son dignas de mencionar dos obras de autores españoles cuyos temas se basaron en comparaciones de óperas y comparaciones de dramas y óperas. La ya citada *Verdi y España: La trilogía sobre dramas españoles*, Cristina Calvo con el análisis de tres dramas españoles que inspiraron tres óperas de Verdi: *Il Trovatore*, *Simon Boccanegra* y la *Forza del Destino*. Su objetivo no es tanto comparar estas obras sino más bien describir el proceso de transposición de los dramas españoles originales a las óperas verdianas, sin entrar en el análisis musicológico.

Otro trabajo esencial es la tesis doctoral de Pau Monterde (2005), *Dramatúrgia musical a 'Il Trovatore' i 'La Traviata'* (2005), con un análisis muy pormenorizado de ambas óperas, aunque centrándose casi exclusivamente en la comparación de sus aspectos dramático-musicales. Monterde dedica la primera parte de su trabajo a precisar el importante rol de la dramaturgia musical, ante el público receptor del mensaje artístico que combina texto dramático y música de orquesta y analiza aspectos como el libreto, la estructura, la armonía, la melodía, el ritmo, la instrumentalización, los personajes y sus voces, en un intento de poner de relieve la importancia del factor dramático musical, que es el que, en definitiva cuenta, complementa y arma el *corpus* de música y texto para representar ante el público receptor la obra completa en toda su magnitud.

---

<sup>39</sup> Durante nuestro trabajo de investigación tuvimos ocasión de visitar el *Département de la musique de la BNF*, situado en la Opera de París, aunque sólo para constatar que la situación descrita por Sala en 2008 no ha cambiado y que en los sótanos de la BNF hay aún mucho material no catalogado y cuyo acceso actualmente sólo es posible dentro del marco de investigaciones auspiciadas por instituciones científicas y después de superar un trámite administrativo que implica una estancia prolongada en la ciudad. Sin embargo, se puede acceder en el sitio web de la BnF a la partitura que Édouard Montaubry compuso en 1852 para *La Dame aux camélias: pièce en cinq actes, mêlée de chants* y que nos da una información bastante exacta del acompañamiento musical y de su interrelación con el texto dramático de la pieza: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3222580.r=montaubry%2C%20dame%20aux%20camélias?rk=21459;2>

Es digno de mención también el trabajo de fin de máster de José Luis Pombo Intriago titulado *Análisis del proceso de adaptación y creación de la ópera “La Traviata”* (2017), en la que el autor centra su estudio sobre todo en el proceso de creación de la ópera haciendo una presentación de los creadores y personajes y menciona algunos temas musicales y motivos<sup>40</sup> aunque sin la contextualización teórica comparatista ni la atención a la novela y a la pieza de teatro que nuestra tesis pretende ofrecer. Finalmente, es de mencionar que una investigadora italiana, Anna Buia, publicó en 1990 una obra titulada *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de “La Traviata” di F. M. Piave* en la que analiza el paso de la pieza teatral a la ópera y los problemas que tuvo con la censura.<sup>41</sup>

#### 2.4. El concepto de adaptación

Después de este repaso sumario, constatamos que un marco teórico válido y actualizado debe contar con un aporte esencial: en *A theory of adaptation* Linda Hutcheon presenta un enfoque crucial sobre el tema y acuña un término clave que, sin duda alguna, es un referente para cualquier estudio comparativo. Según ella, las obras de arte no son observadas como entidades definitivamente concluidas y sometidas meramente a confrontación, sino también se analiza el proceso de su creación, que concluye en recreaciones, en adaptaciones –frecuentemente con importantes modificaciones– de obras *originales*, y recuerda que la adaptación de obras artísticas ha tenido lugar desde siempre, y que las obras recreadas, según el grado de conocimiento del receptor, despiertan en él la sensación de estar ante un palimpsesto.

Most theories of adaptation assume, however, that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement-narrating, performing, or interacting. In adapting, the story argument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations,

---

<sup>40</sup> El autor trata los temas: el sacrificio por amor de la protagonista, la sociedad parisina de aquella época, la crueldad del padre de Alfredo y la tuberculosis (pp. 28-29). Sobre los motivos en general, véase *La tematología comparatista*, de Cristina Naupert.

<sup>41</sup> La obra mencionada figura en el catálogo <https://www.libreriauniversitaria.it/cosi-eroico-amore-genesi-diffusione/libro/9788885843110> como “Fuori catalogo - non ordinabile”. Un mensaje a la autora no obtuvo respuesta.

points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on (2006: 10).

Así, propone tres perspectivas para definir las adaptaciones (2006: 7-9).

1. Visto como entidad o producto formal es una transposición extensa de una obra, una transcodificación que puede implicar un cambio de medio, de género, de marco, o crear también una interpretación diferente.
2. Visto como un proceso de creación, el acto de adaptación siempre implica tanto reinterpretación como recreación, es decir apropiación y rescate para preservar historias y leyendas orales.
3. Visto como un proceso de recepción, la adaptación es una forma de intertextualidad en la cual el receptor experimenta las adaptaciones como un palimpsesto a través del recuerdo de otras obras repetidas con variaciones.

Para la presente tesis, se tomará como perspectiva de trabajo la tercera de las tres enumeradas líneas arriba, que examina cómo cada obra adaptada se presenta al receptor como un palimpsesto al dejar percibir las huellas de las obras *originales*, es decir la creación y recreación efectuadas por Alexandre Dumas al basarse en un hecho real, su romance con Marie Duplessis, para crear su novela y las partes de su historia recreada que pasan a la forma teatral y que recuerdan el *original*; creación retomada posteriormente por Giuseppe Verdi y recreada en formato dramático-musical como ópera que es el palimpsesto en el que se reconoce la presencia parcial de los elementos de la novela y de la pieza teatral. En el capítulo dedicado a la metodología se detallarán los pasos a dar para analizar el reflejo de la historia de Marie Duplessis en la novela, para luego examinar la recreación adaptada como pieza teatral y, finalmente, ocuparnos de la ópera y los contenidos que hayan sido recreados y reinterpretados por Verdi en un palimpsesto final que, con diferentes sistemas de signos que representan los eventos, los personajes, los temas, los contextos, los motivos, los símbolos, las imágenes, reproduce en la percepción del receptor la ópera y, además, la novela y el drama que están en su origen.

En concordancia con la actividad de adaptación a través del tiempo y de los géneros, Linda Hutcheon acota su definición, muy útil para nuestra tesis:

Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative –a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing [...] My more restricted double definition of adaptation as process and product is closer to the common usage of the word and is broad enough to allow me to treat not just films and stage productions, but also musical arrangements and song covers, visual art

revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art (2006: 9).

Así pues, la teoría de la adaptación nos abre nuevas perspectivas de investigación en el futuro, ya que subraya la producción de nuevas obras en la medida en que el desarrollo tecnológico pone nuevas herramientas a disposición de los creadores, que podrán así enriquecer la paleta de recreaciones artísticas. Desde su aparición a mediados del siglo XIX ha habido una ingente producción de obras inspiradas por este personaje femenino con la producción de ballets, películas, musicales, vídeos, *cómics*, inspirados, en el mito de la mujer caída y sacrificada por la sociedad, lo que actualiza y revalida permanentemente su mensaje estético, además de plantear la vigencia de la casi interminable adaptación de esta historia.

Huelga decir que novelas, dramas y óperas fueron adaptadas posteriormente a representaciones de ballet, como *La Dame aux camélias*, en tres actos, con música de Chopin, creado por John Neumeier y estrenado el 4 de noviembre de 1978 en el Staats theater de Stuttgart, Alemania, y otras, como *Carmen*, estrenada en la *Opéra Comique* de París el 3 de marzo de 1875, fueron recreadas numerosas veces adaptándolas a las audiencias más alejadas del público parisino inicial<sup>42</sup>. El desarrollo tecnológico posibilitó, ya en el siglo XX, la recreación de numerosas piezas de teatro y ópera en forma de películas que fueron o grabaciones de representaciones originales o adaptaciones más o menos cercanas hechas para el cine, siendo también motivo para series de televisión, en algunos casos, novelas gráficas, audiolibros, musicales y hasta *cómics*, lo que Linda y Michael Hutcheon han denominado la adaptación de la ópera a nuevas formas contemporáneas: “Each new technology will change the options for creation, production, and consumption, further expanding and diversifying opera as an adaptive art form” (2017: 320).

En el siguiente cuadro presentamos algunas de las numerosas adaptaciones de la novela *La Dame aux camélias* para mayor ilustración del devenir de esta narración. Hemos incluido también algunos audiolibros que, si bien no son adaptaciones en el sentido estricto del término, sí son dignos de mención por la utilización de nuevas vías para enviar el

---

<sup>42</sup> En los últimos cincuenta años ha habido un verdadero auge de adaptaciones cinematográficas de óperas célebres, cuyo estudio no entra en los marcos de la presente tesis. Para su consulta: Hutcheon, Linda y Michael. 2017. “Adaptation and opera”, in: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies.*, pp. 318-320. Thomas Leitch, editor.

mensaje estético a sus receptores.

En este contexto es oportuno señalar que las adaptaciones hechas en lengua inglesa adoptaron el título de *Camille*, punto sobre el que los autores Henderson y Zucker publicaron su artículo “*Camille as the translation of the Dame aux Camélias*”<sup>43</sup>. A pesar de que “In England it was published in the fifties variously as *The Lady of (or with) the Camélias*” (1934: 473), la primera representación hecha en Estados Unidos por Jean Davenport, según una traducción hecha muy probablemente por un prematuramente fallecido John Wilkins, llevó el título de *Camille*: “This name is so firmly established in America that, even when Sarah Bernhardt performed the play in French, it was announced as *Camille*”. (1934: 476).

Título	Género	Autor/Adaptador	Lugar y fecha	Lengua
<i>La Dame aux camélias</i>	Teatro	Alexandre Dumas fils	París, 2/2/1852	Fr.
<i>La Traviata</i>	Ópera	Giuseppe Verdi	Venecia, 1853	Ital.
<i>Camille</i>	Teatro	Jean Davenport	1853	Ingl.
<i>Kameliadamen</i>	Cine mudo	Viggo Larsen	1907	Dan.
<i>La Dame aux camélias*</i>	Cine mudo	Calmettes/Pouctal	1911	Fr.
<i>La Signora dalle Camelie</i>	Cine mudo	Baldassarre Negroni	1915	Ital.
<i>La Signora dalle Camelie</i>	Cine mudo	Gustavo Serena	1915	Ital.
<i>Camille</i>	Cine mudo	Marion/Capellani	1915	Ingl.
<i>Camille</i>	Cine mudo	Johnson/Edwards	1917	Ingl.
<i>My Ántonia</i>	Novela	Willa Cather	1918	Ingl.
<i>Arme Violetta</i>	Cine mudo	(Pola Negri)	1920	Alem.
<i>Camille</i>	Cine mudo	(Valentino)	1921	Ingl.
<i>Damen med kameliorna</i>	---	Olof Molander	1925	Sue
<i>Camille</i>	Cine mudo	Fred Niblo	1926	Ingl.

---

<sup>43</sup> Henderson, P.de F. y Zucker, A.E. 1934. „*Camille as the translation of La Dame aux camélias*”, en: *Modern Language Notes*, Vol. 49, N° 7.

<i>Camille: The Fate of a Coquette</i>	Corto	Ralph Barton	1926	Ingl.
<i>La Dame aux camélias</i>	---	Gance/Soria/Rivers	1934	Fr.
<i>Camille</i>	---	Gorge Cukor	1936	Ingl.
<i>Camille ???</i>	---	Tasker/Soria	1944	Spa
<i>The Lady of the Camellias</i>	---	Carmine Gallone	1947	Ital.
<i>La Dame aux camélias</i>	---	Natanson/Bernard	1953	Fr.
<i>Traviata '53</i>	---	Vittorio Cottafavi	1953	Ital.
<i>Camelia</i>	---	Roberto Gavaldón	1954	Spa.
<i>La mujer de las camelias</i>	---	Arancibia/Arancibia	1954	Spa.
<i>Kamelyali Kadin</i>	---	(Colpan Ilhan)	1957	Turk.
<i>Marguerite and Armand</i>	Ballet	Frederick Ashton + Liszt	1963	---
<i>Camille 2000</i>	---	Dee Forrest/Metzger	1969	Ital.
<i>Love Story</i>	Novela	Eric Segal	1970	Ingl.
<i>Love Story</i>	Hablada	Eric Segal	1970	Ingl.
<i>Camille</i>	Thater	Charles Ludlam	1973	Ingl.
<i>The Lady of the Camellias</i>	TV	(Kat Nelligan)	1976	Ingl.
<i>Lady of the Camellias</i>	Ballet	John Neumeier + Chopin	1978	---
<i>La Dame aux camélias</i>	---	Aurenche, Medioli, Pozner / Bolognini	1981	Fr.
<i>Camille</i>	TV	Hanalis/Davis	1984	
<i>Camille</i>	Ballet	Veronica Paeper	1990	---
<i>The Lady of the Camellias</i>	Ballet	Val Caniparoli	1994	Ingl.
<i>Dama Kameliowa</i>	---	Jerzy Antczak	1994	Pol.
<i>La Dame aux camélias</i>	Danza con-temp.	Vassiliou/Mytaras	1999	Gr.
<i>Moulin Rouge!</i>	---	Baz Luhrmann	2001	Ingl.
<i>Marguerite</i>	Musical	Michel Legrand	2008	Ingl.
<i>Moulin Rouge!</i>	Musical	John Logan	2018	Ingl.
<i>Kamelyali Kadin</i>	Musical		2020 ???	Turk.

En el enlace <https://www.imdb.com/name/nm0241414/> dedicado a Alexandre Dumas fils se encuentra además un listado bastante completo con la filmografía de *La Dame aux camélias* y *La Traviata*, también en diversas lenguas extranjeras.

### 3. EL MARCO METODOLÓGICO

El punto de partida de nuestro trabajo, la comparación entre la novela y la pieza teatral, ambas tituladas *La Dame aux camélias*, y la ópera *La Traviata*, se halla en el marco teórico que presenta tanto los recientes estudios sobre la comparación interartística, como sobre la adaptación de obras artísticas y el efecto que estas tienen en el receptor.

En el marco teórico son especialmente relevantes las investigaciones de Domínguez, Saussy y Villanueva contenidas en *Introducing Comparative Literature* (2015) en donde dan una visión global de la problemática de las comparaciones interartísticas, así como *Intertextualidad* (2008) de Jesús Camarero, sobre las redes de textos interculturales.

Las reflexiones teóricas se enriquecen con el aporte de la teoría de la adaptación, campo en el que son esenciales las obras *A theory of adaptation* (2006) de Linda y *Adaptation and opera* (2017) de Linda y Michael Hutcheon (2017), pero también ofrecen una perspectiva fundamental los estudios hechos en torno a la relación de la literatura con la música como *Las unidades elementales del significado en el campo de las relaciones entre texto y música* (1995) de Michael Bristiger, *Análisis de la relación entre música y lenguaje* de Daniel Miraglia y *Musique et littérature: Plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-délà les disciplines*, de Emmanuel Reibel (2011). A estas obras que orientan y acotan el campo de investigaciones, se añaden otras que sustentan el marco de nuestro estudio como *Opera as Drama* (1956) de Joseph Kerman, el capítulo "Opera and the novel, Antithetical or Complementary" de *Situating Opera: Period, Genre, Reception*, de Herbert Lindenberger y *La música y la mente* (2007) de Anthony Storr.

Así pues, a partir de la base teórica antes citada, los pasos concretos de nuestra metodología son los siguientes:

En un primer momento, se define el contexto, es decir el tiempo y el espacio en que vivió Marie Duplessis y en el que fueron creadas las obras que reproducen su vida: "Neither the product nor the process of adaptation exists in a vacuum: they all have a context – a time and a place, a society and a culture" (Hutcheon 2006: XVI). Así, en el capítulo 4, *El contexto histórico, social y cultural*, se presenta el siglo XIX en París, con el desarrollo de fábricas y medios de transporte, luego de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, y el consiguiente desarrollo urbano y arquitectónico y la aparición

de nuevas clases sociales, la burguesía y el proletariado, con la difusión de una ideología cargada de prejuicios en torno a la mujer. Asimismo, se presenta la aparición de nuevas formas de entretenimiento social y popular como los bailes públicos, los carnavales, la actividad teatral y musical, que contribuyeron a crear esa atmósfera y modo de vida que haría surgir el Romanticismo. Por último, se presenta también la difusión de novelas por entregas en los diferentes diarios, además de las notas sobre las mujeres transgresoras y su papel en la literatura y en la ópera, todo lo cual constituyó finalmente un verdadero trasfondo cultural que configuró y determinó la importante producción artística de ese siglo<sup>44</sup>. En este acápite recurrimos básicamente a los fondos documentales *Gallica* de la *Bibliothèque Nationale de France*<sup>45</sup>, además de las obras sobre Marie Duplessis, Alexandre Dumas y Giuseppe Verdi, que ya detallamos en el capítulo dedicado al marco teórico. El conocimiento de ese trasfondo social y económico ilustra y permite situar mejor la trama narrativa, creada y adaptada con diferentes medios en la novela, en la pieza teatral y en la ópera, y que refleja en la ficción la realidad vivida por la protagonista.

En un segundo paso, en el capítulo 5, *La Dame aux camélias* y *La Traviata*, se presenta a los creadores Alexandre Dumas y Giuseppe Verdi, así como a Marie Duplessis, y a Giuseppina Streponi, compañera y musa del compositor, para identificar los episodios de sus vidas que han sido adaptados y recreados en la novela, drama y/u ópera, lo cual permite identificar y discernir los elementos puramente creativos aportados y los elementos reales modificados por los creadores y adaptadores.

Después abordamos en el capítulo 6, *La adaptación*, el análisis concreto de *La Dame aux camélias* y *La Traviata*, precisamos el entramado de acciones y sus secuencias, bajo la forma de capítulos, actos, escenas y arias, es decir los *eslabones* que constituyen el texto narrativo adaptado en cada versión y los confrontamos prolijamente para analizar cada vez el correspondiente mensaje estético enviado al receptor, lector/espectador/escuchante, es decir para identificar los *temas* que dan un *color* específico a las obras. La comparación meticulosa de los elementos constitutivos de las respectivas secuencias narrativas, así como los motivos temáticos que invocan, nos permiten encontrar las

---

<sup>44</sup> Para más detalles, véase Sala, Emilio. 2008. *Il Valzer delle Camelie*: pp. 87-90 sobre carnavales; pp.67-69 sobre los *bals publics*; pp.11-47 sobre la actividad teatral.

<sup>45</sup> <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>

diferencias y semejanzas entre la obra original y su adaptación. Para ello, nos hemos basado sobre todo en las siguientes publicaciones: *La Dame aux camélias* (versión íntegra de la novela y de la pieza teatral, además de una introducción y una sección crítica)<sup>46</sup>; *La Dame aux camélias* (Arr. pour piano) de Jean-Baptiste Édouard Montaubry, (la partitura del acompañamiento musical)<sup>47</sup>; la versión de *La Traviata*: la primera, con una crítica musical<sup>48</sup>; la segunda con comentarios críticos de toda la ópera<sup>49</sup> y la última, con el libreto completo<sup>50</sup>.

Iniciamos la comparación de las obras dedicando, primeramente, un primer bloque dedicado a la adaptación, el 6.1. (ver p. 99), con un análisis de la estructura de la novela y su organización en capítulos, con un relato dentro del relato y una historia que refleja con bastante fidelidad la de Marie Duplessis. Seguidamente, en otro apartado, el 6.2. (ver p. 104), comparamos la estructura de la novela con la del drama teatral y comprobamos las diferencias existentes en la historia relatada, confrontamos la cantidad de personajes y detallamos la introducción del elemento dramático nuevo con la música para piano que acompañaba la representación teatral. En el segundo bloque, el 6.3. (ver p. 125), se estudia la dramaturgia y está dedicado al tránsito de la pieza teatral a la ópera, lo que, además de implicar una confrontación de la estructura general del drama con la ópera, implica también dar dos pasos en esta senda: uno es el paso del libreto teatral de Dumas al libreto operístico de Piave y otro es la *adaptación* de la ficción reflejada en los versos operísticos y su puesta en música por Verdi. Finalmente, presentamos las partes musicales más significativas de *La Traviata*, para explicar de qué manera los diferentes actos y escenas de la ópera reproducen los mismos contenidos de la pieza teatral.

Finalmente, en el capítulo de las conclusiones, se hace un balance de la comparación realizada y del proceso de adaptación analizado, para sintetizar las líneas generales de

---

<sup>46</sup> Dumas fils, Alexandre. 1994. *La Dame aux camélias* (editor Henri Béhar). Paris: Pocket Classiques.

<sup>47</sup> Montaubry, Jean-Baptiste Édouard. 1853. *La Dame aux camélias* (Arr. Pour piano). Paris: Petit Aîné. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45155162d>

<sup>48</sup> Verdi, Giuseppe. 2014. “*La Traviata*”, *Avant Scène Opéra* N° 51. Paris. <https://www.asopera.fr/fr/operas-publies/19-la-traviata.html>

<sup>49</sup> Verdi, Giuseppe. 1992. *La Traviata*. Sevilla: Ediciones Cátedra.

<sup>50</sup> Verdi, Giuseppe. 1991. *La Traviata*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A.

este estudio.

## 4. EL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

### 4.1. París en el siglo XIX

A comienzos del siglo XIX París era una ciudad pobre, sucia y sórdida y sus días estaban marcados por las campañas militares que Napoleón impuso al continente europeo durante varias décadas. A partir de 1852, cuando el arquitecto Haussmann recibió el encargo de urbanizar la ciudad, su trazado y aspecto cambiaron radicalmente. La estrechas y miserables callejuelas del centro fueron destruidas –sus miserables pobladores obreros fueron expulsados a la periferia– y en su lugar se construyeron amplias avenidas, para dar paso a la construcción de amplias avenidas, bordeadas de árboles, cercanas a las grandes estaciones del ferrocarril. Albergaban barrios enteros con edificios de tres y cuatro plantas más sus correspondientes mansardas, en donde se instalaron las florecientes clases burguesas surgidas de la galopante industrialización. Esto significó el paso del París medieval al París moderno, ejemplo que pronto fue seguido por otras ciudades europeas como Londres, Viena, Bruselas y Florencia. París comenzó entonces a considerarse el centro del mundo y el apelativo de “*Ville lumière*” surgió en aquella época, cuando la arquitectura le dio un nuevo rostro moderno<sup>51</sup>. Esto se reflejó también en la vida cultural, con el desarrollo de los gustos de la burguesía emergente. Es la época del Romanticismo. El público francés ya había conocido grandes obras narrativas como *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo y figuras destacadas de la vida cultural poblaban los cafés parisinos, en donde artistas como Eugène Delacroix, Frédéric Chopin, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Eugène Scribe, Vincenzo Bellini, Alfred de Vigny, Franz Liszt y Hector Berlioz se entregaban a la vida de bohemia. En el archivo *Gallica* de la *Bibliothèque Nationale de France* aparecen publicaciones centradas exclusivamente en París de esta época: literatos como Balzac, Zola, Victor Hugo se dedicaron a escribir sobre su ciudad<sup>52</sup>.

Política y socialmente imperaba una permanente agitación derivada de la Revolución

---

<sup>51</sup> Para más información, véase Quijano, Daniel. 2011. “Causas y consecuencias de los ‘Grands Travaux’ de Haussmann en París”, *Clio* 37 <http://clio.rediris.es>. ISSN: 1139-6237.

<sup>52</sup> Véanse los acápites correspondientes a Honoré de Balzac, Victor Hugo y Emile Zola en: <https://gallica.bnf.fr/html/und/histoire/paris-dans-la-litterature?mode=desktop>

Industrial y la Revolución Francesa—, que marcó el tránsito de la sociedad dividida en estamentos cerrados hacia la sociedad de clases burguesa con un incipiente proletariado. París vivió las revueltas de 1830, 1848 y 1870. Napoleón Bonaparte se convirtió en el árbitro de los destinos de Europa, hasta que el Congreso de Viena logró acabar con su efímero imperio en 1814. Las guerras napoleónicas provocaron la reordenación territorial de toda Europa, pero también provocaron, después de Waterloo, la reacción del absolutismo ansioso de anular los logros de la Revolución Francesa<sup>53</sup>. Bajo la dirección del emperador de Austria Franz Joseph se formó el *Deutscher Bund* (Confederación Germánica), incluida Prusia, el norte de Italia y gran parte de los Balcanes<sup>54</sup>. Por otro lado, el imperio ruso se anexionó Finlandia y Polonia, mientras Inglaterra extendía sus conquistas coloniales en África y Asia. Los intentos de legitimar el poder monárquico y crear un nuevo equilibrio entre las potencias europeas provocaron oleadas revolucionarias, impulsadas por el naciente liberalismo de la incipiente burguesía, que preconizaba las ideas de los derechos individuales y de una Constitución válida para todos, y por el nacionalismo que combatía los acuerdos del Congreso de Viena, que ignoró los deseos de unificación de italianos y alemanes —divididos en varios reinos menores—, y el de separación de los pueblos sometidos a Rusia, al imperio otomano y a Austria. En 1870, después de su lucha contra Austria, Italia consigue su unidad y su independencia y, tras la guerra franco-prusiana de 1870-1871 surge el nuevo imperio alemán, cuyo poderío pronto despertó los recelos de Francia, Inglaterra y Rusia<sup>55</sup>. Mientras tanto, en España y Portugal los campesinos padecían miseria a causa de la desigualdad en la propiedad de la tierra y sus monarquías no lograban paliar el descontento social, y en Francia y en territorios italianos, la industrialización producía riadas de obreros descontentos que se inclinaban al socialismo y a la anarquía, entre los cuales se contaban ya muchas mujeres que se incorporaban así masivamente al mercado de trabajo laboral industrial y urbano.

En Francia la industrialización y el éxodo rural consiguiente provocaron un vertiginoso aumento de la población urbana que pasó de un millón de habitantes en 1841 a un millón

---

<sup>53</sup> Véase Duby Georges y Mandrou Robert. 1976. *Histoire de la civilisation française*. Paris : Armand Colin.

<sup>54</sup> Para más información, Fritz, Friedrich. 2018. *Österreich, was ist das? Österreich, was heisst das?* Gedanken und Überlegungen.

<sup>55</sup> Véase Steinmetz, Willibald. 2019. *Europa im 19. Jahrhundert*. Frankfurt: Neue Fischer Weltgeschichte.

setecientos mil en 1861 llevando a Napoléon III a decidir profundos cambios arquitectónicos en la ciudad, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando la radical *haussmannisation* de París consagró la separación de barrios burgueses de los barrios obreros en la periferia, lo que hasta hoy configura el paisaje urbano de la mayor parte de capitales europeas<sup>56</sup>:

En 1700 varias poblaciones europeas habían crecido tanto que constituían ya ciudades muy grandes: Londres tenía 700.000 habitantes, París, 360.000; Madrid, Ámsterdam, Venecia, Viena, Nápoles, Copenhague y San Petersburgo, más de 100.000... Ya en 1750, alrededor del 10 por 100 de la población europea vivía en ciudades de más de 10.000 habitantes. Londres sobrepasó el millón de habitantes en 1800, y ya en 1890 vivían allí cuatro millones de personas. En 1890, París tenía más de dos millones y medio; Berlín, Viena y San Petersburgo tenían cada una más de un millón (Anderson y Zinsser 2009: 718).<sup>57</sup>

La burguesía emergente aprendió a convivir con las monarquías constitucionales que sucedieron a la caída de Napoléon y mantuvo los valores nuevos surgidos de la Revolución, como las libertades y la idea de igualdad entre los seres humanos. Si bien esto no obviaba profundas desigualdades económicas entre los grandes industriales y comerciantes de las ciudades y sus paupérrimos trabajadores, se desarrolló paulatinamente una vida urbana con ideales completamente nuevos. El crecimiento de las ciudades provocó una actividad inmobiliaria muy amplia, que ofrecía hogares confortables, con piezas más pequeñas e íntimas, con salones acogedores, a todo aquel que pudiese pagarlos.

Por su parte, el incipiente proletariado se enfrentaba a graves problemas sociales debido a la inexistencia de leyes laborales, por lo que eran frecuentes las extensas jornadas de doce a catorce horas, el trabajo infantil y las condiciones laborales extremadamente duras, reconociéndose pronto la necesidad de unirse para conseguir mejoras laborales, apareciendo así los primeros sindicatos. Consecuencia de esta efervescencia social fue la aparición de muchos pensadores que pretendían transformar la sociedad, en la mayoría de los casos, para mejorar las condiciones de vida de las clases trabajadoras. Estas teorías tuvieron diferentes enfoques, destacando, en un primer momento, las ideas

---

<sup>56</sup> Véase al respecto el instructivo informe visual *Paris sous Haussmann* en: [https://youtu.be/mBAT7e1\\_n70](https://youtu.be/mBAT7e1_n70)

<sup>57</sup> Jan de Vries, *The Economy of Europe in an Age of Crisis: 1600-1750*; Adna Ferrin Weber, *The Growth of the Working Class*, citados por Anderson y Zinsser.

anarquistas, que serían sucedidas en las décadas siguientes por las ideas del socialismo utópico, primero, y del socialismo científico, después.

Un fenómeno paralelo fue el surgimiento de actividades ilícitas por parte de aquellos que no lograban integrarse al mercado de trabajo y debían subsistir: ellos, en robos y crímenes, y ellas, en las distintas formas de comercio carnal que estaban permitidas en la época. Son las clases sociales que poblarían luego las páginas de la novela *Les Mystères de Paris* (1842-1843) con las que Eugene Sue inauguraría la literatura de masas. Aparecen las numerosas *lorettes* y *grisettes*, *cocottes*, denominadas también *femmes entretenues* (“mujeres mantenidas”) porque solían acogerse a la “protección” económica de un hombre, para costearse su ritmo de vida que podía ser muy oneroso y las llevaba, como a Marie Duplessis, a tener varios “protectores” al mismo tiempo.

#### 4.2. *Les salons et les salonnières*

Es importante analizar la institución del salón en la sociedad parisina del momento ya que ha determinado de alguna manera nuestra concepción de Marguerite/Violetta. Como explica Antonio Lilti en *Le monde des salons* (2005) no se puede hablar simplemente de *salon*<sup>58</sup> ya que por entonces era mucho más usual hablar de *sociétés* y de *cercles*, conceptos que no designaban tanto un espacio físico concreto como un espacio compartido por personas unidas por una *sociabilité* específica. La *sociabilité* es un término ambiguo y hay que distinguir la *sociabilité* como herramienta historiográfica que estudia las relaciones sociales fundadas sobre la participación voluntaria, de la *sociabilité* como noción de filosofía moral y política surgida justamente en el siglo XVIII. Estrechamente relacionado con este término está también el término *monde* –y sus derivados *mondain*, *demi-mondain*, *mondanité*– que es vital para comprender la sociedad parisina a partir del siglo XVIII, porque designaba a la vez a un grupo social concreto. La *mondanité* es un mecanismo social complejo y un conjunto de signos que hay que aprender e interpretar pero que no hay que confundir con su representación literaria. En relación a nuestras obras debemos señalar la *sociabilité mondaine* que tenía lugar en el *salon* de nuestra protagonista, escenario de las conversaciones dirigidas por las *salonnières*: “[...] le propre des salons, justement, est d’être des interfaces entre la vie

---

<sup>58</sup> La primera vez que se usó el término *salon* para designar una casa donde se recibe fue en *Maximes et pensées*, de Nicolas Chamfort, publicada en 1794.

littéraire et le divertissement des élites, entre la Cour et la Ville, entre les débats savants et les intrigues politiques ” (2005: 9).

El *salon* se desarrolló también en otras ciudades como Londres, Viena, Roma, Copenhague y Berlín. Si en París la *salonnière* era una aristócrata, en Londres era de clase media y en Berlín o Viena era judía: “Die Salonièren luden zu legeren, aber niveauvollen Treffen, bei denen Standesunterschiede, gesellschaftliche Gegensätze und auch das Geschlecht keine übergeordnete Rolle spielten“. (Brendinger 2011:13)<sup>59</sup>

Anderson y Zinsser señalan que, si bien muchas *salonnières* no pudieron resistir a las oportunidades sexuales que ofrecían estas reuniones, otras intentaron patrocinar a jóvenes mujeres con talento, logrando incluso que publicasen sus obras literarias, como fue el caso, por ejemplo, de la escritora inglesa Elizabeth Carter, quien aprendió latín, griego, hebreo y árabe y tradujo al inglés las obras de Epicteto, gracias a la ayuda de la acomodada *salonnière* y escritora inglesa Elizabeth Montagu (2009: 582-585). Brendinger hace, sin embargo, una interesante acotación:

Die Frau als Gastgeberin, deren Meinung geachtet und geschätzt wurde, schien für das männliche Ego anscheinend keine Gefahr darzustellen, solange sie und ihre Gedanken das Haus nicht verließen. In der geschützten Umgebung des Heimes war es der Frau erlaubt sich zu bilden, ja es wurde von ihr erwartet (2011: 13-14)<sup>60</sup>.

Es decir, que la actividad social de las *salonnières* era apreciada y respetada por los pensadores masculinos de su tiempo, aunque éstos nunca cambiaron sustancialmente su concepto de la mujer. Los hombres de la Ilustración que abogaban por los derechos de los plebeyos, ciudadanos, esclavos, judíos, indios, niños, nunca abogaron por los derechos de las mujeres: “En la filosofía y el arte, los hombres de la Ilustración mantenían el antiguo ideal de mujer: callada, obediente, sumisa, modesta y casta” (Anderson y Zinsser 2009: 585-586).

---

<sup>59</sup> “Les *salonnières* invitaban a reuniones informales, pero de alto nivel en las que las diferencias de clase las diferencias sociales y el género no jugaban un papel importante”.

<sup>60</sup> “La anfitriona, cuya opinión era respetada y valorada, no parecía representar una amenaza para el ego masculino, mientras ella y sus pensamientos no abandonarán la casa. en el ambiente protegido del hogar a la mujer se le permitió educarse, sí se esperaba de ella”.

### 4.3. La actividad musical del siglo XIX

El contexto social y cultural estuvo claramente determinado por actividades colectivas como los *bals publics* desarrollados desde el siglo XVIII tanto en espacios abiertos como el *Bal Mabilie*, los *Jardins du Tivoli*, el Tivoli de Romainville, en verano, como en teatros y recintos cerrados como la *Grande Chaumière*, le *Ranelagh* el *Moulin Rouge* o alguno de los numerosos teatros existentes<sup>61</sup>.

Su inicio oficial en la época moderna fue el 31 de diciembre de 1715 cuando fue creado el baile de la *Opéra* y numerosos teatros como la *Comédie-Française*, la *Opéra-Comique*, la *Comédie Italienne* abrieron sus puertas a los bailes públicos. Durante la Revolución Francesa los bailes públicos se multiplicaron y se calcula que en el año 1790 había unos 400 en París. Los asistentes eran mayormente obreros, artesanos, estudiantes, soldados, ladrones, entre los hombres, y *lorettes*, *grisettes*, *courtisanes*, entre las mujeres, y corrían los tiempos en que el “inmoral” vals –introducido en sociedad por la pieza de Weber *Aufforderung zum Tanz* (1819)– dominaba las pistas de baile del *Bal Mabilie*, del *Jardin de Luxembourg*, de *Le Prado* y otros, prontamente seguido por la *polka* y la *mazurka*. Danzas tradicionales como la *contredanse* et la *quadrille* se mantuvieron aún a lo largo de todo el siglo, pero fueron paulatinamente remplazadas por las danzas de pareja, que permitían una comunicación más adecuada a los nuevos tiempos iniciales del capitalismo.

