

**DEL DRAMMA GIOCOSO A LA COMMEDIA LIRICA:
DE DON GIOVANNI DE MOZART A FALSTAFF DE VERDI**

*Leonor Ortega Alcántara
Licenciada en Filología Hispánica
Profesora en el IES “Arroyo de la Miel”, Málaga*

RESUMEN

Diferentes géneros y subgéneros abarcan la producción melodramática desde Monteverdi a la ópera contemporánea, tales como la comedia, la tragedia y el drama. En este artículo ejemplifico obras que participan de ambos géneros por igual y que poseen unas características esenciales. He aquí la definición del *dramma giocoso* para Mozart o *commedia lirica* según Verdi.

Palabras claves: Melodramma giocoso, ópera, Mozart, Verdi.

FROM DRAMMA GIOCOSO TO LYRICAL COMMEDIA: FROM DON GIOVANNI OF MOZART TO FALSTAFF OF VERDI.

ABSTRACT

Different genres and subgenres include melodramatic production from Monteverdi to contemporary opera, such as opera comedy, tragedy and drama. This article exemplifies works involved both genders equally and

have the same essential characteristics. Here is the definition of *dramma giocoso* by Mozart or *lyric commedia* by Verdi.

Key words: *Melodramma giocoso*, opera, Mozart, Verdi.

1. Introducción

La diversidad en el género dramático quedó ya diferenciada tempranamente por Aristóteles quien clasificó el conjunto de la producción teatral (bien que temprana) en dos tipos, tragedia y comedia. Estos dos apartados se enriquecieron con el transcurso de los siglos (recordemos la variada terminación de *La Celestina* como “comedia” y después “tragicomedia”, la aparición del “drama” a finales del siglo XVI) y, con más o menos diferencias, englobaron la amplia producción destinada a la escena. A la par, a mediados del siglo XVI, la Italia operística recibió el género con una gran cantidad de nombres (“género pastoral”, “melodrama”, “ópera” entre muchos más); sin embargo, recurrió a la misma terminología que el teatro en el momento de clasificar su asunto como grave o ligero, como transcendente o ligero, como trágico o cómico.

Hay grandeza en lo dramático, hay grandeza en lo trágico y qué duda cabe que a muchas personas les arrebatara ver los terribles sinsentidos, problemas o debates entre conciencia, deber, honor, amor, los temas que surgen en las óperas belcantista, verdiana, pucciniana y a lo largo del tan fascinante y terrible siglo XIX.

Hay una grandeza en lo cómico y sirve excelentemente de olvido momentáneo de las penas, de *catarsis* que una buena comedia o simplemente un espectáculo que haga sonreír, mediante las burlas entre seres humanos, los embrollos, los líos de feliz desenlace y que deleiten para que se disfrute con ellos, sin necesidad de transcendencia alguna: la del olvido de un mundo duro y reír sanamente.

¿Qué ocurre cuándo una obra enlaza estas dos concepciones dramáticas? No es cómica ni dramática del todo sino “otra cosa”, llena de frescura, de vigor, de alegría, de comicidad, de amargura y, a la vez, de transcendencia entre géneros que los rompe e inaugura algo nuevo consigo misma. En este caso, supera la norma y pasa a la historia. Así es *Don Giovanni, melodramma giocoso in due atti*, así es *Falstaff*. La condición humana, desde un punto de vista agrídulce, se encuentra combinada ahí de manera genial.

2. *Don Giovanni* y su recreación

La crítica musical y operística considera de manera unánime esta obra como una de las cinco obras maestras de la historia del melodrama escénico; no es para menos pues elige como protagonista al arquetipo surgido en el siglo XVI que encarna el deseo, la seducción, la sensualidad y la obtención del placer sin mantener más norma que la propia realización de la voluptuosidad de Don Juan, gran figura que será retomada una y otra vez por todos los dramaturgos, libretistas y compositores; Lorenzo Da Ponte adapta *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* para varios músicos de entre los cuales resta imbatible la creación musical de Wolfgang Amadeus Mozart de la que, en el porvenir, muchos tomaron nota y plantearon idénticos moldes para ese personaje rebelde.

