

# CUADRANTE



EL ÚLTIMO AÑO EN LA VIDA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

"LA MEDIA NOCHE" A LA LUZ DE "EL FUEGO": LA GUERRA COMO EXPERIENCIA NARRATIVA EN RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN Y HENRI BARBUSSE

ACARIO COTAIPOS EN ESPAÑA. AS SUAS "VOCES DE GESTA"; OBRA MUSICAL INSPIRADA NA "TRAGEDIA PASTORIL" HOMÓNIMA DE VALLE-INCLÁN

DAS DESAMORTIZACIÓNS Á CRISE FINISECULAR. O PERICLITAR DA FIDALGUÍA GALEGA -O CASO DOS PEÑA CARDECID E SACO BOLAÑO- E A VENDA DOS FOROS DO "AGRO DAS SINAS" POR VALLE-INCLÁN EN 1923 EN VILANOVA DE AROUSA

A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN CATALOGO DE COMPOSITORES. V.

HISTORIA DE UN GUION CINEMATOGRAFICO: "ESTE QUE VEIS AQUI"

"EL TRUENO DORADO": CUANDO LOS SUEÑOS SE HACEN REALIDAD

LA VOCAL QUE VA DEBAJO DEL PUNTO O DE LA NATURALEZA POSIBLE DE LA DRAMATURGIA. A PROPOSITO DE "EL TRUENO DORADO", UNA DRAMATURGIA SOBRE TEXTOS DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN REALIZADA POR JUAN ANTONIO HORMIGÓN

EL TRUENO DORADO: NOTAS DE UNA ESPECTADORA

Nº 22

Amigos  
Valle-Inclán  
Vilanova de Arousa



FUNDACIÓN  
VALLE-INCLÁN





# CUADRANTE



*Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos*

*Editada pola*

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

*Os Amigos*  
*de Valle-Inclán*  
Vilanova de Arousa



# CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9  
VILANOVA DE AROUSA.  
APARTADO DE CORREOS Nº 66  
www.amigosdevalle.com

Xuño 2011

## Director:

Francisco X. Charlín Pérez

## Consello de Redacción:

Joaquín del Valle-Inclán Alsina  
Margarita Santos Zas  
Juan Antonio Hormigón  
Xosé Luis Axeitos  
Sandra Domínguez Carreiro  
Ramón Martínez Paz  
Xaquín Núñez Sabarís  
Xosé Lois Vila Fariña  
Ramón Torrado

## Director Servicio de Publicacións:

Gonzalo Allegue

## Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín  
Ángel Varela Señoráns

## Deseño e maquetación:

Carlos Sánchez Crestar

## Ilustracións suplementarias :

Marcela Santórum (*ilustracións capa*)  
Eugenio de la Iglesia (*encabezamento capítulos*)

## Imprime:

Imprenta Fidalgo, S.L.  
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

*Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.*

*A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.*

# SUMARIO:

Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán Alsina:

*El último año en la vida de Ramón del Valle-Inclán* ..... páx. 5

Antonio Espejo Trenas:

*“La media noche” a la luz de “El fuego”*: la guerra como experiencia narrativa en Ramón del Valle-Inclán y Henri Barbusse ..... páx. 17

Fernando López-Acuña López:

*Acario Cotapos en España. As súas “Voces de gesta”*: obra musical inspirada na “Tragedia pastoril” homónima de Valle-Inclán ..... páx. 29

José María Leal Bóveda, José Miguel Ventoso Martínez:

*Das desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -o caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do “Agro das Sinas” por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa* ..... páx. 67

Fernando López-Acuña López:

*A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. V* ..... páx. 123

Silvio Martínez Vicente:

*Historia de un guión cinematográfico: “Este que veis aquí”* ..... páx. 133

Juan Antonio Hormigón:

*“El Trueno Dorado”*: cuando los sueños se hacen realidad ..... páx. 149

Manuel F. Vieites:

*La vocal que va debajo del punto o de la naturaleza posible de la dramaturgia. A propósito de “El Trueno Dorado”, una dramaturgia sobre textos de Ramón del Valle-Inclán realizada por Juan Antonio Hormigón* ..... páx. 173

Erandi Rubio Huertas:

*El Trueno Dorado: Notas de una espectadora* ..... páx. 183



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2011

## CEDRO

La Editorial a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.