Estos eventos eran excelentes ocasiones para que hombres y mujeres de las clases sociales menos afortunadas socializasen y se conociesen bailando, pero eran también los escenarios en los que muchas mujeres jóvenes ganaban experiencia y admiradores, y contactaban con sus potenciales “protectores”. Un documento de época con información bastante completa al respecto, *Promenade à tous les bals publics de Paris, barrières et guinguettes*<sup>62</sup> [sic] *de cette capitale*, nos da a entender que los asistentes no se interesaban únicamente por la danza:

[...] les bals des quartiers que l'on habite sont peu fréquentés par les voisins, et l'on préfère aller chercher des plaisirs dans des lieux plus éloignés. Demandez à madame Daub pourquoi elle ne se rend pas au Colysée, bal tout près de son habitation; elle vous répondra que c'est précisément parce que le Colysée est trop

---

<sup>61</sup> Sobre los inicios de los *bals publics* puede consultarse: Semmens, Richard. 2004. *The Bals Publics at the Paris Opéra in the Eighteenth Century*. Hillsdale NY: Pendragon Press.

<sup>62</sup> La palabra correcta es “guinguette” que designa un restaurante típico de los suburbios parisinos, al borde de los ríos Seine y Marne y que suele tener una pista de baile al aire libre.

près de chez elle, les mauvaises langues du quartier ne seraient pas muettes, que son mari ne manquerait pas d'apprendre sa conduite, ce qui ferait un fort mauvais effet [...](M.R. 1830: 121-122)<sup>63</sup>

Si abrimos un paréntesis, debemos destacar que Marie Duplessis y Alexandre Dumas bailaban con gran destreza, acudían con regularidad a estos bailes que se celebraban varias veces por semana. Sala cita a Jules Janin y Romain Vienne, según los cuales Marie Duplessis era una magnífica bailarina:

Da Jules Janin e Romain Vienne, sappiamo che Marie Duplessis era una famosa ballerina, soprattutto di valzer. Il primo rievoca una grande festa mondana, in cui la signora delle camellie, già molto malata, sbalordisce tutti mettendosi 'à valser la valse à deux temps, qui est la séduction même'; il secondo sottolinea anche la funzione de palliativo della 'valse entraînant et voluptueuse': Maria ballava sia 'pour son plaisir' sia 'pour y dépenser toute son énergie', che sarebbe come dire per 'con tal farmaco i mali sopir'. (2008: 53).

Por su parte, Alexandre Dumas también era un excelente bailarín, según sus biógrafos Marianne et Claude Schopp, que citan un pasaje escrito por Dumas padre en su libre *Impressions de voyage (De Paris à Cadix)*:

Au reste, montant résolument à cheval, tirant suffisamment l'épée, le fusil, le pistolet, et dansant d'une façon supérieure toutes les danses de caractère qui se sont introduites en France depuis le trépas de l'anglaise et l'agonie de la gavotte. (2017: 82).

El pintor Giraud, que acompañaba a los Dumas en aquel viaje que realizaron a Madrid, Cádiz, Argel, Gibraltar, Túnez, Toulon y Marsella entre octubre de 1846 y febrero de 1847, realizó una serie de dibujos entre los cuales vemos un espectacular *Dumas fils, danseur chevronné*, además de otro Alexandre Dumas *l'Andalou*, dedicado al padre, que se conservan en el Museo de Castres, en Francia (2017: 82).

---

<sup>63</sup> Para más información "M.R." en 1830: [Promenade a tous les bals \[\[...\]\] bpt6k6471317q.pdf](#)



Fig.1 *Dumas fils, danseur chevronné*, Eugène Giraud, 1846, Musée de Castres.

Catálogo en: [https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00385667/file/Eugene\\_Giraud\\_un\\_peintre\\_francais\\_en\\_Espagne\\_Vol\\_2.pdf](https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00385667/file/Eugene_Giraud_un_peintre_francais_en_Espagne_Vol_2.pdf)

Dumas hace justicia a Marie Duplessis que “jouait du piano” (2017: 71) y bailaba, presentando a una Marguerite Gautier afanada en dominar una parte concreta de la *Invitation à la valse*, al pedir ayuda a Gaston para practicar “La troisième partie, le passage en dièse” en la novela (Béhar 1994: 92) y cuando anima a sus invitados a bailar una polka –que le costará el aliento–, en la octava escena del primer acto del drama (1994: 266).

Otra tradición ligada con las celebraciones musicales colectivas eran los carnavales que se celebraban cada año desde el 11 de noviembre hasta el *Mardi Gras* del cual Emilio Sala ha citado una precisa descripción hecha por Benjamín Gastineau en su libro *Le carnaval* publicado en París en 1855:

Hommes, femmes, enfants se bousculent, se précipitent brutalement, étourdimement, au risque d'étouffer et de se briser les os. Lorsque le Bœuf paraît, des acclamations immenses l'accueillent. Les ah ! oh ! ah ! le voilà ! le voilà ! toutes les formules d'admiration retentissent à la fois. (2008: 87).

La popularidad del carnaval era tal que hasta hubo una representación de un *vaudeville* en dos actos titulado *Le Boeuf gras* en el Palais Royal el 3 de febrero de 1845 (2008: 87)<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Accesible en el enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6272686t?rk=21459;2>

y *Une grande revue de l'année en 4 actes et 20 tableaux, La lanterne magique*, en el *Théâtre Impérial du Chatelet*, como atestigua el siguiente cartel:



Fig. 2 Cartel de carnaval *Lanterne Magique* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530157897.r=boeuf%20gras?rk=21459;2>

Este estruendoso júbilo callejero constituye un doloroso contraste sonoro con la agonía de Violetta, cuando en la soledad de su habitación irrumpen la alegre música y Annina le informa:

Tutta Parigi impazza [...]

É carnevale.

A lo que Violetta sólo puede responder lamentando:

Ah, nel commun

Tripudio, sallo il cielo...

Quanti infelici soffron![...]

Entretanto, en la cercana calle, el coro entona sus casi vulgares versos:

Largo al quadrupede  
Sir della festa,  
Di Fiori e pampini  
Cinta la testa.  
Largo al più docile  
d'ogni cornuto,  
di corni e pifferi  
abbia il saluto.

#### 4.3.1 *Mélodrames mêlés de chants*

Varios estudiosos como Giovanni Morelli y Marcello Conati, citados por Sala, han señalado la importancia que el teatro popular parisino tuvo en la concepción histórica de la dramaturgia verdiana, sobre todo si pensamos en *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La Traviata* (2008: 11). Por ello es útil observar detalladamente el panorama teatral del boulevard parisino durante la primera estancia de Verdi en París (verano de 1847 a 1849). En las producciones teatrales llamadas *de boulevard*, cobraban fuerza nuevas tendencias de un espectáculo más audiovisual, lo que significaba el uso general de la música en las representaciones, algo que seguramente quedó muy grabado en la memoria del espectador Verdi. Entre las *pièces mêlées de chant* que se presentaron en París en esos meses y que Verdi pudo haber espectado figuran:

Un *mélo-drame* fundamental en aquellos años fue *Le Chiffonnier de Paris* de Felix Pyat (1847), drama que reflejaba la vida de las clases más pobres y miserables de la ciudad y que contaba con un importante elemento musical consistente en unas cincuenta piezas de acompañamiento más una larga obertura, material cuya partitura, según Sala se encuentra en la *Bibliothèque Nationale de France*. (2008: 19)<sup>65</sup> Otro *mélo-drame mêlé de chant* muy popular por entonces es *Le Chevalier de Maison-Rouge*, cuya trama es del tiempo de los girondinos y que se compone de doce cuadros; el acompañamiento musical compuesto por Alphonse Varney es, sin embargo, más abundante que el del *Chiffonnier*: según el material conservado, consta de unas setenta piezas, a las cuales hay que agregar aún un

---

<sup>65</sup> El drama se halla en el enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5599028j.texteImage> , pero no hay indicación sobre la partitura.

breve preludio y un *Choeur de Girondins* que juega un rol clave a nivel dramático en el momento más álgido de la representación.

Finalmente mencionamos aquí el drama *Monte-Christo* adaptado especialmente por su autor Dumas padre en 1848 a partir de la versión de su novela. Fue presentado en el *Théâtre Historique* y también tuvo un acompañamiento orquestal compuesto por Alphonse Varney de 55 piezas numeradas en la primera representación y de 38 en la segunda.

#### 4.3.2. El teatro francés y la ópera italiana

Otro aspecto importante de la escena artística del siglo XIX fue la relación especial que la literatura francesa tuvo con la ópera italiana. En un tiempo en el que la literatura y la lengua francesas gozaban de gran prestigio en toda Europa y la ópera italiana se desarrollaba vigorosamente, era natural y lógico que los libretistas italianos buscasen en la abundante producción dramática francesa temas y motivos para componer sus obras que les permitiesen cubrir las agitadas temporadas operísticas en su país:

Il n'est donc pas à exclure que, pour un librettiste et un compositeur italiens ambitieux du XVIIIe siècle ou du XIXe siècle le choix d'un sujet français ait pu constituer une stratégie gagnante pour une reconnaissance européenne et pas seulement italienne (Colas y Di Profio 2009: 8).

La relación entre Francia e Italia era peculiar porque, aunque era frecuente la importación de producción dramática francesa, así como de doctrina y crítica dramática francesa, la ópera italiana estaba prohibida en Francia ya que trataba de preservar su identidad cultural. Las salas de teatro en Italia estaban diseminadas en sus numerosas ciudades y organizaban temporadas de representaciones para las que necesitaban siempre obras nuevas que se pudiesen montar rápidamente, las denominadas *opere a numeri*. Una *opera a numeri* estaba construida modularmente y constaba de piezas musicales individuales ('números') que se podían extraer fácilmente de la obra principal y que podían ser arias, pero también piezas de conjunto, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos o coros, aunque igualmente podían ser ballets y piezas instrumentales, como marchas, sinfonías o *intermezzi*. El formato de la ópera numérica fue estándar hasta mediados del siglo XIX y la mayoría de los géneros de ópera, incluida la ópera seria, la ópera cómica, *Singspiel* y la gran ópera, se construyeron así. Esto, sumado a la competencia existente entre instituciones y artistas provocaba una exitosa actividad. En

Francia, al contrario, los teatros estaban centralizados y su número limitado bajo control real, tenían el monopolio sobre sus representaciones y sus actores no cambiaban a otras salas, factores contrarios a la competencia y a la innovación: “C'est en particulier à la constellation des théâtres à l'italienne –ainsi qu'à la circulation des œuvres et des artistes et aux saisons qui en découlent– qu'est liée la construcción modulaire de l'opéra italien, en usage du XVIIIe à la fin du XIXe siècle” (Colas y Di Profio 2009: 11).

Es en este contexto fácil de comprender que Verdi se interesase por la producción teatral francesa y que escogiese la pieza de Dumas para componer su ópera más exitosa, en circunstancias en que la ópera ya no era un texto acompañado de música, como las *pièces mêlées de chant*, sino que la dramaturgia musical reconocía en la música el principal y más importante componente de la ópera.

#### 4.4. Mujeres y su imagen en la literatura

Es en este contexto que surge y se establece la imagen idealizada de la mujer proyectada por el Romanticismo, consagrando el ideal de la mujer consagrada a su familia, subordinada al varón y destinada al ámbito doméstico, y relegando a las mujeres que no encajaban en este molde a la categoría de mujeres transgresoras, las *femmes fatales* que encarnaban todas las fantasías masculinas. La definición de la mujer en la emergente conciencia burguesa parece haber sido una de las mayores preocupaciones de las sociedades europeas al entrar en la modernidad, como deducimos de las numerosas publicaciones: “La mujer se convierte en la sacerdotisa del hogar-santuario. Es un ángel o santa, y como esposa y madre desempeña un culto o misión, en vez de una tarea o deber” (Jago 1998: 24).

Es interesante constatar que durante esta época la mujer transgresora se convirtió en el motivo central de la creación artística –quizá debido a que los estudiosos han tomado en cuenta sobre todo la producción artística masculina– con preclaras figuras artísticas como Emma Bovary, Carmen, Ana Karenina y Marguerite Gautier. En una sociedad burguesa como la del siglo XIX, en la que el matrimonio era considerado el único destino aceptable para toda mujer, el espinoso tema del adulterio se convirtió en tema de muchas obras literarias románticas, realistas, naturalistas, al ser este fenómeno usual en la vida cotidiana. Un factor favorable al adulterio femenino podría haber sido también los fracasos matrimoniales debidos a la imposición de maridos viejos a mujeres jóvenes e inexpertas, como se acostumbraba desde el Renacimiento, aunque no tan marcadamente en el siglo

XIX: “Habría que subrayar la diferencia de edad, pues el hombre tendía a retrasar su matrimonio hasta gastada la juventud en sus placeres, mientras que la mujer todo lo cifraba en casarse lo antes posible” (Fernández 2002: 129).

Los autores escogen frecuentemente temas ligados a los problemas de las nuevas ciudades industriales. Prueba de que las mujeres no sólo conformaban la mayoría del público lector, sino de que también participaban creativamente, lo tenemos en la obra de Jane Austen, las hermanas Charlotte, Emily Jane y Anne Brontë, en Gran Bretaña, o George Sand, en Francia. Curiosamente, y a diferencia de lo que pasaba con los hombres, se impuso la idea de que las mujeres no debían leer, actividad que se consideraba en ellas como una prueba de pereza o frivolidad.

En lugar de pasar el tiempo “indolentemente” leyendo novelas, se consideraba más adecuado que las mujeres de las clases privilegiadas llevaran a cabo fáciles tareas domésticas, que cosieran, dibujaran, interpretaran alguna pieza musical o hicieran algún objeto para la casa. Para demostrar su posición social superior, este trabajo debía carecer de utilidad o dar como resultado algún objeto para los pobres.

(Anderson y Zinsser 2007: 615)

A mediados del siglo XIX parece haber un cambio en la mentalidad de la sociedad europea y se comienza a hablar de la mujer “incomprendida”, como afirma la hispanista Biruté Ciplijauskaitė, quien significativamente tituló su libro sobre la mujer adúltera *La mujer insatisfecha* (1984), detallando las manifestaciones y circunstancias misóginas de aquella época que produjo una serie de heroínas-víctimas literarias. Escritores como Flaubert en *Madame Bovary* (1857), Tolstoi en *Anna Karenina* (1877), Fontane en *Effi Briest* (1895), Ecà de Quirós en *O primo Basilio* (1878) y *Alves & Companhia* (publicada póstumamente en 1925) y Anton Chejov en el cuento *La dama del perrito* (1899) se ocuparon del tema. Sobre todo, el personaje de Emma Bovary se convirtió en el prototipo de la insatisfacción matrimonial entendiéndose por bovarismo –término utilizado sobre todo en psicología– el estado de insatisfacción permanente de una persona en el campo afectivo o sentimental, a causa del contraste entre sus ilusiones y deseos y la frustrante realidad. Es una mujer casada y madre de familia que abandona el lado virtuoso de la sociedad burguesa en búsqueda de un amor imposible, imaginándose aventuras románticas que la llevarían al escabroso camino del adulterio, del sitio reservado al “ángel del hogar” al de la mujer adúltera señalada por la sociedad que finalmente se suicida.

El paradigma de heroína rebelde también de una novela y ópera es, sin lugar a dudas, la gitana Carmen, protagonista de las obras de Mérimée (1847) y de Bizet (1875), situada en todos los aspectos en los escalones más bajos de la sociedad española: por su género femenino, por su raza gitana, por su trabajo como obrera, por su medio social de contrabandistas y por su intrépida actitud ante los hombres, lejos del ideal imperante de mujer sumisa ansiosa por casarse<sup>66</sup>.

*Carmen*, representa el eterno enfrentamiento entre los pares de opuestos irreconciliables: Norte/Sur, vasco/gitana, hombre/mujer, orden/anarquía, y la constante búsqueda del individuo por encontrar su conciliación.

*Carmen* es también la naturaleza dionisiaca, atractiva e inalcanzable, seductora y salvaje. Es la música y la danza que se manifiestan *en* y *para* la libertad así como para la muerte. Eros y Tanatos. (Medrano 1990: 280).

Carmen es un caso sin parangón en su época, ya que su figura rebelde y amante de la libertad era exactamente lo opuesto al ideal femenino: “En el contexto flamenco encontramos también otras figuras femeninas –la Petenera y la Andonda, por ejemplo– que guardan interesantes paralelismos con la trianera que reinventó Mérimée”. (de Vega 2006:1).

Reputada por ser la ópera *francesa* más representada, Bizet se basó en la novela breve de Prosper Mérimée, quien la escribió después de haber recorrido el sur andaluz, llevado por su interés por el exotismo romántico del pueblo gitano. El uso que hace de los estereotipos ligados a los gitanos y a la mujer como representación del mal, contribuyó al surgimiento del mito de Carmen:

La concepción de la mujer como principio del mal propia de la tradición judeo cristiana –mitos de Pandora, Adán y Eva– impregna la historia. Con “Carmen” se renueva y consolida el arquetipo de la “Femme Fatale” que personifica al Eros mortal, al adulterio –no olvidemos que en la novela se presenta como mujer casada– y la pasión destructora. Sus colores, el rojo y el negro, simbolizan al diablo y la propia protagonista refrenda esta relación simbólica cuando se sincera y le dice a José: “Has encontrado al diablo, sí, al diablo” (2006: 1).

A pesar de que la obra de Mérimée tiene un cierto tono misógino, presentando una gitana de los bajos fondos que provoca la perdición del soldado, el personaje ha sido

---

<sup>66</sup> En el relato de Mérimée, Carmen está casada con un bandido apodado “El tuerto” que muere en un duelo a navaja con el soldado José Lizarrabengoa.

reinventado por Bizet, quien la convirtió en símbolo y mito femeninos<sup>67</sup>.

#### 4.5. El papel de las mujeres en la ópera

Recientes estudios de género que han examinado el papel de la mujer en el arte han constatado que en la ópera le cabe un papel paradójico. Por un lado, las voces femeninas han cobrado un protagonismo lírico incuestionable, superando a las figuras de compositores y directores de orquesta; por otro lado, responden a unas tipologías femeninas que han llevado a afirmar que la ópera es la “*défaite des femmes*” (Clément 1979: 8).

Llegados a este punto, es interesante observar las dimensiones que la ópera había tomado ya en Europa. Según la cronología publicada por Batta, en el siglo XIX fueron estrenadas en Europa 113 óperas, que representan casi toda la producción en este género y nos parece significativo analizarlas para acercarnos al rol que la mujer jugaba en ellas. En este sentido, el mejor criterio nos parece ser el de escoger las obras de los compositores más representativos del siglo XIX y/o las óperas más representadas y más conocidas en la actualidad.

Anderson y Zinsser indican que ya desde el siglo XV se registra actividad musical de mujeres, en general, cantantes que componían sus canciones y que actuaban en diversas cortes europeas. En particular, la cantante Francesca Caccini, de comienzos del siglo XVII, hija del cantante de la Camerata Giulio Caccini y autora de la ópera *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Igualmente, la compositora veneciana Barbara Strozzi, que compuso en el siglo XVI una gran cantidad de cantatas con las que probablemente se ganaban la vida (Anderson y Zinsser 2007: 535-536).

Sin embargo, la actividad de composición musical parece haber estado mayormente en manos masculinas. Dado que la educación musical de las mujeres de la ciudad, en general, estaba limitada a algunas nociones elementales de piano, violín o arpa, destinadas a amenizar las veladas domésticas o las de salón, es menor el número de mujeres que

---

<sup>67</sup> Es de recordar aquí que, en una representación de la ópera del año 2018 en Florencia, Carmen mata a don José en legítima defensa, final que –aparte de Francia– no fue cuestionado sino más bien aceptado por una sociedad que ha asumido ya la irrupción definitiva del feminismo y la validez de la cuestión de género. Por otro lado, la universalidad de esta heroína la ha convertido en un ejemplo de transculturación más allá de lenguas y fronteras, como demuestran las versiones tituladas *Carmen: A Hip-Hopera*, de Robert Townsend, una obra con música de rap y transfondo musical de Bizet; una Carmen sudafricana cantada en xhosa aunque conservando la trama y música original es *U-Carmen e-Khayelitsha*, de Mark Dornford-May; finalmente, una *Karmen Gai*, una versión senegalesa con el libreto original en wólof y reemplazando la partitura de Bizet con música del país africano.

lograron los conocimientos necesarios para componer música y las que lo lograron fueron, luego, ignoradas por la posterior historia oficial de la música. Bajo reserva de una búsqueda más exhaustiva que permita descubrir la obra musical femenina, mncionamos aquí sólo a algunas relevantes compositoras de aquella época, injustamente ignoradas: Fanny Hensel , apellido de soltera Mendelssohn (1805-1847), que compuso unas 470 obras, algunas de las cuales fueron publicadas bajo el nombre de su hermano Felix; Louise Farrenc, apellido de soltera Dumont (1804-1875), compuso obras para piano y fue profesora en el conservatorio de París; Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel (1739-1807) compuso un oratorio y musicalizó dos *Singspiele* (género cercano a la opereta) de Goethe en Weimar; Mélanie Hélène Bonis (1858-1937), que compuso unas trescientas piezas publicadas en parte bajo el nombre “Mel Bonis”<sup>68</sup>.

Podemos constatar la presencia femenina sobre todo en la representación de personajes trágicos, ya que las heroínas de la gran mayoría de obras mueren –asesinatos, ejecuciones, suicidios y enfermedades se suceden– sin llegar a conocer la felicidad, lejos de la normalidad burguesa del matrimonio.

En el siguiente cuadro hemos incluido algunas de las obras más célebres del siglo que nos ocupa y constatamos que, en todas, el sentimiento motriz de la acción dramática es el amor y, ya que todos los compositores eran hombres, el personaje principal es siempre una mujer amada y/o amante. Incluso en el *Boris Godunov*, que es una obra de carácter completamente histórico situada a fines del siglo XVI entre Rusia y Polonia, Mussorsgki consideró necesario hacer una segunda versión, incluyendo una pequeña historia de amor entre Marina y Grigori. Como ya señalaba García Velasco (2010: 52) existe un gran contraste entre el destino trágico de las heroínas de las óperas que son asesinadas, envenenadas, ejecutadas cotidianamente en los escenarios del mundo, y la veneración ferviente otorgada por los espectadores a las sopranos que las interpretan; como lo demuestra, por ejemplo, el culto ferviente a Maria Callas.

Si observamos nuestro cuadro con atención podemos ver que también existen algunas óperas con final feliz, entendiendo por felicidad, el hecho de que la pareja principal, generalmente una soprano y un tenor dramático, unan sus destinos después de haber superado toda clase de obstáculos e imprevistos en esa permanente y casi universal

---

<sup>68</sup> Véase el enlace: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2011-09/komponistinnen-auswahl>

búsqueda del amor. Estas obras son de comienzo de siglo y la boda de los protagonistas marca el final de toda acción, correspondiendo así al ideal burgués propio del siglo XIX del matrimonio como el objetivo final de toda relación amorosa y revistiendo al sentimiento amoroso de una existencia exclusiva del período prematrimonial.

A mediados de siglo, el desenlace de las obras cambia radicalmente. En *Der fliegende Holländer* Wagner nos presenta a una Senta que se suicida arrojándose a las aguas del mar, ante la partida de Bar; una muerte muy similar a la de Melinda, de *Bánk Bán*, quien se arroja a las aguas de un río con su hijo en brazos, a causa de la lejanía de su esposo Bánk Bán. Se trata en ambos casos de un suicidio fruto de la desesperación; en el caso de Senta se trata de una muerte voluntaria que busca redimir para siempre a su amado, mientras que en la obra de Erkel, hay una mención explícita de la *insania* que lleva a Melinda a la muerte, lo que nos hace pensar en la por entonces tan frecuentemente diagnosticada histeria femenina y en su posible utilización como recurso por los compositores.

En el siguiente cuadro hemos reunido las óperas más representativas entre las escenificadas en el siglo XIX, con una somera indicación del tipo de final de cada ópera y una mención del motivo en cada caso.

COMPOSITOR	TÍTULO	AÑO	PAÍS	FINAL	MOTIVO
Beethoven	<i>Fidelio</i>	1805	Viena	Boda	Prisión
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	Roma	Boda	Amoríos
Weber	<i>Der Freischütz</i>	1821	Berlín	Boda	Nación
Bellini	<i>La sonnambula</i>	1831	Milán	Boda	Amor
Verdi	<i>Nabucco</i>	1842	Milán	Otros	Historia
Wagner	<i>Der fliegende Holländer</i>	1843	Dresde	Muerte de ella	Suicidio
Wagner	<i>Tannhäuser</i>	1845	Dresde	Muerte de ambos	Amor
Verdi	<i>Rigoletto</i>	1851	Venecia	Muerte de ella	Asesinada
Verdi	<i>Il trovatore</i>	1853	Roma	Muerte de ambos	Suicidio/ejecución
Verdi	<i>La traviata</i>	1853	Venecia	Muerte de ella	Tuberculosis
Erkel	<i>Bánk Bán</i>	1861	Pest	Muerte de ella	Suicidio
Smetana	<i>Die verkaufte Braut</i>	1866	Praga	Boda	Amoríos
Verdi	<i>Aida</i>	1871	El Cairo	Muerte de ambos	Ejecución
Mussorgski	<i>Boris Godunov</i>	1874	San Petersburgo	Otros	Historia
Bizet	<i>Carmen</i>	1875	París	Muerte de ella	Asesinada
Offenbach	<i>Les contes d'Hoffmann</i>	1881	París	Otros	Separación
Massenet	<i>Werther</i>	1884	Viena	Muerte de él	Suicidio

Verdi	<i>Otello</i>	1887	Nápoles	Muerte de ella	Asesinada
Puccini	<i>Manon Lescaut</i>	1893	Turín	Muerte de ella	Sed
Puccini	<i>La bohème</i>	1896	Turín	Muerte de ella	Tuberculosis

(El gráfico es mío)

Entre las asesinadas, Gilda, la hija del bufón *Rigoletto*, es muerta por error y su trágico final es más bien un castigo divino a su padre por ayudar al Duque de Mantua a seducir y raptar mujeres. Pero también tenemos una *Carmen* de Bizet, y la Desdemona de *Otello*, que sí son víctimas típicas de los celos masculinos y mueren a manos de quienes supuestamente las aman. Otro tipo de muerte asignado por nuestros autores a los personajes femeninos son los causados por la enfermedad del siglo XIX: la tuberculosis. Violetta Valéry es la primera víctima y la enfermedad la aqueja discretamente durante toda la obra, incluso en los momentos más festivos, hasta llevarla a la muerte en la última escena, en la que escuchamos por única vez la palabra *tisis* de boca del médico; la segunda víctima de la enfermedad es la Mimi de *La bohème*, quien padece esta enfermedad por las paupérrimas condiciones en que vive y que, a pesar del amor de Rodolfo y de los cuidados de sus amigos bohemios, muere irremediamente. Otro personaje femenino que muere por carencia física es la *Manon* de Puccini quien, a causa de su búsqueda del lujo y la riqueza, se ve en el camino de la fuga con su amado Des Grieux y muere por falta de agua en la travesía del desierto.

También hay casos, sin embargo, en los que ambos protagonistas mueren. En *Tannhäuser* muere de amor Elisabeth, primero y Tannhäuser también, ante el dolor de no volver a reunirse. Pero de esta muerte romántica pasamos luego a muertes más realistas como las de *Il trovatore*, en donde Leonora se envenena para liberar a Manrico y éste, a su vez, es ejecutado por el conde Luna. Igualmente trágico es el final de Aída y Radamés, ya que él es condenado a ser enterrado en vida y ella se introduce subrepticamente en la misma cripta, para morir con él.

Un caso atípico es el de *Werther*, en donde, tal como en la novela que le sirve de base, el joven Werther enamorado de la casada Charlotte se suicida y muere en los brazos de ella, quien sólo en el momento supremo le reconoce su amor y le besa por única vez. Es atípico que sea el hombre quien se suicide —o pierda la vida— aunque es muy habitual en lo que se refiere a la existencia del triángulo amoroso que, con variaciones, está presente en todas las obras.

Por citar otros estudios relevantes sobre el mismo tema:

La ópera perpetúa un orden social que exige generalmente la muerte de la heroína [...] la gran mayoría de los argumentos dramáticos de los libretos operísticos aporta una amplia galería de personajes femeninos en los que queda patente el patriarcado como ideología dominante [...] mostrando una repetición de estereotipos degradantes: o bien mujer fatal hechicera prostituta o bien Ángel de la casa y guardiana moral del hombre en cualquier caso víctima propiciatoria y espejo fiel de dicha ideología sobre las cuestiones de género (García 2010: 152).

En otro orden de cosas, Francesca Vella afirma: “War, Prayer, Romance, Sexuality, Marriage, Death, Laughter: so varied and so encompassing is the framework within which nineteenth-century femininity was negotiated, at least as it resonated on and with Verdi’s operatic stage” (2017: 185). En el prólogo de su *Verdi, Opera, Women*, Susan Rutherford concede una mirada femenina a sus heroínas:

[...] the long decades of Verdi’s operatic career from 1839 to 1893 produced an abundant diversity of heroines: warrior women and peacemakers, virgins and courtesans, princesses and slaves, witches and gypsies, mothers and daughters, erring and idealised wives, and, last of all, a feisty quartet of Tudor townswomen<sup>69</sup>[...] Verdi’s heroines were often unsettling precisely because of their equivocal attitudes to the acknowledged codes of femininity. (2013: 2).

Marguerite Gautier, protagonista de *La Dame aux camélias*, o su alter ego Violetta Valéry, de *La Traviata*, es una heroína completamente diferente, incluso opuesta a Carmen. Iniciando su novela con el ineluctable hecho de su muerte, Dumas tiñe de tragedia toda la narración subsiguiente, y el lector sigue los sucesos de su vida con esta información previa, que condiciona su apreciación de lo acaecido. En la nota ‘À propos de *La Dame aux camélias*’, de diciembre de 1867: “Elle fut une des dernières et des seules courtisanes qui eurent du cœur. C’est sans doute pour ce motif qu’elle est morte si jeune” (Béhar 1994: 367), “Elle avait été grisette, voilà pourquoi elle avait encore du cœur” (1994: 371).

Sin embargo, Violetta encarna las características de la mujer transgresora. La intervención del padre de Armand, tanto en la novela como en el drama, recordó seguramente a Verdi el rechazo social y la discriminación que Giuseppina Strepponi tuvo que soportar cuando comenzaron a vivir juntos en el pueblo de Busseto, sin haber contraído matrimonio (ver pp. 67- 68). Este episodio contribuyó seguramente a delinear

---

<sup>69</sup> Susan Rutherford se refiere al cuarteto *Gaie comari di Windsor! è l'ora!* del segundo acto de *Falstaff*, ópera cómica de Verdi basada en la pieza *Merry Wives of Windsor* de Shakespeare.

el rol de Germont padre, incrementando su peso específico en la ópera, en comparación con el papel menos importante que Duval padre tuvo en el drama y en la novela, hecho favorecido, además, evidentemente, por la necesidad musical de introducir más contenido vocal para la voz de bajo, a fin de mantener así una cierta armonía complementaria con las voces de soprano y de tenor aportadas por Violetta y Alfredo. Rutherford incide en el paralelismo entre Violetta y Giuseppina Strepponi:

One of the recently most discussed aspects of *La Traviata* is whether in some way it recorded with Verdi's own reality or, to be more specific, that of Giuseppina Strepponi. For those who have suggested that the idealisation of Violetta in comparison to her earlier appearances as Marguerita in both novel and play was owing to Verdi's desire to valorise Strepponi. Julian Budden responded that Verdi would have been appalled to think that any comparison could be made between Strepponi and a prostitute. But Verdi was certainly conscious that others saw her in adjacent terms. (2013: 110).

La figura femenina es aquí, definitivamente, la de una heroína trágica que, no solamente cede a la presión social, representada por el padre Germont, que no acepta su relación amorosa, y se sacrifica en aras de la felicidad de la *giovine si bella e pura*<sup>70</sup> y que, por añadidura, muere víctima de la tuberculosis, la enfermedad “romántica” del siglo XIX.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Así designa Violetta a la hermana de Alfredo, en su dueto con Germont, en el segundo acto.

<sup>71</sup> A pesar de que la mayoría de héroes y heroínas de la ópera mueren de diversas maneras en el escenario, sólo hay dos que sucumben a la tisis: Violetta, en *La Traviata* y Mimi, en *La Bohème*.

## 5. LA DAME AUX CAMÉLIAS Y LA TRAVIATA

### 5.1. Los creadores

Giuseppe Verdi nació en 1813 y Alexandre Dumas en 1824, es decir 11 años después. Provenían de dos mundos completamente diferentes y, hasta donde se sabe, no llegaron a conocerse a pesar de haber coincidido durante algún tiempo en París. Sus personalidades eran diferentes y hasta opuestas, determinadas por diferentes condiciones de vida. Verdi había nacido en el seno de una familia de comerciantes pobres en una pequeña aldea, en el norte de lo que ahora es Italia y, aunque desde su más tierna infancia demostró inclinación por la música, sus progresos siempre estuvieron condicionados a la ayuda de otras personas. Su primer instrumento, una pequeña *spinetta* regalada por su padre, fue reparada gratuitamente por un vecino que apreciaba el interés del niño, luego fue el organista de la iglesia quien le dio clases gratis por la misma razón y, finalmente, sólo la ayuda de un mecenas, Antonio Barezzi, le permitió hacer sus estudios en Milán. Esto dio a Verdi un sentimiento desagradable de absoluta dependencia económica del cual probablemente trató de liberarse en sus años maduros, cuando el éxito de sus óperas le trajo bonanza económica, comprando propiedades, tierras, un palacio en Busseto e iniciando negocios agrícolas en los que empleaba a gente de la región.

Dumas por su lado creció en condiciones muy diferentes. Nacido en París, pasó sus primeros tres o cuatro años en medio de las estrecheces económicas que marcaban la vida de su madre. Pero cuando su padre lo reconoció legalmente y se lo llevó a vivir con él, conoció una etapa de bonanza económica y de despreocupación, estudios en un colegio exclusivo, una vida cosmopolita con salidas al teatro y viajes financiados por su padre, además de contactos literarios en París que facilitaron sus primeras publicaciones y le reafirmaron en emprender la senda literaria. Por otro lado, la vida sentimental de su padre influyó también en él, ya que, si bien le reprochaba su agitada vida amorosa, muy pronto se dedicó a seguir su ejemplo.

A pesar de las diferencias entre ambos creadores, se puede deducir que las tristezas y traumas que ambos conocieron en su primera infancia, los llevaron a escoger el mismo tema; dominados por el realismo de la vida, ambos se sintieron atraídos por el romántico tema de una historia de amor abruptamente interrumpida por la muerte a través de una tuberculosis muy presente en todo el siglo XIX. Se puede afirmar que hay un cierto

parecido entre la heroína ingenua, débil, triste que necesita protección y amor y los personajes femeninos de sus propias vidas: sus madres habían vivido en la pobreza, la primera esposa de Verdi, Margherita Barezzi, había muerto de meningitis a los veintiséis años, Giuseppina Strepponi había perdido la voz a los treinta años, Marie Duplessis había muerto de tisis a los veintitrés años. Es el mismo tipo de personaje que encontramos, además, en la producción literaria y operística de ese tiempo.

