

La mujer en tres versiones operísticas diferentes sobre Barbazul

SÁNCHEZ-USÓN, María José*†, JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba y VDOVINA, María

Universidad Autónoma de Zacatecas

Recibido Octubre 5, 2017; Aceptado Diciembre 20, 2017

Resumen

En el discurso operístico la tragedia y el drama, concebidos como formas metateatrales, presiden siempre el desarrollo de la acción, determinando a los personajes, que se dirigen bien hacia un inexorable y funesto final, que pese a sus anhelos, acciones y luchas no pueden revertir, o a la culminación de una serie de circunstancias, no todas adversas, que pueden saldarse con la regeneración de los individuos, la exoneración de sus errores y faltas e incluso su total salvación. Es por ello que cualquier historia, real o ficticia, que incluya irrevocables “errores trágicos” o “milagrosas redenciones” es lo suficientemente atractiva como para constituir un interesante tema operístico. Uno de ellos, de amplitud universal, obedece a la compleja relación intergenérica entre el hombre y la mujer que se infiere de la conocida historia de Barbazul.

Abstract

In the operatic discourse tragedy and drama, conceived as metatheatrical forms, always preside over the development of the action, determining the characters, who are heading well towards an inexorable and dismal end, that despite their longings, actions and struggles can not revert, or the culmination of a series of circumstances, not all adverse, which can be settled with the regeneration of individuals, the exoneration of their errors and faults and even their total salvation. That is why any story, real or fictional, that includes irrevocable "tragic errors" or "miraculous redemptions" is attractive enough to constitute an interesting operatic theme. One of them, of universal amplitude, obeys to the complex intergenérica relation between the man and the woman that is inferred from the well-known history of Barbazul.

Citación: SÁNCHEZ-USÓN, María José, JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba y VDOVINA, María. La mujer en tres versiones operísticas diferentes sobre Barbazul. *Revista de Investigaciones Sociales*. 2017, 3-10: 64-81

*Correspondencia al Autor (Correo electrónico: sanchez-usonmj@uaz.edu.mx)

†Investigador contribuyendo como primer autor.

Antecedentes literarios

Barbazul es uno de los relatos habidos más inquietantes acerca de las relaciones conyugales. Se conoce de forma general como un clásico *conte des fées* (“cuento de hadas”), es decir, una ficción literaria, la mayor parte de las veces de origen oral y legendaria, vinculada a personajes fantásticos, que incluye el factor de lo maravilloso y lo extraordinario en coexistencia con la cotidianidad del mundo real. Sin embargo, este patrón se sigue aquí sólo en parte.

Escrito en 1697 por Charles Perrault¹, para integrar una compilación de narraciones conocida como *Les contes de ma mère l'Oye*², refiere la historia de un hombre rico que “*tenía hermosas casas en la ciudad y en el campo, vajilla de oro y plata, muebles forrados en finísimo brocado y carrozas todas doradas*”³, pero cuyo aspecto era desagradable y temible debido a su gran barba azul.

Un pasado oscuro proyectaba más desconfianza aún si cabe sobre su persona, ya que, sabiéndole casado varias veces, sus esposas habían desaparecido sucesivamente y de manera misteriosa, sin que se supiera qué había sido de ellas. La menor de las hijas de una vecina, atraída por la vida de lujo y comodidades que podía ofrecerle, aceptó una propuesta de matrimonio de Barbazul, lo que la situó como ama y señora de su gran mansión, aunque bajo ciertas restricciones: “*abrid todo [permitió el marido] id a todos lados, pero os prohíbo entrar a este pequeño gabinete, y os lo prohíbo de tal manera que, si llegáis a abrirlo, todo lo podéis esperar de mi cólera*”⁴.

Como es sabido, la curiosidad pudo en la joven más que la contravención y la prudencia. Ésta, aprovechando una ausencia del marido, quizá deliberada, entró en la habitación prohibida para contemplar horrorizada los cadáveres de las anteriores esposas. La llave mágica con la que abrió el aposento delató, ensangrentada, su desobediencia, por lo que Barbazul la condenó a muerte con estas palabras: “*¡Habéis tratado de entrar al gabinete! Pues bien, señora, entraréis y ocuparéis vuestro lugar junto a las damas que allí habéis visto*”⁵.

En el último minuto, la joven salva la vida gracias a la fortuita llegada de sus hermanos, que logran dar muerte al brutal marido. Por último, la desaparición de éste traerá para ella todo tipo de prosperidades:

*Ocurrió que Barba Azul no tenía herederos, de modo que su esposa pasó a ser dueña de todos sus bienes. Empleó una parte en casar a su hermana Ana con un joven gentilhomme que la amaba desde hacía mucho tiempo; otra parte en comprar cargos de Capitán a sus dos hermanos; y el resto a casarse ella misma con un hombre muy correcto que la hizo olvidar los malos ratos pasados con Barba Azul*⁶.

¹ Convencionalmente, se atribuye este cuento a Charles Perrault, aunque ninguna de las ediciones coetáneas aparece suscrita por él y sí, en cambio, por su tercer hijo, Pierre Perrault Darmancour, firmando la dedicatoria del mismo para Elizabeth Charlotte de Orleans, sobrina de Luis XIV.

²Vid., Charles Perrault (2014), *Les contes de ma mère l'Oye. Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, París, Flammarion.

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

³ *Los mejores cuentos para niños de Perrault* (2015), Madrid, Verbum, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

La narración popular, escrita y ambientada en la Francia del siglo XVII⁷, se edifica sobre numerosos antecedentes, puesto que, como la mayoría de obras pertenecientes a este género, deriva de la tradición oral campesina, en este caso de la Bretaña francesa medieval⁸.

Asimismo, se relaciona con la vida de Santa Trifina, dama bretona del siglo VI, hija del primer conde de Vannes, la cual, encontrándose en estado de gestación, habría sido decapitada por su esposo, el terrible conde Conomor o Comor (que ya había asesinado con anterioridad a otras esposas embarazadas), para luego ser resucitada milagrosamente, junto con su hijo nonato Tremeur (santo Tremeur), por San Gildas, monje de la abadía de Rhuys⁹.

Al parecer, de esta y otras fuentes semejantes bebería Perrault, aunque atenuando su supuesta crudeza originaria y sus resabios frívolos¹⁰, adaptándolo a la sociedad cortesana y versallesca del siglo XVII¹¹. Marc Soriano, uno de los grandes estudiosos de los cuentos de Perrault, define *Barbazul* como “una adaptación que es a la vez fiel e infiel al folklore; conserva lo esencial de los temas, los motivos y los rasgos tradicionales, pero, al mismo tiempo, es extrañamente personal. Parece guiada, de una manera a la vez ciega y certera, por ciertas preocupaciones profundas que dan al conjunto ese tono tan particular que tiene, mezcla de emoción y de ironía, de humor y de terror”¹².

⁷ En el cuento se dice que un hermano de la joven esposa era dragón y el otro mosquetero. El cuerpo de mosqueteros franceses se funda en 1622, bajo el reinado de Luis XIII; fue disuelto en 1676, para resurgir brevemente en 1814 y desaparecer, finalmente, en 1816. Si *Barbazul* se publica en 1697 su contexto histórico será obviamente el siglo XVII y no el XVIII como se ha podido pensar.

⁸ Sin ninguna fuente histórica fiable ni argumento convincente, Manuel Gutiérrez Nájera sitúa su origen en el siglo XIV, alegando que *Barbazul* representaría una forma lasciva del feudalismo medieval. Manuel Gutiérrez Nájera (2003), *La música y el instante. Crónicas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 79.

⁹ Sobre esta leyenda hay numerosas fuentes escritas: véase la vida de San Gildas en Dom Gui-Alexis Lobineau (1725), *Les vies des saints de Bretagne et des personnes d'une éminente piété qui ont vécu dans la même Province*, Rennes, Compagnie des Imprimeurs-Libraires, pp. 72-78; Abée Jean-François Luco (1869), *Histoire de Saint Gildas de Rhuys*, Vannes, Imprimerie de L. Galle, pp. 79-80; Alban Butler (1790), *Vidas de los Padres Mártires y otros principales santos: deducidas de monumentos originales y de otras memorias auténticas*, Tm. V, Valladolid, En casa de la Viuda, e

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

La intención pedagógica y moralizante del relato desplaza aquí al elemento fantástico, adecuando hechos de un pasado remoto al presente literario, en el que siguen teniendo validez para el lector¹³. No obstante, todo el texto, y sobre todo las dos moralejas finales, están cargadas de ironía¹⁴:

La ironía de Perrault está por encima de toda intención pedagógica de la historia. El autor no parece tomar demasiado en serio lo que acaba de decir, y especialmente no se toma a sí mismo demasiado en serio. En medio de su supuesto rol de pedagogo y moralista, Perrault se pone a silbar. Una moraleja que se ríe de un cuento cuyo protagonista es el peor de los monstruos humanos, donde una inocente ha estado a punto de ser degollada por su esposo, es simplemente una irreverencia absoluta. Perrault se reserva el derecho de no tomarse las cosas demasiado en serio. Ni al cuento, ni a sus contemporáneos y sus costumbres, ni a sí mismo¹⁵.