## A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN CATÁLOGO DE COMPOSITORES. V.

Fernando López-Acuña López

*Esta nova entrega das “Papeletas para un catálogo de compositores” valle-inclaniano é continuación do artigo publicado no número anterior de Cuadrante (Número 21, páxinas 33-49), dedicado ao compositor romano Matteo D’Amico e a súa ópera Patto di sangue. Commedia nera en due parti, con libreto de Sandro Cappelletto, adaptación libre das obras do Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: La rosa de papel e Ligazón.*

*Por un problema informático xurdido na maquetación do número anterior, a letra cursiva que figuraba no texto principal do artigo, non así nas notas a rodapé, converteuse en letra redonda.*

*As citas dos textos orixinais de Valle-Inclán, tiradas da edición crítica de Jesús Rubio Jiménez do Retablo (Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1996), aparecen do seguinte xeito: LRP [La rosa de papel] / L [Ligazón]; páxina:liña. Nas citas textuais respéctase a súa ortografía, aínda que se trate de erros tipográficos.*

*Agradecemos a Matteo D’Amico e a Sandro Cappelletto o material facilitado para a realización deste traballo, así como a autorización para a reprodución dos textos e do libreto que se reproducirá no próximo número.*

*As anteriores entregas desta serie de artigos apareceron nos números 12 (pp. 44-49), 14 (pp. 60-111), 17 (pp. 17-41) e 21 (33-49).*

Despois de abordar algunhas das relacións existentes entre o teatro de Valle-Inclán e o teatro de ópera, que, como vimos, son moitas, quero dedicar unhas liñas a unha referencia musical que aparece na primeira didascalia do texto de *La rosa de papel*, a condición de orfeonista de ‘Julepe’:

Lívidas luces de la mañana. Frío, lluvia, ventisquero. En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe. Simeón alterna su oficio del yunque con los menesteres de orfeonista y barbero de difuntos: Pálido, tiznado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista, es orador en la taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís. [...] [LRP:195-196:1-6]

Esta simple alusión á condición de ‘Julepe’ como membro dunha sociedade coral terá un papel importante no desenlace da trama melodramática. ‘Julepe’ pertence ao *Orfeón Los Amigos* e, por tanto, este debe render os máximos honores, establecidos para a morte

de personaxes egrexios, a esa heroína, a esa esposa exemplar que foi ‘Floriana’:

*Entra, con un traspies, Simeón Julepe: Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona menestral y petulante, de un sentimentalismo alemán. Julepe tiene la mona elocuente:*

JULEPE: Esposa ejemplar!, te rendiré el último tributo en el cementerio! El Orfeón los Amigos te cantará la Marsellesa. Yo, con el alma traspasada, no desertaré de mi puesto. Tu espíritu, libre de este mundo donde tanto sufre el proletariado, merece que tu esposo inolvidable sacrifique en el acto fúnebre una mísera parte de tus sudores. ¡En los cuatro puntos cardinales, modelo de esposa, con patente! Tendrás los honores debidos, sin que te falte cosa ninguna. Tu inconsolable viudo te lo garantiza. El Orfeón los Amigos te ofrece la corona reservada a los socios de mérito. [LRP:239-242:619-633]

JULEPE: ¡Floriana, que tan angélica te contemplo con esa rosa en las manos! ¡Floriana, astro resplandeciente, estas caritativas mujeres muy maja te pusieron! Todos nuestros vecinos se conduelen de mi viudez. El Orfeón los Amigos te ofrece esa corona de mérito.