### 5.1.1. Alexandre Dumas *fils*

A pesar de haber creado *La Dame aux camélias*, obra cumbre del Romanticismo, y de una obra prolífica, no ha sido, sin embargo, objeto de investigación especializada: “Dumas fils a mauvaise réputation, et, jusqu’à ce livre, personne n’a couru le risque d’écrire sa biographie” (Schopp 2017: 9). Hay una infinidad de estudios sobre su obra más conocida, *La Dame aux camélias*, pero muy poco sobre el autor mismo. En 1923 Johannes Gross publicó en París un grueso volumen titulado *Alexandre Dumas et Marie Duplessis*, aunque no se trata de un estudio sobre el autor, sino más bien sobre su relación amorosa, pleno de consideraciones sobre las *demi-mondaines* y sobre el ambiente social del París de entonces.<sup>72</sup>

La biografía más reciente fue escrita por Marianne y Claude Schopp, *Dumas fils ou l’anti-Oedipe* que obtuvo en 2017 el premio Goncourt de biografía. En ella se lee que el joven Dumas padre, volviendo del teatro a su pequeña habitación, un 21 de octubre de 1823, vio que no tenía fuego para encender una vela, tocó la puerta de su vecina, Laure Labay, para pedírselo y no salió hasta el día siguiente a las nueve de la mañana<sup>73</sup>. Nueve meses después, el 27 de julio de 1824, nació el futuro autor de *La Dame aux camélias*, hijo natural de “Mme. Labaie (sic.). Père inconnu” (2017: 23-24). Sus primeros cuatro años los pasa en la habitación de su madre, que inicialmente convivía con su padre, pero las múltiples aventuras amorosas de este provocaron la separación de los padres y la disputa por el niño. El por entonces ya exitoso autor dramático reconoció entonces legalmente a su hijo, para poderlo alejar físicamente de la madre, haciéndole compartir

---

<sup>72</sup> Véase Gross, Johannès, 1923. *Alexandre Dumas et Marie Duplessis*. Paris: Louis Conard Libraire Éditeur, accesible en línea: [Alexandre Dumas et Marie Duplessis ; une page du romantisme galant : Gros, Johannès : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

<sup>73</sup> Más de setenta años después, el 1 de febrero de 1896, se estrenó en Turín la ópera *La Bohème*, en donde es Mimi quien toca a la puerta de su vecino Rodolfo al haberse quedado sin fuego para la vela.

hogar con diversas “madrastas” y provocando que se convirtiese en objeto de burla y acoso en sus años escolares por su condición de hijo ilegítimo y por ser su madre una humilde costurera de lencería y brocado. La relación con su padre debería, siguiendo las tesis freudianas, haber sido de total oposición, ya que había demasiados factores para un distanciamiento entre ambos: al nacer el niño no es reconocido por su padre, luego se convierte en el fruto de la discordia entre un padre que lo reconoce como suyo más que nada para poder arrebatárselo a su madre quien, a su vez, lo reconoce legalmente demasiado tarde.

Seguramente vivió una situación ambivalente ya que, gracias a las relaciones y posibilidades de su padre, fue estudiante del prestigioso instituto dirigido por Jean-Baptiste-Joseph Vautier, “l’une des meilleures institutions de Paris” (Schopp 2017: 27).

En su tierna infancia había sido testigo de las estrecheces económicas presentes en casa de su madre, había sufrido en carne propia los efectos de la turbulenta vida amorosa de su padre y hasta una rivalidad surgida del hecho de ser ambos escritores y de llevar el mismo nombre hubiese sido posible:

P.S. Tu devrais au lieu de signer Alex. Dumas comme moi, ce qui peut avoir pour nous deux un jour un grave inconvénient, puisque nos écritures sont pareilles, signer Dumas-Davy<sup>74</sup>: mon nom est trop connu, tu comprends, pour qu’il y ait doute, et je ne puis ajouter - père: je suis encore trop jeune pour cela. (2017: 41).

Podía lucir el apellido Dumas que se remontaba a su abuelo, el general Thomas Alexandre Dumas y de su padre, el prolífico y célebre escritor Alexandre Dumas. En realidad, era un mero patronímico adoptado por su abuelo Thomas Alexandre Davy de La Pailleterie. Su padre había representado el 10 de febrero de 1829 con gran éxito en el *Théâtre Français* su drama *Henri III et sa cour*, después de lo cual “le nom d’Alexandre Dumas –pour l’enfant son propre nom– ne quittera plus le haut de l’affiche” (2017, 19). Posiblemente ello influyó en la futura vocación literaria del hijo, que siempre visitó las representaciones teatrales y siempre estuvo muy unido afectivamente a su padre en tal ambiente. Con ocasión del fallido estreno de su drama *Charles VII chez ses grands vassaux*, el 20 de octubre de 1832 en el *Odéon*, recuerda el hijo, emocionado, el estado de ánimo del padre: “Nous revînmes ensemble tout seuls, toi me tenant par la main, moi trottinant à ton

---

<sup>74</sup> El verdadero apellido familiar era Davy de la Pailleterie, aunque su antepasado Thomas Alexandre Davy de la Pailleterie había adoptado ya en 1674 el patronímico Dumas.

côté pour me mettre à l'unisson de tes grandes jambes. Tu ne parlais pas, je ne disais rien non plus ; je sentais que tu étais triste et qu'il fallait se taire" (2017: 29).

Dumas lleva consigo empero la temprana imagen de su madre trabajadora y modesta, despojada de su hijo por Dumas padre, lo que parece reflejado en un texto de su *L'Afaire Clemenceau* citado por Schopp: "Je vois encore notre modeste logement c'est proprement tenu, la vieille bonne, frottant dès le point du jour, et avec qui, sous prétexte de lui aider dans ce travail matinal, je venais jouer, à mon réveil; nos simples repas, durant lesquels ma mère causait avec cette même servante" (2017 : 20).

Si bien, en un primer momento Dumas *fils* oscila entre el rechazo y la atracción, el hecho de crecer, emocional y literariamente, bajo la égida de su padre, hace que unos lazos afectivos muy estrechos se desarrollen entre ellos, como atestiguan numerosas cartas en las que abundan las frases de cariño de ambos lados y en las que los consejos del padre al hijo son una constante, mientras que el hijo se convierte a su vez en acompañante y asistente de su padre. Llegó incluso a escribir su comedia *Un père prodigue*, representada por primera vez en el Théâtre du Gymnase-Dramatique el 30 de noviembre de 1859, inspirándose en la figura paterna (2017: 150). Así, en una carta de 23 de diciembre de 1840, un padre extremadamente solícito lo abrumba con consejos y recomendaciones, de las que aquí sólo se reproduce una mínima parte:

Les vers latins ne sont pas une chose bien importante. Cependant apprends-en la mesure, pour que tu puisses scander la langue[...] Apprends le grec fortement, afin de pouvoir lire Homère, Sophocle et Euripide...exerce-toi bien à prononcer l'allemand – plus tard tu apprendras l'anglais et l'italien ...non néglige pas le dessin. Dis à Charlieu de te donner non seulement Shakespeare, mais encore Dante et Schiller ...étudie la *Bible* – la traduction de Sacy est la meilleure...Lis Corneille –apprends-en des morceaux par cœur– ...Dis à Charpentier de te donner de ma part *André Chénier*...Dis à Collin de te faire donner par Hachette quatre volumes intitulés *Rome au siècle d'Auguste*. Lis Hugo et Lamartine...va chez Tresse – prends chez lui les poésies d'Hugo et son théâtre, le Molière du Panthéon... (2017: 44-45).

En su juventud, con ayuda de su célebre padre, publicó sus primeros intentos literarios, así como realizó sus primeras conquistas amorosas, también a imagen y semejanza de su padre. A los diecisiete años, alumno del *collège Bourbon*, es ya un brillante bailarín e incansable *charmeur* y publica sus primeros versos en el *Journal des Demoiselles*. Mientras su padre escribe su *Lorenzino* para la *Comédie Française*, él redacta los poemas que más tarde, en 1847, serían publicados bajo el título *Péchés de jeunesse*: "Le 11 avril

1843, il ‘a sa première femme mariée’, ce dont il n’est sans doute pas peu fier. Il ne voile rien de cet épisode érotique dans le récit qu’il en trace, bien plus tard, pour son ami le commandant Henri Rivière” (2017: 55). Por entonces ya se había convertido en un hombre joven, fuerte y rebelde, y estaba listo para seguir exitosamente la estela de su padre, como su temprana y exitosa carrera literaria lo demostraría. Su trágico romance con Marie Duplessis no le impide seguir frecuentando, cada vez que su situación económica se lo permitía, los lugares donde la élite parisina festejaba, por ejemplo, los salones de la aristocracia rusa que se distinguían por su lujo y atraían a muchos hombres políticos, escritores y pintores. “Les maîtresses de maison, à la beauté exotique, profitent d’une liberté que leur permet l’éloignement de leur famille et du tsar ” (2017: 101). Vivía pues en un mundo de festejos y oropeles, siempre a la búsqueda de encuentros femeninos; mientras que mantenía en su subconsciente la imagen contrastante de su madre modesta. Dumas portaba en sí el concepto típico de la ideología burguesa que dividía a las mujeres en los “ángeles del hogar” y en “*femmes fatales*”.

De hecho, Dumas ha sido víctima de la concepción dramática que defendía: para él, el teatro debía criticar las costumbres de su tiempo y defender las ideas hasta el final. Así, por ejemplo, luchó mucho tiempo en favor de una ley sobre el divorcio y, una vez que esta fue aprobada en 1884, su obra dejó de ser actual, pasó de moda y conservó sólo un valor meramente informativo:

Alexandre Dumas fils est “le plus démodé de nos auteurs dramatiques ” déclare Lucien Dubech, un historien du théâtre qu’on ne peut guère taxer d’avant-garde. Comment l’un des auteurs les plus joués au XIXe. Siècle, le plus adulé du public, a-t-il pu disparaître aussi rapidement de la scène, si l’on excepte *La Dame aux camélias*, dont Francisque Sarcey considérait, non sans raison, qu’elle était la seule oeuvre de l’époque qui subsisterait ? (Béhar 1994: 394).

Al morir el padre y quedar como el único Alexandre Dumas en vida, él insistió en seguir utilizando la palabra *fils* detrás de su apellido, en simbólico gesto de respeto al padre y colega escritor:

Dumas fils se revendique donc comme un fils. Il ne cherche pas à se désolidariser du père, à le remplacer, à le tuer. Pourtant tout le poussait au meurtre : sa naissance hors mariage, les difficultés de sa condition d’enfant naturel, sa désapprobation de la vie dissolue du père, leurs caractères opposés, leur rivalité d’auteurs (2017:10).

### 5.1.2. Giuseppe Verdi

Bautizado como Joseph Fortunin François nació el 9 de octubre de 1813 en Roncole,

una aldea de la comuna de Busseto, en el Ducato de Parma e Piacenza, en el Dipartimento del Taro, por entonces englobado en el imperio francés bajo la égida de Napoleón. Como desde muy pequeño mostró interés y aptitudes por la música, su padre Carlo Verdi, un modesto posadero y comerciante de abastos, le regaló una pequeña *spinetta*<sup>75</sup>, su primer contacto con la ejecución musical, que se encuentra actualmente en el museo de *La Scala* de Milán<sup>76</sup>.

Fue Don Baistrocchi, organista de la iglesia de Busseto quien descubrió la facilidad del pequeño de seis años, cuando frecuentaba la escuela, incentivándolo a tocar las primeras escalas y acordes en el órgano de la iglesia y a tomar lecciones de piano. A la muerte de Baistrocchi, solo dos años después, Verdi toma el cargo de organista remunerado en Roncole, un pueblo vecino, cuando sólo contaba con ocho años de edad “caminando tres millas los domingos y días festivos para volver...A menudo se sacaba las botas y las cargaba durante el camino, para no desgastarlas” (Southwell-Sander 2011: 19-20). Sin embargo, quien tendría un papel trascendental en la educación musical del joven Giuseppe sería el compositor y organista Ferdinando Provesi (1770-1833), el cual ejercía el cargo de Maestro de Capilla de la Collegiata di San Bartolomeo Apostolo de Busseto. De Provesi recibe desde 1825 las primeras nociones de composición y desarrolla su sentido de improvisación en el teclado, tanto de la *spinetta* como del *pianoforte*. A los dieciocho años suspendió el examen de ingreso en el conservatorio de Milán por sobrepasar la edad máxima permitida, tener una defectuosa posición de las manos y ser extranjero en Lombardía-Venecia, lo que él tomó como una afrenta que le hizo rechazar un puesto en ese conservatorio cuando, años después, se lo ofrecieron: “No quisieron admitirme de joven. No me podrán tener de viejo” (2001: 23). Dada la pobreza de su familia es sólo gracias a la ayuda económica de Antonio Barezzi, –quien se convertiría en su protector y posteriormente suegro– consigue abrirse camino en el mundo musical

---

<sup>75</sup> Instrumento musical de teclas perteneciente a la familia del clavecín muy popular entre los siglos XVI y XVIII. Muy apreciado por su timbre brillante y su mecanismo simple de cuerdas pulsadas por plectros, pero que, a diferencia del clavecín, para la ejecución de la *spinetta* se asignaba un plectro a cada cuerda. Véase enlace: <https://www.treccani.it/enciclopedia/spinetta>

<sup>76</sup> Véase enlace: [https://www.cittametropolitana.mi.it/verdi\\_a\\_milano/I\\_Luoghi\\_e\\_la\\_Memoria/La\\_Memoria/Il\\_museo\\_tentrale\\_della\\_Scala.html](https://www.cittametropolitana.mi.it/verdi_a_milano/I_Luoghi_e_la_Memoria/La_Memoria/Il_museo_tentrale_della_Scala.html)

de la capital de la ópera italiana: Milán y su *Scala*, en donde pudo ver representada su primera ópera, *Oberto*, en 1840. Pero este tranquilo compositor provinciano obsesionado con la música verá este primer éxito ensombrecido por la desgracia personal de perder a sus dos hijos a la edad de un año y, pocos meses después, también a su esposa Marguerite Barezzi, de veintiséis años. Verdi, que por entonces componía la *opera buffa* titulada *Un giorno di regno*, estaba demasiado afectado para culminarla exitosamente y la ópera fue duramente criticada en su estreno en agosto de 1840 en el *Teatro alla Scala* y su segunda representación suspendida. Este fracaso artístico, sumado a su dura tragedia personal, le sumió en la más profunda depresión y decidió no componer nunca más.

Afortunadamente en el invierno 1840-1841 un encuentro casual con el empresario Merelli dio origen al primer gran éxito: *Nabuccodonosor*, acortado luego a *Nabucco*. Apremiado por la necesidad de un compositor, Merelli forzó prácticamente a Verdi a llevarse el libreto de Solera<sup>77</sup> para que lo leyese y escribiese una partitura. Southwell-Sander narra:

Tal como yo lo recuerdo –contaba Verdi– sentí una especie de indefinible malestar, una muy profunda tristeza, una angustia que llenaba mi corazón. Regresé a casa y con un gesto casi violento arrojé el manuscrito sobre la mesa, permaneciendo de pie ante él. El libro se abrió al caer sobre la mesa; sin saber cómo, fijé mi vista en la página que permanecía abierta ante mí; y leí esta línea: *Va, pensiero, sull' alli dorate* (2001: 33)<sup>78</sup>.

*Nabucco* fue estrenada el 9 de marzo de 1842 en la *Scala* de Milán y se convertiría en el primer y definitivo éxito del compositor italiano, quien ya no saldría más de la escena operística europea. Sin embargo, como su obra demuestra, siempre sería un transgresor: “The notion of confrontation –toward state, religion, family and social conventions– that was as evident in Verdi’s own personality” (Rutherford 2013: 8).

A partir de entonces llevó una vida mucho más reservada y dedicada al trabajo creativo, como los llamados “años de galera” lo demuestran cuando, después del éxito de *Nabucco*, compuso nueve óperas entre 1844 y 1849: *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*,

---

<sup>77</sup> Temistocle Solera escribió los libretos de varias óperas tempranas de Verdi: *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*.

<sup>78</sup> Este verso originaría el coro *Va, pensiero*, coro del tercer acto de *Nabucco* inspirada en el Salmo 137 “Super flumina Babylonis” y se convertiría en un himno para los patriotas italianos, quienes, identificándose con el pueblo hebreo, buscaban la unidad nacional frente al dominio austriaco.

*Attila*, el primer *Macbeth*, *I Mesnadieri*, *Jerusalem*, *II Corsario* y *La battaglia di Legnano*. Después de la tragedia de perder a su joven esposa Margherita, mantuvo una relación larga y seria con la soprano Giuseppina Strepponi que sería una figura importante para que sus primeras dos óperas fuesen representadas y que se convertiría en su compañera de toda la vida<sup>79</sup>.

La manera no convencional que ella había tenido de llevar su vida amorosa y el hecho de tener dos hijos de padres desconocidos, la hicieron blanco de la discriminación social cuando se trasladó a vivir con Verdi en el conservador pueblo de Busseto, lo que condujo incluso a la intervención de su suegro Antonio Barezzi, que él rechazó con la cortante misiva que ya hemos mencionado y que encaja con la historia de Marguerite Gautier y que ha estado con seguridad detrás de la inclusión del personaje de Giorgio Germont en la trama de *La Traviata*. La biógrafa de Verdi, Ángeles Caso, apoyándose en una carta del compositor a Piave de fecha 5 de febrero de 1851, citada por Mary Jane Phillips-Matz en su *Giuseppe Verdi* (1996), afirma:

Había otro asunto delicado, al menos, en lo referente a Venecia, donde Verdi mantenía desde hacía años una relación secreta a la que aludía a menudo en sus cartas a Piave: ‘L’angelo’, ‘El Ángel’, así solía llamar a esa mujer misteriosa a la que siempre enviaba recuerdos a través de su libretista, o también ‘Sior Toni’ (2001: 174).

## 5.2. Las obras

### 5.2.1. Génesis de *La Dame aux camélias*

La novela *La Dame aux camélias*, publicada por primera vez en 1848, dio origen en 1852 a la pieza teatral del mismo título, ambas creadas por Alexandre Dumas, y en 1853 a la ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi y colocó la historia de Marie Duplessis en el centro de la atención pública durante más de 150 años. Este es un proceso creativo-imitativo, un proceso de sucesivas adaptaciones, que se ha dado en este orden en la gran mayoría de óperas del siglo XIX: 1º novela → 2º pieza teatral → 3º ópera para, décadas después, generar 4º ballets y 5º películas y series televisivas. El siguiente cuadro nos da

---

<sup>79</sup> Se rumoreó mucho que la soprano austríaca Teresa Stolz, que participó en muchas representaciones de Verdi, era su amante; pero esto nunca fue demostrado y aparentemente se trató tan sólo de una amistad muy estrecha.

una detallada información sobre las adaptaciones que de *La Dame aux camélias* se hicieron como obras de teatro, óperas, ballets, películas y producciones televisivas.

En segundo lugar, si aplicamos el tipo de comparación tipológica, constataremos la existencia de un conglomerado de obras creadas entre los siglos XVIII y XIX compartieron lógicamente los mismos temas y motivos centrales que configurarían finalmente lo que hoy conocemos como Romanticismo.

En efecto, en 1753 fue publicada en París la novela *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de Prévost, que inspiraría las óperas *Manon Lescaut*, de Daniel Auber, en 1856, *Manon*, de Jules Massenet, en 1884, y *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini, en 1893. Prévost presentó caracteres, temas y motivos como el de la *lorette* o *grisette* mantenida por protectores ricos y viejos, el amado amante pobre que juega por dinero o el padre de férrea autoridad representando las convenciones sociales, aspectos que vemos reproducidos, con diferentes matices, tanto en *La Dame aux camélias* como en *La Traviata*

Un siglo más tarde, entre 1847 y 1848 apareció publicada como folletín la novela *Scènes de la vie de bohème*, de Murger, obra autobiográfica basada en sus días de literato indigente y a la que el autor, en colaboración con su amigo Théodore Barrière, adaptó a la forma de pieza teatral y estrenó exitosamente el 22 de noviembre de 1849. La protagonista, una pobre *lorette* tuberculosa llamada Mimi, parece ser la misma *Mademoiselle Mimi Pinson*, del poema que Alfred Musset publicó en 1845, y que se adornaba con una rosa blanca, como más tarde Marguerite Gautier y Violetta Valéry lo harían con una camelia. La obra de Murger fue adaptada luego en dos óperas tituladas *La Bohème*: la de Puccini, en 1896, y la de Leoncavallo, en 1897; además surgieron con el mismo tema, ya en el siglo XX, la zarzuela española *Bohemios* de Amadeo Vives, en 1904, la opereta *Das Veilchen vom Montmartre*, del húngaro Imre Kálmán Koppstein, en 1930 y el musical *Rent*, de Jonathan Larson, en 1994, en una fructífera cadena de adaptaciones.

En el caso de Dumas, podremos coincidir en la corrección de la siguiente afirmación:

Toute littérature s'inscrit dans une continuité, particulièrement chez un très jeune auteur tel que celui de *La Dame aux camélias*. Il faudrait pouvoir citer toutes ses lectures possibles, ne serait-ce qu'à partir de la *Bible*, pour montrer comment il les a assimilées, faites siennes en les transformant. (Béhar 1994: 377-393).

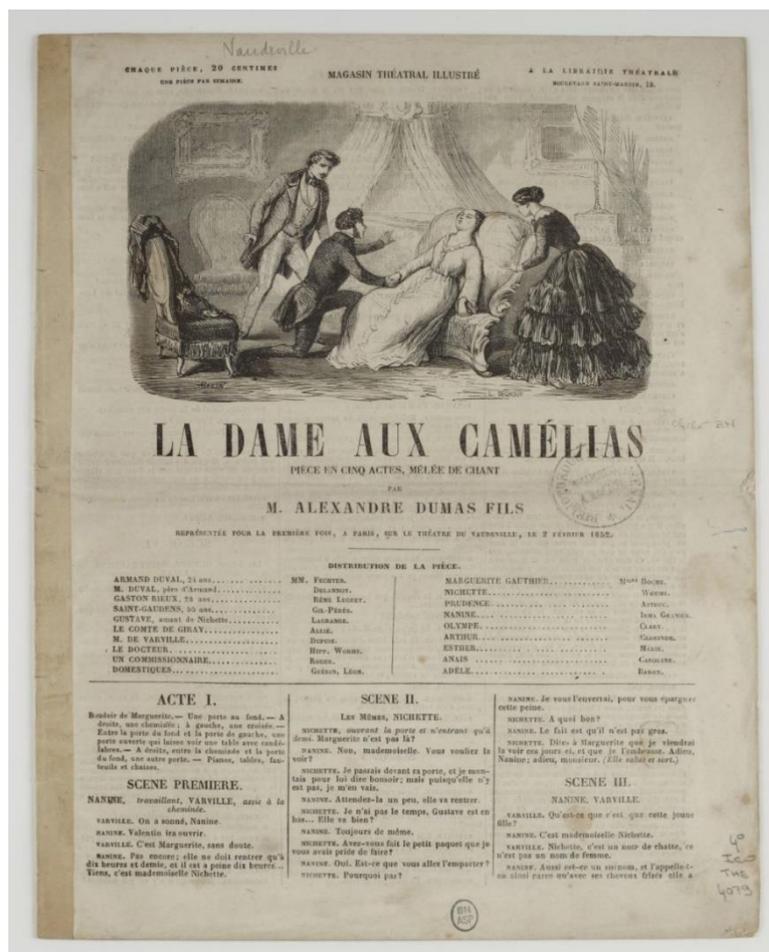


Fig. 3 Estreno de *La Dame aux camélias* [https://data.bnf.fr/fr/39500509/la\\_dame\\_aux\\_camélias\\_spectacle\\_1852/](https://data.bnf.fr/fr/39500509/la_dame_aux_camélias_spectacle_1852/)

Él mismo ha dejado claras señales del influyente papel de *Manon Lescaut* en su obra, al incluir la obra en la trama novelística, estableciendo un cierto paralelismo entre Manon y Marguerite; este libro va a sellar luego la relación de amistad que él establece con Armand Duval. De allí la afirmación de Clotilde Bertoni, en línea con los postulados de Genette: “Manon di Prévost, le cui avventure sono un vero e propio ipotesto del romanzo, citato a più riprese” (2010: 442). Asimismo, bautiza como Gaston Rieux al amigo de Armand Duval en la pieza teatral, en clara alusión al Grioux de Prévost. En efecto, en el tercer capítulo de la novela el narrador anónimo participa enconadamente en la subasta de los bienes de la fallecida Marguerite, hasta hacerse con un ejemplar de *Manon Lescaut*, libro que le permitiría luego conocer a Armand Duval y la historia de su trágico romance:

Dès le début de *La Dame aux camélias*, le narrateur se place sous les auspices du livre antérieur (...). On ne comprend pas pourquoi il pousse les enchères si fort (...), s’il n’y avait déjà là la matérialisation d’une émotion constamment éprouvée pour ce roman, comme le pressentiment d’une obscure identité entre Manon et

Marguerite (...). Quant à Dumas fils, il se coule dans le moule de l'abbé Prévost, reprenant la technique du récit enchâssé et de la confidence orale fidèlement retranscrite (...) la transposition est systématique, tant dans la distribution des personnages (Prudence Duvernoy joue le rôle du frère de Manon, Duval Père celui de G.M.) que dans la continuité des aventures, jusqu'au rêve d'un bonheur champêtre et régénérateur à Bougival, équivalent de Chaillot dans *Manon Lescaut* (1994: 11-12).

Pero Dumas no se limitó a simplemente copiar la historia de Manon, sino que la adaptó a su tiempo, incluyéndose él mismo como personaje, puesto que él era Armand Duval. A diferencia de Des Grieux que acompaña sin condiciones a Manon hasta el final, Armand Duval es celoso, desconfiado, hasta vil, en contraste con la grandeza de Marguerite. Al final ella muere sola, en la novela, aunque en la pieza teatral Dumas hace regresar a Armand en el último momento, para convencer al lector de la verdad de sus sentimientos. La ficción de Dumas fue escandalosa y aceptable ya que fue uno de los pocos novelistas que se atrevió a representar la figura cortesana, no sólo con una mirada empática, pero también colocando su historia en la época contemporánea y eligiendo una estructura más romántica: el amor lo conquista todo, sólo para ser conquistado por la muerte a su vez.

Schäfer y Sigaux analizan el lenguaje utilizado por Dumas para retratar a su protagonista, lo que alude a su dicotomía vital, tan bien reflejada por Verdi en la obertura de la ópera:

Il y avait dans cette femme quelque chose comme de la *candeur*.

On voyait qu'elle en était encore à la *virginité du vice*. Sa marche assurée, sa taille souple, ses narines roses et ouvertes, ses grands yeux légèrement cerclés de bleu, dénotaient une de ces natures *ardentes* qui répandent autour d'elles un *parfum de volupté*, comme ces flacons d'Orient qui, si bien fermés qu'ils soient, laissent échapper le parfum de la liqueur qu'ils renferment.

Enfin, soit nature, soit conséquence de son *état maladif*, il passait de temps en temps dans les yeux de cette femme des *éclairs de désir* dont l'expansion eût été une *révélation* du ciel pour celui qu'elle eût aimé. *Mais ceux* qui avaient aimé Marguerite *ne se comptaient plus*, et ceux qu'elle avait aimés ne se comptaient pas encore.

Bref, on reconnaissait dans cette fille la *vierge qu'un rien avait fait courtisane*, et la courtisane, dont *un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure* (1981: 20).

Las cursivas son de los autores y ponen en relieve los rasgos principales de Marguerite,

entre la pureza y el pecado, entre el deseo y la enfermedad y que explican también que la novela causara profunda impresión en la burguesía, al tratar un tema prohibido como la prostitución. Al final, el padre Duval impone el dictamen social a una Marguerite que se sacrifica, motivo de piedad a través de la muerte de la cortesana.

Pero, más allá de *Manon Lescaut*, hubo tres obras que trataban el tema de la cortesana rehabilitada por amor y que influyeron en el proceso creativo de *La Dame aux camélias*.

Por un lado, está el drama de Victor Hugo *Marion Delorme*, que concluye con la desgarradora escena de amor entre Didier y la cortesana en el camino del cadalso, en donde él debe ser ejecutado y en donde ella implora por su vida. Victor Hugo parece describir la infancia de Marie Duplessis cuando pone estos versos en los labios de Didier:

Celle que j'aime, celle à qui reste ma foi,  
Celle que je vénère enfin, c'est encore toi ! –  
Car tu fus bonne, douce, aimante, dévouée ! –  
Écoute-moi : – ma vie est déjà dénouée,  
Je vais mourir, la mort fait tout voir au vrai jour  
Va, si tu m'as trompé, c'est par excès d'amour !  
– Et ta chute d'ailleurs, l'as-tu pas expiée ?  
– Ta mère en ton berceau t'a peut-être oublié  
Comme moi. – Pauvre enfant ! toute jeune ils auront  
Vendu ton innocence![...]– Ah ! relève ton front ! – (Béhar 1994:380)

Otra obra que contribuyó claramente a modelar *La Dame aux camélias* es el relato *Frédéric et Bernerette*, del bohemio Alfred de Musset, en que narra los amoríos de la *grisette* Bernerette con el estudiante Frédéric que, después de pasar un corto período de felicidad, se separan por falta de dinero y, mientras ella intenta suicidarse envenenándose y termina su relación, él se casa con otra. Sólo al final descubre que ella lo había dejado por intervención de su padre, como en *La Traviata*. En la vida real, Verdi rechazó una intervención similar de su exsuegro y mecenas Antonio Barezzi (ver p. 92).

Finalmente tenemos la novela *Fernande*, escrita por Dumas padre, en la que Béhar cree encontrar “de nombreux épisodes, narrés sur le mode emphatique, que son fils s'est plu à réécrire à sa façon...montrant le libre choix de la courtisane amoureuse...” (1994: 378). Si bien Fernande no es en modo alguno una cortesana, no deja de ser cierto que hay una estrecha coincidencia entre los textos de ambos autores y que ciertos parlamentos escritos

por el padre podrían muy insertarse en la novela del hijo, sin quebrar ni el estilo ni el espíritu del joven Dumas.

Acertadamente, Bertoni señala las diferencias entre Marguerite Gautier y otras transgresoras de la época:

[...] non è compromessa con il crimine, situata ai margini della legalità, come (in vari gradi) lo sono Moll Flanders, Lady Roxana, Manon Lescaut; non appartiene alla dimensione lontana dei bassifondi come la Fleur-de-Marie dei *Mystères de Paris* di Sue, né a un'epoca storica remota come la Marion Delorme del dramma omonimo di Hugo; non è d'altronde, come l'Esther degli *Splendeurs et misères des courtisanes* di Balzac, una creatura soccombente e manovrata dalla volontà altrui (2010: 440).

Marguerite es, pues, una heroína que atraviesa una metamorfosis que la lleva desde un inicial cinismo hasta el intento de conciliar el amor con la conveniencia del dinero, para concluir en una absoluta fidelidad, que la llevará al sacrificio y a la muerte. Así pues Neuschäfer considera que ella “est probablement le mythe féminin le plus populaire de l'ère bourgeoise” (1981: 19)

#### 5.2.2. Génesis de *La Traviata*

En la base de *La Traviata* se encuentran, con seguridad, los dos años que Verdi pasó en París con Giuseppina, tiempo en el que disfrutó del anonimato que la gran ciudad, ese “popoloso deserto che appellano Parigi” (Verdi 1991: 23) le ofrecía y que en una carta a la condesa Clara Maffei describiría: “Por una parte, me encanta París porque, en medio de tanta agitación, tengo la impresión de estar en un desierto. Nadie se ocupa de mí, nadie me señala con el dedo” (Milza 2006, p. 179). Verdi estuvo en París desde el verano de 1847 hasta el verano de 1849 y es interesante la propuesta que hace Emilio Sala de observar el panorama teatral parisino durante este tiempo, para delimitar la oferta teatral a la cual Verdi posiblemente haya podido acceder (ver pp. 52-54).

El 4 de mayo de 1852 Verdi firma en Busseto un contrato con el empresario Guglielmo Brenna, secretario del teatro La Fenice, de Venecia, para crear una ópera basada en *La Dame aux camélias* (Gheusi 2014: 82) y se compromete a entregar un esbozo del libreto en el mes de octubre, habiendo desde julio ya solicitado al libretista Piave su colaboración en este proyecto. El 19 de enero de 1853 se estrenó su ópera *Il Trovatore* en el teatro Argentina de Roma y en los días previos Verdi pasó las horas plasmando sus ideas para *La Traviata* – que llevaba el título provisional de *Amore e Morte* – en un piano que se

había hecho traer al hotel. “Ensayaba *Il Trovatore* durante el día, mientras por las noches, en sus habitaciones, trabajaba en *La traviata*. Ni qué decir tiene que la presión agudizó su dolor de garganta y el reumatismo en su brazo” (Southwell-Sander 2001: 110).

Hay un hecho que no deja de ser curioso: en 1843 Giuseppe Demaldé había propuesto a Verdi tomar como tema para un próximo proyecto de ópera la *Marion Delorme* de Victor Hugo, propuesta que el rechazó diciendo que “Le donne puttane non mi piaciono in scena”<sup>80</sup>. Sólo podemos imaginar que la trágica historia de Dumas de la cortesana redimida por el amor, de una parte, la alusión subconsciente a su experiencia amorosa con una mujer con un turbulento pasado y que era rechazada por sus allegados y familiares, por otra parte, y cuya relación provocó el distanciamiento con su familia, además de poner en riesgo la relación de años de amistad con su benefactor Antonio Barezzi, le hicieron reconsiderar su opinión al respecto. Verdi precisó de unos cuarenta días para componer la ópera, teniendo claras ciertas ideas musicales desde el inicio, por ejemplo, el tema de la fiesta de Violetta en el primer acto y el tema del Brindisi –temas seguramente fortalecidos por la versión teatral de Dumas–, breves esbozos de lo que más adelante sería el dúo de Alfredo y Violetta, ligeros motivos de lo que se convertiría en la cabaletta *Sempre libera* de Violetta interrumpida por la voz de Alfredo. Se sabe que Piave –exhortado por Verdi– realizó en cinco días el trasvase de la estructura del drama de Dumas, –originalmente en cinco actos– a una más reducida a tres actos, con el segundo acto dividido en dos cuadros.

Dumas fils, por su parte, veía con buenos ojos la adaptación de *La Dame aux camélias* y en una carta a Henri de Lapommeraye escribía no estar de acuerdo con Victor Hugo, quien pensaba que hacer una ópera de una obra dramática era constatar la inferioridad de ésta. “Non seulement je n’ai pas protesté, mais je n’ai même pas réclamé de droits” (Schopp: 129).

El profesor Luca Valentino, del Conservatorio Vivaldi, de Alessandria, creó en colaboración con la profesora Paola Bertolone, de la Università di Roma, un espectáculo audiovisual titulado *Gli Archivi della Traviata. Analisi di un mito*, que fue estrenado el 18 de mayo de 2019 y que fue definido por sus creadores de la siguiente manera:

---

<sup>80</sup> Véase Téllez, José Luis (13 de abril de 2015). Teatro Real. Acceso: 21 de enero de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=VBRyOML4Hlg>

Gli archivi della *Traviata* è un 'ready made' delle arti performative, dove si oltrepassa la forma dell'opera lirica e la forma del dramma. Non ci sono quindi solo la celebre fabula di Margherita Gautier, ma quegli elementi che la precedono e che la seguono come: la biografia di Alphonsine Du Plessis, di Alexandre Dumas, di Verdi a Parigi, la società parigina della merce e della bohème, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Valeria Moriconi, Maria Callas, i film di Bolognini e di Antonioni, gli interventi critici di Roland Barthes e di Savinio. Significati immateriali e oggetti concreti nel Grande Magazzino della Storia.<sup>81</sup>

Contactados por email, ambos profesores tuvieron la amabilidad de enviarme diversos archivos y material de trabajo que habían utilizado para su obra y de los cuales he extraído la información que viene a continuación sobre las fases de la creación de una ópera y las fechas concretas referidas a *La Traviata*.