Hijos de Santandér (sic), pp. 581-582; Alain Bouchard (1531), *Grandes Chroniques de Bretagne*, París, Galliot, p. 52.

¹⁰ En la tradición oral del cuento destacan variables como la desnudez de la esposa ante el castigo que le espera, vestirse con su atuendo de novia antes de morir en lugar de ir a rezar, etc.

¹¹ El cuento fue dedicado a Elizabeth Charlotte de Orleans, sobrina de Luis XIV.

¹² Marc Soriano (1995), *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue, p. 558.

¹³ El único elemento fantástico de este cuento es la llave ensangrentada de la habitación prohibida que nunca puede limpiarse.

¹⁴ Resulta irónico que *Barbazul* sea descrito al inicio como “un hombre muy correcto” y a su muerte su viuda se case con otro hombre también “muy correcto”. *Los mejores cuentos para niños...*, p. 9 y p. 15.

¹⁵ Vid., Marcela Carranza (2009), “Barbazul. El realismo y el horror”, en *Imaginaria*, N°. 249, 13 de marzo de 2009, s.p., [en línea] <http://www.imaginaria.com.ar/2009/03/barba-azul-el-realismo-y-el-horror>. (Recuperado el 3 de marzo de 2017).

Frente a las opiniones que atribuyen al cuento un remoto origen, uno de sus estudiosos más eruditos, el abad Eugène Bossard (1853-1905), no exento de sorna, considera:

Le conte de Barbe-Bleue remonte aux temps préhistoriques? Aux Grecs? À Eschyle? Qu'il vient de la Perse, du Cachemire, des bords de la Néva ou des rives de Zanzibar?... Qu'importe? [...] Songez que tous les dieux de la mer et des fleuves, tous les Protées de l'Antiquité païenne, avaient la barbe et les poils bleus, coeruleus Proteus! et que la tradition non interrompue de Barbe-Bleue est venue jusqu'à Perrault et jusqu'à nous, en passant par Homère et par Virgile. Quelle belle origine!¹⁶.

De lo anterior se deduce que tan fútil es remontar la historia de Barbazul hasta una *arqueomitología* como establecer analogías con cualquier otro relato siniestro y sangriento posterior. Puede parecer muy atractivo vincular aspectos del cuento original con ciertas narraciones macabras contemporáneas, pero no deja de ser forzado trazar paralelismos y connivencias entre, por ejemplo, todas las menciones de feminicidios, mansiones sombrías y muertos vivientes que pueblan la historia de la narrativa universal con el texto de Perrault.

La crítica a esa incongruente relación que se desprende del juicio de Bossard se vuelve contra él mismo cuando afirma, radicalmente, que Barbazul es la versión legendaria del noble bajomedieval Gilles de Rais:

Or, nos anciens, ou par les légendes écrites, ou par leurs récits oraux, affirment partout, ils ont toujours affirmé, ils affirment avec unanimité, avec évidence, d'une manière précise, que Barbe-Bleue, pour eux et pour leurs ancêtres, est et fut toujours le même homme que nous avons déjà nommé sur la foi des historiens et des publicistes de l'Anjou, du Poitou et de la Bretagne, Gilles de Rais, le cruel et redouté seigneur de Tiffauges, de Pouzauges, de Machecoul et de Champocé¹⁷.

Gilles de Montmorency-Laval, más conocido como Gilles barón de Rais o de Retz (1404-1440), hijo de Guy II de Laval y nieto del inmensamente rico Jean de Craon, es el protagonista una de las páginas más impactantes del Medievo. Mariscal del ejército francés combatirá contra Inglaterra en la Guerra de los Cien Años junto a la célebre Juana de Arco. Ambos acabarán sus días en la hoguera; pero él será recordado como un degenerado y cruel infanticida, mientras que ella llegará a ser considerada santa patrona de Francia¹⁸.

La historia de Gilles de Rais, al que se llegó a imputar el secuestro y asesinato de más de mil niños en menos de diez años, es rescatada por su proceso inquisitorial¹⁹. En el siglo XIX Bossard será uno de sus primeros biógrafos; luego, Georges Bataille se interesará por él, readaptando las fuentes e interpretaciones anteriores.

Al igual que la leyenda de Barbazul, la historia de Gilles de Rais, por su dualismo entre la heroicidad pública y la depravación privada, será tema de posteriores composiciones operísticas, tales como *Gilles de Retz* (1893).

¹⁶ Eugène Bossard (1886), *Gilles de Rais maréchal de France dit Barbe-Bleue (1404-1440)*, H. París, Champion, p. 381.

¹⁷ *Ibidem*, p. 387.

¹⁸ Sobre la historia compartida de Juana de Arco y Gilles de Rais véase María José Sánchez Usón (2014), "El dualismo medieval en la ópera contemporánea: en torno a Juana de Arco y Gilles de Rais", en *Campos Multidisciplinares II: Diálogos entre Apolo y Euterpe*, México, Plaza y Valdés, pp. 11-33.

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

¹⁹ El Proceso de Gilles de Rais no se hallaba depositado en la BNF, ni en los Archives Nationaux de París, sino en su archivo local en Nantes, lugar de su juicio y ejecución. Georges Bataille accede al mismo a través del rastro del abad Bossard y del escritor Fernand Fleuret (1883-1945). *Vid.*, Georges Bataille, *Le procès de Gilles de Rais* (1979), París, Pauvert. Del mismo autor, *El verdadero Barbazul (La tragedia de Gilles de Rais)* (1972), Barcelona, Tusquets.

La primera ópera del compositor francés Paul Ladmirault (1877-1944), *La Passion de Gilles* (1982-1983), ópera en tres actos del belga Philippe Boesmans (1936), o *Le Tombeau de Gilles de Rais* (1993), oratorio de la compositora francesa Edith Canat de Chizy (1950).

Con posterioridad a su primera publicación aparecen otras versiones de *Barbazul* que circularán por Europa. Hallamos esto citado en la correspondencia de Voltaire con Federico Guillermo II de Prusia²⁰, en donde ambos, hablando de poesía, relegan con displicencia a *Barbazul* al estante en donde se ubica *Las Mil y una Noches*. En Alemania, el siglo XIX, destacará, por ejemplo, la revisión atribuida a los no menos famosos hermanos Wilhelm y Jacob Grimm, que concede un mayor protagonismo al componente fantástico:

La versión romántica de los hermanos Grimm va a caracterizarse por la potenciación de lo maravilloso, que a duras penas podía percibirse en la primera versión. En efecto, de hito folclórico puede conceptuarse la versión que figura en la colección Kinder und Haus Märchen (1812-1857) bajo el título, Fitchers Vogel (El pájaro emplumado). El paratexto alude al disfraz que utiliza la última víctima para engañar al personaje principal, convertido ahora en un brujo que rapta a las jóvenes mediante procedimientos de magia²¹.

En el siglo XX, y aún en nuestros días, *Barbazul* sigue siendo objeto de readaptaciones o de nuevas obras sobre el mismo o muy similar argumento: En 1956 Italo Calvino escribe “La nariz de plata”, narración recopilada en *Cuentos populares italianos (Fiabe italiane, 1956)*, privilegiando también lo maravilloso²².

Temas narrativos en relación con la prohibición, la búsqueda y el hallazgo se apoyan en las habitaciones secretas de *Barbazul* para ironizar sobre el convencionalismo, el escepticismo y la búsqueda del sentido de la vida, tal y como plantea el escritor español Wenceslao Fernández Flórez en su novela *El secreto de Barbazul* (1923)²³, o más recientemente las novelas *Les Sangs* (2013), de Aurée Wilhelmy y *Barbe bleue* (2012), de Amélie Nothomb²⁴.