*Don Giovanni*¹ constituye la segunda de las tres colaboraciones de Da Ponte con Mozart que se enmarcan en una trilogía dieciochesca sobre el deseo; en esta obra, de manera magistral, combinan elemen-

1 Ofrezco una versión magistral de la ópera aquí: dirigidos por Furtwängler en 1954, Siepi encarna un soberbio Don Giovanni, Della Casa una intensa Elvira, Grümmer es una regia Doña Ana. <https://www.youtube.com/watch?v=mrMNai2skVY>

tos cómicos de la ópera *buffa* con los dramáticos de la ópera seria que se amalgaman de tal manera que no convierten a la ópera en esencialmente cómica o trágica. De igual manera la acción dramática y los personajes muestran una dualidad entre ambos géneros que se refleja en la música y en su vocalidad; así lo podemos observar en la burgalesa Elvira (que raya el ridículo, si no se construye bien el personaje), en el criado Leporello, en el protagonista Don Giovanni.

Dramma giocoso in due atti o “Drama jocoso” es el título que recibe cuando se estrena el 29 de octubre de 1787 en Praga y lo mantiene en su estreno en Viena el 7 de mayo de 1788; esta última representación posee unos fragmentos que inciden en este aspecto dual y ambiguo sobre el género de la obra: la adición de una escena al personaje de Elvira y el final del sexteto “Questo é il fin di chi fa mal”.

La acción se sitúa en una localidad española (Sevilla, probablemente) y se inicia de madrugada, cuando Don Giovanni sale de casa de Doña Ana, perseguido por ésta y asesinando a su padre, el Comendador; en la escena siguiente, se presenta Doña Elvira, burgalesa, que le busca para que cumpla su (falsa) palabra de esposo con ella y promete vengarse al descubrir las numerosas aventuras de Don Giovanni por su criado; estorba los amores del protagonista con la campesina Zerlina, aparece junto a la desconsolada Doña Ana y le revela la maldad de Don Giovanni. Aquélla reconoce al asesino de su padre y junto a ésta, a su prometido Octavio, entran en el palacio de Don Giovanni y le descubren. En el segundo acto, inicia su burla y venganza el protagonista al engañar a la doliente Elvira que parte con su criado (que lleva sus ropas), apalea al marido de Zerlina y reta al Comendador a cenar en su casa; el resto de personajes parten en busca de la justicia que llega tarde pues ya el Comendador ha pasado por la residencia de Don Giovanni y se lo ha llevado a los infiernos. El final lo cantan al público: “Este es el fin de que hace daño. Sea del pérfido la muerte similar a su vida”, condena socio-moral al disoluto y armonía final.

Con esta sinopsis, vemos ya que varios personajes ofrecen esa dualidad entre lo cómico y trágico: Doña Elvira, burguesa que ha salido de Burgos, entra en escena proclamando su deshonor y su deseo de vengarse de Don Giovanni en medio de la calle; nada ni nadie le detiene, es una mujer dolida y fuera de sí que, tras el descubrimiento de las numerosas conquistas, decide estorbar las futuras maniobras del seductor (con el ridículo incluido) y, dolida, llega a perdonarlo, confiar en su regeneración y finalmente decide recluírse en un convento. Musicalmente, es el personaje femenino de mayor hondura psicológica pues la presenta con un *arioso* (“Ah, chi mi dice mai”), sus arias son soberbios prodigios de belleza, solemnidad y bravura (tanto “Ah, fuggi il traditor!” como su escena “In quali eccessi... Mi tradì quell’alma ingrata” provienen de la ópera seria) como su equiparación con la dama Doña Ana. Don Giovanni, por otra parte, es el personaje descrito por los otros (Leporello en su aria del catálogo, Elvira frente a Zerlina y Doña Ana en su relato a Don Octavio), apenas lo vemos actuar aunque nos muestra tres objetivos que le guían: el placer sin medida (“Fin ch’han dal vino” y en la escena del Comendador “Vivan le femmine, viva il bon vino, sostegno e gloria d’umanità”), la seducción (“Deh, vieni alla finestra oh mio tesoro” dirigido a una criada) y la libertad (al final del acto I, “È aperto a tutti quanti, viva la libertà!”); otro personaje que se mueve indistintamente entre ambos mundos.

La representación sevillana del Teatro Maestranza de noviembre de 2014 contó con un elenco diferenciado, unido bajo la batuta de Maxim Emelyanychev que dirigió con firmeza, variedad a un elenco reunido en torno de la figura de Carlos Álvarez como protagonista y nueva encarnación del seductor. La propuesta de Mario Gas renovaba la acción, presentando al disoluto como jefe mafioso que, en determinado momento, se disfraza y así nos muestra las escenas hasta la llegada del Comendador quien, en realidad, será otro mafioso que acabará muerto por Don Giovanni; aunque la voz común proclame la muerte del libertino, este es inmortal y jamás morirá.