En general el proceso de creación de una ópera atravesaba una serie de fases o momentos que iban condicionando los siguientes:

1. Firma del contrato con el teatro o empresario.
2. Elección del tema (y acuerdos sobre el elenco).
3. Aprobación del sujeto basada en el "programa" (esto es un borrador en prosa con indicación de los "números").
4. Bosquejo general de la música.
5. Preparación del libreto (versificación).
6. Composición del "esqueleto" de la partitura (voces y bajo).
7. Instrumentación.

En el caso de *La Traviata* las fases de la composición estuvieron enmarcadas dentro de las siguientes fechas:

1. 2 de febrero de 1852: *La Dame aux camélias* en el *Théâtre du Vaudeville*; Verdi se halla en París.

---

<sup>81</sup> Véase el enlace:

[https://www.conservatoriovivaldi.it/WIP/wpcontent/uploads/Leaflet\\_ScatolaSonora\\_2019\\_WEB.pdf](https://www.conservatoriovivaldi.it/WIP/wpcontent/uploads/Leaflet_ScatolaSonora_2019_WEB.pdf) para el programa del Conservatorio. El vídeo con la representación está en el enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=7obhGxREFGs>, pero es de visionado privado.

2. 25 de abril de 1852: Firma del compromiso de componer una ópera para los carnavales del primer sábado de marzo de 1853.
3. Firma del contrato: 4 de mayo de 1852: Contrato (en el punto 4 reservas sobre la cantante contratada).
4. 26 de julio de 1852: Verdi se queja de la "mediocridad" del reparto y, en especial, de la falta de una mujer de "prima forza".
5. 18 de septiembre de 1852: Verdi solicita a Escudier una copia del drama *La Dame aux camélias* (Piave estaba trabajando en otro libreto).
6. 15-20 de octubre de 1852: Verdi y Piave elaboran el bosquejo (el programa en prosa) para su aprobación por la censura (título provisional: *Amore e Morte*).
7. 11 de noviembre de 1852: La censura aprueba el 'bosquejo', pero se reserva el derecho de aprobar el libreto versificado.
8. 12 de enero de 1853: La Presidencia del Fenice explica al empresario Lasina la inoportunidad de representar *La Traviata* en vestimenta contemporánea.
9. 19 de enero de 1853: Estreno de *Il Trovatore* en Roma
10. 13 de febrero de 1853: entrega del nuevo borrador del libreto a la censura (pero hasta el final Verdi pedirá hacer retoques) y los dos primeros actos en esqueleto de partitura (inicio de los ensayos).
11. 21 de febrero de 1853: Verdi llega a Venecia
12. 6 de marzo de 1853: Estreno de *La Traviata* en Fenice.



Fig. 4 Estreno de *La Traviata* en La Fenice: <http://iopera.es/teatro-la-fenice-de-venecia/teatro-la-fenice-de-venecia-cartel-primera-de-la-traviata-de-verdi/>

Para empezar, cabría aclarar que Verdi no era un verista, ya que su vasta obra se distribuye entre diversas corrientes; pero sí se puede afirmar que su *Traviata* era una obra totalmente verista. El *verismo* (de *vero* o verdadero) eclosionó realmente hacia 1890 y sus máximos exponentes musicales fueron Puccini, Mascagni, Leoncavallo, entre otros (Herrero 1983: 95-98). Se trata de la primera ópera cuya acción se sitúa en el presente histórico y en donde los personajes llevarían sobre el escenario la misma vestimenta que los espectadores en sus butacas, si bien este deseo de Verdi fue frustrado por la oposición de La Fenice, que impuso una vestimenta propia de la primera mitad del siglo XVIII. La historia de un estudiante viviendo felizmente con una prostituta podía ser escandalosa dentro del discurso ideológico burgués del siglo XIX, pero no en la Francia del siglo anterior, en donde célebres queridas del rey como La Montespan, la Pompadour y la Lavallière gozaron de rango y poder.<sup>82</sup> Julian Budden opina, sin embargo, que, aunque la obra hubiese sido representada con la vestimenta contemporánea, el libreto de Piave

<sup>82</sup> Véase sobre este punto la edición de *La Traviata* de Téllez, pp. 63–64.

hubiese impedido cualquier confusión con el realismo. Otra característica novedosa era que la acción transcurría íntegramente en interiores, con una trama sentimental e intimista:

Un crítico italiano de la época la calificó de “musica de camara”, lo que resulta bastante equívoco ya que no es en ningún sentido una “ópera de cámara”. Pero para un italiano del siglo XIX “musica de camara” significaba el tipo de *romanza* o *arietta* que Donizetti y Mercadante produjeron en grandes cantidades para ser cantadas en los salones de Nápoles y Milán. Y aquí la comparación ha lugar; pues el estilo melódico de *La Traviata* con sus ritmos sencillos y valseados y sus temas que se mueven con intervalos pequeños ciertamente se asemeja al de las romanzas del propio Verdi. (2008: 262)

Otra singularidad más de esta obra de carácter urbano es que por primera vez se puso sobre los escenarios una enfermedad mórbida como la tuberculosis, con su connotación de disipación y placer, relacionándola además con París, la ciudad más paradigmática y moderna de aquella época, en oposición a la campaña de la convalecencia adonde la pareja se retira en el segundo acto para disfrutar de su amor.

En *La Traviata* Verdi ha situado casi toda la acción en esta ciudad: todo el primer acto tiene lugar en la casa de Violetta, la segunda mitad del segundo acto en la casa de Flora y todo el tercer acto nuevamente en la casa de Violetta; mientras que sólo el primer cuadro del segundo acto tiene lugar en una casa de campo en Auteuil, en donde ella vivió quizá la etapa más feliz de su corta existencia. La existencia parisina que vemos está dedicada a los placeres de la mesa, del juego y de las pasiones prohibidas en los salones de Violetta y de su amiga Flora, aunque se da a entender que se trata de un mundo de apariencias equívocas, que oculta el verdadero sufrimiento de las personas. Así, poco después de haberse despedido sus invitados alegremente:

*Si ridesta in ciel l'aurora,  
e n'è forza di partir;  
merce' a voi, gentil signora,  
di si splendido gioir.  
La città di feste è piena,  
volge il tempo del piacer;  
nel riposo ancor la lena  
si ritempri per goder.*

Despunta ya la aurora  
y hemos de partir;  
gracias a vos, gentil señora,  
por tan espléndido placer.  
La ciudad está plena de fiestas,  
cesa el tiempo del placer;  
en el reposo aún fuerzas  
se restauran para disfrutar.

(Verdi 1992: 91).

Poco después de esto, se exclama una Violetta prisionera de su destino de cortesana en París:

<i>Povera donna, sola,</i>	Pobre mujer, sola,
<i>abbandonata in questo</i>	abandonada en este
<i>popoloso deserto</i>	populoso desierto
<i>che appellano Parigi,</i>	que llaman París
<i>che spero or più?..Che far</i>	¿qué más esperar?[...]¿qué debo
<i>degg'io?..Gioire</i>	hacer?[...]Gozar
<i>di voluttà nei vortici perire.</i>	perecer en torbellinos de voluptuosidad.

(1992: 92).

Esta connotación negativa de París es subrayada nuevamente cuando, moribunda en pleno carnaval, Violetta dialoga con Annina:

VIOLETTA	<i>Giorno die festa è questo?</i>	¿Es día de fiesta hoy?
ANNINA	<i>Tutta Parigi impazza...è carnevale</i>	Toda París enloquece...es carnaval
VIOLETTA	<i>Ah, nel comun tripudio, sallo il cielo...</i>	¡Ah...y en el jolgorio general, sabe el cielo...
	<i>Quanti infelici soffron!..</i>	¡cuántos infelices sufren!

(1992: 134).

En *La Traviata* tenemos una visión poco positiva de la ciudad de París, en contraposición con la vida tranquila en la casa de campo en Auteuil, la única fase en la que la pareja puede disfrutar plenamente de su amor. La impresión primera y la conclusión espontánea que se tiene es la de que el espacio citadino está pleno de experiencias excitantes, pero que la verdadera felicidad sólo se halla en el espacio retirado de una casa de campo, lejos de los efímeros placeres de la ciudad. Obviamente, se impone el paralelo con el verano que Verdi y Giuseppina Strepponi pasaron plácidamente en Passy y su posterior retiro a Busetto.

En el episodio del rechazo social a Giuseppina Strepponi en el pueblo natal de Verdi vemos el origen del tema central del segundo acto de *La Traviata* (ver pp. 84-85). Antonio Barezzi, que es una figura absolutamente paternal para Verdi y que interviene como representante de la sociedad conservadora opuesta a su relación con Giuseppina Strepponi, resurge en la ópera como Giorgio Germont solicitando la misma ruptura y

aduciendo las mismas razones a Violetta. La reacción de rechazo del compositor en la vida real y su cerrada defensa de Giuseppina, es reemplazada en la ficción por la sumisión y sacrificio de la cortesana, en un acto inspirado y quizá reivindicativo, ofrendándola en un altar de sacrificios como víctima de los prejuicios sociales de su tiempo y elevándola así al rango de un mito intemporal.

### 5.3. Las mujeres reales en el origen de las obras

#### 5.3.1. Marie Duplessis (1824-1847)

El camino de Marie Duplessis, llegada a París muy joven y sin dinero, que pronto se vio bajo la “protección” de un comerciante, es el mismo que siguió una legión de mujeres llegadas del medio rural y que no tenían otra alternativa para sobrevivir que el comercio carnal. Como inicialmente llegaban de la vecindad de la iglesia de Notre-Dame de Lorette pronto fueron denominadas *lorettes*, pero las conocían también como *grisettes*, *lionnes* y, más tarde, *cocottes*.<sup>83</sup>

Para trazar un esbozo de su biografía, nos basaremos en el estudio exhaustivo que René Weis publicó en 2015, *The real Traviata*, quizá la obra más completa sobre la vida de Marie Duplessis, escrita después de visitar archivos en Gran Bretaña, Bélgica, Francia, Alemania, Italia, Suiza y Nueva York, detallados en su prefacio. Digna de mención es igualmente *The Girl That Loved Camellias*, que Julie Kavanagh escribió tras cinco años de investigación sobre Marie Duplessis.

Inscrita como Alphonsine Plessis al nacer el 24 de enero de 1824 en un pequeño pueblo llamado Nonant-le-Pin, en la Baja Normandía francesa, dos años después que su hermana Delphine, hija de Marie Deshayes y de Marin Plessis, fue bautizada como Rose-Alphonsine Plessis, nombre que años más tarde cambiaría en París por el de Marie Duplessis. Tuvo una infancia infeliz a causa del alcoholismo y carácter violento de su padre, un buhonero que en el año 1828 intentó asesinar a la madre. Esta escapó a Montreux (Suiza), en donde murió el 30 de septiembre de 1830, mientras las dos niñas permanecían acogidas en casa de una tía, que no las podía alimentar. A los diez años se encontró sola y vagando por los campos en busca de comida; ahí sufrió abusos sexuales

---

<sup>83</sup> Alexandre Dumas padre dedicó todo un libro a este tema: *Filles, lorettes et courtisanes* (1843).

por parte de los pastores y labradores, como pago por la ayuda:

Every little bit helped and the farm labourers, many of whom felt sorry for the child, shared their meagre fare with her, their soup, bread, and cider. At a price though, because before long she became their plaything. She thought nothing of it but enjoyed the attention and, it appears, their inevitable caresses, as she later confessed to a friend (2015: 33).

Esta dolorosa fase duró dos años, hasta que, a los trece años de edad, su tía la llevó a casa de su padre, para que este cuidara en fin de ella, pero él aprovechó para “alquilarla” durante meses a Plantier, un zapatero de setenta años. Cuando los vecinos del poblado descubrieron los abusos sexuales al mostrar la niña los billetes recibidos como paga, Plessis decide trasladarla a París, a trabajar en la lavandería de unos parientes lejanos. De la lavandería pasó a una tienda de modistas, mientras se inició paralelamente como *grisette*. Cinco años después, protegida por su “Pygmalion” el noble Charles Auguste Louis Joseph de Morny y por Agénor duc de Guiche, se había convertido en una *fair Lady* con departamento en la *rue d’Antin*, que sabía desenvolverse en los círculos más refinados como una consumada *salonnière* (2015: 59). Tenía una vasta biblioteca con la novela *Manon Lescaut* como su lectura preferida, tocaba el piano, era socia del Jockey Club y asidua asistente de los teatros de la ciudad. Parece que tuvo un hijo, posiblemente abandonado en el Asile de Vieillards en Versailles:

It is true that nowhere in the archives of the état civil in Versailles is there a record of a birth that would seem to be connected by name to Alphonsine Plessis, or to any of the likely fathers of the child. But this ought not to come as a surprise, since the baby was illegitimate and his father a peer of the realm keen to remain anonymous (2015: 67).

Entre los episodios que no han sido reproducidos en la novela, dos personajes jugaron un rol importante en su vida: en 1840, a los 16 años de edad, conoció a Antoine Alfred Agénor de Guiche (quien más tarde sería Ministro de Asuntos Exteriores de Napoleón III) quien le puso un piso, pagó un tutor para que le enseñase francés, piano, danza, literatura, protocolo, y le sugirió que cambiase su nombre a Marie Duplessis. Un año después conoció a François Charles Édouard Perregaux, conde Perregaux con quien pasó un verano romántico en Bougival, en donde se presentaron los primeros síntomas de la tuberculosis que la llevaron a las aguas termales de Baden-Baden. A su vuelta a París, el casi arruinado Perregaux, vendió su casa de Bougival y se marchó a Londres, mientras ella permaneció en París. A principios de 1844, con veinte años, se convertiría en la protegida del embajador de Rusia en Francia, el septuagenario conde Gustav Ernst von

Stackelberg, quien alquiló para ella un piso más lujoso en el Boulevard de la Madeleine, donde se celebraron frecuentemente cenas y tertulias literarias que congregaron a las mayores personalidades del París de entonces.

En septiembre de 1844 Marie Duplessis reencuentra a Alexandre Dumas, gracias a Eugène Déjazet, de una manera bastante similar a la narrada en la novela y el ataque de tos con el inesperado diálogo a solas tuvo lugar más o menos como se muestra en la ópera. Weis señala, sin embargo, los celos constantes de Dumas que tenía que compartir los favores de Marie con otros “protectores”, siempre bajo la sombra del principal pagador, el conde de Stackelberg, y opina que ella lo aceptaba probablemente por ser el hijo del escritor más famoso de París, a quien posiblemente también dio sus favores: “One cannot rule out the possibility that the two men shared her sexual favours over the next eleven months” (2015: 169). De hecho, Marianne y Claude Schopp relatan cómo fue el primer encuentro de Marie Duplessis y Dumas padre:

À peine avais-je fermé les yeux, à peine avais-je passé [sic] la tête, que je sentais sur mes lèvres la pression de deux lèvres frissonnantes, fiévreuses, brûlantes. Je rouvris les yeux. Une adorable jeune femme, de vingt ou vingt-deux ans, était en tête à tête avec Alexandre et venait de me faire cette caresse peu filiale. Je la reconnus pour l'avoir vue quelquefois aux avant-scènes. C'était Marie Duplessis, La Dame aux camélias (2017: 71-72).

El romance entre ambos jóvenes dura menos de un año y ha sido reproducido con bastante exactitud en la novela, aunque la plácida estancia en la casa de campo presentada en el tercer acto de la pieza teatral o en el segundo acto de la ópera corresponde más bien al verano que Marie pasó en Bougival con Perregaux. El 30 de agosto de 1845 él le envía la célebre carta de ruptura, que Armand Duval envía luego a Marguerite Gautier en la novela:

Ma chère Marie,

Je ne suis ni assez riche pour vous aimer comme je le voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous le voudriez. Oublions donc tous deux, vous, un nom qui doit vous être à peu près indifférent, et moi un bonheur qui me devient impossible. Il est inutile de vous dire combien je suis triste, puisque vous savez déjà combien je vous aime. Adieu donc. Vous avez trop de cœur pour ne pas comprendre la cause de ma lettre et trop d'esprit pour ne pas me la pardonner (Béhar 1994: 340).

No hay evidencia de que ella sufriese demasiado después de la separación porque rápidamente reinició sus relaciones con otros amantes. Unos meses después de separarse

de Dumas, en noviembre de 1845, “elle s’éprend du compositeur Franz Liszt, avec lequel elle a une brève liaison” (1994: 340), antes de casarse el 21 de febrero en Londres con el conde de Perregaux en 1846, aunque se separó de él para regresar con Liszt en París ese mismo año (Berman, 2018: 11) Liszt también la abandonó. Cuando su salud comenzó a deteriorarse, ella volvió junto a Perregaux, quien la acompañó en sus últimos días. Murió a los veintitrés años, mientras Dumas estaba de viaje en el extranjero con su padre. Al cabo de un año, escribiría la adaptación novelesca de su relación real. En el prefacio de la pieza teatral comenta las libertades literarias que se había tomado en la ficción novelística y reconoce que no estuvo a la altura de Armand.

Cependant, Marie Duplessis n'a pas eu toutes les aventures pathétiques que je prête à Marguerite Gautier, mais elle ne demandait qu'à les avoir. Si elle n'a rien sacrifié à Armand, c'est qu'Armand ne l'a pas voulu. Elle n'a pu jouer, à son grand regret, que le premier et le deuxième acte de la pièce[...] Elle n'a jamais non plus, de son vivant, été appelé La Dame aux camélias. Le surnom que j'ai donné à Marguerite Gautier est de pure invention. Cependant il est revenu à Marie Duplessis par ricochet, lorsque le roman a paru, un an après sa mort (1994 : 89-90).

En 1867, el propio Dumas nos dejó una vívida visión de la existencia de estas mujeres en la capital, tal como él la vivió, aunque con una mirada completamente crítica, cuando ya contaba con cuarenta y tres años de edad:

On créa les chemins de fer [...] les facilités nouvelles de transport amenèrent à Paris une foule de jeunes gens riches de la Provence et de l'étranger [...] La femme fut un luxe public [...] on s'amusait à couvrir de velours et à secouer dans une voiture une fille qui vendait du poisson à la halle huit jours auparavant [...] La beauté devint une mise de fonds, la virginité une valeur, la pudeur un placement [...] Les grisettes disparurent. On faisait des commandes sur mesure ; on s'expédiait ces colis humains. Il fallait bien nourrir ce minotaure rugissant et satisfaire à cette boulimie érotique. (1994: 371)

En la novela, Dumas había apelado a los lectores para que comprendiesen y se apiadasesen de las mujeres como Marguerite:

Pauvres créatures! Si c'est un tort de les aimer, s'est bien le moins qu'on les plaigne. Vous plaignez l'aveugle qui n'a jamais vu les rayons du jour, le sourd qui n'a jamais entendu les accords de la nature, le muet qui n'a jamais pu rendre la voix de son âme, et, sous un faux prétexte de pudeur, vous ne voulez pas plaindre cette cécité du cœur, cette surdité de l'âme, ce mutisme de la conscience qui rendent folle la malheureuse affligée et qui la font malgré elle incapable de voir le bien, d'entendre le Seigneur et de parler la langue pure de l'amour et de la foi. (1994: 42).

### 5.3.2. Giuseppina Strepponi (1815-1897)

Otra mujer que no se sometió a las reglas sociales fue Clelia Maria Josepha Strepponi, más conocida como Giuseppina Strepponi, aunque de una manera completamente diferente. Hija de un compositor y organista muerto prematuramente a los treinta y cuatro años, había obtenido el primer premio de *bel canto* en el conservatorio de Milán y en 1834 iniciaba una carrera operística que la convirtió a los diecinueve años en la *prima donna assoluta* de la ópera italiana. Cantó numerosos papeles de Vincenzo Bellini, Gioachino Rossini y Gaetano Donizetti, quien escribió su ópera *Adelia* especialmente para ella.

Era una mujer de férreas convicciones y marcada personalidad con una concepción muy propia del amor y de la vida, alejándose completamente del ideal burgués del “ángel del hogar”. Tenía dos hijos ilegítimos (nacidos en 1837 y 1841) y que morirían todavía en la infancia: Frank Walker afirma que eran de Napoleone Moriani, mientras Alberto de Angelis se los asigna al promotor y agente teatral Camillo Cirelli, pero otros estudiosos sostienen la tesis de que, al menos uno de ellos, era fruto de su relación con Alessandro Lanari, un empresario teatral veinticinco años mayor que ella (Verdi 1992: 14-15). Peter Southwell-Sander, por su parte, afirma al respecto:

En 1837 dio a luz un niño ilegítimo, Camillino; y a un segundo hijo cuatro años más tarde, habiendo abortado una vez entre ambos partos. En esa época, muchos, y entre ellos Verdi, creían que era amante de Merelli, el empresario de Milán, pero las recientes investigaciones de Frank Walker demuestran que el padre de esos niños fue el tenor Napoleone Moriani (2001: 80).

Cuando se conocieron Verdi tenía 26 años y era un modesto compositor completamente desconocido que nunca había estrenado una ópera, mientras que Giuseppina tenía 22 años, había cantado en más de 40 óperas y era una de las sopranos más famosas de la escena italiana. Puso en juego todas sus influencias en los círculos teatrales de entonces para que el *Nabucco* de Verdi, que él había compuesto a instancias del empresario Merelli, pudiese ser estrenada, lo que finalmente sucedió en 1842 en la *Scala* de Milán y en donde ella interpretó el papel de Abigaille. Esta ópera fue el primer gran éxito de Verdi y el inicio de una relación sentimental entre ambos que culminaría diecisiete años después en su matrimonio en Collonges-sous-Salève, una pequeña ciudad al este de Francia, y que sólo terminaría con la muerte de Giuseppina en 1897.

La intensa actividad de Giuseppina que daba “hasta cinco y siete recitales a la semana”

(2001: 80) terminó por afectar gravemente su voz, obligándola a dejar definitivamente el canto en 1846 cuando contaba con sólo 30 años. En octubre de 1846 se instaló sola en París como profesora de canto, en donde en el verano siguiente recibió la visita de Giuseppe Verdi, que vino inicialmente por dos semanas y que finalmente prolongó su estancia dos años más, tiempo en el que incluso pasaron un verano romántico en Passy, en las afueras de París.

En todo caso, cuando en 1849 se mudan para vivir juntos en el pueblo natal de Verdi, se convierten en tema de habladurías en torno al pasado de *Peppina*.

Que Verdi estuviera viviendo entre ellos con una mujer que no era su esposa –y de una reputación en modo alguno inmaculada– resultaba profundamente escandaloso, no sólo para la facción clerical que se opuso años atrás. Poco se sabe de su vida en Busseto durante los siguientes dos o tres años; pero más de una carta a Piave parece sugerir un estado de cosas intolerable. Entretanto, Giuseppina era ignorada en las calles y nadie se sentaba a su lado en la Iglesia. Pese a su natural caridad, ella no olvidaría estos insultos en los años siguientes (Budden 2008: 75-76).

El rechazo social era de tal magnitud, que hasta Antonio Barezzi, el suegro del primer matrimonio del compositor y su más fiel y desinteresado benefactor, le escribió una carta recriminatoria que según Budden no ha sobrevivido (2017: 81). La indignada respuesta de Verdi es bastante conocida:

Nella mia casa vive una signora libera ed indipendente, amante come me della vita solitaria. Né lei né io dobbiamo dare spiegazioni ad alcuno delle nostre azioni [...]. Io mi assicurerò che a lei, a casa mia, le si debba lo stesso rispetto, o meglio, più rispetto che a me, e a nessuno gli permetto di mancarle per alcun motivo. Perché lei si merita tutto il rispetto per la sua condotta, per il suo spirito e per la considerazione speciale che lei sempre manifesta verso gli altri.<sup>84</sup>

El 20 de agosto de 1859, después de haber convivido 12 años, se casan en la iglesia de Collonges-sous-Salève, aldea alpina del departamento de Saboya, con el campanero y el cochero como únicos testigos de la boda. Desde entonces vivirían en el Palazzo Cavalli que Verdi poseía en Busseto. Es muy ilustrativa una carta que ella enviara a Verdi el 5 de diciembre de 1860 y en la que deja traslucir cierta culpabilidad:

Oh mio Verdi, io non sono degna di te! Il tuo amore per me è carità, è un balsamo

---

<sup>84</sup> Véase <http://www.internetculturale.it/it/451/giuseppe-verdi-un-mito-italiano-giuseppina-strepponi-una-relazione-fuori-dagli-schemi-comuni>

per il cuore che, a volte, è molto triste, sotto la falsa apparenza dell'allegria. Continua ad amarmi! Amami anche dopo che morirò, cosicché quando mi presenterò davanti la Giustizia Divina sarò ricca del tuo amore e delle tue preghiere, oh mio Redentore!<sup>85</sup>.

¿No es esa dolorosa súplica (“*Continua ad amarmi! Amami anche dopo che morirò*”) la misma que Verdi había puesto años antes en labios de una desesperada Violetta que acababa de prometer a Giorgio Germont terminar con su hijo: “*Amami, Alfredo, quant'io t'amo...*”?

Es posible que el borrascoso pasado amoroso de *Peppina* sensibilizara al músico hacia la dolorosa historia de la mujer transgresora redimida por el amor, aunque a diferencia de Marguerite Gautier, ella siempre financió su vida trabajando arduamente como cantante y luego como maestra de canto. Giuseppina fue para Verdi no sólo una amante, sino también una amiga, una consejera, una administradora y hasta una secretaria y se dice que era la única persona capaz de descifrar la imposible caligrafía del compositor y la única de quien él aceptaba críticas sobre su obra.

Un revelador detalle de su relación fue descubierto en un manuscrito encontrado por Ursula Günther en París, transcrito por Andrew Porter en *The New Grove Masters of Italian Opera* (Londres, 1983), citado por M.J. Philipps-Matz en su *Giuseppe Verdi* y reproducido por Ángeles Caso:

“Se trata de una hoja de la partitura autógrafa de Jérusalem. Las palabras en francés de uno de los dúos están escritas por los dos, Verdi y Giuseppina, alternándose:

[Letra de Giuseppina]

–Hélas! Tout espoir est perdu et ma gloire est ternie! (*¡Ay ! ¡Toda esperanza está perdida y mi gloria se ha apagado!*)

–Famille [...] patrie...j'ai tout perdu! (*Familia[...]*Patria*[...]¡Todo lo he perdido!*)

[Letra de Verdi]

–Non, je reste! Et pour la vie ! (*¡No, me quedo ! ¡Y para siempre!*)

[Letra de Giuseppina]

–Angeles du Ciel![...]Puissé-je mourir dans les bras d'un époux! (*¡Ángeles del*

---

<sup>85</sup> Véase: <http://www.internetculturale.it/it/451/giuseppe-verdi-un-mito-italiano-giuseppina-strepponi-una-relazione-fuori-dagli-schemi-comuni>

*Cielo! ¡Que pueda yo morir en los brazos de un esposo!*)

[Letra de Verdi]

–Laisse-moi mourir avec toi! Ma mort sera [...] (*¡Déjame morir junto a ti! Mi muerte será [...]*)

[Letra de Giuseppina]

–[...] douce. (*Dulce*)” (Caso 2001: 131-132).

Después de la muerte de Giuseppina Strepponi en 1897, Verdi ya no compuso nada más y falleció en 1901.

## 6. LA ADAPTACIÓN

En este capítulo analizamos la adaptación de la novela a la pieza teatral y luego, de esta a la ópera, confrontando sus correspondientes estructuras y teniendo en cuenta, por un lado, que se trata de tres entidades formales y, por otro, observando el proceso de recreación que tuvo lugar. “Adaptation is not only a formal entity, however; it is also a process” (2006: XV).

Hay, sin embargo, también algunos enfoques cuyos instrumentos de análisis pueden ser útiles. En su introducción a *Literatura y pintura* propone Antonio Monegal:

En primer lugar, se compara el sistema de representación de cada arte con los otros, para observar las afinidades y diferencias en la relación entre el arte y su objeto. En segundo lugar, se analiza la posibilidad de realizar transferencias, intercambios y colaboraciones entre las artes, a nivel no sólo de temas sino también de estructuras y recursos. Y, en tercer lugar, se adaptan modelos teóricos y métodos críticos desarrollados para el conocimiento de un arte al estudio de otro distinto (2000: 10).

Esta reflexión se refiere, sin embargo, básicamente a la relación entre la literatura y las artes visuales y pretende, como reconoce el mismo Monegal, “cubrir una necesidad de sistematización básica, que se echa a faltar en nuestro contexto académico” (2000:15). Si bien las comparaciones que se han hecho entre obras literarias y sus adaptaciones cinematográficas han tenido en cuenta el factor del argumento, de la historia de la obra, en el caso del drama y de la ópera tenemos que considerar también los decisivos y cambiantes aspectos de la representación escénica y la ejecución musical.

Si ponemos atención en el proceso de recepción concluiremos en que el lector de la novela, medianamente informado, tendrá un vago recuerdo de *Manon Lescaut* cuya trama también gira en torno a una *grisette* que vive una historia de amor similar. La pieza teatral es una adaptación de la novela, sin ser una imitación servil sino una recreación diferente del “original”, aunque la similitud de ambas tramas es evidente debido en parte al hecho de que el adaptador fue el autor de ambas, Alexandre Dumas. La novela que es amplia y libre en cuanto a su extensión y a su cantidad de personajes –como decía Lindenberger–, al estar destinada al consumo individual y privado, se reduce y simplifica en su forma teatral al tener que ajustarse a los límites propios de la representación en un escenario

público y tiene, en principio, menos personajes, además de imponer una limitación temporal ya que los sucesos de toda la novela, en nuestro caso nueve meses repartidos en unas cuatrocientas páginas, tienen que encontrar cabida en cinco actos con una duración calculada de dos horas. En este caso el tipo de narración dramática no permitía el relato dentro del relato de la novela, por lo que la historia comienza directamente en la casa de Marguerite Gautier, lo cual no dejará indiferente a quien ya haya leído la novela y tenga la clara impresión de espectar un palimpsesto. Quien lea la novela *después* de haber espectado la pieza teatral, no reconocerá, evidentemente, los primeros capítulos protagonizados por el narrador anónimo.

En una siguiente fase tenemos el tránsito de la pieza teatral en cinco actos, redactada en francés, en prosa y con acompañamiento musical a un libreto operístico en italiano y siguiendo las normas de la métrica italiana. Esta tarea, bastante más complicada, fue acometida por Francesco Piave bajo las estrictas indicaciones y control del compositor Giuseppe Verdi y, como infiere Huttcheon, aquí se tendría que hablar de un adaptador colectivo.

In the case of a musical or an opera adaptation, however, matters become more complicated. Dumas' play was made into the opera *La Traviata* (1853), but was it the librettist, Francesco Maria Piave, who was the adapter, or was it the composer Giuseppe Verdi? Or must it be both? The complexities of the new media also mean that adaptation there too is a collective process (2006: 80).

Aquí, una vez más, la confrontación de ambos libretos nos mostrará, más allá de las obvias transformaciones en la forma, las modificaciones ocurridas en el ámbito de los argumentos y en el de los temas, Aunque, en este caso, la fidelidad que Verdi ha tenido con la historia del drama hace que el efecto de palimpsesto al que se refería Gérard Genette con su hipertextualidad –“J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1982: 16-17)– sea mucho más evidente, a la vez que la constatación de la creatividad operística es nítida, al estar ante la misma historia expresada con instrumentos de dos géneros artísticos completamente diferentes.

Es pertinente aclarar que estamos ante obras narrativas, con una secuencia ordenada de sucesos, de situaciones, de hechos. Es decir, cada una de ella se basa en una *historia* lógica –compuesta a su vez por un tejido de varias historias paralelas y de diversa duración– y de *situaciones* específicas, sobre las cuales su autor o compositor ha desarrollado un

*argumento* concreto que nos es presentado a través del *discurso* específico de cada uno de los géneros artísticos del caso. Cristina Naupert intentó en su *Tematología* (2001) aclarar estos conceptos discerniendo entre *tejido*, *tema* y *motivo*. Ahora bien, los hechos narrados son el fruto de la actuación de diferentes personajes o actantes que también debemos identificar, a fin de poderlos comparar posteriormente. Por la misma necesidad comparativa, es importante ver en qué espacios y en qué tiempos suceden los hechos narrados, así como, por último, identificar los posibles *Leitmotive* o motivos recurrentes que encontremos para explicar su significado y coincidencias. Sólo así podremos valorar la sintaxis narrativa de cada obra<sup>86</sup>.

Por otro lado, Hutcheon menciona además un proceso de *indigenization* o transculturación por el cual el significado inicial marcado por el adaptador dentro de su marco de referencia puede variar con el tiempo:

Alexandre Dumas, *fils*, adapted the true story of his relationship with his former beloved, Alphonsine Duplessis, into a novel (1848) and then a play (1852) called *La Dame aux camélias*. What began as a warning about the “pernicious threat of prostitution to decent bourgeois family life in Paris in the middle of the nineteenth century” (Redmond 1989: 72) changed considerably with each subsequent adaptation. Giuseppe Verdi’s operatic version, *La Traviata* (1853), scandalized audiences, in part because it made its courtesan heroine sympathetic –not a surprising shift, given Verdi’s relationship at the time with an unmarried mother, the singer Giuseppina Strepponi. The 1936 Greta Garbo film *Camille*, however, traded on its star’s glamour to allow the love story to overtake any social argument. But when Pam Gems adapted the film back to the stage in her 1985 *Camille* for the Royal Shakespeare Company, politics returned, but a different politics this time. The feminist writer introduced themes that the earlier works by men had silenced: sexual and physical abuse and abortion (2006: 148-149).

La culminación de toda esta transición, es decir la conjunción de la partitura operística con la música, es una creación conjunta entre el libretista y el compositor que se inicia

---

<sup>86</sup> Véase sobre teorías narratológicas Bobes, 1993: 115-142.

desde el primer momento, con la elección del tema, y se va corrigiendo, adaptando, pudiendo, en un proceso creativo conjunto. La música lleva la iniciativa y la literatura se adapta a sus requerimientos y exigencias bajo la dirección del compositor, dotado de un sentido de dramaturgia musical, esa escritura de secuencias dramático-musicales que se suceden en el escenario y que constituyen la representación y el *ser* de la ópera.

Aunque no tenemos pruebas de que Verdi haya asistido a una representación de *La Dame aux camélias*, es bastante posible que así haya sido ya que se encontraba en París cuando se representaba la pieza teatral y no hay razón para pensar que se hubiese privado de presenciarla. El musicólogo alemán Attila Csampai va más allá y llega a afirmar que Verdi y Giuseppina Streponi vieron la pieza en el teatro de Vaudeville el 6 de febrero de 1852, aunque sin citar sus fuentes (1977: 6). Esta obra teatral *mêlée de chants* fue a su vez, posteriormente, transpuesta por Francesco Piave a un libreto para la ópera que Verdi había concebido y que, inicialmente, llevaba el título provisional de *Amore i morte*. La tarea del libretista en esta fase era bastante ardua y trabajosa, ya que no se trataba solamente de traducir un original francés a una versión italiana, sino que, simultáneamente, los diálogos en prosa originales tenían que ser versificados en italiano, según las reglas métricas de esta lengua, sin olvidar que en la lengua *cantada* se tienen que decir más cosas con menos palabras por imperativos musicales.