¿Nada respondes? Inerte en la caja desoyes las rutinas de este mundo político. Me sobrepongo a mi dolor y digo: ¡Solamente existe la nada! No asustarse, vecinos, es el credo moderno. [LRP:243:642-650]

Entre os estudosos do texto valle-inclaniano é Jesús Rubio Jiménez, na súa edición crítica de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, quen dedica unha maior atención a comentar nunha extensa nota a rodapé as referencias que en *La*

invención literaria de Valle-Inclán, senón que se trata da rememoración que o escritor fai da *Sociedad Coral “Los Amigos”*, de Pontevedra, orfeón cuxa vida se desenvolve entre os primeiros anos en que o rapaz Ramón del Valle y de la Peña se traslada á cidade do Lérez para iniciar os estudos de bacharelato.

Esta sociedade coral, vencellada ao movemento progresista da cidade, fora fundada



1886. Sociedade Coral “Los Amigos” de Pontevedra

*rosa de papel* se fai á “La Marsellesa” e ao “Orfeón los Amigos”, aspectos sociolóxicos dos orfeóns, así como o porqué do nome de “Los Amigos”<sup>1</sup>.

Aínda que nun próximo artigo que se publicará en *Cuadrante*, baixo o título de “*La rosa de papel*” de Valle-Inclán e o “Orfeón los Amigos”, tratarei deste tema, quero adiantar, como intentarei demostrar, que o nome deste orfeón, a que pentence ‘Simeón Julepe’, non é unha

a iniciativas do fervente defensor do republicanismo federal Andrés Muruais Rodríguez, baixo a dirección de Román Pintos Amado<sup>2</sup>. Cando escoitamos as palabras de ‘Simeón Julepe’, a personaxe central de *La rosa de papel*, referentes á condución do cadáver da finada

<sup>2</sup> Román Pintos Amado (Pontevedra, 6-10-1858 – Pontevedra, 9-6-1928) foi violinista, director de agrupacións musicais e compositor. Era fillo do escritor Xoan Manuel Pintos Villar e sobriño do tamén escritor e xornalista Xosé Benito Amado (pseudónimo: “Juan de Lérez”). Foi académico correspondente da Real Academia Galega, institución onde se conservan algunhas papeletas lexicográficas por el recompiladas.

<sup>1</sup> Valle-Inclán, Ramón del, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 240-242.

de 'Floriana' ao camposanto, deseguida entendemos que o que quere é que a súa muller teña un enterro –pois meréceo– semellante ao que xa tiveran aqueles republicanos egregios pontevedreses que posiblemente foran os seus ídolos: Andrés Muruais, Indalecio Armesto ou o seu compañeiro do Orfeón "Los Amigos", o xornalista e poeta Albino Simán.

A importancia do orfeón pontevedrés, un dos máis destacados na Galicia do seu tempo, foi sen dúbida o que levou a Valle-Inclán a inmortalizalo en *La rosa de papel*.

\*\*\*

A ópera *Patto di sangue*, subtitulada "comedia nera in due parti", está construída musicalmente –como xa se dixo–, sobre o libreto realizado por Sandro Cappelletto dos textos dramáticos valle-inclanianos *La rosa de papel* (*La rosa di carta*) e *Ligazón* (*Patto di sangue*), libreto en que se indica explicitamente no título que o seu asunto está "liberamente tratto da due drama di Ramón del Valle-Inclán".

No seu artigo "Metti uno specchio concavo di fronte a uno specchio convesso..."<sup>3</sup>, escrito con motivo da súa colaboración na ópera *Patto di sangue* de Matteo D'Amico, Cappelletto expresa a concepción persoal do que debe de ser hoxe un libreto e o papel de subordinación que o autor debe adoptar fronte ao compositor, pois, e utilizando as palabras do dramaturgo español Francisco Nieva, "la ópera es música teatral, que acepta la palabra como soporte de su despliegue, pero la deja necesariamente muy atrás"<sup>4</sup>:

Scrivere un libretto son significa mettere insieme delle parole, in prosa o in versi, in rima o con più libera metrica. Questo metro di giudizio è stato a lungo privilegiato dalla critica letteraria, che aveva così buon gioco nel valutare –male– le qualità della lingua dei libretti, i suoi stereotipi, le azzardate metafore, gli arcaismi, i

<sup>3</sup> Cf. Cappelletto, Sandro, "Metti un specchio concavo di fronte a uno specchio convesso...", en *Patto di sangue* (*Il programma di sala*). 72 Magio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, pp. 64-69.

neologismi stenterelli.