Variaciones similares son recogidas en los libretos de las tres óperas más conocidas compuestas sobre este personaje: *Barbe-Bleue*, de Jacques Offenbach, *Ariane et Barbe-bleue*, de Paul Dukas y *A kékszakállú herceg vára*, del húngaro Béla Bartók²⁵. Pese a tener una misma referencia literaria, el cuento *perraultien*, todas incluyen elementos distintos en sus respectivos libretos que, en unión con las ideas fundacionales que encierran y, sobre todo, las singulares partituras de los compositores, dan lugar a tesis centrales y a efectos diferentes.

²⁰ Carta 196 del rey de Prusia a Voltaire, escrita en Postdam, el 12 de diciembre de 1770. Voltaire, *Oeuvres complètes* (1778), Tm. 53, Genève, Imprimerie de Jean J. Tournaisen, p. 451.

²¹ Fermín Ezpeleta Aguilar (2012), “Barba Azul: de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez”, en *Tejuelo*, N° 13, Murcia, ANABAD, p. 12.

²² Vid., Italo Calvino (1993), “La nariz de plata”, en *Cuentos populares italianos*, Madrid, Siruela.

²³ Vid., Wenceslao Fernández Flórez (2001), *El secreto de Barba Azul*, Madrid, Planeta.

²⁴ Vid., Aurée Wilhelmy (2015), *Les sangs*, París, Grasset; Amélie Nothomb (2012), *Barbe bleue*, París, Albin Michel.

²⁵ Según traslada el *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras* (1876-1881), sobre *Barbazul* existen muchas más creaciones operísticas, por ejemplo: *Raoul Barbe-bleue*, ópera cómica en tres actos de André E. Grétry, con texto de Michel-Jean Sedaine, presentada el 2 de marzo de 1789; *Raoul der Blaubard*, de Antoine Fisher, ópera alemana, estrenada en Viena hacia 1807; *Blaubart*, ópera igualmente alemana con partitura de Rietz, representada en Dusseldorf, en el teatro de Immermann, hacia 1840. Vid., Félix Clément et Pierre Larousse (1999), *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras*, Genève, Slatkine Reprints.

Barbe-Bleue (1866)

Barbazul, del compositor judeo-alemán Jacques Offenbach (1819-1880), no responde al modelo de una ópera “grande”, sino al de una opereta, tercer género junto a la ópera seria y la ópera cómica del que bien pudiera decirse es su iniciador²⁶. El nacimiento y desarrollo de la opereta, conocida también como *opéra bouffe*²⁷, tiene lugar en París, en el siglo XIX, caracterizándose por ser un género ligero, alegre, divertido y picaresco, con una fuerte inclinación por la sátira social, que abarca diálogos, canciones (*couplets* o cuplés) y bailes (rigodón, cancan...), constituyendo un espectáculo escénico variado y entretenido, alejado por completo de la tradicional ópera clásica, tanto en su concepto como en su estructura: “*La musiquette de Offenbach satirizó la <<vida parisiense sin más ni más, el Estado y la sociedad del Segundo Imperio, su corte, sus políticos y militares y toda la <<crónica escandalosa>>*”²⁸.

Barbazul, obra en tres actos, en la actualidad poco representada, fue estrenada en París, en el Théâtre des Bouffes Parisiens, el 5 de febrero de 1866, cosechando un gran éxito, que continuaría vigente muchos años más tarde: “*Ont peut dire d’Offenbach qu’il a implanté la véritable gaieté Gauloise dans notre véritable société parisienne, aussi devons-nous lui tresser la couronne, prix du talent vainqueur, avec cette mention: Reconnaissance éternelle*”²⁹.

De París, la opereta se extiende a Viena, en donde sería ampliamente celebrada, siendo Offenbach uno de sus más aclamados representantes. Todavía, veinte años después de su estreno, el crítico musical Auguste de Gasperini escribe en el periódico parisino *Le Ménestrel: journal de musique*, sobre *Barbazul* lo siguiente:

*Personne n’ignore, en effet, que la ville de Vienne, qui a de tout temps cultivé avec plus de respect que d’enthousiasme la musique symphonique, est envahie en ce moment par l’opéra-comique français sous sa forme la moins académique; qu’Offenbach y es porté aux nues, Qu’Orphée aux Enfers, la Belle Hélène, Barbe-Bleue y son joués chaque soir sur les meilleurs théâtres, par les artistes les plus renommés*³⁰.

También, es la obra de Offenbach con más versiones en español, siendo elogiada por su coetáneo el novelista Pérez Galdós, quien la cita en los *Episodios Nacionales* relativos a *Amadeo I*, definiéndola como “un famoso zarzuelón”³¹, lo cual lleva a pensar en las relaciones entre la opereta y el género chico o zarzuela española. El libreto de *Barbazul* fue producto de la colaboración de Henri Meilhac (1831-1897) y Ludovic Halévy (1834-1908), literatos cuya fama les valió ser nombrados miembros de la Académie Française³². De personalidades y estilos distintos, ambos escritores, combinando la fantasía y la extravagancia del uno (Meilhac) con la sutileza y refinamiento del otro (Halévy), dieron forma a un texto que poco o nada tiene que ver con los planteamientos posteriores de las óperas de Dukás y Bartók, y, ni mucho menos, con el original cuento de Perrault³³.

²⁶ Entre otras famosas operetas de Offenbach destacan: *La belle Hélène*, *La vie parisienne*, *La Périhole* y *La Grande-Duchesse de Gérolstein*.

²⁷ La *opéra bouffe* es un género francés, surgido en el siglo XIX, caracterizado por su comicidad, pero también por su alto contenido satírico y paródico. Mientras que la *opera buffa*, *commedia per musica* o *dramma giocoso per musica*, inicia en Italia en el siglo XVIII como una ópera compuesta sobre una temática cómica, pero sin constituir esencialmente una farsa satírica de la sociedad de su tiempo.

²⁸ Fred Hamel y Martin Hürlimann (1970), *Enciclopedia de la música*, Vol. 1, Barcelona, Grijalbo, p. 297.

²⁹ Charles de Senneville (1876), “Offenbach”, en *La Comédie*, p. 2.

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

³⁰ Auguste de Gasperini (1866), “Concerts 1866-1867”, en *Le Ménestrel: journal de musique*, París, 30 de diciembre, p. 36.

³¹ “*En el Teatro Circo vimos dos o tres veces el famoso zarzuelón Barba Azul*”. Benito Pérez Galdós (1980), *Amadeo I. Episodios Nacionales*, N.º 43, Madrid, Alianza, p. 175.

³² Entre sus colaboraciones más notables destaca el libreto de *Carmen* (1875), de Georges Bizet.

³³ Para esta ópera se ha revisado el libreto de “censura”, es decir, su primera versión manuscrita. *Vid.*, Jacques Offenbach (1869), *Barbe-Bleue. Opéra-bouffe en 3 actes. Paroles de Henri Meilhac y Ludovic Halévy. Livret de censure*, París.

La historia es tan espuria como dislocada. En ella abundan engaños, transgresiones, disfraces, adulterios, envenenamientos... Los personajes son numerosos y diversos: toscas pastoras que dejan de serlo, príncipes y princesas viviendo, a su vez, como pastores, reyes incapaces, reinas adúlteras, calculadores consejeros, desaprensivos alquimistas, condenados que no mueren, muertos que resucitan... (Boulotte, Hermia-Fleurette, Saphir-príncipe, Popolani, el rey Bobêche, la reina Clémentine, Álvarez, Popolani...), que, en todo tipo de satíricas situaciones, alternan sus parlamentos con canciones (*Il pleut, il pleut bergère; Que c'est comme un bouquet de fleurs, etc.*) y que, tras muchas peripecias, “*acaban vivos, reconciliados, felices, concupiscentes, ricos, bebiendo champagne, cantando y bailando*”³⁴.

El libreto es una parodia caricaturesca que cuestiona la virginidad y la fidelidad conyugal, festejando la felicidad, la lujuria y la riqueza, entre otros aspectos joviales de la vida. No obstante, y como buena *buffonnerie*, su última finalidad es la crítica satírica y mordaz político-social de su tiempo, dirigiendo sus dardos contra Napoleón III, (al que se tacha de incapaz, codicioso, corrupto e impune), las autoridades gubernamentales del Segundo Imperio y toda la corte imperial en general.

Muy significativas son las palabras del Conde Oscar, primo del rey, quien, al ser interrogado sobre cómo ha obtenido su posición social (“*Comment avez-vous obtenu cette haute position*”) responde cínicamente: “*Par les femmes*”; a lo cual su interlocutor, Popolani, el alquimista de Barbazul, añadirá: “*C'est un moyen*”³⁵.