Un gráfico nos permite visualizar mejor estos procesos, que vamos a analizar en los siguientes apartados:

	<b>Acción dramática</b>	<b>Organización verbal</b>	<b>Organización musical</b>
<b>1° Novela a drama</b>	Capítulo, acto, escena	Diálogos	Inserción de la música: Montaubry
<b>2° Drama a libreto</b>	Acto, escena	Traducción prosa a verso	Texto musical
<b>3° Libreto a partitura</b>	Acto, escena, aria	Métrica musical	Arias, coros, duetos (tiempo y caracterización)

(El gráfico es mío)

## 6.1. La novela

La novela está organizada en veintisiete capítulos, con un narrador anónimo que relata retrospectivamente los trágicos amores de Marguerite y Armand, comenzando por la muerte de la heroína y dando una especial relevancia a la novela *Manon Lescaut*, personaje *demi-mondaine* en efecto bastante cercano a Marguerite Gautier, y que aquí está presente en las páginas iniciales de la novela al ser comprada por el narrador anónimo en ajustada puja y regalada por este a Armand Duval, importante detalle si recordamos que era también la lectura preferida de Marie Duplessis. Recuérdese que este recurso del “relato en el relato” empleado por Dumas es también utilizado por el Abbé Prevost, quien escribe la historia de Manon Lescaut que el joven des Grieux le cuenta a él.

En la edición de *La Dame aux camélias* hecha por Béhar se ponen de relieve algunas secuencias primordiales de la novela que ilustran y determinan el carácter de la narración, son los sucesos que configuran la trama de la narración sustentando la estructura general de la obra:

En primer lugar, tenemos la macabra secuencia de la exhumación del cadáver de Marguerite Gautier, y en la cual Armand busca reencontrarse con su amada, aún reconocible a pesar de la descomposición *post mortem*, para poder cerrar el círculo de su duelo. El hecho de presentar esta visión horrible, antes de relatar los amoríos de la pareja, hace que la lectura esté teñida desde el comienzo por el espectáculo de la muerte que, convertida en uno de los grandes temas de la obra, además, aparece como un terrible castigo. La presencia de un narrador anónimo a quien Armand Duval narra su trágica historia, impide que el lector de la novela se vea confrontado directamente con la macabra escena. La visión de los restos de su cadáver convierte a Marguerite desde el inicio en un triste recuerdo. Esta escena no aparece en la versión teatral ya que hubiese sido demasiado violenta y un problema para la censura de aquel tiempo, aunque es el tema en el que termina el drama; pero sí ha sido magistralmente representada con lenguaje musical por Verdi en el preludio de la ópera, pleno de significado, en el que la lastimera melodía inicial es seguida por los compases de un vals, introduciendo en la conciencia del receptor así primero el lado trágico de la protagonista y luego, sin solución de continuidad, también el lado libidinoso de su vida.

Una segunda secuencia importante de la novela es la de la fase feliz de sus amoríos en Bougival en donde, según el relato de Armand, Marguerite sólo es una mujer que ama y

es amada, muy lejos de la figura de la frívola cortesana y de sus innumerables admiradores y amigos en París. Aquí se nos muestra la contradicción entre París y Bougival, en donde la ciudad representa la corrupción y el mundo rural de la *campagne* representa la pureza, imagen que se había dado tanto en la vida de Dumas *films* como en la de Giuseppe Verdi.

Poco después de haber roto su relación con Marie Duplessis, Dumas *films* se muda con su padre a la villa Médicis en Saint-Germain-en-Laye, que tenía un gran jardín, un pabellón llamado Richelieu y una casa de una planta:

S'ils se sont retirés pour résister au tourbillon parisien, pour travailler en paix, père et fils n'entendent pas vivre pour autant en ermites: à tout moment ils peuvent emprunter le train qui relie Saint-Germain-en-Laye à Paris, retrouver pour les affaires ou le plaisir la capitale où ils ont depuis 1844 un pied-à-terre au 10 de la rue Joubert, adresse que le Bottin attribuera encore à Dumas *films* en 1850. (Schopp 2017: 75).

Verdi, por su parte, no tuvo un gran recibimiento a su llegada a París, ya que el periodismo especializado no aprobó el que su nombre fuese inscrito en el vestíbulo de la Académie Royale de Musique “au détriment d'un grand nombre de compositeurs français et étrangers qui ont infiniment plus de talent, de réputation et de mérite que lui, on aura dû attendre au moins qu'il donnât son opéra ou qu'il apprît quelques mots de français” (Sala 2008: 14). Además, se criticó despiadadamente sus obras *Jérusalem* y *Masnadieri*, lo que le llevó a escribir en una carta a su libretista Maffei el 6 de septiembre de 1847 : “da un lato solo mi piace Parigi ed è che in mezzo a tanto frastuono mi pare di essere in un deserto” (2008: 16). No es de extrañar que, tras su estancia parisina, se trasladase con Giuseppina a su pueblo natal, Busseto.

Hay, sin embargo, algunas notas negativas que planean sobre su felicidad, como la cuestión económica resuelta por Marguerite recurriendo a un protector adinerado, muy a pesar de la oposición de un Alfredo dependiente aún de la renta paternal, en contradicción con la imagen burguesa de que el hombre debe cubrir todos los gastos de la pareja. Este aspecto de la independencia económica de que hacía gala la cortesana y de la que también se beneficiaba su amado introduce el prosaico tema del dinero y es posiblemente una de las razones que contribuyeron al efecto explosivo que tuvo la obra en la sociedad parisina de entonces:

Notamment les chapitres X, XIII, XIV et XVI montrent avec insistance ce que gagne Marguerite et ce qu'elle met en jeu si elle s'engage dans une liaison quasi

matrimoniale avec Armand: elle risque rien moins que son indépendance financière –qu'elle a conquise de haute lutte– et obtient en retour la protection bien problématique d'un homme qui dépend encore lui-même des subventions de son père. Avant la liaison avec Armand, Marguerite dispose d'un revenu annuel de 100000 francs. Au même moment, Armand n'a qu'une maigre traite annuelle de 8000 francs, qui ne suffit même pas à entretenir sa calèche [...] (Neuschäfer 1981: 27).

En la novela, este aspecto está presente desde el inicio, cuando en la primera página leemos: “une grande affiche jaune annonçant une vente de meubles et de riches objets de curiosité. Cette vente avait lieu après décès” (Béhar 1994: 25). Luego, las alusiones al dinero son numerosas a lo largo de la obra: la palabra “francs” aparece 59 veces y “argent” aparece 44 veces, así como las observaciones sobre las posibilidades económicas de los diferentes personajes.

La tercera secuencia dominante de la novela es aquella en la que Marguerite le escribe una carta a Armand para contarle la visita de su padre y explicarle su conducta. Se trata de un episodio marcado por la muerte ya cercana y por el orden burgués dominante, ya que Marguerite acepta la imposición de sus valores morales para acceder al reconocimiento social aún al precio de su propia felicidad y de su propia vida. Del parlamento dumasiano en boca del padre Duval: “Alors, madame, ce n'est plus par des remontrances et des menaces, mais par des prières que j'essayerai d'obtenir de vous un sacrifice plus grand que tous ceux que vous avez encore fait pour mon fils” (Béhar 1994: 229) construiría Verdi el tema del sacrificio, tan central en *La Traviata*. Es el tema verdiano que constituye también el punto de inflexión de la ópera, ya que la entrevista entre el padre Germont y Violetta contiene una serie de diálogos que reposan en una sucesión novedosa de melodías intercaladas en una sucesión que innovaba definitivamente los cánones tradicionales de la ópera italiana y que permitieron a Verdi darle más presencia sonora a la voz de barítono, para equilibrarla a las de soprano y tenor.

En la novela hay un episodio relativamente anodino, pero que ilustra nítidamente la adaptación de un texto novelesco a teatral, para ser escenificado y cómo este texto, a su vez, es modificado por las exigencias del texto musical. En el capítulo XXV de la novela, Marguerite y Alfredo han pasado la noche juntos en casa de él, después de haberse reconciliado una vez más y ella le jura su entrega total: “À quelque heure du jour ou de la nuit que tu me veilles, viens, je serai à toi; mais n'associe plus ton avenir au mien, tu serais trop malheureux et tu me rendrais trop malheureuse” (Béhar 1994: 225).

Un par de horas después de esta declaración Alfredo fue a visitarle, pero el ama de llaves, Nanine, no le dejó pasar explicándole que Marguerite tenía ya visita del “comte de N”. Alfredo regresó celoso a su casa, puso un billete de 500 francos en un sobre y se lo envió con una nota que decía: “Vous êtes partie si vite ce matin, que j’ai oublié de vous payer. Voici le prix de votre nuit” (1994: 225). Elle le envió de vuelta el sobre con la nota y el dinero, sin una palabra de su parte ante la ofensa, y partió a Inglaterra. Ya no se volverían a ver, en la novela.

Este breve y anónimo episodio que cubre menos de dos páginas de la novela es dramatizado en la pieza de teatro en donde ocupa las siete escenas del cuarto acto. En efecto, Marguerite y Armand se reencuentran en una fiesta en casa de Olympe, donde se hallan congregados muchos invitados, entre ellos también el barón de Varville, rival de Armand. Dumas ha introducido varios diálogos destinados a informar al espectador, a falta de un narrador, del momentáneo estado del romance central y una escena de juego, en donde Armand gana a Varville, hasta llegar a un diálogo pleno de explicaciones y reproches entre los dos protagonistas que concluye en la célebre escena en la que Armand convoca a gritos a todos los concurrentes para, delante de todos, saldar su “deuda” con Marguerite lanzándole teatralmente un fajo de billetes al rostro, a los pies: “Vous êtes tous témoins que je ne dois plus rien à cette femme” (1994: 320).

Esta escena ha sido traducida en la ópera casi “literalmente”, teniendo en consideración las distancias de la prosa francesa al verso italiano. Una diferencia importante es, sin embargo, que Verdi hace ingresar al final de la escena a Giorgio Germont, ampliando así el peso específico de la voz de barítono en esta ópera, además de atenuar la negativa imagen del padre mediante la crítica del ruin comportamiento de su hijo.

La cuarta secuencia fundamental de la novela es la de la muerte de Marguerite. Aquí Dumas no nos ofrece una descripción del desenlace, como lo hubiésemos esperado, si no que recurre al original procedimiento de introducir una narradora, la amiga Julie, quien a través de una suerte de diario muestra al lector de una forma más dramática y patética aún los últimos días e instantes de vida de la protagonista. Esta versión se corresponde sin ninguna duda con lo que realmente aconteció, ya que Dumas no estuvo al lado de Marie Duplessis en su hora final y tuvo que enterarse por terceros, recurriendo a su imaginación para recrear el trágico final. Este final no es una sorpresa para el lector de la novela ya que Dumas ha escrito que ella tenía la misma enfermedad que la hija del viejo *duc* conocido en Bagnères, muerta de *phthisie* y, además, la palabra *toux* aparece ocho veces y

la expresión *cracher le sang* dos veces en la novela, para dejar en claro de qué enfermedad se trata.

Así, Dumas introduce el tema de la tuberculosis, tan caro al Romanticismo, que Marguerite Gautier compartirá con la Mimi de *La Bohème*. Esta enfermedad fue relacionada inicialmente con el arte y se consideraba un signo de sensibilidad profunda: la enfermedad de los artistas, bohemios, amantes. La llamada “peste blanca” se repandió pronto entre las clases más humildes, debido a las misérrimas condiciones de vida y de trabajo que siguieron a la Revolución Industrial y perdió pronto su aura misteriosa:

Tuberculosis was a common motif in 19th century art. Writers and visual artists devoted themselves to the portrayal of consumption such as Victor Hugo in *Les Misérables* and Edvard Munch in *The Sick Child*. But also opera composers attended to the phthisic: besides *La Traviata*, *La Bohème* by Giacomo Puccini is a well-known example (Wagner 2009: 1).

Al igual que el inicio de la novela, narrado por un anónimo personaje, el final de Marguerite tiene también que ser modificado tanto en la pieza teatral como en la ópera, librándonos el momento de su último suspiro en su cama que, de haber sido tálamo pecaminoso, se convierte en un lecho de pureza. En ambas piezas la escena final constituye el punto culminante de la obra y el nacimiento del mito de una mujer redimida, acentuando el efecto estético sobre el espectador que, en función de la calidad de la actuación de la actriz o soprano del caso, puede llegar a extremos de catarsis incomparables<sup>87</sup>.

Esta novela publicada en 1848 apoyándose subrepticamente en la *Manon Lescaut* de Prévost tuvo un éxito inmediato y enorme. Dumas había colocado la historia en su época implicándose él mismo como su personaje: “La lettre du cachet, les duels, le meurtre impuni ne seraient plus compris sous le règne de Louis-Philippe” (Béhar 1994: 12). En tiempos del Romanticismo Dumas presenta como heroína una *femme entretenue* cortejada por la alta sociedad parisina, aunque sin aceptarla socialmente, y la carga con una tuberculosis que le causa la muerte, no sin antes haberse redimido por amor, trama trágica que conquistó inmediatamente al público lector.

---

<sup>87</sup> El público idolatraba a Sarah Bernhardt en el papel de Marguerite Gautier y a Maria Callas en el de Violetta Valéry.

Clotilde Bertoni adelanta la interesante hipótesis de que la fallida emancipación de Armand, volviendo a la protección paternal, permiten localizar una implícita e involuntaria emancipación artística de Dumas fils de un padre “ingombrante, l’ingénosissimo Alexandre Dumas senior; con la creazione di un romanzo in grado di avvicinare il pubblico quanto i suoi mastodontici *feuilletons* [...]” (2010: 443).

## 6.2. La pieza teatral

El fulgurante éxito de su novela llevó pronto a Dumas a la idea de adaptarla como pieza teatral y, después de haber intentado vanamente hacerla conjuntamente con el escritor Antony Béraud, se decidió a escribirla él mismo. Sus comentarios acerca de las propuestas de Béraud nos muestran que él ya sabía cómo la pieza no debía ser:

Nous eûmes de longues conférences et d’inutiles discussions sur ce sujet. Je ne comprenais absolument rien à ce qu’il voulait faire... tout l’intérêt, selon lui, devait porter sur le duc de Mauriac. La même actrice, et c’était pour M. Anthony Béraud d’un effet sûr, aurait joué le rôle de la fille de duc, dans un prologue à la fin duquel elle serait morte en scène. On l’aurait transportée morte dans la coulisse. Le père, au milieu de ses amis impuissants à le consoler, serait resté en scène le temps nécessaire pour que l’actrice pût changer de costume et de visage et, au moment où son désespoir allait le pousser au suicide, on aurait vu apparaître, riant et chantant, Marguerite Gautier, le portrait vivant de celle qui venait de mourir... Un acte aussi se serait passé dans le petit logement de Gustave et de Nichette, avec scènes d’étudiants et de grisettes, rondes chantées sur la musique de Pilati, alors fort en vogue, etc., etc. Je ne comprenais pas, et, de guerre lasse, je donnai à M. Anthony Béraud l’autorisation de faire avec mon roman une pièce comme il entendrait, qu’il signerait seul et dont je toucherais tout bonnement la moitié des droits. Au bout de dix-huit mois, M. Béraud m’envoya le scénario de trois tableaux qu’il voulait intercaler dans le sujet. Je continuais à ne pas comprendre; mais, un bon matin, n’ayant rien à faire, sans rien dire à personne, je m’essayai à écrire cette pièce comme il me semblait qu’elle devait être écrite. (Béhar 1994: 373-374).

La redacción del drama en tan sólo ocho días demuestra, por un lado, la determinación de intentar este camino para la consagración como escritor, pero también que sus conocimientos de la técnica teatral eran lo suficientemente sólidos como para crear en tan poco tiempo una obra de gran éxito, técnicamente bien concebida y remunerada:

Cette pièce, qui devait avoir tant de mésaventures et me causer tant de soucis avant son apparition, devait encore être, malgré moi, la source de cette indépendance matérielle d’où découle, pour qui sait la diriger, l’indépendance morale (1994: 376).

Si bien la obra tuvo iniciales problemas con la censura en 1849, que refutó

primeramente su autorización, fue creada por fin el 2 de febrero de 1852 en París y colocó a su autor, que había osado poner en escena la vida de una *courtisane*, definitivamente entre los grandes escritores de lengua francesa. En la obra editada por Béhar se incluye el episodio de Dumas *filis* leyendo el drama a su padre, quien escuchaba emocionadamente hasta que, llegados al tercer acto “il ne put contenir son émotion, et les deux derniers tiers de cet acte le firent pleurer comme un enfant” (1994: 375). En *La Presse* del 10 de febrero, Théophile Gautier escribe que el nombre del autor: “a été salué avec enthousiasme au milieu d’une pluie de bouquets qui n’étaient pas de commande, cette fois, et que les femmes arrachaient de leur sein, tout baignés de larmes” (Schopp 2017: 119).

Dumas escribe una trama lineal haciendo modificaciones estructurales y conservando de la novela casi solamente los diálogos. Llama la atención la gran simplicidad del drama y su extraordinaria capacidad para llevar su mensaje estético al público.

Au premier acte Armand rencontre Marguerite. Au deuxième il manifeste sa jalousie. Au troisième Marguerite se sacrifie. Au quatrième Armand persécute Marguerite. Au cinquième acte, c’est l’apothéose, la mort en direct, dans les bras d’Armand. Tout nous est montré, tout l’action relève des seuls personnages, de la force de leurs paroles et de leurs attitudes. (Béhar 1994: 18-19).

En realidad, la estructura del drama es una continuación de la estructura de la novela, es decir la presentación de la historia en cinco partes:

- La primera parte que comprende los capítulos 1 a VI es una presentación de la época, de los lugares y de los personajes que son Marguerite Gautier, Armand Duval y el narrador, iniciándose la intriga desde el momento en que se presentan las circunstancias de su encuentro.
- La segunda parte de la novela va desde los capítulos VII a XV y es el relato hecho por Armand Duval detallando los inicios de su amor por Marguerite, sus primeras citas y los primeros momentos de su vida con ella.
- La tercera parte de la novela está constituida por los capítulos XVI y XVII y presenta el momento de apogeo de su relación, cuando llevan una feliz vida de pareja en el campo.
- Luego tenemos la cuarta parte de la novela que comprende los capítulos XVIII hasta XXII en el cual se nos presenta el movimiento contrario a la felicidad, es la crisis con una explicación de la separación de Armand y Marguerite y sus causas.

- Por último, la quinta parte de la novela está formada por los capítulos XXIII a XVIII y es la presentación del trágico desenlace de la historia.

Si analizamos el proceso de adaptación de la novela al drama, vemos que implicó una simplificación sustancial: la eliminación del narrador anónimo que inicia la trama novelística, al no representarse la exhumación de Marguerite, y al eliminar el personaje de la amiga Julie, que culmina de forma epistolar la narración de los últimos días de Marguerite en la novela. Así la narración es más lineal y se desarrolla en un solo nivel, en una sucesión de situaciones frívolas y otras conmovedoras, facilitando su recepción por el público en las dos horas que dura la pieza teatral y dando a Verdi un magnífico punto de partida para la concepción de su ópera: “[...] nella catena della transcodificazione la pièce è lo stadio più debole ma anche più decisivo” (Bertoni 2010: 444).

Cabe preguntarse cómo el autor ha resuelto en la pieza la falta de toda la información presentada por el narrador anónimo en los primeros siete capítulos de la novela y que cumplía la función de un intermediario que *alejaba* al autor, Alexandre Dumas, de su personaje Armand Duval –nótese la meditada repetición de iniciales–, evitándole ser testigo directo de la terrible exhumación inicial. El hecho fundamental de la muerte de Marguerite, que es la primera información proporcionada por la novela, permanece en la pieza como el trágico desenlace ignorado y reservado –aunque anunciado– para el final, siguiendo la estructura común para los melodramas de entonces. Sin embargo, el autor encuentra la manera de presentar los sucesos relevantes de los siete primeros capítulos de la novela en la escena tres del primer acto, en el diálogo entre Varville y Nanine, inmediatamente antes de la entrada en escena de Marguerite. Por el narrador anónimo sabíamos que ella había muerto a causa de una larga enfermedad, que había tenido muchos amantes y que había sido la protegida de M. Mauriac, al final arruinada, por lo que sus bienes eran subastados, entre ellos un ejemplar de *Manon Lescaut*. Casi toda esta información está contenida en la mencionada escena. En efecto, el tono del diálogo es dictado por un casi impertinente Varville y una Nanine a la defensiva; los parlamentos del visitante son reveladores: “Décidément mes affaires n’avancent pas ici”, en referencia a sus pretensiones sobre Marguerite, de la cual dice que tiene “une drôle d’idée de sacrifier tout le monde à M. de Mauriac, qui ne doit pas être amusant”. Todo ello seguido de una larga explicación de Nanine, quien narra cómo, tras una “longue maladie”, Marguerite fue cuasi adoptada por el señor Mauriac, que acababa de perder a su hija (abnegación

en la que Varville no cree), a pesar de “sa position” –se sobreentiende, de cortesana. Varville agrega aún que, por ello, el benefactor “a retranché la moitié du revenu; si bien qu’aujourd’hui elle a cinquante mille francs de dettes”, en alusión a los problemas económicos de ella, para mencionar maliciosamente aún a un “M. le comte de Giray” (Béhar 1994: 254-255). Así, el espectador presenciara la entrada de Marguerite en la escena cuatro del primer acto, con una idea previa sobre ella. El único elemento inicial relevante que es introducido algo más tarde, en la escena cuatro del acto dos, es el ejemplar de *Manon Lescaut*, por el que Armand pregunta a Marguerite, cuando ella le propone pasar el verano en la campaña, subrayando aquí también, el parentesco entre ambas figuras femeninas.

Evidentemente, el espectador común y corriente del siglo XIX había leído la novela, y conocía ya la trama, y se acercaba al teatro atraído por el factor dramático de la representación en sí, reflejado en la larga trayectoria interpretativa de la actriz Eugénie Doche, quien dio vida a Marguerite Gautier más de 500 veces entre 1852 y 1867, o a la exitosa actividad teatral de la diva Sarah Bernhardt, por citar solo estos dos ejemplos, que representan los efectos de lo que Linda Hutcheon denomina “showing mode”:

But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptations, we are caught in an unrelenting, forward driving story. And we have moved from the imagination to the realm of direct perception—with its mix of both detail and broad focus. The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories (2006: 23).

Hay también una diferencia importante en la manera en que Dumas finaliza la pieza teatral. El narrador anónimo que nos había presentado la historia durante los primeros siete capítulos, reaparece súbitamente en el capítulo XXV para reconducir la historia hasta el final. Hasta ese momento, el relato se mantiene relativamente fiel a los sucesos reales: Dumas fils había roto con Marie Duplessis mediante su célebre carta de despedida enviada el 30 de agosto de 1845 y ambos habían proseguido sus *liaisons* amorosas como de costumbre; en octubre de 1846 los dos Dumas habían partido con un par de amigos a Madrid, de donde continuaron a Andalucía y a Argel, pasaron en enero de 1847 a Toulon, de donde el padre siguió a París mientras el hijo permanecía en Marsella, en donde recibe la noticia de la muerte de Marie, acaecida el 3 de febrero de 1847. Es aquí que reaparece el narrador anónimo de la novela, para relatar los últimos días de la cortesana, a través del personaje libremente creado de Julie Duprat, recurso novelístico para recrear las últimas horas de la fallecida. En la narración lineal del drama, Dumas hace seguir a la

célebre escena siete del cuarto acto –con un Armand lanzando un fajo de billetes a Marguerite– un quinto acto dedicado íntegramente a los últimos momentos de agonía. El capítulo final de la novela muestra a un narrador anónimo que acompaña a casa a Armand y que conoce al padre, “grand, digne, bienveillant” y a la hermana, Blanche, “ignorant, la chaste jeune fille, que loin d’elle une courtisane avait sacrifié son bonheur à la seule invocation de son nom” (Béhar 1994: 250).

La cantidad de personajes se mantuvo más o menos invariable, como vemos en el siguiente cuadro:

<b>PERSONAJES</b>	<b>PERSONAJES</b>	<b>PERSONAJES</b>
<b>Novela</b>	<b>Drama</b>	<b>Comentario</b>
Narrador anónimo	No aparece	
Marguerite Gautier	Marguerite Gautier	Cortesana
Armand Duval	Armand Duval	Amante
Georges Duval	Georges Duval	Padre de Armand
Prudence Duvernoy	Prudence Duvernoy	Amiga de Marguerite
Julie Duprat	No aparece	Amiga de Marguerite
Olympe	Olympe	Amante de Armand
	Nichette	Amiga de Marguerite
	Gustave	Amigo de Marguerite
Le Comte	Le Comte de Giray	
Le Duc	Duc	Anciano benefactor
Gaston	Gaston Rieux	Amigo de Armand
	Saint-Gaudens	
	Arthur de Varville	Conde rival de Armand
Nanine	Nanine	Ama de llaves
Joseph	Joseph	Criado de Armand
Blanche	Blanche	Hermana de Armand

Le docteur	Le docteur	Médico de Marguerite
	León	Criado
	Esther	
	Anaïs	
	Adèle	
	Un commisionaire	Recadero

La trama de la pieza teatral es ciertamente más simple, los elementos afectivos son mucho más claros y nítidos, los personajes son más arquetípicos. Como una concesión a las exigencias del teatro de *vaudeville*, la pieza incluye algunos elementos jocosos y alegres, además de estar *mêlée de chant* gracias al aporte de Montaubry (ver pp. 102-103). La pasión de Armand es mucho más fuerte y libre de toda incertidumbre, Marguerite se enamora más límpida y repentinamente y su sacrificio es más claro y definitivo. La añadida historia de Nichette, que celebra su boda con Gustave justamente en el día de la muerte de Marguerite, hace que el contraste entre esos dos destinos –el esperado *final feliz* para “une très honnête fille” (Béhar 1994: 254) y el trágico de una cortesana– sea aún más evidente y parece ser una concesión a la moral burguesa dominante en la época. Gaston es el buen amigo absolutamente desinteresado, como lo fue Tiberge con des Grieux en *Manon Lescaut*, mientras Prudence es la falsa amiga que pide dinero prestado a Marguerite incluso cuando ésta ya está al borde de la muerte.

Un elemento que se repite en ambas obras de Dumas es la presencia de las camelias en Marguerite: “Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges” (Béhar 1994: 34) y es con una camelia que ella acepta discretamente los avances de Armand. En la ópera, sin embargo, las camelias no serán nombradas ni una sola vez y Violetta entregará a Alfredo simplemente “questo fiore”, aunque Pombo llega a hablar de la “ópera de las flores” mencionando que la protagonista, Marguerite, es rebautizada como Violetta: “Cambia el nombre de la flor como símbolo de su caducidad, la violeta, a diferencia de la camelia o la margarita, propone un sentido de sutileza sombría, algo que los italianos llamarían *atteggiamento morbido*” (2017: 33). En la versión de *La Traviata* editada bajo la dirección de Isabel Gortázar y publicada en Barcelona en 1991, leemos sin embargo que Piave hizo una serie de cambios en su libreto,

para no pagar los derechos de autor a Dumas:

Marguerite Gautier, que era la protagonista de la novela, fue transformada en Violetta Valéry en el libreto. El joven enamorado Armand Duval se convirtió en Alfredo Germont. Julie, la amiga de Marguerite, en la ópera se llamó Flora, y así ocurrió sucesivamente con los nombres y títulos restantes [...] El libretista omite en su versión cualquier alusión a las camelias, la flor predilecta de Marguerite Gautier, que da título a la novela de Dumas; esta omisión debía servir para evitar una prueba indiscutible de la relación de *La Traviata* con la novela. (1991: 9).

Un aspecto muy interesante, parcialmente estudiado por Emilio Sala (2008), es el elemento musical dentro del drama de Dumas, que Bertoni declara como requeridos e indispensables en el teatro de vaudeville: "...la strutturazione del testo è condizionata da altri fattori estrinseci: il teatro di vaudeville in cui l'opera va in scena richiede l'inserimento dei brani musicale al vaudeville indispensabili, e impone un avvicendamento, talora stridente, di momento leggeri e patetice" (2010: 443).

Como la mayoría de obras de su época, estaba *mêlée de chant*, organizando armónicamente diálogos y música en un mismo acto dramático. La pieza se iniciaba con una obertura, había cuatro intermedios musicales entre los cinco actos e, incluso, algunas incrustaciones musicales entre los diálogos, compuestas por el compositor y director del *Théâtre du Vaudeville*, Édouard Montaubry<sup>88</sup>.

Además de los tres documentos mencionados por Sala en su libro mencionado (2008:93), hemos localizado en la Bibliothèque Nationale de France una partitura titulada *La Dame aux camélias* y subtitulada *Pièce en 5 Actes, mêlée de Chants* escrita por Montaubry en un arreglo para piano de E. de Baudreuil, con una serie de indicaciones impresas en los márgenes que dan una idea clara del desarrollo dramático-musical de la obra<sup>89</sup>. En el mismo repositorio se encuentra un archivo de audio de toda la pieza teatral, grabada en 1956 en dos discos de vinilo, con un acompañamiento musical de algunas piezas de Chopin, algunas inserciones musicales sin identificar (por ejemplo, el pequeño trozo musical que cierra la escena trece del primer acto), aunque obviando completamente la *chanson* del primer acto, escena ocho, que desarrollamos más adelante (ver p. 113)<sup>90</sup>.

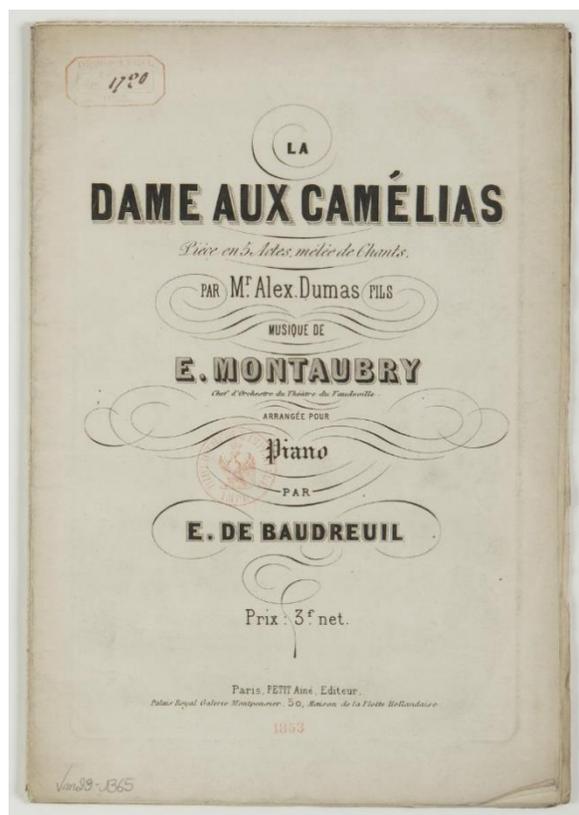
---

<sup>88</sup> Lamentablemente no nos ha sido posible ubicar un registro grabado de toda la parte musical, a pesar de haber investigado en los siguientes repositorios: <https://musopen.org/> y <https://www.dsi.cnrs.fr/>

<sup>89</sup> Ver documento en el enlace: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45155162d>

<sup>90</sup> El archivo de audio se encuentra parcialmente en el enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8813597s?rk=21459;2#> desde donde hay que abrir el enlace

La pieza teatral ha pasado de ser una de las más representadas en su época a caer casi en el olvido en la actualidad. Si bien una búsqueda en un repositorio francés especializado<sup>91</sup> proporciona una gran cantidad de representaciones y documentos afines, en Youtube la presencia es exigua y no aparece ningún registro de la composición musical de Montaubry. Es de mencionar, sin embargo, que en su edición de *La Dame aux camélias* de 1994, Béhar incluye una relación de las 39 representaciones entre 1852 y 1993, aunque sin diferenciar entre sesiones únicas y temporadas de sesiones. Destacan dos representaciones que fueron más bien adaptaciones de la obra: la primera, hecha el 11 de octubre de 1977 en la ciudad universitaria de París por la compañía *Gli Esauriti* en lengua italiana y en donde un actor representó a Marguerite; la segunda, del mes de noviembre de 1993, titulada *L'Éperdu* y que fue una reescritura en verso (1994: 410-412).



---

<https://www.deezer.com/es/album/7764283> para acceder, previo registro, a la grabación íntegra.

<sup>91</sup> <http://inatheque.ina.fr/> Este repositorio contiene registros de numerosos teatros franceses: Théâtre national de Chaillot, Théâtre national de l'Odéon, Théâtre national de la Colline et de Strasbourg, Théâtre National Populaire de Villeurbanne, Théâtre de la Manufacture de Nancy, Comédie de Reims, entre otros.

Fig. 5 *La Dame aux camélias* (acompañamiento para piano) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3222580.r=montaubry%2C%20dame%20aux%20cameelias?rk=236052;4>

El drama fue representado por primera vez el 2 de febrero de 1852 y en una segunda edición hecha al día siguiente Dumas escribió un prefacio en el que elogiaba a los actores del día anterior y al director de orquesta Édouard Montaubry que había igualmente compuesto la música de escena:

M. Montaubry, le chef d'orchestre, a animé la scène du souper d'une ronde vigoureuse, originale, facile, et, avec une habilité pleine de sentiment, a fait revenir, au dernier acte, au moment de la mort de Marguerite, ce motif gai, comme un souvenir constant de la vie folle qui s'exhalait. (Sala 2008: 92).

Esto es relevante en la medida en que asigna una función dramática a la música de Montaubry que no sería así simplemente un prescindible decorado musical. Además, de las palabras de Dumas no se puede inferir que haya querido o podido influir en la composición del director de orquesta en ningún sentido. Para examinar más profundamente esta cuestión, Sala menciona tres documentos que se encuentran en la *Bibliothèque Nationale de France*, aunque aún no han sido catalogados y no son por tanto accesibles (2008: 93):

- Una parte manuscrita de la partitura de oboe que fue seguramente utilizada en la primera representación del drama en 1852 en el teatro de Vaudeville.
- Una edición en papel de la *ronde* cantada por René Luguet en el teatro de Vaudeville interpretando a Gaston.
- La edición en papel de una “fantaisie concertante pour piano et violon” titulada *La Dame aux camélias*, compuesta por Ernest Depas y Alphonse Leduc a partir de la música de Montaubry<sup>92</sup>.

#### 6.2.1. La música de Montaubry en el drama

La representación comienza con una *Ouverture en allegretto* que abarca las ocho

---

<sup>92</sup> Ficha de la BNF: <https://catalogue.bnf.fr/liste-de-notices.do?envoiMail=envoiMailFalse&arkNotice=ark%3A%2F12148%2Fcb429474467&typeFormatFichier=0&typeNoticesPdf=1&formatNoticesPdf=1&pageRechNotice=>

primeras páginas de la partitura y sólo en la página 9 vemos el titulado *Acte 1er* seguido de la indicación *Ronde allegro* y el texto de Gaston: “J’aime mieux chanter puisqu’il le faut”. A continuación, entre las páginas 9 y 11 se representa la *Ronde allegro* de la escena 8 del primer acto, que Verdi reemplazaría en su obra con el célebre *Brindisi*:

## I

Il est un ciel que Mahomet  
Offre par ses apôtres.  
Mais les plaisirs qu’il nous promet  
Ne valent pas les nôtres.  
C’est vrai, c’est vrai, c’est vrai.  
Ne croyons à rien  
Qu’à ce qu’on tient bien,  
Et pour moi je préfère  
A ce ciel douteux  
L’éclat de deux yeux  
Reflété dans mon verre.