In verità, anche soltando dal punto di vista dell'invenzione linguistica, gli esempi di scrittura creativa sono nei libretti numerosi e significativi, dal Seicento alla contemporaneità; ma in ogni caso è impossibile, in particolare nel nostro paese, scrivere una storia della letteratura, del teatro e della loro ricezione prescindendo da questo particolare genere espressivo. Come, a partire dagli anni Settanta del Novecento e per restare alla critica italiana, hanno raccontato i saggi di Luigi Baldacci, Guido Davico Bonino, Daniela Goldin, Mario Lavagetto, Folco Portinari, un libretto non è un esercizio di bella scrittura: deve essere un testo funzionale alla musica, alle voci, alla regia, alla scena. Si scrive per costruire una drammaturgia, per sentire e vedere insieme, come per il teatro e per il cinema, per un copione o per una sceneggiatura. Per una *azione musicale in tempo reale* che oggi è possibile realizzare unendo l'antica e vivissima sapienza dei mestieri teatrali all'impiego delle più recenti tecnologie.

E si scrive, soprattutto, cercando di comprendere e servire la sensibilità, le esigenze, i desideri, che all'avvio del progetto possono essere più o meno definiti, del compositore verso il quale si tende. La personalità di un libretto varia col mutare del suo primo destinatario, il musicista, e non esiste una lingua valida per tutti i compositori<sup>5</sup>.

Esta subordinación do libretista ao compositor, ás veces dolorosa para o primeiro, mais necesariamente obrigada para a realización da ópera, é aceptado polos dramaturgos, xa que son conscientes de que, na ópera actual, un libreto ben meditado ten de ser moi sintético e entrañar moita acción visual, porque a música dilátao extremadamente, e de que as súas virtudes residen en facilitar ao músico a expresión de situacións moi contrastadas<sup>6</sup>.

Francisco Nieva, autor do texto operístico da ópera *Divinas palabras* de Antón García Abril, ao cal dedicamos unha "papeleta" noutro número de *Cuadrante*<sup>7</sup>, achéganos un novo testemuño desta subordinación de que estamos a falar, que reafirma o xa dito no an-

<sup>4</sup> Cf. Nieva, Francisco, "Las dificultades de un libretto de ópera", en *ABC*, Madrid, 2-10-1994, p. 3.

<sup>5</sup> Cf. Cappelletto, Sandro, *art. cit.*, p. 69.

<sup>6</sup> Cf. Nieva, Francisco, *art. cit.*, p. 3.

<sup>7</sup> Cf. López-Acuña López, Fernando, "A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. II", *Cuadrante, Revista cultural da asociación amigos de Valle-Inclán*, xaneiro 2007, nº 14, pp. 60-111.



tecitado artigo sobre o papel que o libretista se ve obrigado a acatar perante as indicación do músico:

Las adaptaciones de grandes dramas a la ópera son siempre de lo más discutible. Yo mismo he tenido que maltratar a mi admirado Valle Inclán, para convertirlo en operístico a instancia del maestro García Abril, cuya música me parece un acierto dramático, aunque yo haya metido la pata mil veces. Valle Inclán ha sido la pista de despliegue para una obra que reclama su autonomía como tal ópera moderna. ¿Qué hubiéramos tenido si un mal músico hubiera llevado al pentagrama en su integridad, servil y estrictamente, el bello discurso dramático de Valle Inclán, sin extraer su raíz musical, todo lo que Valle Inclán, en concepto, ha inspirado al compositor? Cuando un género pasa a otro género que lo domina, se desvirtúa en esencia, como ocurre cuando una novela o una comedia pasan al cine. Si no existe buen cine el argumento, por bueno que sea, no se salva. En ópera, el “Otello” es más de Verdi que de Shakespeare y la “Carmen” más de Bizet que de Merimée, pues sus libretos no son a la lectura sino extrañas parodias insustanciales<sup>8</sup>.

Os textos valle-inclanescos *La rosa de papel* e *Ligazón* convértense en elemento constitutivo da ópera *Patto di sangue* tras un dobre proceso creativo, o da súa tradución e a súa posterior reconversión en texto operístico<sup>9</sup>.