Las voces masculinas acertaron en mayor medida en la recreación de sus roles que las femeninas (sólo a destacar a Rocío Ignacio como Zerlina); David Menéndez encarnó a un desenvuelto y pícaro criado, Jose Luis Sola mostró un joven y frágil Octavio, Pavel Daniluk cumplió como Comendador mientras que las tablas, el sobrado conocimiento y maestría canora de Carlos Álvarez le llevó al triunfo como encarnación del inmortal seductor.

Falstaff. Su escenificación

Cuando se leen las dos partes de *Enrique IV* de Shakespeare, vemos que el personaje de Falstaff trasciende al texto y a sus miles de lecturas escénicas pues no es simplemente un personaje. El orondo Falstaff es un icono más complejo, más profundo, más contradictorio y humano, algo que va más allá de la mera construcción dramática para convertirse en un misterio indescifrable, lleno de dobleces entre sus mil capas. Temas tan subyacentes a la misma naturaleza de la ficción teatral como son el Engaño y la Mentira, la dualidad entre Amistad y Traición, la Enfermedad y el implacable paso del Tiempo y, sobre todo, reunidos alrededor de la prieta barriga de nuestro vigoroso y decadente Falstaff, ahí están: temas como el autoengaño y la supervivencia de todos los que se apartan del canon y son estigmatizados por su diferencia, ya sea uno obeso mórbido, alcohólico empedernido o viejo senil.

El personaje de Falstaff parece haber sido inspirado por el *Miles Gloriosus*, aunque posee una profundidad única e innegable de carácter. Debajo de su gracia contagiosa, hay una parodia homérica, un iconoclasta, un filósofo y una paradoja. Falstaff es saludado por muchos estudiosos de la literatura como una de las mayores creaciones de Shakespeare.

De *Las alegres comadres de Windsor* proviene el núcleo argumental definitivo; Sir John Falstaff, ya anciano, obeso y sin fortuna, decide embelesar a dos comadres burguesas a las que les finge amor y escribe sendas cartas amorosas; éstas averiguan el engaño y deciden burlarse del noble Falstaff y, a la vez, a sus respectivos maridos le enseñan la maestría burlesca femenina. De estas dos obras tomará Verdi sus fuentes para la composición de su última ópera o mejor, comedia burlesca, a la misma altura que *Don Giovanni*.

Un giorno di regno, segunda ópera verdiana y su primera comedia no había resultado precisamente un éxito, bien al contrario; por esto y otras circunstancias, Verdi se guardó de la comedia y de temas humorísticos durante toda su producción. Ya consagrado, tras diez años sin componer, con su vida y fama resueltas, en Santa Ágata, Boito le presentó un esbozo de la que habría de ser su última ópera: se trataba de *Las alegres comadres de Windsor*, centrado en el personaje tipo, Falstaff². Le encantó y se puso a trabajar a conciencia en algo que sobrepasaba la comedia, lo *buffo* en sí mismo; está al servicio de las tramas enrevesadas que muestra cómo remover lo más profundo del alma humana mediante situaciones cómicas y divertidas, una burla del hombre, del ser humano en su vanidad, orgullo, deseos de grandeza, bajeza. Mediante las ligeras y hábiles manos de las comadres. “Tutti gabbatti”, sería el resumen, todos engañados, así nos muestra esa gran verdad humana, esa gran risa final del compositor con ochenta años. Comento la acción pormenorizada en una ópera donde cada detalle es un acierto y nunca debe faltar.

Acto I. Taberna de la Jarretera. El anciano y corpulento Sir John Falstaff está rodeado por sus sirvientes Bardolfo, Pistola y la posadera. Llega el Dr. Cajus y le acusa de robo. Falstaff entrega dos

2 Karajan dirige esta producción de la ópera; inmensas actuaciones de todos los intérpretes. <https://www.youtube.com/watch?v=R-nqmoWIn8A>; <https://www.youtube.com/watch?v=TxYqi8L3VJo>

cartas a cada uno de los sirvientes para que se las lleve a dos damas bellas, casadas y ricas, la señora Alice Ford y la señora Meg Page. En estas dos cartas de amor, que resultan ser completamente idénticas, Falstaff profesa su amor por cada una de ellas, aunque es realmente el dinero de sus maridos lo que ansía. Sus criados Bardolfo y Pistola lo rechazan, pues el “honor” les impide obedecerlo. Falstaff envía las cartas a través de un paje. Falstaff entonces responde irónicamente enfrentándose a sus honorables servidores y les grita (“L’onore! Ladri! Voi state ligi all’onor vostro, voi!” / “¡El honor! ¡Bandidos! Estáis ligados por vuestro honor...”) y les manda fuera de su vista.