## II

Dieu fit l’amour et le vin bons,  
Car il aimait la terre.  
On dit parfois que nous vivons  
D’une façon légère.  
C’est vrai, c’est vrai, c’est vrai.  
On dit ce qu’on veut,  
On fait ce qu’on peut,  
Fi du censeur sévère  
Pour qui tout serai  
Charmant, s’il voyait  
À travers notre verre !<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Emilio Sala y sus alumnos del *Corso di Laurea di Musicologia e Beni Musicali dell’Università Statale di Milano* representaron esta *ronde* el 27 de mayo de 2008, en una grabación que está aún accesible en el

Podemos comprobar que los versos de Dumas mencionaban el paraíso musulmán con su dudosa recompensa celestial y le oponían los placeres del amor y del buen vino, creados por Dios por amor a la tierra, mensaje que fue adoptado por Verdi con un *Brindisi* de exaltación del amor y de la bebida, aunque sin ninguna alusión al mundo islámico.

Ni en la biografía ni en la obra de Dumas fils o Verdi hay huellas de un presunto sentimiento, ni favorable ni opuesto al islam, ni tampoco hay huellas de la “*chanson de Philogène*” demandée par Prudence ni de ningún poeta de ese nombre. Por ello, la explicación más plausible de la omisión de Mahomet en la ópera es que el cambio se deba más bien a la pluma de Piave y a las exigencias de elevar los triviales versos de la *chanson à boire* al excelso nivel que el amor de Alfredo precisa, como asegura el musicólogo inglés David Kimbell en su *Verdi in the age of Italian Romanticism*:

A last detail of the libretto that is worth a brief examination is the change in the tone of the drama which Piave sometimes achieves, and which sometimes goes beyond what has been strictly necessitated by the change of medium. Quite early in the first act, at the *Brindisi*, one begins to sense such a transformation. Dumas's drinking song is rendered by Gaston: Piave, naturally enough, transfers the song to Alfredo, whom for the occasion he dubs a 'maestro'. Then he eliminates what we may call its wit, and transforms its trivial enthusiasm for 'les plaisirs' into a veritable hymn to love and beauty.

And this exaltation of tone becomes more prevalent as the act progress, the idealistic panegyric of 'quell'amor ch'è palpito. Dell'universo intero' translating Alfredo's avowal of love to a quite different plane from Armand's (1981: 652-653).

La interacción de los diálogos con la música era un procedimiento dramático muy usual en las representaciones teatrales de aquella época y se mantuvo en las primeras representaciones de cine mudo, acompañadas siempre por un pianista que tocaba en la oscuridad al pie de la pantalla. Hasta la actualidad, las películas están permanentemente acompañadas por bandas sonoras que se han convertido en un subgénero indispensable en la cinematografía contemporánea<sup>94</sup>. Así vemos en el margen de la página 11 las

---

link: <https://www.youtube.com/watch?v=8GawGDcZTkQ>

<sup>94</sup> Es célebre la banda sonora que Saint-Saëns compuso en 1908 para la película *La Mort du duc de Guise* (1908) y que es considerada la primera hecha específicamente para el cine por un compositor de prestigio.

indicaciones “MARGUERITE (Prenez cette fleur)” correspondiente a la escena 12 del primer acto y “GASTON Choeur des villageois, il chante) C’est une heureuse journée)” correspondiente al breve coro de la escena 13 del mismo acto e interrumpido por la frase “en avant le bal de nocés!” exclamada por Olympe casi al final de la escena.

C’est une heureuse journée !  
Unissons, dans ce beau jour,  
Les flambeaux de l’hyménée  
Avec les flambeaux [...]

A continuación, sigue un *Entracte* instrumental en *allegretto* precediendo al segundo acto que contiene únicamente diálogos hasta la escena 13 en la que la música vuelve a acompañar a Marguerite en *moderato* “: MARGUERITE: rappelle-toi bien qui je suis, et ce que je suis” y “MARGUERITE: Eh bien, dis qu’il n’y en a pas” añadiendo al tempo la indicación *con vigore* para cerrar con énfasis la escena y el acto.

Entre el segundo y tercer actos hay un *Entracte* instrumental en *allegro moderato* y la siguiente entrada musical lenta es solamente en la escena 4 cuando, después de los largos alegatos de Georges Duval, Marguerite cede vencida y se resigna a abandonar a Armand: “MARGUERITE (Croyez-vous que j’avais fait de cet amour le rêve, l’espoir et le pardon de ma vie?)”<sup>95</sup>. Luego, en la escena 9, después de la partida de Marguerite y cuando Armand se derrumba al leer la carta de despedida, mientras su padre entra, se musicaliza las entradas de Armand remarcando *con fuoco*: “ARMAND (Allons que je suis enfant) [...] Mon père, mon père!)”.

Terminado el tercer acto sigue asimismo un *Entracte* en *allegretto commodo*, y luego se inicia el cuarto acto con la fiesta y sucesos en la casa de Olympe, antes de musicalizar el crítico momento de la escena 7 en que Marguerite afirma falsamente amar a Varville: MARGUERITE (“Eh bien, oui, j’aime Mr de Varville”). A continuación, vuelve el diálogo a ocupar el escenario en la dramática escena en la que Armand congrega a todos los

---

Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=zolNXVIsHFc>

<sup>95</sup>Esta pregunta figura así en la partitura de Montaubry, pero en la edición de *La Dame aux Camélias* de Béhar es: “Croyez-vous que j’avais mis dans cet amour la joie et le pardon de ma vie?” (1994 : 301).

convives para despreciar públicamente a Marguerite y lanzarle billetes al rostro para, siguiendo el flujo de la secuencia, musicalizar la frase de Varville: “VARVILLE (décidément, Mr, vous êtes un lâche)” que cierra el acto.

Terminado este cuarto acto se ejecuta otro *Entracte* en *tempo andantino* antes de comenzar el quinto y último acto que contiene un pequeño trozo musical al inicio con la mención “Au lever du rideau”, lo que indica la estrecha sincronización entre acción, parlamento y música en la dramaturgia de esta pieza. En la escena 2 aparece la mención impresa al margen: “MARGUERITE (Ouvre la fenêtre et donne un peu de jour)” para señalar el trozo lento que debe acompañar esta acción de Nanine. El siguiente apoyo musical tiene lugar en la escena 6 cuando Marguerite ha leído la carta en la que Georges Duval le pide perdón y explica que Alfredo va a visitarla: “MARGUERITE (Le médecin ne me quitterait pas [...] je me sens de la joie au coeur) y, poco después, ya en la escena 7, con “MARGUERITE Une joie tu dis?” seguida inmediatamente por “[...] Entrée d’ARMAND”, en donde la acción y la música deben surgir simultáneamente. A los vanos esfuerzos siguientes de Marguerite por vestirse en la escena 8 sigue el desolado MARGUERITE (Ah! je ne peux pas)” y sus palabras de resignación “Crois moi, Dieu fait bien ce qu’il fait” antes de las palabras que cierran la escena musicalizada en moderato: “Entends-tu mon ARMAND, tu as bien compris?”

Finalmente, la dramática escena 9 indica un “(donne-moi ta main..)” musicalizado en *lento* y dirigido a Armand y, por último, la despedida de Nichette: “(Il te sera beaucoup pardonné parce que tu as beaucoup aimé !)”.

Este acompañamiento musical a lo largo de todo el drama dio posiblemente a Verdi la primera versión de una adaptación de la misma trama con música: “This is adaptation: repetition without replication”. (Hutcheon 2006: 149).

### 6.2.2. Estructura de la novela y del drama

En el siguiente cuadro confrontamos gráficamente la estructura de los veintisiete capítulos de la novela con los cinco actos *mêlés de chant* del drama, con el aporte musical de Montaubry en las escenas correspondientes, según las indicaciones que se hallan en la partitura. Los ocho primeros capítulos corresponden al relato hecho por el narrador anónimo y han sido eliminados de la narración lineal del drama por Dumas, así como también lo ha sido el último capítulo, en el que vuelve a figurar el narrador inicial. El

drama *mêlé de chant* comenzaba en efecto con una obertura que era la que iniciaba la representación y los cuatro entre actos estaban cubiertos musicalmente. Además, ciertos parlamentos relevantes a nivel dramático estaban también reforzados por intervenciones musicales puntuales:

NOVELA	DRAMA
<p><b>Capítulo I.</b> En el año 1847, fallece en París Marguerite Gautier, una <i>femme entretenue</i>, cortesana y elegante. En su apartamento se vendían sus pertenencias; y el narrador fue a observar y recordarla.</p>	Sin correspondencia
<p><b>Capítulo II.</b> El narrador, no había tenido ninguna relación con Marguerite, que había sido la amante de muchos hombres ricos en París. Enfermó de tuberculosis y fue a curarse a Bagnères con la hija de un conde, que murió. Marguerite se curó y volvió a París, donde estuvo con el conde, que la quería paternalmente y toleraba sus veladas con otros hombres.</p>	Sin correspondencia
<p><b>Capítulo III.</b> El narrador, en el apartamento de la difunta donde se realizaba la subasta, pujó por un ejemplar de <i>Manon Lescaut</i>, que tenía una dedicatoria, hasta que se lo adjudicaron.</p>	Sin correspondencia
<p><b>Capítulo IV.</b> La familia de Marguerite, su hermana y su sobrino, heredaron lo que quedó de la subasta, realizada para pagar las deudas que había dejado. Armand Duval quiso contactar con el comprador del libro, y este se lo regaló al leer una carta de Marguerite para Armand y comprender el valor sentimental que tenía para él.</p>	Sin correspondencia

<p><b>Capítulo V.</b> Al pasar unos días, el narrador fue al cementerio en busca de Armand. La tumba estaba cubierta de camelias blancas, la flor preferida de Marguerite. El jardinero le indicó al narrador la dirección de Armand, pero éste había ido a ver a la hermana de Marguerite para que le autorizara el traslado de la tumba de un nicho a otro, la única posibilidad de verla por última vez.</p>	Sin correspondencia
<p><b>Capítulo VI.</b> Al llegar Armand con la autorización, fue con el narrador a ver cómo cambiaban la tumba. Al descubrir el cuerpo, Armand quedó muy afectado por su estado.</p>	Sin correspondencia
<p><b>Capítulo VII.</b> El convaleciente Armand, recordando felizmente a Marguerite, le contó al narrador la historia de cómo la había conocido gracias a su amigo Gaston.</p>	Sin correspondencia
<p><b>Capítulo VIII.</b> Armand le cuenta que fue con su amigo Gastón al teatro y vieron a Marguerite y al duque. Conocieron a su modista y vecina, Prudence, y la acompañaron a su casa, pero ella los despidió en cuanto Marguerite llegó a la suya con el duque. Marguerite, al saberlo, los invitó a ir a su casa, para poder deshacerse del conde.</p>	Sin correspondencia
	<b>Música</b> <i>Ouverture – allegretto</i>
<p><b>Capítulo IX.</b> En la casa, Armand hizo recordar a Marguerite la vez que se conocieron y cuánto él estuvo nervioso. Marguerite trataba mal al conde, pero a Armand le parecía una mujer perfecta. Gaston toca <i>Invitation à la valse</i> en el piano, pero</p>	<b>I Acto – Escena 8</b> – Marguerite, Prudence, Olympe, Saint–Gaudens y Gaston cenan y deciden brindar con una <i>chanson à boire</i> .

<p>Marguerite toca una canción libertina, hasta que le acomete un fuerte ataque de tos.</p>	<p><b>Música</b> – <i>ronde allegro</i></p> <p>Gaston/coro :“Il est un ciel que Mahomet [...]”</p>
<p><b>Capítulo X.</b> Marguerite agradece a Armand su preocupación y él le reitera su amor a lo que ella correspondió con un beso. Marguerite le da una camelia para que él se la traiga de vuelta cuando haya cambiado de color: “Demain, de onze heures à minuit”.</p>	<p><b>I Acto – Escenas 9, 10, 11, 12 –</b></p> <p>Marguerite cede a la pasión de Armand, le da un beso y una camelia, para que se la devuelva cuando se haya marchitado: “l’espace d’un soir ou d’un matin”</p> <p><b>Música</b> – <i>allegro moderato</i></p> <p>Marguerite: “Prenez cette fleur”</p> <p><b>Música</b> – <i>allegretto giocoso</i></p> <p>Gaston/coro: “C’est une heureuse journée...”</p>
	<p><b>Música</b> – Entreacto – <i>allegretto</i></p>
<p><b>Capítulo XI.</b> Armand estaba feliz y sorprendido de lo ocurrido, y se empeñaba en creer que no se trataba de una cortesana. Fue a verla, como había prometido en la víspera y ella le contestó que no se acordaba del pacto. Luego Prudence le dijo que Marguerite opinaba que era encantador.</p>	
<p><b>Capítulo XII.</b> Armand pasó la noche con Marguerite, pero ella lo despachó a las cinco y le prometió mandarle instrucciones para su próxima cita, entregándole una llave de su departamento. Al día siguiente, Armand le haría una gran escena de celos porque la había visto con el conde en el teatro, pero luego se arrepintió y ella le perdonó, haciéndole saber que se estaba enamorando de él.</p>	
<p><b>Capítulo XIII.</b> Prudence le recomendó a Armand que no fuera celoso. Marguerite invitó a Armand a pasar varios meses en el campo, pero el joven se</p>	

<p>ofendió, diciendo que no aceptaría tal situación con esos medios, otra vez se dio cuenta del error en que incurría y fue perdonado por segunda ocasión. Al día siguiente, Marguerite le pidió que no viniese, sin embargo, él acudió y vio que el conde entraba en la casa y no lo vio salir, por lo cual sufrió mucho.</p>	
<p><b>Capítulo XIV.</b> Armand estaba furioso por la extraña relación con Marguerite, y le escribió una carta diciéndole que le amaba, pero que lo suyo no podía ser y le devolvió la llave. No recibió respuesta. Le escribió otra, pidiéndole una cita para pedirle perdón.</p>	
<p><b>Capítulo XV.</b> Cuando Armand ya había perdido la esperanza, recibió visita de Marguerite y Prudence. Marguerite le perdonó, le entregó de nuevo la carta y le dijo que no necesitaba dinero para estar con él, explicándole su condición.</p>	<p><b>II Acto</b> – Escena 13</p> <p><b>Música</b> – <i>moderato</i></p> <p>Marguerite: “Rappelle-toi bien qui je suis ”</p> <p><b>Música</b> – <i>con vigore</i></p> <p>Marguerite: “Eh bien, dis qu’il n’y en a pas</p>
	<p><b>Música</b> – Entreacto – <i>allegro moderato</i></p>
<p><b>Capítulo XVI.</b> Armand aceptaba todas las condiciones que le ponía Marguerite, pronto le entregaría el <i>Manon Lescaut</i> del Abate Prevost. Armand cambió su vida y sus hábitos, tuvo que hacer algunas deudas y jugar para poder darle obsequios. Intentaba curar a Marguerite y hasta cierto punto lo conseguía.</p>	
<p><b>Capítulo XVII.</b> Marguerite quiso pasar una temporada en una casa rural en Bougival, por lo que se la pidió al duque, el cual le dio un</p>	

<p>ultimátum: “Yo (y la renta) o Armand Duval”. Ella escogería el amor, haciendo que la felicidad de Armand aumentara sobremanera. El duque volvería a rogar que le acepte, sin importar circunstancias, pero ella rechazaba abrir sus cartas.</p>	
<p><b>Capítulo XVIII.</b> Los jóvenes hacían proyectos para su porvenir, Marguerite prefería no regresar a París. Armand notó que los bienes de Marguerite iban desapareciendo, por lo que acudió a París y se enteró de que la joven tenía muchas deudas y estaba vendiendo todas sus pertenencias.</p>	
<p><b>Capítulo XIX.</b> Armand se compromete a pagar todo, pero ella rechaza su oferta, proponiendo que vivan humilde y austeramente, pero él le reconviene diciendo que ella necesitaba de sus lujos.</p>	
<p><b>Capítulo XX.</b> Armand aceptaría gustoso la propuesta de su amada, poco después llegaría su padre. El señor Duval le reprocha a Armand su conducta al lado de ella y le ordena abandonarla, pero Armand rechaza la imposición.</p>	
<p><b>Capítulo XXII.</b> Armand, al llegar a Bougival, no vio a Marguerite que ya se había marchado a París, dejándole una carta de despedida, diciendo que le había amado mucho pero que la familia es más importante que ella. Armand va donde su padre.</p>	<p><b>Acto III – Escena 9</b></p> <p><b>Música – <i>con fuoco</i></b></p> <p>Armand: “Allons que je suis enfant...”</p> <p>Armand: “ Mon père, mon père ”</p>
	<p><b>Música – Entreacto – <i>allegro commodo</i></b></p>

<p><b>Capítulo XXIII.</b> Armand le enseñó la carta a su padre, y volvieron a su casa, donde estaba su hermana. Pero Armand no era feliz, y volvió a París. Vio a Marguerite, pero no habló con ella. Prudence le dijo que aún seguía enamorada de él y que le pide perdón de su parte. Armand fue en busca de Marguerite a una fiesta de su amiga Olympe, con la que Armand bailó toda la noche y parecía que había asimilado la separación de Marguerite pues no se dirigieron la palabra.</p>	
<p><b>Capítulo XXIV.</b> La relación con Olympe haría sufrir a Marguerite, quien, poco después acudiría a pedirle clemencia. Armand le dijo que olvidaría todo lo acaecido y pasaron la noche juntos. Al día siguiente, Armand fue a visitarla, pero no le dejaron pasar pues ella se encontraba con el conde. Iracundo, le dejó un sobre con quinientos francos, para pagarle la noche, sobre que ella le hizo devolver con un recadero. Ella partió a Inglaterra y él a Alejandría.</p>	<p><b>Acto IV</b> – Escena 7</p> <p><b>Música</b> – <i>agitato</i></p> <p>Marguerite: “Eh bien, j’aime M.de Varville ”</p> <p><b>Música</b> – <i>allegro vivace</i></p> <p>Varville : “ Décidement, Monsieur, vous êtes un lâche ”</p>
	<p><b>Música</b> – Entreacto – <i>andantino</i></p>
<p><b>Capítulo XXV.</b> Armand no podía contar más. El resto eran cartas que habían sido escritas por la joven durante la enfermedad que la acabaría, las cuales nunca fueron recibidas. Confesó que mientras él buscaba a su padre, este llegó a visitarla y le rogó que dejara a su hijo, puesto que interfería directamente con las relaciones familiares y con la felicidad de su hija y ella aceptó.</p>	<p><b>Acto V</b> – Escena 1</p> <p><b>Música</b> – (Al levantarse el telón)</p> <p><b>Acto V</b> – Escena 2</p> <p><b>Música</b> – <i>lento</i></p> <p>Marguerite: “Ouvre la fenêtre [...]”</p>
<p><b>Capítulo XXVI.</b> Marguerite continuaría con las cartas suplicando que Armand la visitase. Su salud empeoraba y el único consuelo que recibió fue una carta del padre de Armand, acompañada</p>	<p><b>Acto V</b> – Escena 6</p> <p><b>Música</b> – <i>adagio</i></p> <p>Marguerite: “Le médecin ne me quitterait pas [...]”</p>

<p>de dinero. Al poco tiempo le embargarían sus bienes, y las cartas comenzarían a ser escritas por Julia Duprat, pues ella estaba demasiado débil. Finalmente, la joven moriría en la más extrema desgracia y soledad.</p>	<p>Marguerite: “Je me sens de la joie au cœur...”<sup>96</sup></p> <p><b>Acto V</b> – Escena 7</p> <p><b>Música</b> – <i>crescendo</i></p> <p>Marguerite: “Une joie, dis-tu ?...”</p> <p><b>Música</b> – (Entrada de Armand)</p> <p><b>Acto V</b> – Escena 8</p> <p><b>Música</b> – <i>lento</i></p> <p>Marguerite: “ Ah ! Je ne peux pas !”</p> <p><b>Acto V</b> – Escena 8</p> <p><b>Música</b> – <i>moderato</i></p> <p>Marguerite: “Crois-moi, Dieu fait bien ce qu’il fait”</p> <p><b>Acto V</b> – Escena 8</p> <p><b>Música</b> – <i>moderato</i></p> <p>Marguerite: “Entends tu mon Armand, tu as bien compris ?”</p> <p><b>Acto V</b> – Escena 9</p> <p><b>Música</b> – <i>allegro</i></p> <p style="padding-left: 40px;">(movimiento de polka)</p> <p style="padding-left: 40px;">Grave</p> <p><b>Acto V</b> – Escena 9</p> <p><b>Música</b> – <i>lento</i></p> <p>Marguerite: “Donne moi ta main”.</p>
---	--

---

<sup>96</sup> Este verso no tiene equivalente en el texto de Dumas y es posiblemente una ‘añadido’ de Montaubry, a repetir después del verso “Le médecin ne me quitterait pas [...]”.

	<p><b>Acto V</b> – Escena 9</p> <p><b>Música</b> – (Il te sera beaucoup pardonné , parce que tu as beaucoup aimé !)</p>
<p><b>Capítulo XXVII.</b> El narrador anónimo y Armand Duval concluyen la historia visitando la tumba de Marguerite y al padre Duval y su hija Blanche</p>	<p>Sin correspondencia</p>

Hasta aquí pues la transposición de la novela en la pieza teatral que, más allá de las acciones que hayamos podido identificar como presentes en ambas versiones, nos deja inicialmente dos constataciones: la primera es que *La Dame aux camélias* en la actualidad ya no es una *pièce mêlée de chant* puesto que las escasas representaciones de las últimas décadas renuncian al acompañamiento musical tan usual en el siglo XIX parisino<sup>97</sup>, y la segunda es que la investigación de la función de la música en este drama está aún por acometer, al existir archivos que hoy, casi dos siglos después de los hechos, aún no han sido analizados.

### 6.3. La ópera: dramaturgia y adaptación

#### 6.3.1. Dramaturgia y representación en Verdi

En su tesis doctoral, Pau Monterde pone el acento inicialmente en la definición del concepto de dramaturgia musical. Para ello se apoya en Patrice Pavis, quien en su *Dictionnaire du Théâtre* define la dramaturgia, en su sentido más general, como "la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción

---

<sup>97</sup> Hemos ubicado una única representación del año 2012 en México con acompañamiento de piano –y sin cantos–, pero según información recibida por email del director de la pieza, el acompañamiento fue “improvisado” por la pianista del elenco. Accesible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=d2tf9xgWDVo&t=5220s>

de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos"(2005: 3). Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales, cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. De aquí infiere Monterde que:

si entenem l'òpera com una forma de teatre, hauríem de poder aplicar-li aquests conceptes i definir la "dramatúrgia musical" com la tècnica i la metodologia que busca establir els principis de construcció d'una òpera en tant que drama musical, i que hauria de servir tant per escriure i compondre una òpera com per analitzar-la correctament, ja sigui des del punt de vista del crític o de l'estudiós, del director d'escena que ha d'escenificar-la o del director musical i els cantants que han d'interpretar-la. (2005: 3)

Como dice Linda Hutcheon, en el modo de participación *showing* hay un nivel de interacción con el espectador que está determinado por la dramaturgia y por la *performance*:

The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories. Visual and gestural representations are rich in complex associations; music offers aural "equivalents" for characters' emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects. (2006: 23)

Sobre este aspecto ha escrito Gilles de Van su *Verdi's Theater. Creating drama through music* (1998), en el que pone de relieve los elementos básicos de la dramaturgia verdiana, como la creación de personajes tipos (héroes, heroínas, tiranos, justicieros), el encadenamiento de situaciones tipo y el recurso a algunos temas profundos como la maldición, la venganza y el sacrificio. Asimismo, Verdi recurre a diferentes estéticas: la estética monumental del melodrama o aquella del drama musical y aborda problemas como la expresión de interioridad o la integración de la dimensión espectacular o el recurso al humor.

Esto tiene que ver con un hecho bastante curioso y que afecta a la ópera. La dramaturgia, que es considerada naturalmente como el elemento fundamental de la representación teatral y, en colaboración con la música, también de la operística, es frecuentemente subvalorada o ignorada cuando se trata de valorar una ópera, ya que los críticos suelen poner la atención más en el libreto, es decir en las palabras del texto, o en

la música, o sea en los sonidos de la orquesta y cantantes, incluso en la escenografía<sup>98</sup>, dejando de lado el hecho de que la ópera *es* cada vez en el momento de su representación, *es reescrita* cada vez durante la actuación y de que, por tanto, su mensaje estético depende en gran parte de la concepción y desarrollo de su dramaturgia musical.

En un artículo citado por Massimo Mila en su *El arte de Verdi* encontramos una acertada afirmación de Alfredo Parente sobre la ópera:

La historia... registra óperas en las que el verdadero valor y el centro artístico de las mismas se halla en el libreto, y óperas en las que todos los demás elementos se anulan y se funden por obra de la música; finalmente, hay óperas en las que la música y la poesía se acoplan entre sí y alternan la una con la otra como si de diferentes medios de expresión lírica se tratara, y conforman una armonía única. (Parente 1993: IV, cit. por Mila 1992: 12).

### 6.3.2. Estructura narrativa de *La Traviata*

<i>ACTOS</i>	<i>PARTE NARRATIVA</i>	<i>TRAMA</i>	<i>NIVEL DE ARMONÍA</i>	<i>MATERIAL MUSICAL</i>	<i>CARÁCTER TEMÁTICO</i>
Obertura	Introducción	- Prólogo	- Suave y trágico	- Obertura con claves S y T*	- Anticipatorio
Primer acto	I Exposición	- Situación estable - Aumento de la tensión	- Fuerte - Moduladorio	- Tema con clave B - Tema con clave A	- Afirmativo - Activo
Segundo acto	II Desarrollo	- Situación estable - Aumento de la tensión	- Inestable	- Tema con clave D-I - Tema con clave D-II	- Lírico - Dramático
Tercer acto	III Recapitulación	- Resolución - Desenlace	- Fuerte - Trágico	- Tema con clave S - Tema con clave T	- Jubiloso - Trágico

\*Las iniciales utilizadas sólo pretenden representar diferentes temas musicales y no tienen otra significación. (El gráfico es mío)

A efectos de nuestro trabajo es importante identificar los diferentes motivos de situación,

<sup>98</sup> Véase el interesante *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, de Arthur Pougin (1883): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674.r=mise%20en%20scene%20machinerie?rk=21459;2>

las secuencias que los contienen y los temas que abordan, para poder compararlos a través de los diferentes géneros, más allá de las obvias diferencias formales.

El musicólogo Douglas Seaton ha analizado la estructura de la sonata N° 17 de Beethoven para demostrar todos los elementos correspondientes a una obra narrativa. En efecto, partiendo de la estructura básica de la forma sonata, que consiste en tres partes o momentos –la exposición, el desarrollo y la recapitulación–<sup>99</sup>ha elaborado un gráfico que representa los distintos momentos narrativos de esta pieza (2005: 67). Señala que una pieza musical tiene tanto una trama como un contenido, las dos condiciones básicas de toda obra narrativa: en su opinión, la trama o plot es “the definition of character through harmonic patterns of stability, rising tension, climax, resolution, and dénouement” y la voice es, o puede ser, “created in various ways, sometimes embodied in musical forms but often, too, in verbal cues, in musical behaviors surrounding the performance and hearing of a work, or in reception” (2005: 66).

Siguiendo el modelo de Seaton, hemos elaborado un gráfico en el que representamos *La Traviata*, teniendo en cuenta no sólo su libreto sino también su discurso musical. Hemos constatado que su estructura de sonata se adapta perfectamente a la estructura de *La Traviata*, con las lógicas variaciones en el interior de cada categoría, lo cual nos demuestra que ambas obras comparten similar entidad narrativa.

En el caso concreto, el proceso creativo se iniciaba en Verdi con la elección de un tema, inicialmente sobre temas históricos, como era habitual en la época, para evolucionar poco a poco hacia temas contemporáneos, innovando de tal manera que llegó a poner en escena a personajes realmente inusuales en los escenarios como el jorobado Rigoletto y la cortesana Violetta Valéry. Había una serie de factores externos que debían darse, tales como la firma del contrato con un teatro, los derechos de autor, la disponibilidad de determinados libretistas –llamados por entonces correctamente poetas– o de ciertos cantantes, o hasta de la ciudad o teatro en que la obra debería ser representada. Todos estos factores podían influir en su ritmo de trabajo y, por tanto, en su proceso creativo y en la culminación de una ópera. Pero él tenía un gran sentido dramático y, así como concebía primero la secuencia de acciones de cada escena, antes de pasar a los elementos vehiculares como los versos de sus libretistas, de la misma manera decidía la historia

---

<sup>99</sup> Para profundizar sobre la sonata véase *Introducción a la música*, de Ottó Károlyi, pp. 140-143.

general de sus óperas, antes de plantearse su organización en actos y escenas, o de pensar en los cantantes que las representarían, teniendo siempre muy claro que la ópera existe, no en los libretos o partituras, sino en la representación musical y escénica. Y es en función del resultado dramático-musical que él quería lograr, que elegía libretista, cantantes con una tesitura aparencia determinada y que componía la música correspondiente.

Verdi, con su particularmente agudo sentido de la dramaturgia, era particularmente exigente en lo que se refiere al libreto, como lo demuestra la carta que envió al poeta Somma, a propósito del libreto de *Un ballo in maschera*:

Lo único que hay que retocar es desde ‘Strega mia’ hasta ‘ti tradi’. Todo este pasaje no es lo bastante teatral. Cierto, dices lo que hay que decir, pero las palabras no se esculpen adecuadamente, no resaltan, y por tanto la indiferencia de Gustavo, el asombro de la bruja o el terror de los conspiradores no emergen con suficiente claridad. Tal vez la métrica y la rima no lo permiten. En ese caso convierte este pasaje en un recitativo, yo prefiero un buen recitativo a versos líricos mediocres, te pediría que cambiases ‘e desso-a desso’. Estas rimas tan cercanas suenan mal en música. Quita también ‘Dio non paga il sabato’ (Dios no paga en el Sabbath); créeme, todos los proverbios ...son peligrosos en el teatro. (Budden 2008:100).

En todo caso, Verdi estructuraba los libretos para plantear el tema en sus propios términos y sólo comenzaba a bosquejar la música cuando tenía todo el libreto hecho a su entera satisfacción, en un caso excepcional de compositor obsesionado por la dramaturgia. De ahí su concepto de *parola scenica*, la palabra que no necesita ninguna acción para mostrar con fuerza a la imaginación o a los ojos de los espectadores, el drama que se está produciendo sobre el escenario. Sería definible como una noción teatral realista o una noción teatral romántica en línea con la ópera seria” (du Plessis 2007: 2). En una carta al libretista de Aida, explicaba Verdi: “*Non so s'io mi spiego dicendo 'parola scenica'; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione*”<sup>100</sup>. Otro concepto típicamente verdiano es el de *tinta*, es decir el “color” que Verdi establece con mucha frecuencia en sus óperas creando relaciones temáticas entre temas vocales u orquestales.

Differently from the leitmotivs –also used by the composer but on a narrower

---

<sup>100</sup> <http://www.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-5a5439c1-7265-4aa9-ab92-13393335774c.html>

scale— which work only if they are clearly recognized by the listener, these relationships are not necessarily identified because their aim is not to be perceived as related themes (with possibly similar meaning) but to create in the listener a confused sensation of homogeneity in a scene, an act or an opera, hence the idea of "confused memory". These correspondencies, often revealed only by analysis, seek to create an atmosphere which is felt as coherent, in other words, to use the verdian expression, a common colour. (de Van 1990: 1).

El aspecto de la dramaturgia musical es decisivo en la comparación con la novela y con la pieza de teatro: en el caso de la novela evidentemente no hay dramaturgia que analizar y en el caso de la pieza teatral, en donde sí lo habría —incluyendo el acompañamiento musical que tenía la pieza originalmente—, la cuestión es casi retórica dada la escasez de representaciones que se hacen actualmente de *La Dame aux camélias*. En el caso de *La Traviata*, por otro lado, que es posiblemente la ópera más representada en todo el mundo, la cuestión de la dramaturgia musical —con todos los factores que le son inherentes: escenografía, cantantes, instrumentalización— está más presente que nunca y merece el mayor de los análisis.

### 6.3.3. Piave y Verdi

La colaboración entre Francesco Maria Piave y Giuseppe Verdi fue ciertamente muy fructífera y se tradujo en la adaptación de numerosos dramas a una gran cantidad de óperas en menos de dos décadas: *Ermani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), *Il Corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857), *Aroldo* (1857) y *La Forza del Destino* (1862). El joven poeta tuvo la inigualable capacidad —quizá debido a su juventud frente a la experiencia y férrea voluntad de un ya renombrado Verdi— de someterse y aceptar las correcciones que éste frecuentemente le imponía. Así trabajaron juntos sobre textos de Shakespeare, Schiller y Victor Hugo durante décadas.

El trabajo de Piave se convirtió en una tortura, puesto que el compositor exigía modificar numerosos pasajes y no había día en que no le hiciera alguna observación. Verdi creía en su superior capacidad como compositor y pedía a sus libretistas que estuviesen bajo sus órdenes, ya que él era quien exigía un tema para el libreto y quien tenía la verdadera noción de lo que quería representar; el libretista siempre quedaba en segundo término (Verdi 1991: 8).

La transposición del texto del drama, escrito en prosa, a los versos del libreto operístico presupone una drástica selección y reducción de las palabras, no solamente porque un

libreto es la base de un espectáculo que dura dos o tres horas, sino también porque un parlamento de la pieza teatral tiene que ser reducido al máximo para ser expresado durante la ralentisante melodía que le sirve de vehículo.

Lorenzo da Ponte, Mozart's librettist for *Le nozze di Figaro* (1786), summarized the task well: "I did not make a translation of this excellent comedy [Beaumarchais's *Le mariage de Figaro*] but rather an adaptation or, let us say, an extract. To this end, I was obliged to reduce the sixteen characters of which it consists to eleven [...] and I had to omit, apart from an entire act, many a very charming scene and a number of good jests and sallies with which it is strewn, in place of which I had to substitute canzonettas, arias, choruses, and other forms and words susceptible to music" (Hutcheon 2017: 309).

Tenemos un ejemplo de su colaboración en los siguientes versos de Piave, con sutiles correcciones hechas por Verdi.

PIAVE

VERDI

Sempre libera degg'io

Sempre libera degg'io

Trasvolare di gioia in gioia,

Folleggiare di gioia in gioia,

Perchè ignoto al viver mio

Vo' che scorra il viver mio

Nulla passi del piacer.

Pei sentieri del piacer.

Nasca il giorno, il giorno muoia

Nasca il giorno, o il giorno muoia

Sempre me la stessa trovi,

Sempre lieta ne' ritrovi,

Le dolcezze a me rinnovi

A dilette sempre nuovi

Ma non muti il mio pensier.

Dee volare il mio pensier.

Los cambios hechos por el perfeccionista Verdi son fruto de su afán permanente por pulir sus obras al máximo, fiel a sus conceptos de *parola scenica* y *tinta*, (ver p. 129). Cuando, un tiempo antes, el 5 de septiembre de 1846, Verdi le había enviado una sinopsis para que Piave escribiese el libreto de *Macbeth*: "Durante todo el otoño y el invierno de aquel año el poeta se vio sometido a una andanada de cartas pidiéndole más versos y quejándose de los ya enviados; eran demasiado prolijos, no lo bastante dramáticos, faltos de personalidad" (Budden 2008:62).