Partindo da tradución domesticadora realizada por Aguirre D’Amico do *Retablo*, “acaso el ejemplo más perfecto –en palabras de Rubio Jiménez– de la síntesis lingüística buscada por Valle-Inclán” en que *Ligazón* y *La rosa de papel* “concentran y estilizan lo gallego de Valle-Inclán a la vez que dan cabida a usos populares y jergas diversas”<sup>10</sup>, Sandro Cappelletto escribe un interesante e ben construído libreto que sen traizoar a Valle-Inclán está, ante todo, ao servizo da música, das voces, da dirección escénica e da propia escena, realizado tratando de adaptarse aos desexos do compositor.

<sup>8</sup> Francisco Nieva, *art. cit.*, p. 3,

<sup>9</sup> A utilización da lingua italiana no libreto xustifícase plenamente, xa que a nai do compositor foi tradutora do teatro de Valle a este idioma. Matteo D’Amico escribe e estrea no ano 2009 *Le Malentendu*, ópera de cámara baseada no texto homónimo de Albert Camus, na lingua orixinal do escritor francés.

<sup>10</sup> Cf. Valle-Inclán, Ramón del, *op. cit.*, p. 106.

O nacemento dunha ópera é sempre –como sinalan D’Amico e Nieva– un exercicio de colaboración non só entre o compositor e o libretista senón entre todos aqueles implicados na consecución da obra total. É un feito democrático liderado polo compositor onde corresponde ao libretista un traballo difícil e ás veces pouco lucido.

A riqueza e musicalidade do texto valle-inclanesco pérdese pola linguaxe coloquial da tradución, onde, porén, a utilización do español, como elemento de cor, é unha constante no libreto operístico, sen que por iso se poida dicir que este recurso tradutivo faga pensar nun tipo de tradución estranxeirizante. Escasamente utilizada en *La rosa di carta*<sup>11</sup>, o seu uso cobra un peso considerable en *Patto di sangue*. Desde os cantos enigmáticos de ‘Floriana’ ata importantes diálogos das personaxes serán desenvolvidos nesta lingua co fin de conseguir unha atmosfera estraña e feiticeira na obra, así como para sinalar o seu “pintoresquismo”, feito que obriga á tradución paralela do texto no libreto e que, nunha representación operística, é facilmente solventable co sobretitulado, recurso habitual empregado actualmente nos teatros de ópera.

Sen pretendermos facer unha análise da lingua do libreto –non é este o obxecto do artigo–, si debemos sinalar algúns exemplos ilustrativos desta perda de riqueza da lingua utilizada por Valle-Inclán:

LA ENCAMADA: ¡No me dejes sin *los Divinos!* [LRP: 204:114]

FLORIANA: Prima che muoia, vai a chiamare il prete.

JULEPE: ¡Rediós! ¡A se apartar prontamente! Manos en alto. [LRP:210:213]

SIMEONE: Fuera de aquí! Menagrama, chi vi ha

<sup>11</sup> Citamos, a modo de exemplo, os rezos e pregarías de ‘Disa’, insultos das dúas veciñas rexoubeiras a ‘Simeone’ (“Borracho”, Borrachón” e a italianización “Borrachissimo”), os berros de ‘Floriana’ ante a morte (“El gato”), os imperativos de ‘Simeone’ ás dúas comadres (“Fuera de aquí!”) ou o seu uso arcaizante e dialectal no seu pranto ante a defunta (“Foriana vida de la mía vida?”).

chiamato? Fuori, miserabili.

LA DISA: ¡Deja *un gato de muchos miles!* [LRP:225:412]  
DISA: Ha lasciato una fortuna.

EL AFILADOR: Niña, si quieres que beba, antes tu mojarás el *pico*. [L:157:219]

ARROTINO: Prima bogna la tue labbra.

EL AFILADOR: ¡Y del *rabioso* que me salió al camino! [L:177:492]

ARROTINO: Il cane che mi a morso ha deciso.