Una crítica a la modernidad adelantada a su época no se hace esperar en los labios de este desvergonzado personaje, cuando añade: “*C'est en raisonnant comme ça je suis arrivé a gouverner les hommes. En raisonnant comme ça et en profitant de toutes les circonstances heureuses qui se présentaient*”³⁶.

En esta ópera Meilhac y Halévy se burlan de los hombres poderosos, pero también su amarga crítica se vuelca sobre las mujeres: La reina Clémentine es adúltera, lo cual hace cuestionable el matrimonio, la campesina Boulotte, de inocencia dudosa, es descrita como lujuriosa y desvergonzada, por lo que la virginidad se pone en entredicho. Barbazul, al conocerla, dice de ella:

BARBE-BLEUE

“*C'est un rubens*

Une grosse et forte luronne

Qui, lorsqu'un amant la chiffonne

Se défend à grands coups de poings

Elle est robuste, elle est naïve,

Sa grâce est quelque peu massive

C'est un Rubens”³⁷.

Por su parte, Fleurette, la falsa pastora, lleva sus propias intenciones: hallar un hombre, capaz de asumir “*la grande question*”, es decir, el matrimonio³⁸. Ante esta tipología, aspectos más circunspectos, como la curiosidad femenina, que será tan tratada, por ejemplo, en las óperas posteriores, no tienen resonancia en Offenbach. Barbazul no castiga a las mujeres por curiosas, tan sólo lo hace para reemplazarlas, por gusto a la novedad, a fin de saciar su pasión momentánea y caprichosa: “*Que mon unique pensée/ Est de la voir remplacée/ Celle que j'adorais tant*”³⁹.

³⁴ Sluzki, Carlos E. (2012), “Curiosidad y privacidad: Evolución de moralejas en la historia de Barbazul”. Parte de una presentación plenaria efectuada en el *Convenio “Masculino/Femenino”*, 20-21 de abril, [en línea] http://esgef.es/wordpress/wp-content/uploads/2013/09/Sluzki_2012.pdf, p. 9. (Recuperado el 2 de marzo de 2017).

³⁵ Jacques Offenbach, *Barbe-Bleue. Opéra-bouffe en 3 actes...*, p. 3.

³⁶ *Ibidem*, p. 4.

³⁷ *Ibidem*, p. 13.

³⁸ *Ibidem*, pp. 6 y 7.

³⁹ Jacques Offenbach, *Op. cit.*, p. 11.

De ahí que su macabro lema sea: “*Je suis Barbe-bleue, ô gué / Jamais veuf ne fût plus gaié!*”⁴⁰. La crueldad de Barbazul también está aquí mediatizada. Él no degüella por su propia mano a sus esposas, sino que manda envenenarlas a su alquimista, mediante un vaso de agua azucarada, otra clara ironía sobre que a veces “lo dulce no es tal”.

No hay duda de que *Barbe-Bleue* es una obra “offenbáquica”, en la que no hay elemento fantástico alguno, únicamente un desfile de jocosos personajes que encajan a la perfección en una partitura muy similar al resto de obras de Offenbach, cuya tendencia es la utilización de los mismos ritmos en la mayor parte de sus obras. Esta reiteración no dejó indiferente ni al público ni a los críticos, cuya opinión se dividió (y aún se divide) desde un inicio. La música de Offenbach fue deplorada por unos y alabada por otros, como da testimonio de ello el pensador ruso Piotr Koprotkin en sus *Memorias*:

*La capital entera [San Petersburgo] estaba dividida en dos campos: los admiradores de la ópera italiana y los del gusto francés, que ya entonces empezaba a mostrar en germen la deplorable corriente offenbáquica, que, algunos años más tarde, infectó a toda Europa. Nuestra clase también se hallaba dividida por mitad en estos dos campos, perteneciendo yo al primero*⁴¹.

Sin embargo, y pese a su tono “menor” y superficial, *Barbazul* pasa a la historia como una obra más que aceptable, la cual, sin pretensiones de notoriedad, logra alcanzar mucha más popularidad que otras producciones serias:

“*De tous les opéras bouffes de M. Offenbach Barbe-bleue est celui qui m'apparait je ne dirai pas comme le plus raisonnable, mais comme le plus admissible; on y trouve çà et là des veines de bon sens et des parties d'une gaieté saine [...] La musique me semble être également plus contenue que dans les autres. En fin, j'aime Barbe-bleue*”⁴², remarcará dos años después de su estreno el periodista Charles Monselet desde la tribuna de *Le Monde Illustré*, haciéndose eco de la indiscutible opinión popular.

Ariane et Barbe-Bleue (1907)

Ariadna y Barba Azul es otra adaptación para la ópera del cuento de Perrault. Fábula lírica, o *conte musical* en tres actos, fue compuesta denodada y obsesivamente por Paul Dukas (1865-1935), siendo calificada como la obra más importante que se haya escrito para el teatro después de *Pélleas y Mélisande* (1902), de Claude Debussy⁴³. Con libreto del simbolista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), sobre un drama homónimo (1899) del mismo escritor, se estrenó el 10 de mayo de 1907 en la Ópera Cómica de París, logrando un gran éxito.

En 1899 Maeterlinck había escrito, primero en alemán, un drama titulado *Ariane et Barbe-bleue ou la délivrance inutile*, que el mismo consideraba poco importante, “*une petite fantaisie, inoffensive et assez insignifiante*”⁴⁴, y cuya finalidad no era otra que la de servir como libreto operístico. En palabras del escritor: “*J'ai en ce moment achevé une sorte d'opéra légendaire ou féerique en trois actes destinés avant tout à la musique, et qui si je trouve à temps un musicien convenable seront représentés à l'Opéra Comique de Paris l'hiver prochain, titre Ariane et Barbe-Bleue*”⁴⁵.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Piotr Koprotkin (1899), *Memorias de un revolucionario*, Madrid, B. Rodríguez Serra, p. 188.

⁴² Charles Monselet (1868), en *Le Monde Illustré*, París, N.º. 23 de enero, p. 63.

⁴³ Eckhardt Van den Hoogen (2011), *El abc de la ópera*, México, Taurus, pp. 61-62.

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

⁴⁴ Maurice Maeterlinck (1999), “Ariane et Barbe-Bleue -1896-”, en *Oeuvres II. Théâtre*. Tm. 2. (Introd. P. Gorceix), Bruxelles, Éditions Complexe, p. 9.

⁴⁵ Carta de Maeterlinck a F. von Oppeln-Bronikowski, 22 abril 1899. *Cfr.*, Jean Warmoes (1961), “Lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand”, en *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tm. VII, Gante.

SÁNCHEZ-USÓN, María José, JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba y VDOVINA, María. La mujer en tres versiones operísticas diferentes sobre Barbazul. *Revista de Investigaciones Sociales*. 2017.

La crítica del momento también lo reconoce así: “*Ariane et Barbe-Bleue se distingue des autres poèmes de M. Maurice Maeterlinck par quelques traits particuliers [...] l’auteur a expressément destiné cette Ariane à être mise en musique, ainsi qu’en témoignent les annotations dont le texte est accompagné*”⁴⁶.

El drama, traducido al francés, se convierte en libreto operístico. En él Maeterlinck construye una historia muy distinta a la del cuento, en la que Barbazul, tras seis matrimonios anteriores, se casa por séptima vez con la joven Ariadna, de obvia connotación mitológica con la heroína del laberíntico reino del Minotauro, por su actitud de búsqueda y la liberación de las doncellas cautivas⁴⁷. Esta vez la joven esposa no es una campesina, sino una princesa que llega, acompañada de su ama, a la mansión del noble señor, y en medio de los gritos de advertencia de los campesinos que conocen el pasado de Barbazul, lo detestan y temen por su crueldad:

Voix de la foule voz de la multitud	Voix de la foule voz de la multitud
Crions pour l’avertir! ¡Gritemos para avisarla!	Crions pour l’avertir! ¡Gritemos para avisarla
Tous ensemble: N’allez pas plus avant! Todos juntos: ¡No sigas!	Tous ensemble: N’allez pas plus avant! Todos juntos: ¡No sigas!
Retournez! ¡Regresa!	Retournez! ¡Regresa!
N’entrez pas au château. Retournez. No entres en el castillo. Regresa	N’entrez pas au château. Retournez. No entres en el castillo. Regresa
N’entrez pas! n’entrez pas! C’est la mort	¡No entres! ¡No entres! Es la muerte ⁴⁸ .

⁴⁶ Pierre Lalo (1907), “La musique”, en *Le Temps*, París, 25 de junio, s./p.