Jardín de los Ford. Alice y Meg han recibido las dos cartas idénticas de Falstaff. La circunstancia provoca desdén y gracia en Alice y Meg, por lo que, junto a la sirvienta Quickly y a Nannetta (la hija de Alice), deciden burlar al insolente caballero. Por otro lado, el señor Ford y el doctor Cajus han sido informados por los sirvientes de Falstaff de las intenciones del patrón. Los tres desean vengarse. Encontrándose a solas por una vez, le sigue un breve dúo de amor entre Fenton y Nannetta (“-Bocca baciata non perde ventura. -Anzi rinova come fa la luna”). Las mujeres regresan a casa y le piden a Quickly que invite a Falstaff a un encuentro con Alice. El hombre también llega a la escena, y Bardolfo y Pistola son persuadidos para presentar Ford a Falstaff, pero bajo falso nombre.

Acto II. Taberna de la Jarretera. Bardolfo y Pistola (ahora al servicio de Ford), fingen rogar el perdón por sus pasadas transgresiones, anuncian a su maestro la llegada de la señora Quickly, (“Reverenza”) quien le da un mensaje de Alice: lo espera en su casa «entre las dos y las tres», cuando su marido está ausente. Falstaff celebra su próximo éxito pensando en el engaño a ambas, sin sospechar que comienzan las burlas a él mismo (Va, vecchio John / “Ve, viejo John, sigue tu camino”). En ese momento, se presenta Ford, bajo el nombre falso de Señor Fontana, ofreciéndole dinero a Falstaff que recurra a sus renombradas artes amatorias para conquistar a la señora Ford.

Falstaff queda sorprendido por la petición; “Fontana” le dice que si la señora Ford ha perdido ya su virtud, accederá finalmente entregarse a él también. Falstaff quien, naturalmente acepta, seducido además por la oferta de una rica paga y asegura al falso señor Fontana que en media hora, cuando su marido haya salido de casa, Alice caerá entre sus brazos. Ford se siente consumido por los celos (“È sogno o realtà?” / “¿Es un sueño o realidad?”), después decide irrumpir en su propia casa con sus hombres para sorprender a los adúlteros.

Salón de casa de Ford. Las tres mujeres traman su estrategia (“Gaie Comari di Windsor” / “Alegres comadres de Windsor, ¡ha llegado el momento!”). Nanetta también averigua que su padre planea casarla con el doctor Caius, pero todas las mujeres declaran que eso no ocurrirá. Quickly anuncia la llegada de Falstaff, la señora Ford ha preparado con antelación una gran canasta. Los intentos de Falstaff de seducir a Alice con cuentos sobre sus glorias pasadas (“Quand’ero paggio del Duca di Norfolk” / “Cuando yo era paje del duque de Norfolk...”) se ven cortados en seco, en cuanto la señora Quickly avisa de la llegada del señor Ford. Cuando el enojado Ford y sus amigos aparecen con la pretensión de pillar a Falstaff con las manos en la masa, se esconde primero detrás de una pantalla y luego las damas esconden al caballero en la canasta. Mientras tanto, Fenton y Nannetta se han escondido detrás de la pantalla y besado, lo que oye Ford y descubre a su hija Nannetta con Fenton. Cuando los hombres de nuevo emprenden la búsqueda, las mujeres ordenan que tiren el canasto a una zanja, a través de la ventana, en medio de las risas de todos los presentes.