LA VOZ DE LA MADRE: ¡Deja el *colorreo!* ¡Se *más mirada!* ¡*Métese al adentro!* Arrima la puerta, sin echar el *fecho*, aún pudiera esta noche venir alguno. ¿Tú me oyes? [L:180:525-527]

MADRE: Vieni a casa, basta parlare. Torna dentro, ma non mettere il catenaccio. Questa notte magari verrà qualcuno. Mi ascolti?

EL AFILADOR: *Los Dichos tengo tomados* en Santa María de Todo el Mundo [L:186:622-623]

ARROTINO: Mozuela enamorada, ti chiedo perdono: sono già impegnato, ho dato la parola en la chiesa de Santa María de Todo el Mundo.

As referencias a elementos específicos da cultura española dificilmente comprensibles a un público alleo a ela, así como aqueloutros que aparentemente carecen de valor, ou considerados “políticamente incorrectos”, son eliminados do texto operístico:

LA MOZUELA: “Quiere perderme con un judío de mucha plata” [L:181:536] por unha gargantilla “Venida de Oporto” [L:144:48].

EL AFILADOR: (As tesoiras) “¡Te las dejaré como para la Reina de España!” [L:152:155].

JULEPE: ¿Qué pasa en Cádiz? [LRP:198:53].

LA DISA: ¡Esa es la dolor que te pasa, Lutero! [LRP:217:309].

Noutras ocasións recórrase a realizar unha transferencia cultural:

LA MUSA: “No llares al médico, Floriana. Si quieres gastarte un duro, mándale decir una misa a *San Blas* ¡Te aprovechará mejor que si lo tiras en médico y botica” [LRP:208:166-169]

MUSA: Fai dire una messa a San Geronimo. I santi sono una gran medicina.



*La rosa di carta*. La Disa

As referencias operísticas aparecen tamén no libreto de Cappelletto. Ademais da xa citada “¡No seas *Traviata!*” [LRP:199:62] de Valle-Inclán, achamos outras alleas ao escritor: “Puzzi di vino come *Polifemo*”, di ‘Musa’ referíndose a ‘Simeone’. *Polifemo*, o máis cruel dos Cíclopes —engañado e embebedado por Ulises, namorado da

branca Galatea—, é tamén o título das óperas de Nicola Porpora, libreto de Paolo Rolli, e da de Giovanni Bononcini, libreto de A. Ariosti.

Nas palabras de ‘Simeone’ dirixidas a ‘Floriana’: “Quando entrerai in Paradiso i santi faranno la cola per ballare con te. Hai le carni di una Diana, mia madonna fiorentina” [adaptación de LRP:243-244:655:666], non teremos outra alusión á famosa ópera *L’arbore di Diana*, de Vicente Martín Soler con libreto de Lorenzo Da Ponte? Non hai unha unha chiscadela á cidade de Firenze, sede do festival do “Maggio Musicale” onde se estrea *Patto di sangue*?

Aínda poderíamos achar outra referencia nas palabras de ‘Disa’: “Un fulmine ti incenerisca la lingua, barbiere dei morti” —“¡Mala centella te abraza la lengua, borrachón”, no texto valle-inclanesco [LRP:217:300]. Cando escoita un espectador de ópera italiano a palabra “barbiere”, non a relacionará axiña co título *Il barbiere di Siviglia*, de G. Rossini (libreto de Cesare Sterbini baseado na comedia de Beaumarchais)? Pois se ben é verdade que ‘Simeón Julepe’ é, alén de ferreiro e orfeonista, barbeiro de defuntos como se indica na primeira didascalia

de *La rosa de papel* [LRP:195-196:2-4], tamén temos de dicir que esta é a única mención que fai Valle-Inclán a esta ocupación de ‘Julepe’.

Por último pódense sinalar as mencións que nas didascalias do libreto de *La rosa di carta* Cappelletto fai a personaxes e a óperas de repertorio (Verdi, Mozart, Wagner): “Si busca alla porta, come fossimo al quarto atto di un *Rigoletto* senza dichi”; ou estoutra, “Simeone oltrepassa il cerchio magico del fuoco, scompare come un

Don Giovanni volontario, come un Sigfrido dipinto da Goya, si ricongiunge a Floriana”.