⁴⁷ Pese a esta similitud, Maeterlinck no tuvo nunca la intención de relacionar a las dos Ariadnas. Así lo expresa en una carta dirigida a Friedrich Oppeln-Bronikowski: “*Je crois aussi, après réflexion, pour éviter l’équivoque de Ariane, symbole historique ou mythologique du délaissement, de changer [sic] le nom d’Ariane en un autre plus conte de fées, plus simplement*

Al llegar, Ariadna recibe de Barbazul seis llaves de plata y una de oro (un *locus communis* literario que nos remite a la estructura repetitiva del cuento), bajo la expresa prohibición de abrir la puerta a la que se accede con la llave de oro. Una tras otra, Ariadna va abriendo las puertas, de las que salen cascadas de joyas y piedras preciosas de todos los tamaños, formas y colores posibles. Pero la joven esposa, desoyendo a su nodriza, quiere abrir la séptima puerta “*con sus goznes, sus tiradores y su cerradura de oro...*”⁴⁹:

LA NOURRICE	LA NOURRICE
Venez, n’y touchez pas.	Venez, n’y touchez pas.
Retenez vos mains et vos yeux	Retenez vos mains et vos yeux
de crainte qu’elle ne s’ouvre...	de crainte qu’elle ne s’ouvre...
Venez donc, cachons-nous...	Venez donc, cachons-nous...
Après les diamants,	Après les diamants,
c’est la flamme ou la mort...	c’est la flamme ou la mort...

Al hacerlo, encuentra “¡vivas!” a las anteriores esposas. Barbazul comprueba que Ariadna ha abierto la estancia prohibida y decide matarla, pero los aldeanos, sublevados contra él, logran salvarla al mismo tiempo que éste huye, para ser capturado poco después y condenado a muerte. El final de esta historia es sorprendente: Ariadna, compadecida, perdona a Barbazul y lo libera de sus ataduras. Por su parte, las esposas prisioneras renuncian a su libertad, decidiendo permanecer cautivas junto a su “carcelero”, en las tinieblas de “lo conocido”:

ARIANE ARIADNA	ARIANE ARIADNA
Mes pauvres, pauvres sœurs! ¡Mis pobres hermanas!	Mes pauvres, pauvres sœurs! ¡Mis pobres hermanas!
Pourquoi voulez-vous donc qu’on délivre que os libere	Pourquoi voulez-vous donc qu’on délivre que os libere
si vous adorez vos ténèbres, si adoráis las tinieblas? ⁵⁰	si vous adorez vos ténèbres, si adoráis las tinieblas? ⁵¹

légendaire, celui de Blanchebelle, par exemple. Le titre serait alors: Blanchebelle et Barbe-Bleue, ou la Délivrance inutile. Vid., “Lettre 33”, Cfr., Jean Warmoes, *Op. cit.*

⁴⁸ Vid., *Ariadna y Barbazul*. Libreto, [en línea] <http://www.kareol.es/obras/ariadna/ariadna.htm>. (Recuperado el 1 de marzo de 2017).

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Vid., *Ariadna y Barbazul*. Libreto...

⁵¹ Vid., *Ariadna y Barbazul*. Libreto...

Ariadna y Barba Azul es una ópera que se define por la estética del impresionismo musical, aunque se exprese desde un lenguaje wagneriano. La obra se desarrolla en una atmósfera totalmente simbólica, cargada de impresiones sugestivas, donde destaca el colorido orquestal de contrastes tímbricos y sonoridades tenebrosas que se apegan al libreto con gran maestría. A poco más de un mes de su estreno, el crítico musical Pierre Lalo escribía en el diario *Le Temps*:

*Ariane est affranchie du romantisme: elle est classique, avec une netteté, une décision et une force admirables. Et elle l'est par un autre signe encore, plus profond et plus essentiel que tous les signes de forme et de style: elle l'est par l'esprit. Elle a ce caractère, unique parmi les oeuvres lyriques de notre temps, d'unir l'émotion spontanée et l'intelligence disciplinée, la sensibilité et la volonté, l'inspiration et l'art*⁵².

Esa espiritualidad profunda, ese fondo mágico y casi místico, es lo que hace de esta ópera una creación original y significativa, llena de serena emoción, grandeza sublime, nobleza y belleza admirable, que será fuente de inspiración para obras posteriores: “*On pourrait dire de Dukas qu'il n'écrit pas avec des notes mais avec des sons, et ça c'était une idée qui était tellement originale et neuve en 1907 qu'elle n'a été reconnue comme telle que plus tard, dans les années 70 ou 80*”⁵³.

La colaboración entre Dukas y Maeterlinck daría como resultado una gran ópera, profunda y bella, de la que podría decirse se sitúa en la búsqueda de lo sagrado, del “tremendo misterio”:

*Maeterlinck est un esprit profond [afirma Cioran], ce que prouve sa sensibilité pour le mystère. Non pas un mystère pressenti dans l'obscurité, dans l'immensité de la nuit, quand on se retrouve seul, abandonné, livré a une angoisse mortelle, non pas un mystère de la dernière heure, mais un mystère suggérant la sérénité, l'apaisement, l'acceptation*⁵⁴. A lo que Borges añadirá: “*Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después*”⁵⁵, y Dukas lo logró a partir del perfecto lenguaje de su música.

A Kékszakállú Herceg Vára (1911)

Cuatro años después de la *première* de *Ariane et Barbe-Bleue*, Béla Bartók (1881-1945) un entonces precoz compositor húngaro, de veinte años de edad, presenta a concurso en Budapest una primera versión de la que sería su única ópera: *El Castillo de Barbazul*. Las opiniones que desata entonces son negativas y el jurado rechaza la partitura, juzgándola abstracta, ambigua y superficial en lo que se refiere a la construcción psicológica de los personajes. Pese a las malas críticas recibidas, Bartók retomará la obra en 1912 para estrenarla definitivamente el 24 de mayo de 1918 en la Ópera Imperial de Budapest, con libreto de Béla Balázs (1884-1949), uno de los escritores más originales de Hungría, quien en principio lo había elaborado para su amigo el compositor y etnomusicólogo Zoltán Kodály (1862-1967).

En esta ocasión, la obra tampoco alcanza el éxito merecido, siendo calificada de transgresora, incluso de sediciosa y libertaria⁵⁶. Sin embargo, esta es quizá la ópera más completa y elocuente compuesta en torno a la leyenda de Barbazul, tanto desde el punto de vista musical como dramático.

⁵² Pierre Lalo, *Op. cit.*, s./p.

⁵³ Vid., Olivier Py *met en scène Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas à l'Opéra National du Rhin*, [en línea] <https://www.opera-online.com/articles/interview-olivier-py-met-en-scene-ariane-et-barbe-bleue-de-paul-dukas-a-lopera-national-du-rhin>. (Recuperado el 5 de marzo de 2017).

⁵⁴ E. M. Cioran (1991), *Solitude et destin*, París, Gallimard, París, p. 264.

⁵⁵ Jorge Luis Borges (1996), “Maurice Maeterlinck. La inteligencia de las flores”, en *Obras completas*, IV, Buenos Aires, Emecé, Buenos Aires, p. 456.

⁵⁶ Estos ataques se entienden dentro del contexto político por el que atravesaba en estos años el Imperio Austrohúngaro.

El Castillo de Barbazul, ópera breve de un solo acto, es una obra, oscura y siniestra, pero de enorme contenido poético. Sus dos únicos personajes, Barbazul y Judith, nombre, por otra parte, que nos remite al pasaje bíblico de la valerosa Judith y el temible general asirio Holofernes, soportan toda la carga musical y dramática. Ninguno se parece a los protagonistas del cuento, que aparece aquí “*en un plano de comprensión muy inferior en relación al relato de la obra teatral y de la ópera*”⁵⁷. Barbazul es un duque húngaro que desposa a la joven Judith más por amor que por lujuria. A su vez, ella, que ha dejado todo su mundo por él, corresponde a este amor con una entrega total:

JUDIT JUDITH	JUDIT JUDITH
Kékszakállú! ¡Queridísimo Barbazul!	Kékszakállú! ¡Queridísimo Barbazul!
Elhagytam az apám, anyám, Mi padre y mi madre,	Elhagytam az apám, anyám, Mi padre y mi madre,
elhagytam szép testvérbátyám, mis hermanas y hermanos,	elhagytam szép testvérbátyám, mis hermanas y hermanos,
elhagytam a völegényem, a todos dejé llorando,	elhagytam a völegényem, a todos dejé llorando,
hogy váradba eljöhessek por venir aquí.	hogy váradba eljöhessek por venir aquí.
Kékszakállú! ¡Barbazul, amor mío!	Kékszakállú! ¡Barbazul, amor mío!
Ha No me rechaces, kiüznél,	Ha No me rechaces, kiüznél,
küszöbödnél megállanék, aunque me abandones nunca te dejaré.	küszöbödnél megállanék, aunque me abandones nunca te dejaré.