No era Piave el único que tenía que soportar las exigencias del compositor, ya que el maestro *concertatore*, Pietro Romani, se exasperaba por la incapacidad de Verdi de explicar sus intenciones a los ejecutantes y su simultánea insistencia, en cambio, en

repetir más de ciento cincuenta veces el gran dueto del acto I hasta veinte minutos antes del ensayo general con público (2008: 62).

Piave supo condensar la pieza de Dumas suprimiendo el segundo acto y centrando la trama en tres personajes principales y cuatro cuadros que reproducen el original con bastante fidelidad:

Es difícil lograr mayor fidelidad al desplazarse de una a otra lengua, de la prosa al verso, del drama hablado al drama cantado. La versificación ocasionalmente fácil, la convencionalidad o debilidad de ciertas expresiones no pueden ocultar la profesionalidad de Piave, su indiscutible sentido del teatro, su extraordinaria habilidad para la condensación y su funcional claridad en la descripción de las situaciones. (Dumas 1992: 28).

Por otro lado, es evidente que la ópera reproduce el drama simplificando su estructura y reduciendo sus personajes: “habitual en el procés de confecció dels llibrets del melodramma italià del XIX” (Monterde 2005: 133). La trama novelística había tenido que reducir su larga extensión a los esquemáticos actos y a los diálogos propios del drama. A su vez, los largos diálogos franceses devenían cortos versos italianos en el libreto. Los cinco actos del drama se reducen a tres en la ópera y los veinte personajes de Dumas se reducen a las tres voces básicas (soprano, tenor y barítono) de Violetta, Alfredo y Giorgio Germont, que dominan y comparten el espectro sonoro de la obra, reduciendo al máximo la presencia de los demás personajes, convertidos todos en meras comparsas.

Una confrontación del contenido de los actos y de la secuencia de las acciones, nos da el siguiente resultado, basándonos en el cuadro de Monterde (2005: 138-139):

<i>La Dame aux camélias (1852)</i>	<i>La Traviata (1853)</i>
<b>Acto I:</b> Recepción en casa de Marguerite. Primer encuentro de ella con Armand.	<b>Acto I:</b> Recepción en casa de Violetta. Primer encuentro de ella con Alfredo.
<b>Acto II:</b> Segundo encuentro de Marguerite con Armand, cuando deciden vivir juntos.	
<b>Acto III:</b> En la campiña. Encuentro de Marguerite y Duval. Ella abandona a	<b>Acto II, cuadro I:</b> En la campiña. Encuentro de Violetta y Alfredo. Ella

Armand.	abandona a Alfredo, que es consolado por su padre.
<b>Acto IV:</b> Recepción en casa de Olympe. Armand veja a Marguerite y es desafiado a duelo por Varville.	<b>Acto II, cuadro II:</b> Recepción en casa de Flora. Alfredo veja a Violetta, desatando el repudio general y los reproches de su padre.
<b>Acto V:</b> Marguerite enferma rodeada de algunos amigos. Muerte y final.	<b>Acto III:</b> Violetta enferma, asistida por Annina y el médico. Regreso de Alfredo y llegada de Germont. Muerte y final.

Por otro lado, una confrontación estrictamente gráfica de la reducción de actos y escenas a nivel del continente nos da el siguiente resultado:

<i>La Dame aux camélias</i> (1852)	<i>La Traviata</i> (1853)
Drama	Ópera
<i>Pièce en cinq actes mêlés de chants</i>	<i>Melodramma</i> in tres actos
Acto I	Acto I
Escena 1	
Escena 2	
Escena 3	
Escena 4	
Escena 5	
Escena 6	Escena 1
Escena 7	Escena 2 ( <i>Brindisi</i> )
Escena 8 (Canto de <i>Gaston</i> )	
Escena 9	Escena 3

Escena 10	
Escena 11	
Escena 12	
Escena 13	Escena 4
	Escena 5
Acto II	
Escena 1	
Escena 2	
Escena 3	
Escena 4	
Escena 5	Escena 5
Escena 6	
Escena 7	
Escena 8	
Escena 9	
Escena 10	
Escena 11	
Escena 12	
Escena 13	Escena 5
Acto III	Acto II, escenas 1 a 8
Escena 1	Escena 2
	Escena 3
Escena 2	Escena 4
Escena 3	Escena 1

Escena 4	Escena 5
Escena 5	Escena 6
Escena 6	
Escena 7	Escena 7
Escena 8	
Escena 9	Escena 8
Acto IV	Acto II, escenas 9 a 15
	Escena 9
	Escena 10
	Escena 11
Escena 1	
Escena 2	Escena 12
Escena 3	
Escena 4	Escena 12
Escena 5	Escena 13
Escena 6	
Escena 7	
	Escena 14
	Escena 15
Acto V	Acto III
Escena 1	Escena 1
Escena 2	
Escena 3	Escena 2
Escena 4	Escena 3
Escena 5	

Escena 6	Escena 4
Escena 7	Escena 5
Escena 8	Escena 6
	Escena 7 y última
Escena 9	

Hay que señalar que, obviamente, no hay una equivalencia matemática entre todas las escenas del drama y las de la ópera, ya que en algunos casos la representación es parcial, pero el reflejo de una estructura en la otra es indudable ya que se trata de una adaptación muy cercana y fácilmente reconocible.

#### 6.3.4. Personajes y voces

Los personajes de la ópera han sido drásticamente reducidos y el peso sonoro ha sido distribuido básicamente entre Germont, Alfredo y, sobre todo, Violetta, dando razón a quienes afirman que los personajes de Verdi se dividían en dos categorías: aquellos que sufren el destino (tenores y sopranos débiles, líricos, enamorados) y aquellos que determinan el destino (barítonos y mezzosopranos, seres enérgicos que huyen de la pasiva quietud para intervenir activamente en los intereses mundanos).

En las óperas previas de Verdi, el pueblo como personaje había tenido siempre un papel relevante y es por esa razón que los coros son muy importantes en *I Lombardi* y en *Nabucco*, por ejemplo, pero a partir de *Macbeth*, Verdi comenzó paulatinamente a desarrollar su propia tipología de las voces individuales. Inicialmente se identificó más con la voz de barítono, a la que confió los roles protagonistas en *Nabucco* y *Macbeth*, manteniendo su continuidad durante toda su producción llegando a darle el rol protagonista de *Rigoletto*.

Al inicio de su carrera Verdi le había asignado mucho peso al bajo que representaba normalmente una figura de dignidad y de una personalidad fuerte. Poco a poco le iría quitando peso a la mayoría de los papeles importantes para bajo, con la notable excepción de *Don Carlo*. Esto se acentuó aún más con el verismo<sup>101</sup> en el cual casi no había roles

---

<sup>101</sup> El verismo se deriva de la palabra *vero*, que significa *verdadero* y es una tradición operística italiana

protagónicos para esta voz.

El caso de la voz de tenor fue lo contrario ya que Verdi lo fue incorporando sólo paulatinamente. Así, por ejemplo, en *Nabucco* no hay ni una sola aria para Ismael y, en otros casos, incluye dos tenores que se reparten el protagonismo como es el caso en *I Lombardi* y en *Macbeth*. Por aquellos años los tenores eran del tipo que hoy denominamos lírico–ligero, que provenían de la época del *bel canto* y no estaban formados para asumir papeles más sólidos, lo cual limitaba a los compositores en el momento de elegir tesituras: “S’ha dit amb raó que aquests dos papers són el d’un tenor partit pel mig” (Alier 1992: 154).

La voz de soprano siempre fue preferida por Verdi para los papeles protagonistas, a pesar de las grandes diferencias entre esas voces. Inicialmente Verdi requería una voz de soprano poderosa y sin problemas con la coloratura (lo que denominamos actualmente una soprano dramática), que pudiese asumir papeles bastante dispares como el de Luisa Miller y la Gilda de *Rigoletto*. Es solamente en *La Traviata* que Verdi consigue dar a la voz de soprano un contenido verdaderamente dramático, en el que se suceden las fases de exaltación, caída y transfiguración, lo que hace que esta interpretación sea particularmente difícil para la cantante: “[...] para cantar *La Traviata* hacen falta cuatro sopranos: una lírico-ligera para el primer acto, una lírico-spinto para el segundo, una lírico-dramática para el tercero y otra más para sustituir a la primera, asfixiada tras el *sempre libera*” (Dumas 1992:52).

<i>La Dame aux camélias</i> (1852)	<i>La Traviata</i> (1853)	Voces
Marguerite Gautier	Violetta Valéry	Soprano
Armand Duval	Alfredo Germont	Tenor
Georges Duval	Giorgio Germont	Barítono
Prudence Duvernoy		
Olympe	Flora Bervoix	Mezzo-soprano

---

fundamentalmente representada por compositores como Mascagni, Leoncavallo y Puccini, quienes defendían traer el naturalismo de escritores como Zola e Ibsen a la ópera.

Esther		
Anaïs		
Adèle		
Nichette		
Gaston Rieux	Gastone, Visconte de Letorières	Tenor
Arthur de Varville	Barone Douphol	Barítono
Le Comte de Giray		
Saint-Gaudens	Marchese d'Obigny	Bajo
Le Docteur	Dottore Grenvil	Bajo
Nanine	Annina	Soprano
Criados	Giuseppe, criado de Violetta	Tenor
	Criados de Violetta	
Recadero	Recadero	Bajo
	Criados de Flora	
	Amigos varios de Violetta	
	Amigos varios de Flora	
	Gitanos	
	Toreros	
	Picadores	
	Máscaras	

### 6.3.5. El libreto de Piave

Especial mención en esta fase de la transposición le cabe al inmenso trabajo de Piave de transcribir los diálogos en prosa y en francés a versos en italiano. El libreto de 776 versos, predominantemente octosílabos y heptasílabos, combinan estos últimos con

endecasílabos. En general, la rima es asonante entre los versos pares, mientras que los versos impares quedan libres. La tercera longitud de versos es el metro decasílabo, en tanto que el alejandrino aparece casi únicamente con Germont: "[...] el célebre *Di Provenza* está construido por dos tetrástofos monorrimos, cada una de cuyas líneas consta de hemistiquios heptasílabos gemelos" (Dumas 1992: 24).

Verdi decía dejar a sus libretistas en completa libertad para escribir sus versos, es cierto también que les explicaba siempre con total exactitud el tipo de frases que convenía a unos estados de ánimo determinados de los personajes, con clara conciencia dramática de las escenas. Solía hablar de *situazione* para designar una situación concreta dentro de una escena y utilizaba también mucho el objetivo *scenico* para explicar cómo debía ser un texto o un verso o una escena cualquiera desde un punto de vista dramático.

Esto significaba también que él tenía en cuenta la relación existente entre una situación dramática y la opción métrica escogida por el libretista, en especial en una situación de canto concreta. En general, se respetaban las estructuras formales tradicionales en el siglo XIX como las partes correspondientes a los antiguos recitativos (*scena*, *tempo d'attacco*, *tempo di mezzo*) y aquellas correspondientes a las partes cantadas (*cantabile*, *cabaletta*, etc.) y el propio Verdi tenía por costumbre utilizar en las partes asimilables a los recitativos *versi sciolti* alternándolos con endecasílabos y heptasílabos.

Por otro lado, en las partes cantadas utilizaba normalmente estrofas con versos de medida constante, o sea con una métrica previsible. En momentos con mayor tensión dramática fragmentaba los versos que quedaban entonces repartidos entre los parlamentos de los personajes y también el coro solía dar su réplica al protagonista en un metro diferente.

En su tesis, Monterde ha analizado con mucha prolijidad la métrica presente en el libreto de Piave, para lo cual ha considerado dos bloques de versos conservando su escritura original en italiano, para evitar posibles confusiones de traducción. En un primer bloque expone las que él denomina formas isométricas que contiene los versos: *quinario 5*, *settenario 7*, *ottonario 8*, *decasillabo 10*, *endecassi 11*, *quinario doppio 5-5*, *senario doppio 6-6* y *settenario doppio 7-7*. En un segundo bloque denominado formas heterométricas examina los versos combinados: *quinario doppio y quinario 5-5 / 5*, *senario doppio y senario 6-6 / 6*, *settenario y quinario 7 / 5*, *quinario y ottonario 5 / 8*, *doppio ottonario y quinario 8-8 / 5*, *endecasillabo y settenario 11 / 7*, ilustrando cada

caso con ejemplos concretos. Así mismo menciona la yuxtaposición de estrofas con diferentes metros, que Verdi utiliza en la creación de planos sonoros superpuestos como en la célebre escena final del primer acto, con Violetta en primer plano y Alfredo cantando desde fuera del escenario (2005: 152-167). Verdi utiliza este recurso para reflejar la lucha interior que libra Violetta entre su cabaletta “Sempre libera” para volver a su frívola vida y las invocaciones de amor de Alfredo que le llegan desde el exterior. Linda Hutcheon menciona dos recursos parecidos utilizados en la transposición de *La Traviata* al cine, para expresar la interioridad del personaje:

When operas are filmed, as we have seen, the conventions of realism seem to work against even the genre’s conventionalized ability to convey interiority. Yet here too ways have been found to do so: Jean-Pierre Ponnelle’s 1976 television version of Puccini’s 1904 opera, *Madama Butterfly*, visualizes the idea that arias provide the internal thoughts and emotions of characters by not having the singers’ lips move during the arias. We hear the arias, but do not see them physically sung. Franco Zeffirelli uses different means to externalize the internal in his 1983 film version of Verdi’s opera, *La Traviata* (1853): drawing on the text that the opera had in fact adapted (*La Dame aux camélias* [1848] by Alexandre Dumas, *fils*), he has his Violetta repeatedly look at herself in a mirror. Although this action is cinematically realistic (she is checking to see if she is still beautiful or whether she looks ill), it is also a self-reflexive way of both letting us into her mind and also showing us how she has internalized the objectifying male gaze (Tambling 1987: 182, citado por Hutcheon 2006: 61).

El libreto de Piave, debidamente consensuado con Verdi fue reflejado, pues, en un corpus musical que hemos confrontado debidamente, organizándolo en función de lo que son las secuencias claves de la trama de la ópera.

#### 6.3.6. Del libreto a la partitura musical

El musicólogo Stéphane Goldet hace un análisis muy pormenorizado de la música, con un gráfico con el tema central de la obra y que muestra el camino ascendente y descendente de la vida de Violetta Valéry:

Le pivot de tout le drame est la grande scène du deuxième acte entre Violetta et Germont-père, qui structure l’opéra en deux volets: l’ascension de l’héroïne vers son épanouissement de femme, puis sa chute, tandis qu’un double mouvement d’ascension intérieure et de déchéance sociale progressive balaie l’œuvre entière (2014: 8).

Acte 1 Exposition	Acte 2 Péripéties	Acte 3 Catastrophe
Sommet d'immoralité	ASCENSION	Sommet de moralité
PROSTITUÉE	AMANTE	ABANDONÉE
Sommet de la gloire	CHUTE	Sommet de la déchéance

Esta es la parte de la adaptación en la que Verdi puede efectivizar más el tipo de participación que Hutcheon denomina *engagement*, porque él expresa con música de una manera mucho más profunda escenas enteras y diálogos completos del drama, sin dejar de representar casi la misma trama que había tejido Dumas.

*La Traviata* presenta una estructura de la partitura que contiene los siguientes títulos y números musicales a guisa de hilo conductor:

Nº 1: Preludio

### **Acto I**

Nº 2: Introducción

Nº 3: Aria de Violetta

### **Acto II**

Cuadro 1

Nº 4: Escena y aria de Alfredo

Nº 5: Escenas del dueto

Nº 6: Escena y aria *Amami Alfredo*

Cuadro 2

Nº 7: *Finale secondo*

### **Acto III**

Nº 8: Escena y aria de Violetta

Nº 9: *Baccanale*

Nº 10: Duetto

Nº 11: *Finale ultimo*

Verdi había evolucionado en la elección de sus óperas llegando con *Rigoletto* y *La Traviata* a representar ya no personalidades mitológicas ni históricas sino personas de las clases más desfavorecidas de la sociedad del momento. En una carta a Cesare de Sanctis del 1 de enero de 1853, anunciaba el compositor su intención de escribir *La Traviata*:

A Venezia faccio La Dame aux camélias che avrà per titolo, forse, Traviata. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, per tempi e per mille altri goffi scrupoli. Io lo faccio con tutto il piacere. [...] Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene io era felice di scrivere il Rigoletto<sup>102</sup>.

Un ejemplo de las diversas dificultades concretas que la elección de este tipo de personajes podía conllevar lo tenemos en la cuestión de la vestimenta de *La Traviata*:

...nulla osterebbe per parte della Presidenza, che l'opera del maestro Verdi *La Traviata* fosse rappresentata con costumi odierni anziché con costumi dell'epoca di Richelieu [...] (il pubblico) sulle scene della Fenice vede a malincuore vestiti senza ricami, e privi di quella splendidezza, nella quale certo a torto si fa consistere la ricchezza dello spettacolo. ... D'altronde non piccolo scoglio troverà il maestro nel far indossare convenientemente alle masse l'abito moderno<sup>103</sup>.

Con *La Traviata*, además de *Rigoletto* e *Il Trovatore*, Verdi desarrolla el lenguaje de la ópera romántica italiana liberándolo de todo lo que no es esencial para la expresión dramática: las unidades son breves, los esquemas rítmicos simples, los acompañamientos libres y el acento es puesto en Violetta, presentando el entorno de sutil manera, como la introducción de un vals que nos recuerda que el lugar de los acontecimientos es París.

*La Traviata* es una trama armónica de palabras y música, distribuida en secuencias dramático-musicales que constituyen, cada una, un eslabón o una unidad portadora de un tema o motivo específico y que representan en su conjunto la adaptación del contenido estético de la novela y del drama de *La Dame aux camélias*.

---

<sup>102</sup> Carta de Verdi a De Sanctis de 1 de enero de 1853: <http://san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-oggetto-digitale?pid=san.dl.SAN:TXT-00323448>

<sup>103</sup> *Lettera del 1º gennaio* 1853, in FRANCO ABBIATI, Giuseppe Verdi, 4 voll, Milano, Ricordi, 1959, II, p. 189. Citado por Robert Carsen y accesible en: <http://www-5.unipv.it/girardi/Carsen.pdf>.

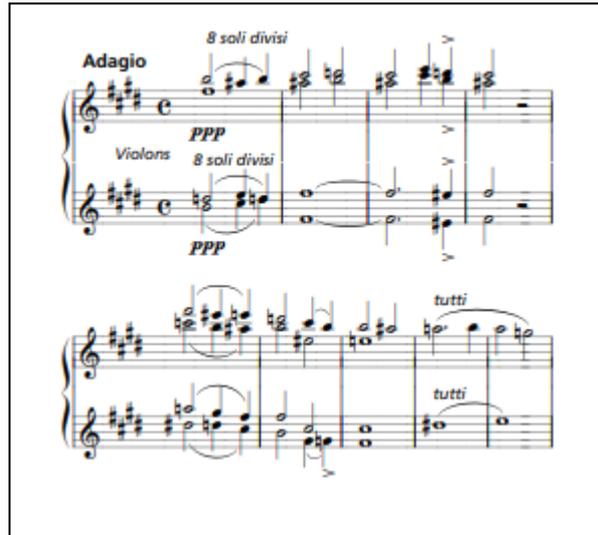
Estas secuencias en una trama general nos van a permitir analizar en detalle su transposición de la situación dramática teatral en la situación operística correspondiente. Los ejemplos gráficos han sido extraídos del artículo “Guide d’écoute”, de Stéphane Goldet del número dedicado a “La Traviata” de la publicación *Avant Scène Opéra*, N° 51, Paris: Éditions Premières Loges, (pp. 9-63):

### **N° 1: Preludio Orquesta: Amor y muerte**

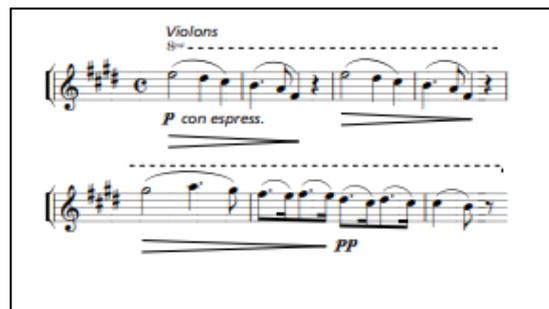
Con una obertura que comienza de una manera muy innovadora para la ópera italiana, como un suave tapiz de violines –Wagner había compuesto un inicio muy similar para su *Lohengrin*, estrenado el 18 de agosto de 1850– en este preludio tenemos ya todos los trágicos ingredientes del drama. Primeramente, los violines divididos así, solos y en *pianississimo* (ppp) configuran una penetrante figura temática en *si* menor y, luego como si les faltasen fuerzas para continuar, parecen extinguirse con cuatro, después tres y finalmente dos medidas. Este tema que reaparece al comienzo del tercer acto, cumple la función de exergo de la ópera y es la representación musical de la enfermedad mortal de la heroína, que Verdi pone aquí en el plan primordial de su obra.

Este motivo introductorio está dominado por los violines y su línea de caída, que expresan el material temático en esta ópera. Después de una pausa, la tonalidad de un *mi mayor* se instala, mientras que el tema principal del preludio sale ligado a la Violetta enamorada y que ella le cantará a Alfredo al despedirse en el segundo acto.

Este preludio viene a expresar todo lo que el narrador anónimo de la novela nos cuenta en sus primeros ocho capítulos y que en la pieza teatral no estuvieron ya presentes, a no ser que la obertura escrita por Édouard Montaubry hubiese podido tener una función similar al de este preludio, aunque presumiblemente no ha sido este el caso, porque el tono general de la pieza es el de un *mélodrame mêlé de chant* que tenía hasta ciertas escenas jocosas adecuadas a las exigencias del teatro de vaudeville.



Ahora, súbitamente un acorde de séptima disminuida domina e interrumpe bruscamente el vuelo de la orquesta interrumpiendo claramente su vuelo: es la primera rotura en la ópera. El tema de Violetta recomienza, pero hay un cambio importante, porque los violines ya no expresan el tema central si no que son simplemente un adorno: hay una línea de octavas que viene a encerrar el tema de Violetta y la belleza tranquila de la mujer enamorada es substituida por una mujer mundana. En esos minutos percibimos el destino de la heroína que es el de la muerte de una mujer que ama en medio de una sociedad frívola y superficial.



Este preludio corresponde a los capítulos iniciales de la novela y reemplaza al narrador anónimo que va al departamento donde vivía Marguerite y donde se subastan sus bienes –en un último agravio aludiendo a su ruina económica– y que compra un ejemplar de *Manon Lescaut*, para luego conocer a Armand Duval y acompañarle en la fúnebre experiencia de la exhumación del cadáver de su amada. Así, este preludio configura exactamente el hipertexto del relato librado al lector por el narrador anónimo.

## Acto I Sal3n en casa de Violetta

### N3 2: Introducci3n

La primera escena del primer acto nos presenta directamente ya a todos los personajes que en el drama van apareciendo poco a poco durante las primeras siete escenas y contiene peque1os gestos y ademanes de los invitados que se suceden sin interrupci3n y que constituyen un 3nico di3logo musicalizado, impregnado de un vertiginoso y repetido *galop* en cuatro medidas:



s3lo interrumpido por la sutil pregunta a Violetta sobre si podr3 disfrutar de la fiesta, primer indicio expl3cito sobre su enfermedad, ya enunciada musicalmente en el prelude:



que dar3 paso a la entrada de Alfredo, enmarcada por una melod3a m3s mundana. Mientras Gaston lo presenta, alab3ndolo, a la anfitriona y se delinea el tri3ngulo pasional con el primer desencuentro entre Alfredo y el bar3n Douphol, a causa de la preocupaci3n de Alfredo por la enfermedad de Violetta, a3n antes de conocerla, sutil introducci3n del tema de los celos.

Gastone  
In Al-fre-do Ger-mont, o si-gno-  
Violons  
*p*  
-ra, Ecco un al-tro che mol-to v'o-no-ra;

Cuando los invitados se sientan a la mesa, Alfredo y Violetta inician una charla, pero retorna el frenético *galop in crescendo*, representando la creciente animosidad del barón Bouphol que en el drama se llama Varville. El número está articulado en dos partes: la presentación y la invitación al brindis.

## Nº 2: Introducción: *Liabiam ne'lieti calici* Alfredo: El brindis

El tema del brindis se compone de dos partes desiguales (una de 6 y la otra de 4 medidas), pero tiene un equilibrio interno que está sólidamente construido y su inspiración es a la vez robusta y espontánea. El apoyo inicial sobre intervalos de sexta le da a la melodía un carácter bastante dinámico y sumamente ágil, siempre y cuando el intérprete no descuide las indicaciones de la partitura.

En la novela este episodio no pasaba de ser la simple mención de que Violetta tocaba en el piano una “chanson libertine”, que en el drama ya fue transformada en la propuesta de Prudence Duvernoy de cantar una “chanson à boire”, para pasar a ser en la ópera una petición y un desafío de Violetta a Alfredo, en lo que constituyen ya una primera insinuación de formación de pareja, una presentación de Alfredo Germont en aquella sociedad festiva y la introducción de la voz de tenor en la ópera.

Alfredo  
con grazia, leggerissimo  
Li-bia-mo, li-biamo ne' lie-ti  
*pp*  
ca-li-ci, Che la bel-lezza in-fio-ra;

Libiamo ne' lieti calici,  
che la bellezza infiora;  
e la fuggevol ora  
s'inebrii a voluttà.  
Libiam ne dolci fremiti  
che suscita l'amore,  
poiché quell'occhio al core  
onnipotente va.  
Libiamo, amor fra i calici  
più caldi baci avrà

Aquí vemos una diferencia significativa entre el peso específico que tiene el aria del tenor que cobra así protagonismo en la ópera, mientras que Armand Duval tiene un papel mucho más irrelevante –a esas alturas de la narración– en la novela y en el drama. El *Brindisi*, un himno a la alegría de vivir y a los placeres mundanos es seguido, sin embargo, por una brusca indisposición de Violetta que, como en el drama, le impide entregarse al baile y conduce al dúo que ocupa toda la escena diez del drama, representada por Verdi en el aria *Un dia, felice, etérea*.

## **Nº 2: Introducción: *Un dia, felice, eterea***

Esta aria de Alfredo constituye el despliegue vocal importante en la ópera y la personalización musical confiere a *La Traviata* su color musical único. Las cuerdas continúan dando su aporte armónico, pero el conjunto ha impactado en la cortesana y ella se siente desfallecer. Hasta ahora había prestado poca atención a su admirador, pero de repente se siente débil y trata de escapar al canto fogoso del tenor en *legato*, respondiendo con un canto *staccato*, adornado, constantemente entrecortado de silencios, dando saltos melódicos con acentos, con florituras: es un ser que, sintiéndose atrapado, trata con energía de escapar. Es la cortesana luchando con el sentimiento del amor.

**Andantino**  
Alfredo

Alfredo

*p*

3

Sin embargo, en la segunda parte de este dueto, ella ya no puede resistir y cede:

Violetta

brillante

2

### Nº 3: Aria de Violetta: *É strano*

Esta aria de Violetta es una de las mejor compuestas y célebres, de todo el repertorio lírico. Tiene su origen en la escena cinco del segundo acto del drama, pero de la corta reflexión redactada por Dumas en apenas trece líneas en la pieza teatral crea Verdi una descripción del sentimiento amoroso en la línea de todas las grandes enamoradas de la creación artística, que cubre de románticas esperanzas la imagen de la cortesana. Según la tradición el aria debe comenzar con un recitativo dramático seguido por dos partes diferenciadas sobre el plano de las tonalidades –la primera lírica más lenta y la segunda más brillante y más rápida–. En la primera parte del aria tenemos un *andantino* en donde Violetta se abandona a sus sentimientos y la segunda parte es la repetición de la declaración de Alfredo el amor con el añadido del clarinete que es el instrumento por excelencia de la feminidad en la ópera. El recitativo en el cual Violetta se retracta o cree retractarse de su amor permite pasar a la *cabaletta* en donde la palabra *gioir* alcanza la

nota más alta de la tesitura en *re* bemol, mientras la genial idea de Verdi de hacer cantar a un invisible Alfredo crea la ilusión de que es ella la que vuelve a oír sus juramentos de amor: “[...] croce e delizia al cor”.

The image shows a musical score for a scene from Verdi's opera. It consists of three systems of music. The first system is for Flute and Piano. The Flute part is in the treble clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro brillante' with a metronome marking of ♩ = 63. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic. The Piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) and 'leggiero' marking. The second system continues the Flute and Piano parts, with the piano part marked mezzo-piano (*mp*). The third system shows the Flute part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the Piano part continuing with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is attributed to Verdi.

## Acto II Casa de campo cerca de París

### Cuadro I

#### Nº 4: Escena y aria *Lunge da lei per me non v’ha diletto!* Alfredo: Satisfacción plena

El segundo acto de la ópera está consagrado al desarrollo de la acción, a las peripecias de la obra, y tiene como eje principal la entrevista de Violetta y del padre de Alfredo, que ocupa más o menos la tercera parte de todo el acto y que configura el cambio cualitativo de la figura de Violetta. El inicio está construido sobre la situación del tenor que entra en la escena en un estado de intensa felicidad por vivir con ella, pero también su ansiedad de no poder estar siempre a su lado.

Esta aria de amor es un *andantino* que rompe con la atmósfera de la obra hasta ese momento y nos traslada del plano social hasta el plano íntimo de una pareja. El tempo rápido y agitado que predominaba desde el comienzo de la obra se diluye y pasar a albergar una situación romántica. Es la típica situación en que la soprano “cae” en los brazos del varón, en que cada frase del tenor es una expresión directa del estado de ánimo de su personaje, en la que hasta los silencios –que hacen parte del canto– “hablan”, y en

donde se muestra a la perfección a un hombre joven y tímido que va perdiendo sus temores. La melodía gana en confianza y sube hasta un *mi* mayor y la tercera frase ya florece en un magnífico canto de amor al que Verdi dará un valor temático emocional cada vez mayor durante la obra.

El aria *De'miei bollenti spiriti* nos hace reflexionar porque a pesar de su brevedad deja sentir un tono dramático que impera sobre todo el acto. En efecto la dramatización del discurso musical se nota en el acompañamiento de semicorcheas en *pizzicato* así como en los espectaculares contrastes de los matices del canto. Así vemos que, a la sola mención de París, Alfredo parece comprender que se necesita dinero para vivir y decide –bastante forzosamente– emprender algo en la ciudad. ¡Cuán despreocupado de los asuntos económicos era Armand, dependiente de su padre y, ahora, de Marguerite, que en la escena seis del tercer acto llega a exclamar: “...; s’il le faut, je travaillerai” (Béhar 1994: 303), en una actitud bastante similar a la de Dumas fils, también dependiente económicamente de su padre, hasta que la creación del drama le trajo la independencia.

#### Nº 5: Escenas del dueto *Dite alla giovane si bella e pura* Violetta, Germont. El sacrificio

La escena del encuentro entre Violetta y el padre de Alfredo es el punto de inflexión de toda la ópera. Esta escena reproduce con bastante fidelidad la escena equivalente en la pieza de Dumas, reproduciendo el clima dramático tan típico de Verdi en todas las escenas padre-hija desde, por ejemplo, Oberto en *Aída*, pasando por *Ernani*, *Luisa Miller*

o *Rigoletto*. El padre logra siempre obligar a la hija a obedecerle y a causar su pérdida; aunque en esta pieza Germont sea un padre simbólico, consigue la obediencia filial suprema: la renuncia al ser amado. Cabe preguntarse cuánto de la carta de su ex-suegro Antonio Barezzi, a propósito de la vida en común de Verdi con Giuseppina Strepponi, ha pasado al personaje de Giorgio Germont, aunque Verdi sí defendió a su compañera de la mentalidad conservadora de su tiempo. La actitud de Violetta es el arquetipo de la llamada vocación al sacrificio tan frecuente en todas las heroínas de Verdi. El padre representa aquí la máscara hipócrita de la estrecha moral burguesa, doblemente hipócrita porque interviene solamente cuando ve en peligro el dinero. En efecto, el padre de Alfredo se decide a intervenir sólo cuando se entera que su hijo pensaba dejar todos sus bienes a Violetta.



A este universo mental típico de Verdi corresponde un universo musical igualmente original y esta larga entrevista que dura unos veinte minutos es un encadenamiento ininterrumpido de bellas melodías que no se repiten. No estamos ante figuras cerradas de formas rígidas sino ante motivos melódicos cada vez nuevos que emergen para desaparecer y no volver. Aquí Verdi se aleja de la *opera a numeri* (ver p. 58), desarrollando un largo diálogo musicalizado que no se puede interrumpir.

En *La Traviata*, la víctima Violetta pasa por todas las etapas de una caída desesperada, desde la revuelta inicial hasta la resignación final: ella, acusada por su *passato*, debe renunciar a su amor para no poner en peligro el matrimonio de la hermana de Alfredo, *pura siccome un angelo*<sup>104</sup>. Mientras, el verdugo, el padre Germont, permanecerá inflexible en su exigencia, pero mostrará con su actitud una creciente simpatía hacia la

---

<sup>104</sup> “Pura como un angel”: Así describe Giorgio Germont a su hija en su conversación con Violetta en el II acto.

víctima.

Germont  
con semplicità  
*pp*  
Un di, quan - do le ve - ne - ri  
il tem - po a - vrà fu - ga - te,

Hasta que llega el momento sublime del sacrificio y Violetta, cediendo a la presión social burguesa personificada en ese padre, renuncia a su felicidad.

Andantino  
Violetta  
*P cantabile*  
Di - te alla gio - vi - ne si bella e pu - ra,  
Ch'avvi u - na vit - ti - ma del - la... sventu - ra,  
Cui res - ta un u - ni - co, un u - nico raggi di be - ne...  
*pp*  
Che a lei il sa - cri - fi - ca e che morrà, E morrà, e morrà.

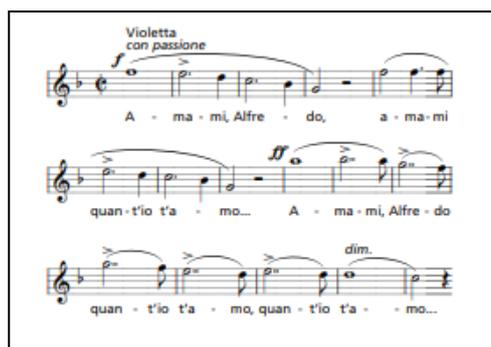
## Nº 6: Escena y aria *Amami Alfredo* Violetta El tema del amor

En todo este contexto de desesperación por la próxima e indeseada separación, esta aria llega sorpresivamente. Es el mismo tema del prelude del primer acto que Verdi, empleando la técnica germánica del *ritardando*, nos hace escuchar nuevamente con una duración de las notas desdoblada. Más que una declaración de amor, es una petición, una súplica de amor, verdadero llanto de desesperanza, similar a la frase que Giuseppina Strepponi escribiría años después a Verdi (“Amami anche dopo che morirò”)<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Ver Carta de Giuseppina Strepponi a Giuseppe Verdi de 5 de diciembre de 1860, nota 72:

<http://www.internetculturale.it/it/451/giuseppe-verdi-un-mito-italiano-giuseppina-strepponi-una-relazione-fuori-dagli-schemi-comuni>



## Nº 6: Escena y aria *Di Provenza il mar il suol*

El aria de Germont consta de dos estrofas idénticas que se basan en un modelo proveniente de Donizetti y que, por la presencia de cuerdas, hace también recordar a Bellini. Aquí Verdi ha acertado al poner en labios del hombre mayor, del padre Germont, un estilo musical convencional y antiguo, lleno de nostalgia por el lejano suelo natal, comparable a la figura protectora que Dumas padre fue para su hijo.