Acto III. Exterior de la taberna. En un estado de ánimo sombrío, Falstaff maldice el lamentable estado del mundo. Sin embargo, un ponche caliente de vino y especias mejora su ánimo. Alice revela al marido la verdad y todos - varones y mujeres - se confabulan para jugarle a Falstaff una última y espectacular burla: la comadre Quickly acusa a los criados de lo que le había ocurrido y lo convence a

encontrarse en una segunda cita con Alice y Meg, a medianoche, en el parque vestido como Herne el Cazador, esto es, el Cazador Negro. Aunque al principio duda, Falstaff promete ir. Entra en la casa con la señora Quickly, y los hombres y las mujeres planean su castigo. En el reparto de roles, a Nannetta le toca la Reina de las hadas, y el padre pretende aprovecharse de la confusión para desposarla con el viejo Dr. Caius; mientras explica en voz baja al doctor, indicándole también el traje que deberá usar, es oído por casualidad por Mrs. Quickly, que inmediatamente advierte a la joven.

En el parque de Windsor a medianoche, a la luz de la Luna. Fenton llega al roble y canta sobre su felicidad (“Dal labbro il canto estasiato vola” / “De mis labios, sale volando mi canción de éxtasis”) acabando con “Labios que son besados no pierden nada de su atractivo”. Entra Nanetta para acabar el verso con “De hecho, lo renueva, como la luna”. Las mujeres llegan y disfrazan a Fenton como un monje, diciéndole que han arreglado las cosas de manera que harán fracasar los planes del doctor Caius. Nanetta, interpretando el papel de Reina de las Hadas, instruye a sus ayudantes (“Sul fil d’un soffio etesio” / “En brazos de una brisa fragante...”) antes de que todos los personajes lleguen a la escena. Pero el encuentro galante de Falstaff con la señora Ford se ve interrumpida por el anuncio de que se acercan las brujas, y los hombres, que están disfrazados como elfos y hadas. Disfrazados de criaturas fantásticas, todos los habitantes de Windsor envuelven al seductor, mientras una ronda de hadas y duendes (los niños de Windsor) lo atormenta y lo incita a confesar sus pecados. Riqueza increíble en los recursos que buscan crear efectos mediante la repetición de sonidos (“Pizzica, pizzica”). Finalmente Falstaff reconoce al sirviente Bardolfo y comprende que ha sido engañado una vez más, pero reconoce que ha recibido lo que se merecía. Ford anuncia que se va a llevar a cabo una boda (una segunda pareja “por coincidencia” pide que se les case en aquel momento también) y el doctor Caius se encuentra con que, en lugar de Nannetta, se ha casado con Bardolfo que está vestido

con el mismo disfraz de Reina de las Hadas que Nanetta y Ford sin pretenderlo ha casado a Fenton y Nannetta. Nuevamente engañados. La ópera así finaliza con alegría: Ford se resigna y consiente el matrimonio de Nannetta y Fenton e invita a todos a una cena; Falstaff, encantado con el hecho de no ser el único engañado, proclama en una fuga, que todo el mundo canta, la moraleja de la historia: «Todo en el mundo es burla».

Una ópera como ésta necesita y exige su puesta en escena pues —como arriba se observa— se trata de una trama en la que se desarrollan hasta tres acciones a la vez; la oferta del Teatro Cervantes de Málaga en su programación los días 24 y 26 de octubre no cumplió este requisito necesario; con todo, la dramatización de los artistas ayudó a que el público (desgraciadamente, no llenó el recinto ninguno de los dos días de representación) siguiera esta compleja obra, tan divertida y trascendente, a la vez mediante una dirección musical más que correcta y un elenco que superó con creces la dificultad de cantar sobre escena junto a la Orquesta Filarmónica de Málaga.

Debutaba Carlos Álvarez el complejo y extenso papel de Falstaff, que requiere de un barítono la capacidad de cantar, recitar y modular en su registro centro-agudo en ocasiones; cumplió sobradamente, aunque se le puede pedir mayor incisividad y diferenciación en el fraseo; junto a la magnífica labor escénica y rotundidad vocal de Juan Jesús Rodríguez, ofrecían el principal interés *a priori*. Sin embargo, la gran labor de María Rey-Joly y Asude Karayavuz como avispadas comadres, el gratísimo descubrimiento de María Luisa Corbacho como Quickly habilísima y bien moldeada, de Cristina Toledo como apasionada Nannetta, de voz bien timbrada, las colaboraciones (bien que breves, acertadísimas) de David Sánchez y Luis Pacetti como criados de Falstaff junto al bien dirigido Coro de Ópera de Málaga y la Orquesta Filarmónica de Málaga ofrecieron unas recreaciones que difícilmente será superadas esta Temporada Lírica en el Teatro Cervantes malagueño.