Ambos viven en la soledad de un lóbrego castillo, que simboliza el corazón del duque⁵⁸, en donde nunca entra el sol ni la luz. En la mansión hay siete puertas “*cerradas con trabas y cerrojos*”⁵⁹ que Judith quiere abrir *à tout prix*, por lo que pide a su esposo sus respectivas siete llaves.

Barbazul condesciende, no sin antes preguntar repetidas veces a Judith qué es lo que espera hallar en los aposentos y si tiene miedo de lo que pudiera descubrir, rogándole, además, que sea cautelosa. En la primera estancia Judith encuentra una cámara de tortura; en la segunda, un depósito de armas; en la tercera, un espléndido tesoro; en la cuarta, un bello jardín; en la quinta, un paisaje de luz cegadora a la que cubren sombras; en la sexta, un lago de lágrimas plateadas. Estas habitaciones, cubiertas de sangre, simbolizan la vida de Barbazul y el arquetipo de una trayectoria humana, cargada de tormentos internos, luchas, poder, riqueza, dolores y secretos, colección de recuerdos regados con sangre que el duque ha guardado en la fortaleza inexpugnable de su corazón, esperando olvidar.

Barbazul, al igual que su morada, está cerrado a la luz, a la verdad, que sólo puede obtener entregándose al amor verdadero. El amor de Judith, Judith misma, es, en definitiva, esa única llave que va a abrir el corazón de Barbazul. Pero falta franquear la séptima y última puerta, cuyo contenido acabará por resumir la vida de este hombre misterioso. Pese a oír gritos de “*¡Judith, Judith, no abras!*”⁶⁰, ésta descubre la definitiva incógnita del esposo.

En el séptimo aposento se hayan vivas sus anteriores mujeres: la mujer de su mañana, la de su mediodía y la de la tarde, “*tres mujeres, tantas como las tres fases mañana, mediodía, atardecer, de una vida computable como un único día*”⁶¹. Pero todavía falta una fase final, la de la eterna noche. Judith será coronada como la reina de la noche, una noche sagrada, eterna, oscura, mística, noche musical, música nocturna, y se encerrará con las esposas para escribir, con la suya, una página más de la vida del hombre, quizá ya la última página.

⁵⁷ Eugenio Trías (2007), *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 489.

⁵⁸ Fred Hamel y Martin Hürlimann, *Enciclopedia de la Música*, Grijalbo, Barcelona, 1970, p. 96.

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

⁵⁹ Vid., *El castillo del duque Barbazul*. Libreto...

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Eugenio Trías, *Op. cit.*, p. 492.

La gran carga simbólica de esta ópera hace que Eugenio Trías, en el conjunto de argumentos musicales que conforman *El canto de las sirenas*, le dedique un capítulo, destacándola por encima de las demás, identificando todos los elementos simbólicos que la componen y singularizando a sus personajes, que comparten la escena con lugares, objetos y actitudes (el castillo, la sangre, la luz...) que adquieren verdadera relevancia. El castillo de Barbazul es un protagonista más que “posee rasgos humanos”⁶². Está vivo, sus paredes rezuman sudor y lágrimas, llora sangre.

El final de la ópera de Bartók es incomprensible y extraño. La atmósfera fatalista que domina en toda la ópera se acerca más a obras como *Pelléas y Melisande* de Debussy, con texto igualmente de Maeterlinck, en la que en la morada del rey Arkel, padre de Pelléas no entra tampoco la luz. Resulta pues plausible que, tanto en la obra de Debussy como en la de Bartók, esta atmósfera agobiante tenga también una lectura político-social, “una suerte de símbolo anticipado de los horrores bélicos y políticos que desolarán y devastarán Europa tras el inicio de la Gran Guerra de 1914”⁶³.

En esta obra la simbología numérica es también notoria: siete días de la semana, siete puertas cerradas, tres mujeres encerradas relacionadas con tres fases del día... “*Le symbolisme est assez clair les sept chambres du château sont les sept recoins du coeur qui contiennent la vie et les douleurs de l’homme. Chaque passion, chaque expérience a laissé sa trace*”⁶⁴.

Al contrario que la Ariadna de Dukas, Judith, coronada “reina de la noche”, pone fin aquí al círculo hermético femenino; en lugar de liberarse, opta por la autodestrucción o por una “muerte en vida”, y se encierra para siempre con el resto de las mujeres cautivas, aceptando su trágico destino: desde ahora para ella todo será eternamente noche. Pese a la mala acogida inaugural de esta ópera, Bartók, se erige, sin lugar a dudas, en renovador de la música húngara, y *El Castillo de Barbazul* se hará eco de esa personalidad musical popular y nacionalista. Diez años después de su estreno, el compositor y musicólogo austriaco Egon Wellesz (1881-1974) dirá sobre la obra lo siguiente:

*La musique de Barbe-Bleue est toute proche des chants populaires. Judit et Barbe-Bleue chantent comme les personnages des vieilles ballades. Je ne connais pas de langue musicale plus ardente et plus émouvante [... Bartók] il réussit, dans une ascension continue, à s’exprimer dans un langage qui est de plus en plus personnel. Maintenant qu’il est en pleine possession de ses moyens et que ses compatriotes reconnaissent en lui le premier musicien de la Hongrie, il va donner à tous les sujets qu’il touchera la marque de la maturité, de l’originalité, et de la maîtrise*⁶⁵.

Al igual que la ópera de Dukas, *El Castillo de Barbazul* de Bartók está impregnada de un fuerte sentido alegórico y simbolista influenciado por el impresionismo o, como dijera Kodaly, representa el “*Pelléas húngaro*”⁶⁶. Considerando la época, la multiplicidad de tendencias estilísticas y de lenguajes musicales, y los todavía frescos aires postwagnerianos, se ha considerado una obra sumamente compleja, en la que se compactan las propuestas estéticas contemporáneas con el ideal nacionalista de la música húngara.

⁶² *Ibidem*, p. 488.

⁶³ Eugenio Trías, *Op. cit.*, p. 487.

⁶⁴ Egon Wellesz (1921), “Un rénovateur de la musique hongroise”, en *Les Cahiers d’aujourd’hui*, (Dir. Georges Besson), París, p. 85.

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

⁶⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁶ *Enciclopedia de la ópera* (2001), Barcelona, Folio, S. A., p. 33.

El castillo de Barbazul [...] no sólo proporciona una atmósfera kafkiana, sino también una forma claramente articulada con un suspense cada vez mayor [...] Las melodías están muy cercanas a la palabra hablada. [...] Para dar unidad, recurre a un motivo orquestal relacionado con la sangre que gotea, una segunda menor que se convierte en el clímax de una fuerza aterradora, al que sigue una conclusión resignada de tristeza⁶⁷.

Con esta obra, la fama de Bartók trascenderá para siempre las fronteras de Hungría y conquistará el resto del mundo.

Temas, alegorías y símbolos

Las propuestas que el cuento *Barbazul* suscita y las diferentes adaptaciones que de él hacen estas tres óperas son complejas y sugerentes. Parten de un tema central del que se desarticula toda una serie de categorías derivadas, en el mismo rango de protagonismo y jerarquía, bien presentes en una u otras obras: La curiosidad, la prohibición, el castigo, el amor, la dependencia emocional, la debilidad femenina, la alienación, la moralidad... dan paso a una reflexión más profunda sobre el bien y el mal, el tiempo, la vida y la muerte.

La primera moraleja que traslada el *explicit* del relato perraultiano da a entender que el objetivo final del mismo es la enseñanza que condena la **curiosidad** en la mujer:

*La curiosidad, teniendo sus encantos,
a menudo se paga con penas y con llantos;
a diario mil ejemplos se ven aparecer.
Es, con perdón del sexo, placer harto menguado;
no bien se experimenta cuando deja de ser;
y el precio que se paga es siempre exagerado⁶⁸.*

La curiosidad se presenta como una especie de perversión femenina, si es que puede haber reglas coercitivas sobre la búsqueda y la averiguación. Una lectura misógina condenaría esta conducta indagadora en la mujer, equiparándola a la indiscreción y al entrometimiento, mientras que en el caso del varón esta actitud sería interpretada como una cualidad investigativa y aún científica:

En los comienzos de la formulación de la psicología clásica, la curiosidad femenina tenía una connotación más bien negativa mientras que los hombres que ponían de manifiesto esta misma característica eran calificados de investigadores. A las mujeres se las llamaba fisgonas mientras que a los hombres se les llamaba inquisitivos. En realidad, la trivialización de la curiosidad de las mujeres rebajada a molesto fisgoneo niega la existencia de la perspicacia, las corazonadas y las intuiciones femeninas. Niega la existencia de todos sus sentidos e intenta atacar sus capacidades más fundamentales: la diferenciación y la determinación⁶⁹.