**Di Provenza il mar il suol**  
(La Traviata)

By Giuseppe Verdi

Slower  
mp

El papel del padre de Armand es el que más ha crecido en la transición de la novela al drama y de allí a la ópera, ya que Verdi, al reducir la cantidad de personajes relevantes y distribuir la carga dramática fundamentalmente en tres voces, ha tenido que hacer una concesión al barítono y componer para él no sólo las partes del dueto con Violetta sino también esta célebre aria que no tiene correspondencia ni en la novela ni en el drama.

## Cuadro II

## Nº 7: *Finale secundo*

### Galería en el palacio de Flora.

#### Escenas de ballet y aria *Ogni suo aver tal femmina* Alfredo Venganza

En la fiesta en el palacio de Flora tiene lugar una trágica escena entre Alfredo y Violetta, en la que ambos se enfrentan con mentiras: él fingiendo no sufrir a pesar de la fresca herida y ella fingiendo amar a otro por lealtad a la palabra dada al padre Germont.

La primera parte está impregnada de un motivo de seis agitadas semicorcheas que persisten durante todo el episodio. La discusión sube de tono, las réplicas continúan, la orquesta acompaña las entrecortadas réplicas y ante la afirmación de Violetta de amar al barón, Rodolfo pierde todo control, convoca a todos los asistentes y en un gesto dramático similar al de Otello lanzando a Desdémona al suelo, desprecia a Violetta lanzándole billetes a los pies, ante el estupor general.



Y les invoca aún a ser testigos de su “deuda” tan vulgarmente pagada, en una escena que posibilita los mayores efectos dramaturgicos en la ópera. Sin embargo, la ofensa a la cortesana no era más que un acto discreto en la novela, mostrando así el mismo mensaje, de dos maneras diametralmente opuestas:



### Acto III Habitación de Violetta

#### Nº 8: Escena y aria *Addio, del passato bei sogni ridenti* Violetta

El tercer acto de *La Traviata* está bajo el doble signo de la espera y de la muerte. Los diversos visitantes que acudían a su habitación, en el drama, son obviados por Verdi quien

sólo traslada la visita del médico, aparte de la de los Duval. El *tempo* vivo y agitado de los actos precedentes se transforma en un *tempo* liso, único, imperturbable. Ya no hay acción y todo lo que sucede se estrella contra el destino ineluctable. Si el prelude está enteramente marcado por el tema de la enfermedad, a partir de ahora domina el de la muerte. Los violines descienden lentamente una octava cromática y se debilitan poco a poco, enmarcados por los instrumentos de madera. Desde el inicio hasta el final los primeros violines llevan la melodía y las demás cuerdas y los maderos acompañan muy discretamente, lo que hace que esta página sea tan emocionante y dolorosa. En los actos anteriores habíamos conocido las cualidades humanas de Violetta: su encanto y su alegría en el primer acto; su generosidad, su desinterés y su abnegación en el segundo acto y en el tercer acto somos testigos del apogeo de su ascensión moral tocada de religiosidad.

The image shows a musical score for the first system of a piece. It is written for 1st violins and strings. The tempo is marked 'Andante' and the key signature has two flats. The score includes dynamics like 'pp' and 'cresc.', and performance instructions such as 'a poco a poco Fl., Ob., Cl., Bns, Cors: tenus'. The notation is in a grand staff with a treble clef for the violins and a bass clef for the strings.

### Nº 9: *Baccanale*

En medio de la tristeza mortal de la habitación, Verdi coloca abruptamente el contraste casi brutal de una comparsa carnavalesca que pasa por la calle de Violetta y cuyos jubilosos cantos hacen un contraste absoluto con el ambiente general de todo el acto.

Esta escena no tiene correspondencia ni en la novela ni en el drama, por lo que sólo podemos suscribirla a la creatividad del compositor que, con la incrustación de un número festivo y trivial, acentúa aún más el sentimiento trágico de la agonía de Violetta, mientras la vida cotidiana sigue su rumbo de siempre.



#### Nº 10: Escena y dueto *Parigi, o cara(o), noi lasceremo* Violetta y Alfredo

Después de la enorme excitación causada por la llegada de Alfredo hasta el lecho de muerte de Violetta, vuelve la calma a la habitación. Verdi envuelve la escena con un simple tema de vals con un acompañamiento mínimo. Violetta retoma exactamente las palabras y la música de Alfredo, dejándose llevar porque él será su guía en su camino a esa felicidad que les espera en París.



#### Nº 11: Final último *O gioia!* Violetta Muerte

En esta parte final tenemos un *largo concertato* final mientras que una modulación de *re* bemol a *mi* mayor ilumina de manera irreal a Violetta. El conjunto vocal es típicamente verdiano, pero su economía tan particular (introversión colectiva del canto, tonalidades bemolizadas, orquesta reducida a una única figura) son propias sólo de *La Traviata*.

después, en un instante, la voz de Violetta recorre casi toda su tesitura (del *mi* grave al *si* agudo) y casi toda sus expresiones posibles, desde el canto inicial hasta el grito de su último éxtasis para, bruscamente, caer muerta. Verdi la habrá hecho recorrer, en su supremo instante final, los dos aspectos opuestos de su vida ya anunciados en la obertura: Un *Oh gioia* casi sobrenatural, reviviendo su vida de desenfreno, y su caída exánime, en la trágica muerte.

Quien conozca la novela, el drama y la ópera constatará en este momento las pequeñas diferencias entre las tres obras, que sin embargo se reconocen como adaptaciones de la misma trágica existencia real. En la novela, Armand se encuentra de viaje cuando Violetta muere y se entera de los últimos días de su amada sólo a través de su amiga Julie Duprat. O sea, en esta versión sólo se le lloró después de su muerte (Neuschäfer 1981: 29), mientras que en el drama Armand llega solo al lecho de muerte de Marguerite, en donde están ya Nanine y llegan Nichette, Gustave y Gaston, pero sin presencia del padre Duval. En la octava escena del quinto acto, Dumas presenta el diálogo del reencuentro entre Marguerite y Armand, para a continuación, en una brevísima novena escena, mostrar la fugaz muerte de la heroína, que exhala su último suspiro casi inadvertidamente:

Violetta muere con extraordinaria solemnidad para ser una frágil cortesana, que hasta el último momento se sintió espantada ante la muerte y llorosa por los placeres perdidos : los trágicos y lentos acordes ejecutados en un *andante sostenuto* son subrayados por un *pianissimo* llevado al extremo (*ppp*) que conviene a lo delicado del personaje y que, sin embargo, tienen en sí mismos una intrínseca austeridad recogida y amenazante: tienen en la instrumentalización un importante papel las trompas como si muriera, en realidad, un héroe beethoveniano, o un Sigfrido. Y Violetta muere como una heroína y mártir. (Mila 1980: 56).

En la ópera Verdi los reúne a ambos en torno a la moribunda Violetta en un final definitivo de su trágica existencia. Es aquí en donde la simplificación de hechos acompañada de un mayor relieve dado a los personajes por Verdi, hace que el final de Violetta sea especialmente dramático, subrayado por la música.

Allegro assai vivo. (♩ = 120)

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is marked 'p' and the second 'cresc.'. The third system has a 'p' dynamic marking. The score is in 3/4 time and G major. The first system features a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system continues this texture with a 'cresc.' marking. The third system introduces a more melodic line in the right hand with a 'p' marking. The fourth system continues the melodic development in the right hand.

## 7. CONCLUSIONES

Esta tesis tenía como objetivo realizar una comparación de la novela *La Dame aux camélias*, escrita por Alexandre Dumas, con la pieza de teatro del mismo título y con la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

Al basarse las tres obras sobre la misma historia, es decir sobre la vida de la trágica cortesana del siglo XIX parisino Marie Duplessis, existía evidentemente una importante identificación de conjunto entre ellas, ya que compartían argumento, temas y motivos, sin necesidad de mayor demostración, lo que parecería facilitar la comparación, objetivo de este trabajo. La primera constatación que hicimos se refiere a la llamada *gegenseitige Erhellung der Künste* (“iluminación recíproca de las artes”), tan presente en todo estudio comparatista desde que Oskar Walzel la enunciara (ver nota 3, p.11).

Un primer enfoque diacrónico de las obras permitió discernir, más allá de la clasificación hecha por Lessing entre obras temporales y obras espaciales, que estábamos ante tres obras narrativas que contenían la misma historia explicada de diferente manera con los instrumentos propios de cada uno de los géneros artísticos que las albergan y que habían sido adaptadas (ver pp. 17-18).

Por lo que se refiere a la adaptación sucesiva que ha tenido lugar desde la novela hasta el teatro, con incorporación de la dramaturgia, y de allí a la ópera, con la transformación del libreto teatral francés en libreto italiano y su puesta en música con la incorporación de la partitura, orquesta y cantantes, el reemplazo del lenguaje dramático por el lenguaje musical, y la dramaturgia musical tan cara a Verdi, hemos analizado los elementos componentes de cada obra en cada fase de la adaptación, para encontrar los elementos que se corresponden entre sí.

La narración “original” en este caso era la novela de Dumas, creada sobre la base de elementos biográficos suyos y de Marie Duplessis. Este conjunto de secuencias reales, condicionadas por las condiciones sociales y económicas imperantes en su tiempo y lugar, fue redactado al influjo de otras creaciones, entre las que destacan la novela *Manon Lescaut* de l’Abbé Prévost, la Mimi de *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger y, en parte, *Mademoiselle Mimi Pinson* de Alfred Musset. Al mismo tiempo, debemos mencionar obras como *Marion Delorme*, *Frédéric et Bernerette*, *Fernande*, que trazaban todas los rasgos característicos de las mujeres que, en los momentos iniciales de la

ideología burguesa, se alejaban del ideal femenino y casto de ser los “ángeles del hogar” y pasaban a engrosar las filas de aquellas mujeres codiciadas y, al mismo tiempo, discriminadas por el mundo masculino (ver p. 59-60).

Para poder analizar el proceso de adaptación de obras narrativas, hemos observado las historias contenidas en ellas, así como la distribución de sus hechos en secuencias ordenadas y dispuestas en la subdivisión propia de cada género: capítulos, escenas, arias, actos.

Trasladado esto al terreno de nuestro trabajo concreto, ha significado efectuar un análisis en varias fases, que podemos sistematizar de la siguiente manera:

1. Desglosar el contenido de la novela, para conocer la organización del relato dumasiano a través de sus aproximadamente 400 páginas, divididas en veintisiete capítulos.
2. El siguiente paso ha sido confrontar la estructura de la novela con la estructura de la pieza teatral, organizada en 51 escenas distribuidas en cinco actos con la correspondiente simplificación de hechos. En especial, la eliminación del narrador anónimo de la novela, que el drama comience con la primera visita que hace Armand a Marguerite y termine con la muerte de ésta en escena. Aquí hemos descrito la inserción del arreglo para piano compuesto por Montaubry –sorprendentemente ignorado por la mayoría de investigadores, con la excepción de Emilio Sala–, lo que añadía un valor dramático a la representación y que contiene elementos como el brindis cantado por Gaston que posiblemente esté en el origen del *Brindisi* verdiano, y que acompañaba musicalmente cada representación teatral, como era usual en los melodramas *mêlés de chant* de aquella época en París.
3. En esta fase hemos confrontado el drama con la ópera, recalando la importancia del aspecto dramático teatral y musical, Verdi realizó no sólo una simplificación del drama, sino que también lo reinterpretó, lo cual es evidente si se confronta la parte inicial de la novela, con el narrador anónimo, y el prelude de la ópera, en un límpido ejemplo de transposición de lenguaje literario en lenguaje musical. El peso dramático transmitido por tres tipos de voz en *La Traviata* –soprano, tenor y barítono–, la incrustación de dos coros de inspiración española y una *Bacchanale* carnavalesca, dieron al producto de esta adaptación una forma completamente nueva.

La interrogante principal de este trabajo era la factibilidad de realizar una comparación de tres obras provenientes de tres géneros artísticos diferentes, que ha sido posible apoyándonos en la teoría de la adaptación

La presente tesis es sólo un primer intento en este novedoso campo de investigación que aún precisa una mínima sistematización y metodología para mostrar resultados de mayor alcance y que incentiven a la realización de más trabajos similares. En el transcurso de nuestra investigación, hemos podido comprobar que aún hay aspectos relacionados con esta temática que podrían ser desarrollados más detenida y profundamente en futuros estudios:

- Sería relevante efectuar un trabajo de investigación de las fuentes que aún no han sido estudiadas, como los documentos relativos a la música de Édouard Montaubry, aún no catalogados y que se encuentran en los sótanos de la Bibliothèque Nationale de France. En esta misma perspectiva sería necesario hacer un inventario de la correspondencia de Verdi, para averiguar la que está aún en manos de la familia, inaccesible para la investigación.
- Otra línea de investigación relacionada con la anterior comprendería las adaptaciones más modernas, transmediales, que se están desarrollando vertiginosamente. Así como el siglo XX fue testigo del auge de adaptaciones cinematográficas, del mismo modo aparecen nuevas formas creativas relacionadas con las nuevas tecnologías que seguramente serán objeto de estudios posteriores.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 8.1. Marco teórico y metodológico:

Alier, Roger; Heilbron, Marc; Sans Rivière, Fernando. 1992. *Història de l'òpera italiana*. Barcelona: Editorial Empúries.

Alier, Roger. 2002. *Historia de la Ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Anderson, Bonnie y Zinsler, Judith. 2009. *Historia de las mujeres*. Barcelona: Crítica.

Aullón de Haro, Pedro. 2019. “Editorial: Comparatística y Metodología”, en: *Revista Española de Educación Comparada* N° 34, julio-diciembre de 2019, 10-18.

Batta, Andrés. 1999. *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Madrid: Könnemann.

Barjau Riu, Eustaquio. 1997. “Letra y música: teoría e historia”, en: *Revista de Occidente* N° 191, 67-85.

Bobes Naves, María del Carmen. 1993. *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.

Bobes Naves, María del Carmen. 2004. “Teatro y semiología”, en *Arbor* CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 497-508.

Brendingner, Marie Sophie. 2011. *Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*. Wien: Diplomarbeit. Universität Wien.

Bristiger, Michael. 1995. “Las unidades elementales del significado en el campo de las relaciones entre texto y música”, en *Revista del ISM Instituto Superior de Música* N° 4, 39-51.

Buatois, Isabelle. 2012. *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes*. Tesis doctoral. Université de Montreal.

Camarero, Jesús. 2008. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Ciplijauskaitė, Birutė. 1984. *La mujer insatisfecha*. Barcelona: Edhasa.

Clément, Catherine. 1979. *L'Opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset.

Colas, Damien y Di Profio, Alessandro. 2009. “La musique à l'épreuve du théâtre”, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*. Vol. 2. Wavre: Éditions Mardaga.

del Prado Biezma, Javier. 2006. “La música y la letra: acordes y disonancias”, en *Palabra y música* (A.M.Reboul, Ed.), pp. 11-35. Universidad Complutense de Madrid.

Domínguez, César, Haun Saussy y Villanueva Darío. 2015. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Londres: Routledge.

- Duby, Georges y Robert Mandrou. 1976. *Histoire de la civilisation française. XVII-XXe. siècle*. Paris: Armand Colin.
- Fernández Álvarez, Manuel. 2002. *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa.
- Fernández, Natalia. 2016. “El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea”, en: *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*. N° 63:3. Ginebra: Slatkine.
- García Barrientos. 2001. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García Velasco, Miguel A. 2010. “Teatro lírico: ¿Qué representan las mujeres?” En *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, Pluralidad y compromiso social de Olga Barrios*. Madrid: Editorial Fundamentos, Colección Ciencia.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- González Lapuente, Alberto. 2003. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Harwood, Gregory. 1998. *Giuseppe Verdi: Guide to Research*. New York y London: Garland Publishing Inc.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 2000. "Musikwissenschaft: Musik - Interpretation - Wissenschaft", en: *Archiv für Musikwissenschaft*, 57, 78-90.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- Hutcheon, Linda y Michael. 2017. “Adaptation and opera” in: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Thomas Leitch, editor.
- Jago, Catherine. 1998. *La misión de la mujer. La mujer en los discursos de género*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Jaubert, Alain. 2004. “Du tableau au texte. Berthe Morisot au bouquet de violettes d'Édouard Manet”, Kerlouégan, François (Ed.), *Madame Bovary*, pp. 411-426, Paris: Éditions Gallimard.
- Kerman, Joseph. 1956. *Opera as Drama*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Kivy, Peter. 2005. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Kröger, Manuel. 2016. *Adaption einer Oper zu einem Musical. Vergleich der Oper 'La Bohème' mit dem Musical 'Rent'*. München: Grin Publishing.
- Kühnel, Jürgen. 2016. 'Wechselseitige Erhellung der Künste' als didaktisches Konzept in der Mediaevistik, en Döring, Schäfer, Schnell. *Wechselseitige Erhellung der Künste*, pp. 41-54. Siegen: Universitätsverlag Siegen.
- Lilti, Antoine. 2005. *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.

- Lindenberger, Herbert. 2010. "Opera and the novel. Antithetical or complementary?", *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Medrano García, Salomé. 1990. '*Carmen*', *de la literatura a la imagen*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- Meister, Jan Christoph (Ed.). 2005. *Narratology beyond Literary Criticism*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH
- Miraglia, Daniel Antonio. 2005. "Análisis de la relación entre música y lenguaje", en *Análise Musical, Laboratorio de Ensino da Area de Fundamentos da Linguagem Musical*, Santa Catarina, Brasil: Universidade do Estado de Santa Catarina. [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Miraglia-Relacion-musica\\_lenguaje.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Miraglia-Relacion-musica_lenguaje.pdf)
- Monegal, Antonio. 2000. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco libros.
- Mühlstein, Friedrich. 2013. *Vergleich von 'opera buffa' und 'opera seria' im sozialen Kontext*. Leipzig: Grin Publishing.
- Naupert, Cristina. 2001. *La tematología comparatista*. Madrid: Arco libros.
- Patel, Aniruddh D. 2008. *Music, Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Planas, Muriel. 2004. *Roman, théâtre, cinema. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois: Bréal Éditions.
- Reboul, Ann-Marie (Ed.). 2006. *Palabra y música*. Universidad Complutense de Madrid.
- Reibel, Emmanuel. 2011. "Musique et Littérature: Plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines" en *Fabula-LhT*, N° 8, Le Partage des disciplines, mai 2011, URL: <http://www.fabula.org/lht/8/reibel.html>
- Sánchez Vásquez, Adolfo. 2005. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Seaton, Douglass. 2005. "Narrative in Music: The Case of Beethoven's 'Tempest' Sonata", en: Jan Christoph Meister (Ed.) *Narratology beyond Literary Criticism*, 65-81. Berlin: Walter de Gruyter GmbH.
- Storr, Anthony. 2007. *La música y la mente*. Barcelona: Paidós.
- Vega López, Julio de. 2006. "La Carmen de Merimée-Bizet: un arquetipo femenino en el universo flamenco". *Revista La Flamenca*: Revista nº 16, Julio Agosto.
- Verster, François. 1995. *Language on Music: Beethoven, Mann and the Absolute*. Thesis of a Master of Arts degree. University of Cape Town.
- Villanueva, Dario. 2014. "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 22, 185-194.

Zelle, Carsten. 2005. "Komparatistik und comparatio - der Vergleich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft" en: *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.

Zemanek, Evi. 2012. *Was ist Komparatistik?* <https://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/ehemalige/zemanek/dokumente/Was%20ist%20Komparatistik/view>

Zymner, Rüdiger y Hölter, Achim. 2013. *Handbuch Komparatistik*. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler.

## **8.2. Bibliografía Alexandre Dumas y *La Dame aux camélias*:**

Arago, Jacques. 1841. *Physiologie de la femme entretenue*. Bibliothèque Nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64478392.texteImage>.

Bermann, Sandra. 2018. *The Voice of a Courtesan. From Dumas' Novel and Play to Verdi's Opera*. Princeton University Archives.

Blaze de Bury, Henri. 1885. *Alexandre Dumas, sa vie, son temps, son œuvre*. Paris : Calmann-Lévy.

Dumas fils, Alexandre. 1878. *Filles, lorettes et courtisanes*. Paris: Michel Lévy.

Dumas fils, Alexandre. 1994. *La Dame aux camélias*. (Henri Béhar, Ed.). Paris: Pocket Classiques.

Fritz, Friedrich. 2018. *Österreich, was ist das? Österreich, was heisst das? Gedanken und Überlegungen*. Acceso: [Entwicklung Österreichs | Geschichte | Essays im Austria-Forum \(austria-forum.org\)](http://www.austria-forum.org/Development/Austria-Forum/Geschichte/Essays)

Gross, Johannès, 1923. *Alexandre Dumas et Marie Duplessis*. Paris: Louis Conard Libraire Éditeur.

Guined, Brandi, 2014. *The Remediation of Dumas Fils' La Dame aux camélias*. Thesis, Georgia State University. [https://scholarworks.gsu.edu/english\\_theses/168](https://scholarworks.gsu.edu/english_theses/168)

Henderson, P. de F. y Zucker, A.E. 1934. "Camille as the translation of *La Dame aux camélias*", en: *Modern Language Notes*, Nov., Vol. 49, N° 7, pp. 472-476. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Lapommeraye, Henry de. 2018. *Histoire du début d'Alexandre Dumas fils au théâtre ou les tribulations de La Dame aux camélias (Éd. 1873)*. Paris: Hachette BNF.

Lippmann, Maurice. 1924. "Alexandre Dumas fils intime. Deux années de sa vie". *Revue des Deux Mondes*, 559-584.

Montaubry, Jean-Baptiste Édouard. 1853. *La Dame aux camélias (Arr. pour piano)*. Paris: Petit Ainé. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45155162d>

Neuschäfer, Hans-Jörg y Sigaux, Gilbert. 1981. *Dumas fils. La Dame aux camélias. Le roman, le drame, La Traviata*. Paris : GF Flammarion.

Pagani, Francesca. 2016. "L'errance d'une Dame : de Marguerite Gautier à Violetta Valéry", en *Elephant Castle. Laboratorio dell'Imaginario. Rivista elettronica* [http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle). Università degli Studi di Bergamo.

Porcelli, Maria Grazia. 2019. "Mariti adulteri e mogli vendicatrici nel salotto borghese di Alexandre Dumas fils" in *Testo&Senso*, 20, 173-193.

Schopp, Marianne y Claude. 2017. *Dumas fils ou l'anti-Oedipe*. Paris: Éditions Phébus.

Semmens, Richard. 2004. *The Bals Publics at the Paris Opéra in the Eighteenth Century*. Hillsdale NY: Pendragon Press.

Steinmetz, Willibald. 2019. *Europa im 19.Jahrhundert*. Frankfurt: Neue Fischer Weltgeschichte.

Sue, Eugène. 2005. *Les mystères de Paris*. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins.

### **8.3. Bibliografía Giuseppe Verdi y *La Traviata***

Angelini, Maria Luisa. 1998. *Fonte per la storia materiale dell'opera verdiana La Traviata*. Tesis de Máster. Montreal: McGill University.

Bagnoli, Giorgio. 2014. *Verdi's Operas: An Illustrated Survey of Plots, Characters, Sources, and Criticism*. Raleigh: Amadeus Press.

Berman, Melanie. 2018. *The Voice of a Courtesan*. Princeton: Princeton University.

Bernardoni, Virgilio. 1998. "Le 'tinte' del vero nel melodramma dell'ottocento", *Il Saggiatore Musicale*, Vol 5, N° 1, 43-68.

Bertoni, Clotilde. 2010. "Crudeltà sociale, socialità crudele", en C. Lombardi, C. Marengo Vaglio & G. Sertoli *Comparatística e intertestualità: studi in onore di Franco Marengo*, pp 439-450. Alessandria: Edizione dell'Orso.

Budden, Julian. 2008. *Vida y arte de Verdi*. Oxford: University Press.

Calvo, Cristina, 207. *Verdi y España: La trilogía sobre dramas españoles*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/71468>

Caso, Ángeles. 2001. *Giuseppe Verdi. La intensa vida de un genio*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

Conde Muñoz, Aurora. 2014. "Padre Verdi. Mujeres verdianas: reflexiones sobre la paternidad y la relación padre-hija", en: *Sineris Revista de Musicología*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 3-19.

Csampa, Attila. 1977. "Critica sociale e realismo musicale nella 'Traviata'", en: *Giuseppe Verdi-La Traviata-Carlos Kleiber*: 38-47, Libreto con CD, Hamburg: Polydor International.

du Plessis, Hendryk Johannes Paulus du. 2007. *Parola scenica. Towards Realism in*

- Italian Opera*. Tesis doctoral. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- Easley, David Bradley. 2005. *Tonality and drama in Verdi's "La Traviata"*. Master's Theses: Louisiana State University.  
[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/952](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/952)
- Gheusi, Jacques. 2014. “La création malheureuse de La Traviata”, en *Avant Scène Opéra* N° 51. Paris.
- Goldet, Stéphane. 2014. “Guide d’écoute”, en *Avant Scène Opéra* N° 51, Paris.
- González Lapuente, Alberto. 2003. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kavanagh, Julie. 2013. *The girl who loved camellias: The life and Legend of Marie Duplessis*. New York: Knopf Publishing Group.
- Kimbell, David. 1981. *Verdi in the age of Italian Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Körner, A. 2015. “Verdi and the historians: politics, passion, and new mezzi di lavoro”. [Review]. *Journal of Modern Italian Studies*, 20 (1) 127-137.
- Kramer, Jonathan. 1993. *Invitación a la música*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Mila, Massimo. 1980. *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza Editorial.
- Milza, Pierre. 2006. *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Monterde, Pau. 2005. *Dramatúrgia musical a 'Il Trovatore' i 'La Traviata'*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Osborne, Charles. 1988. *Verdi*. Barcelona: Salvat Editores.
- Parente, Alfredo. 1933. *Il problema della critica verdiana*. Torino: G. Capella Tipografo-Editore
- Phillips-Matz, Mary Jane. 1996. *Giuseppe Verdi*. Paris: Fayard.
- Pombo Intriago, José Luis. 2017. *Análisis del proceso de adaptación y creación de la ópera "La Traviata"*. Trabajo de fin de máster: Universidad de La Rioja.
- Rutherford, Susan. 2013. *Verdi, Opera, Women*. Cambridge: University Press.
- Sala, Emilio. 2008. *Il Valzer delle Camelie*. Torino: EDT.
- Seaton, Douglas. 2005. “Narrative in Music: The Case of Beethoven’s ‘Tempest’ Sonate”, en *Narratology beyond Literary Criticism*. pp. 65-81. Berlin: Walter de Gruyter.
- Southwell-Sander, Peter. 2001. *Verdi*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Van, Gilles de. 1990. “La notion de "tinta": mémoire confuse et affinités thématiques dans les opéras de Verdi”, en: *Revue de Musicologie* T. 76, No. 2 (1990), 187-198
- Van, Gilles de. 1998. *Verdi's Theatre: Creating Drama Through Music*. Chicago: University of Chicago.

Vella, Francesca. 2017. "Susan Rutherford. Verdi, Opera, Women", *The Opera Quaterly*, Vol. 33, N° 2, 184-187.

Verdi, Giuseppe. 1991. *La Traviata*. (I. Gortázar, Ed.). Barcelona: Ediciones Orbis S.A.

Verdi, Giuseppe. 1992. *La Traviata*. (J.L. Téllez, Ed.). Sevilla: Ediciones Cátedra.

Verdi, Giuseppe. 2014. "La Traviata", *Avant Scène Opéra* N° 51. Paris. <https://www.asopera.fr/fr/operas-publies/19-la-traviata.html>

Wagner, Judith. 2009. "Breath of life you'll be to me" – the portrayal of tuberculosis in the opera 'La Traviata', en *Hektoen International Journal*. Hektoen Institute of Medicine. <https://hekint.org/2017/01/30/breath-of-life-youll-be-to-me-the-portrayal-of-tuberculosis-in-the-opera-la-traviata/>

Weis, René. 2015. *The Real Traviata. The Song of Marie Duplessis*. Oxford: Oxford University Press.

## 9. GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Lista de términos extranjeros y musicales, con definiciones breves<sup>106</sup>

*Acordes:* Conjunto de tres o más notas que suenan simultáneamente.

*Adagio:* Lento.

*Allegretto:* Un poco animado, más lento que el allegro.

*Allegro:* Rápido.

*Andante:* A la velocidad de andar.

*Andantino:* Un poco más lento que *andante*.

*Aria:* Composición vocal que suele insertarse en una obra de carácter lírico (ópera, cantata, oratorio, etc.).

*Arietta:* Aria de breve duración y elaboración más sencilla que la aria, cantada en general por algún personaje secundario.

*Ariosò:* Forma vocal intermedia entre el aria y el recitativo acompañado.

*Armonía:* Conjunto de reglas que rigen la formación y los encadenamientos de acordes en la música tonal occidental.

*Cabaletta:* Segunda parte de la *cavatina* o del aria bipartita en la ópera italiana comprendida entre Rossini y Verdi; por contraste con la primera parte, lenta y melódica, suele ser virtuosística y con carácter conclusivo, escrita dos veces para dar lugar a las variaciones de los cantantes.

*Cantabile:* Indicación interpretativa de carácter que prescribe un sentido melódico y cantable.

*Cantata:* Género vocal barroco, religioso o profano, normalmente coral, con o sin solistas y dotado de acompañamiento musical.

*Cavatina:* En la ópera de la segunda mitad del siglo XVIII, aria más breve que el *aria da capo* y en la ópera italiana del siglo XIX, aria de entrada de un protagonista.

---

<sup>106</sup> Para esta parte nos hemos basado en las obras *Invitación a la música*, de Jonathan Kramer y *Diccionario de la música*, de Alberto González Lapuente (ver entre las referencias bibliográficas).

*Comodo:* A una velocidad moderada.

*Concertato:* Grupos de instrumentos o voces comparten una melodía, normalmente alternándose y siempre sobre un tono bajo continuo.

*Con vigore:* Con fuerza.

*Con fuoco:* Con fogosidad.

*Corchea:* Una corchea es una figura musical que equivale a 1/8 del valor de la figura redonda.

*Crescendo:* Indicación dinámica que significa: cada vez más fuerte.

*Farandola:* Danza provenzal escrita en compás binario compuesto y tempo moderado.

*Forma sonata:* Estructura musical cuyo esquema clásico es: exposición, desarrollo, reexposición y coda o conclusión.

*Fuga:* La fuga es un género musical en el cual se superponen ideas musicales llamadas sujetos alternando con las llamadas contrasujetos, en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos.

*Galop:* Danza de salón de tempo animado, procedente de Alemania y popularizada en Europa durante el siglo XIX.

*Giocoso:* Alegre.

*Grave:* Muy lento.

*Intermezzo:* Breve obra cómica insertada entre los actos o escenas de una ópera seria, hacia 1750 da paso a la ópera cómica.

*Legato:* (en italiano, "ligado") en notación musical es un signo de articulación representado mediante la ligadura de expresión o ligadura de articulación, que indica un modo de ejecución de un grupo notas musicales de diferentes alturas.

*Leitmotiv:* Motivo musical de la ópera, de esencia melódica, rítmica o armónica, que se relaciona con algún personaje o aspecto del drama musical, reapareciendo y transformándose a lo largo de la obra.

*Lento:* Lento.

*Libretto:* Libreto de una ópera.

*Melodía*: Sucesión musicalmente coherente de una serie de notas. Es uno de los tres dominios tradicionalmente básicos de la música junto con el *ritmo* y la *armonía*.

*Métrica*: Es la modulación métrica que permite hacer cambios de *ritmo* y *tempo* de manera gradual.

*Moderato*: Moderado.

*Movimiento*: Parte con entidad propia de una obra más amplia, denominada así porque cada uno suele tener un *tempo* determinado, por ejemplo, los movimientos de una sinfonía, sonata, concierto, etc.

*Música programática*: Es la música compuesta con carácter narrativo o descriptivo, a partir de una idea o argumento, siendo propia del siglo XIX.

*Pianissimo*: *pp* (normalmente): muy suavemente; es decir, se toca o canta más suave que la indicación *piano*. Esta convención puede ampliarse, es decir, cuantas más *p* estén escritas, más suave quiere el compositor que el músico toque o cante. Por lo tanto, *ppp* (*pianississimo*) sería más suave que *pp*. Una indicación dinámica en una pieza debe ser interpretada en relación con el resto de indicaciones dinámicas de la misma pieza. Por ejemplo, *pp* debe tocarse tan suavemente como sea posible, pero si aparece la indicación *ppp* más adelante en esa pieza, *pp* debería ser notablemente más fuerte que *ppp*. Más de tres *p* de (*ppp*) o tres *f* de (*fff*) son poco frecuentes.

*Pizzicato*: El *pizzicato* es una técnica de interpretación musical que debe aplicar el ejecutante de un instrumento de cuerda pulsada cuando corresponda o bien cuando aparezca la indicación pertinente en una partitura.

*Poema sinfónico*: Obra orquestal de carácter rapsódico, generalmente en un movimiento y sujeta a un programa, definida especialmente por Hector Berlioz y Franz Liszt.

*Preludio*: Breve composición instrumental que precede a una obra más extensa o grupo de obras. En la ópera es una breve introducción instrumental, que desemboca directamente en el desarrollo de la trama, o sea es un sinónimo de obertura.

*Rapsodia*: Composición instrumental sin vinculación formal o de contenido, con temas de sesgo popular.

*Recitativo*: En la ópera, es el fragmento donde predomina la recitación del texto sobre la melodía y el canto, con un acompañamiento musical mínimo. Permite desarrollar la acción dramática, que se detiene en el momento en que el solista canta el aria a la que

precede.

*Ritardando*: Disminuyendo gradualmente la velocidad de ejecución.

*Ritmo*: División cualitativa del tiempo que puede manifestarse por acentos o por valores ordenados sucesivamente de manera cuantitativa y que se define sobre el esquema de división temporal definido por la métrica.

*Romanza*: Balada u obra de carácter folclórico, insertada a menudo en un *Singspiel* u ópera, en la ópera italiana del siglo XIX era un aria breve y de carácter íntimo.

*Secuencia*: Repetición de una figura, sucesivamente más alto o más bajo.

Semicorchea: Una semicorchea es una figura musical que equivale a 1/16 del valor de la figura redonda.

*Sinfonía*: Sonata orquestal y practicada como tal desde mediados del siglo XVIII, que ha sido desarrollada y modificada por los más grandes compositores, haciendo referencia hoy en día a una obra orquestal de grandes dimensiones.

*Singspiel*: Es una forma teatral o una ópera popular típicamente alemana, con arias más simples y recitativo hablados sobre un argumento de carácter generalmente cómico.

*Sonata*: Composición para uno o más instrumentos, diferenciada en *sonata da camera*, de carácter profano, y *sonata da chiesa*, destinada a ser tocada en la iglesia. Se denominaba “*sonata*” porque estaba destinada a ser tocada (del verbo italiano *sonare*) en oposición a la “*cantata*”, que estaba pensada para ser cantada.

*Staccato*: Staccato en notación musical es un signo de articulación que indica que la nota se acorta respecto de su valor original y va separada de la nota que viene a continuación por un silencio.

*Tarantella*: Danza del sur de Italia que, posiblemente, toma su nombre de la ciudad de Taranto o de la tarántula, para cuya picadura se decía servía de antídoto.

*Tempo*: Velocidad a la que se ejecuta una obra.

*Vivace*: Rápido y animado.