Pero frente a una curiosidad ilícita hay otra que anticipa el futuro: la necesidad incontrolable de explorar lo ignoto, de aprehender lo nuevo, de conocer lo *por venir*, conculcando el destino, para llegar al fondo de una verdad cuyo logro se vuelve más que necesario. La búsqueda de esta verdad se emprendería con determinación y voluntad nietzscheanas, las mismas que impulsan a la Ariadna de Dukas a abrir el aposento vedado y rescatar a las mujeres cautivas. Conocer implica acceder a lo prohibido, “*todo lo que está permitido no nos enseña nada*”⁷⁰, dirá esta heroína. De esta conducta indagadora devendrá la insumisión:

“En primer lugar, hay que desobedecer. Es el primer deber cuando la orden es amenazadora y no se explica”⁷¹.

⁶⁷ William W. Austin (1985), *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, p. 323.

⁶⁸ *Los mejores cuentos para niños...*, p. 15.

⁶⁹ Clarissa Pinkola Estés (2001), *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B, pp. 45 y 46.

⁷⁰ *Vid.*, *Ariadna y Barbazul*. Libreto...

⁷¹ *Idem*.

Eugenio Trías, en su análisis sobre *El Castillo de Barbazul* de Bartók ve en esta indiscreción femenina un aviso providencial: “*Al abrir esa puerta prohibida [la esposa] puede percibir su destino por anticipado: lo que le aguarda como aciaga fatalidad*”⁷², fatalidad de la cual (y aquí vendría el final de un clásico “cuento de hadas”) consigue librarse en el último momento en un final de ritmo apresurado, cargado de suspense y tensión.

Otra “hipotética explicación” condenaría a la esposa o a las esposas, al presentar a Barbazul como un buen hombre, generoso y comprensivo que deposita su confianza en ella/s concediéndole/s todo tipo de libertades y entregándole/s el mando sobre todo cuanto posee, con una única excepción: entrar en la habitación prohibida.

Por su parte, la mujer (y se sobreentiende que igualmente las anteriores) traiciona esa confianza, intentando burlar al esposo en un doble juego que ya viene de antes, puesto que ésta no se ha desposado por amor, sino por interés. Justo es, pues, que pague luego por su doblez y falsedad. El propio Perrault, en la segunda moraleja del cuento reconoce esta actuación artera:

*Por poco que tengamos buen sentido
y del mundo conozcamos el tinglado,
a las claras habremos advertido
que esta historia es de un tiempo muy pasado;
ya no existe un esposo tan terrible,
ni capaz de pedir un imposible,
aunque sea celoso, antojadizo.
Junto a su esposa se le ve sumiso
y cualquiera que sea de su barba el color,
cuesta saber, de entre ambos, cuál es amo y
señor*⁷³.

Dejando de lado las graves diferencias y anacronismos habidos, este planteamiento del relato de Perrault recuerda lo acontecido en el Jardín del Edén, en el que Adán y Eva, que habían recibido pródigamente todas las riquezas posibles de una vida paradisíaca, quebrantan la única **prohibición** impuesta por el Creador. La tentación de la demoníaca serpiente vendría a ser suplantada, en este caso, por una curiosidad *pecaminosa*, y la joven esposa podría considerarse un trasunto de Eva. Desde esta perspectiva, el **castigo** de Barbazul se percibe como ineludible, como ineludible fue la expulsión del Paraíso, y, al igual que el Yahvé bíblico, éste actuaría consecuentemente, a la manera de un inflexible y severo juez que condena la transgresión.

Tanto la ópera de Dukas como la de Bartók plantean también el eterno tema del amor, un amor que puede constituir una trampa mortal para quien viva en la sombra y en la incertidumbre, es decir, en la debilidad, en la alienación y en la dependencia emocional. Las esposas de la ópera de Dukas tienen la oportunidad de ser liberadas por Ariadna, pero la liberación requiere un deseo y una voluntad, y ellas no están dispuestas a dar ese paso, conformándose, resignándose a su vida de cautiverio y ateniéndose al arbitrio de su carcelero.

En este sentido, Barbazul se comportaría como un mero referente de la batalla interna femenina contra su propio *yo*, aquel que encarna la mujer que no quiere ser salvada de sí misma. Éstas son mujeres sacrificiales, que se auto-inmolan para que todo siga como antes en un orden previo, jugando, al mismo tiempo, el doble rol de víctimas y victimarios.

Ese *yo* interno es reflejo de alteridad. El encuentro con *lo otro* marca las óperas igual que precisa el cuento. La eterna lucha femenina entre el ejercicio de la libertad y el deseo de pertenencia llevan a la mujer a asumir frente al hombre posturas redentoristas y aún compasivas.

⁷² Eugenio Trías, *Op. cit.*, p. 483.

⁷³ *Los mejores cuentos para niños...*, p. 16.

Por ello, Ariadna cortará las cuerdas que maniatan a un Barbazul apresado por los campesinos, y las anteriores mujeres, desoyendo la invitación expresa que ésta les lanza⁷⁴, rechazarán salir de su prisión, para seguir cuidando eternamente a su amo con verdadero afecto y dedicación. Para ellas el futuro no es mejor que su pasado de cautiverio, el futuro no existe. Su liberación es “inútil”⁷⁵.

Pero ese *otro* interno inquisidor, cuestionador, se materializa también, de un modo exógeno, en el antagonico mundo fálico de Barbazul, del hombre (llave manchada de sangre), que *mira* objetivándola a la mujer. Como explica Román López Tamés, ese otro es el esposo brutal o esposo animal, que infringe temor a la mujer frente a su iniciación sexual, cuyo mundo (castillo), cerrado para ella, está constituido de secretos (habitaciones) que integran sus vivencias (interior de las habitaciones)⁷⁶, este hombre-sol que mata cada día a su esposa, la Aurora, para autoafirmarse⁷⁷. En esa relación intersubjetiva, la Ariadna de Dukas, que marcha hacia el futuro, liberándose del peso de las mujeres anteriores, será quien ponga en valor la dialéctica de las libertades, develando lucha y conflicto y dirigiéndose “*Lejos de aquí/ Allá donde todavía [la] esperan*”⁷⁸.

Una última reflexión

Tanto la grandeza musical de las partituras de las óperas aquí presentadas como sus temáticas son de una validez y amplitud tales que han sobrepasado sus coordenadas culturales originarias para proyectarse, con total vigencia, en las sociedades de hoy.

La fina y festiva ironía con la que Offenbach critica su tiempo cobra ahora un interés particular en un mundo cuyas relaciones interpersonales están marcadas por la ineficacia de las instituciones, el provecho individual, el cinismo y la corrupción “justificada” y aún “aplaudida”. A su vez, la propuesta de Dukas, incluso lejos de una intención político-social de denuncia de la tiranía (recuérdese la sublevación de los campesinos contra el duque Barbazul), no puede dejar de censurar la violencia, la crueldad y la apatía de una sociedad que abdica frente a la progresiva desaparición de sus claves culturales. No obstante, en medio del caos y la desesperanza que vive Europa en las primeras décadas del siglo XX, Dukas apuesta por la utopía de una nueva cultura, personificada en Ariadna, que viene a reivindicar otros roles femeninos, equitativos, activos y vigorosos.

Más ácida y sombría es la lectura que se desprende de la ópera de Bartók, para el que todo es una *eterna noche*, planteamiento negativo que impactará proféticamente en las reflexiones socioculturales de los siglos XX y XXI. En su obra Bartók trasmite el amargo mensaje del colapso del presente, el fin del futuro y el fracaso del humanismo. Las sociedades actuales, en su afán científicista, se han olvidado de los peligros que entraña el insaciable deseo de saber, para lo cual han violentado todas las cerraduras de las secretas puertas del conocimiento.

Al igual que lo que encierra la séptima puerta del castillo de Barbazul, el *misterio* debe permanecer oculto para nosotros, respetando lo que de mágico e incomprensible conlleva. Al develar la última estancia, Judith se hallará frente a los despojos de una cultura occidental teñida de sangre, destrucción y muerte, de la que no podrá escapar.

⁷⁴ Ariadna invita a seguirla a cada una de las cinco mujeres llamándolas por su propio nombre: “¿Me acompañas, Sélysette?, ¿Me acompañas, Melisenda?, ¿No vienes, Ygraine?, ¿Vienes tú, Bellangère?, ¿Tendré que irme sola, Aladina?”. Vid., *Ariadna y Barbazul*. Libreto...

ISSN: 2414-4835

ECORFAN® Todos los derechos reservados

⁷⁵ “*La liberación inútil*” es el subtítulo del drama de Maeterlinck.

⁷⁶ Román López Tamés (1990), *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 65 y 66.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁸ Vid., *Ariadna y Barbazul*. Libreto...

SÁNCHEZ-USÓN, María José, JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba y VDOVINA, María. La mujer en tres versiones operísticas diferentes sobre Barbazul. *Revista de Investigaciones Sociales*. 2017.

En 1991, el teórico francés George Steiner, en su *En el Castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*⁷⁹, explicará la impotencia del individuo actual al darse cuenta de que no puede acabar, ni siquiera mitigar, la barbarie humana. Quizá la única solución ante este estado de cosas sea la aceptación de una nueva cultura: la postcultura sobremoderna. erradicación

Referencias

- Aceituno Martínez, Eduardo (2015), "Recreaciones de Barba Azul en lengua francesa", en *Estudios Románicos*, Vol. 24, Granada, Universidad de Granada, pp. 15-25.
- Ariadna y Barbazul*. Libreto, [en línea] <http://www.kareol.es/obras/ariadna/ariadna.htm>. (Recuperado el 1 de marzo de 2017).
- Austin, William W. (1985), *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Bataille, Georges (1979), *Le procès de Gilles de Rais*, París, Pauvert. _____ (1972), *El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais)*, Barcelona, Tusquets.
- Borges, Jorge Luis (1996), "Maurice Maeterlinck. La inteligencia de las flores", en *Obras completas*, IV, Buenos Aires, Emecé, p. 456.
- Bossard, Eugène (1886), *Gilles de Rais maréchal de France dit Barbe-Bleue* (1404-1440), París, H. Champion.
- Bouchard, Alain (1531), *Grandes Chroniques de Bretagne*, París, Galliot.
- Butler, Alban (1790), *Vidas de los Padres Mártires y otros principales santos: deducidas de monumentos originales y de otras memorias auténticas*, Tm. V, Valladolid, En casa de la Viuda, e Hijos de Santandér (sic).
- Calvino, Italo (1993), "la nariz de plata", en *Cuentos populares italianos*, Madrid, Siruela.
- Carranza, Marcela, "Barba Azul. El realismo y el horror", en *Imaginaria*, [en línea] <http://www.imaginaria.com.ar/2009/03/barba-azul-el-realismo-y-el-horror>. (Recuperado el 3 de marzo de 2017).
- El castillo del duque Barbazul*. Libreto, [en línea] <http://www.kareol.es/obras/elcastillodebarbazul/barbazul.htm>. (Recuperado el 5 de marzo de 2017).
- Cebrián, Juan Antonio (2005), *El Mariscal de las tinieblas. La verdadera historia de Barba Azul*, Madrid, Temas de hoy S.A.
- Cioran, E. M. (1991), *Solitude et destin*, París, Gallimard.
- Clément, Félix y Pierre Larousse (1999), *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras*, Genève, Slatkine Reprints.
- De Gasperini, Auguste (1886), "Concerts 1866-1867", en *Le Ménestrel: journal de musique*, París, N°. 30 de diciembre de 1866, p. 36.
- De la Boétie, Étienne (2008), *Discurso de la servidumbre voluntaria* (1552-1553), Madrid, Trotta.
- De Senneville, Charles (1876), "Offenbach", en *La Comédie*, París, p. 2.
- Enciclopedia de la ópera* (2001), Barcelona, Folio, S. A.
- Ezpeleta Aguilar, Fermín (2012), "Barba Azul: de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez", en *Tejuelo*, N° 13, Murcia, ANABAD, pp. 9-23.

⁷⁹ Vid., George Steiner (1991), *En el Castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa.

Fantin-Epstein, Marie-Bernadette (2003), “Statues ou poupées musicales: les femmes de Barbe-Bleue à l’opéra”, en *Des femmes images et écritures*, (Ed. Andrée Mansaud), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 147-156.

Fernández, Carolina (1997), *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de <<Barbazul>>*, Málaga, Atenea.

Fernández Flórez, Wenceslao (2001), *El secreto de Barba Azul*, Madrid, Planeta.

France, Anatole (1921), *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue et autres contes merveilleux*, París, Calmann-Lévy.

Gutiérrez Nájera, Manuel (2003), *La música y el instante. Crónicas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Hamel, Fred y Martin Hürlimann (1970), *Enciclopedia de la Música*, Barcelona, Grijalbo.

Hermanson, Casie E. (2009), *Bluebeard: A Reader’s Guide to the English Tradition*, Jackson, University Press of Mississippi.

Koprotkin, Piotr (1899), *Memorias de un revolucionario*, Madrid, B. Rodríguez Serra.

Lalo, Pierre (1907), “La musique”, en *Le Temps*, París, N°. 25 de junio de 1907, s./p.

Lobineau, Gui-Alexis, Dom (1725), *Les vies des saints de Bretagne et des personnes d’une éminente piété qui ont vécu dans la même Province*, Rennes, Compagnie des Imprimeurs-Libraires.

López Tamés, Román (1990), *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Universidad de Murcia.

Luco, Jean-François, Abée (1869), *Histoire de Saint Gildas de Rhuys*, Vannes, Imprimerie de L. Galles.

Maeterlinck, Maurice (1907), *Ariane et Barbe-bleue*, Bruselas, Paul Lacomblez. _____ (1999), “Ariane et Barbe-Bleue 1896-”, en *Oeuvres II. Théâtre*. Tm. 2. (Introd. P. Gorceix), Bruxelles, Éditions Complexe. *Los mejores cuentos para niños de Perrault* (2015), Madrid, Verbum.

Monselet, Charles (1868), en *Le Monde Illustré*, París, N°. 23 de enero.

Nothomb, Amélie (2012), *Barbe bleue*, París, Albin Michel.

Offenbach, Jacques (1869), *Barbe-Bleue. Opéra-bouffe en 3 actes*. Paroles de Henri Meilhac y Ludovic Halévy. Livret de censure, París.

Olivier Py met en scène *Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas à l’Opéra National du Rhin*, [en línea] <https://www.opera-online.com/articles/interview-olivier-py-met-en-scene-ariane-et-barbe-bleue-de-paul-dukas-a-lopera-national-du-rhin>. (Recuperado el 5 de marzo de 2017).

Pérez Galdós, Benito (1980), *Amadeo I. Episodios Nacionales*, N°. 43, Madrid, Alianza.

Perrault, Charles (2014), *Les contes de ma mère l’Oye. Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, París, Flammarion.

Pinkola Estés, Clarissa (2001), *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B.

Piñero Blanca, Joaquín (2004), “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, en *HAOL*, N°. 5, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 155-169.

Sánchez Usón, María José (2014), “El dualismo medieval en la ópera contemporánea: en torno a Juana de Arco y Gilles de Rais”, en *Campos Multidisciplinares II: Diálogos entre Apolo y Euterpe*, Plaza y Valdés, México, pp. 11-33.

Sluzki, Carlos E. (2012), "Curiosidad y privacidad: Evolución de moralejas en la historia de Barbazul". Parte de una presentación plenaria efectuada en el *Convenio "Masculino/Femenino"*, 20-21 de abril, pp. 1-13, [en línea] http://esgef.es/wordpress/wp-content/uploads/2013/09/Sluzki_2012.pdf. (Recuperado el 2 de marzo de 2017).

Soriano, Marc (1995), *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue.

Steiner, George (1991), *En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa.

Trías, Eugenio (2007), *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Van den Hoogen, Eckhardt (2011), *El abc de la ópera*, México, Taurus.

Voltaire, *Oeuvres complètes* (1778), Tm. 53, Basilea, Imprimerie de Jean J. Tournaisen.

Warmoes, Jean (1961), "Lettres de Maeterlinck à son traducteur allemand", en *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tm. VII, Gante.

Wellesz, Egon (1922), "Un rénovateur de la musique hongroise", en *Les Cahiers d'aujourd'hui*, (Dir. Georges Besson), N°. 8, París.

Wilhelmy, Aurée (2015), *Les sangs*, París, Grasset.