Polo que atinxe ao texto secundario do libreto, Cappelletto respecta as didascalias valle-inclánianas na medida do posible –en maior grao en *La rosa di carta* que en *Patto di sangue*–, conservando a súa beleza poético-descritiva, non renunciando a introducir no texto numerosísimas e concisas indicacións de carácter funcional. O libreto, neste aspecto, parece o texto anotado dun director de escena que presta unha especial atención a linguaxe xesticular do intérprete.

O argumento operístico de *Patto di sangue* segue fielmente o texto dramático sen que se poida dicir que as pequenas modificacións realizadas cheguen a terxiversalo. A construción de textos “cantables” está moi ben resolta e demostran o coñecemento que das obras do *Retablo* posúen D’Amico e Cappelletto.

A “dramatis personae” de *La rosa de papel*, formado por ‘La encamada’, ‘Simeón Julepe’, ‘La Musa’, ‘La Disa’, ‘La comadre’, Ludovica la Mesonera’, ‘Pepe el tendero’, ‘Una vieja’, ‘La Pingona’, ‘Coro de críos’ e as ‘Voces de la calle’, redúcese en *La rosa di carta* a ‘Floriana’ (‘La encamada’), mai e muller da súa casa, muller moribunda e esposa de ‘Simeone Julepe’

(soprano); ‘Simeone Julepe’, ferreiro, coralista, barbeiro de mortos, anticlerical, bebedor (tenor); ‘Musa’ (mezzosoprano) e ‘Disa’ (soprano), veciñas da casa e amigas de Floriana; ‘Pepe’, amigo de ‘Simeone’ tendeiro e home

práctico (baixo-barítono) e ‘i figli di Floriana’, tres nenos nados un tras outro, aos que se pode engadir un número indeterminado de figurantes.

Os papeis asignados no texto valle-inclániano ás personaxes femininas suprimidas son

absorbidos fundamentalmente pola ‘Musa’ e a ‘Disa’. As ‘Voces de la calle’ seranno por ‘Pepe’, o tendeiro, o amigo de ‘Simeone’, figura que na ópera terá un maior protagonismo que no “melodrama para marionetas” porque musicalmente así o esixe a súa condición de cantante. No entanto, algunhas das súas palabras, escritas con este fin no texto operístico, parecen condicionar, quitarlle espontaneidade á actitude que no melodrama ten ‘Simeone’ á hora de preparar o enterro de ‘Floriana, pois participa dun feito a que é totalmente alleo:

PEPE a Simeone, *affettuosamente*. Coraggio amico mio. Andiamo, bisogna ordinare la cassa i fiori. Verranno i compagni a suonare e cantare, non ti lasceremo solo, Floriana avrà il funerale che merita. Come amavi tua moglie, quanto la amavi.

Pronunciadas as palabras anteriores, e despois de que ‘Pepe’ e ‘Simeone’ –como sinala o libreto– saian mercar o cadaleito, Matteo D’Amico e Sandro Cappelletto poñen na boca da ‘Musa’ o rezo do “*De profundis*”, o salmo penitencial 130 (*Septuaginta* e *Vulgata*, 129), utilizado pola Igrexa Católica nos oficios de defuntos, alleo ao texto escrito por Valle-Inclán. Este canto, nunha acción ralentizada, “proxecta o drama da casa de Julepe-Simeone



*La rosa di carta*. Simeone, Floriana, La Musa e La Disa

sobre unha dimensión trascendente”<sup>12</sup>.

A estes pequenos cambios introducidos na primeira das obras do libreto podemos acrescentar o feito de que os tres fillos de ‘Floriana’ e ‘Simeone’ aparecen na escena, non baixando do faiado como en *La rosa de papel*, senón a través da porta de entrada á ferraría e fogar (veñen da rúa, acompañados da ‘Disa’ e da ‘Musa’); será tamén o rapaciño máis pequeno quen entregue a roupa da nai ás comadres para vestila, así



*La rosa di carta*. Simeone e Floriana

como o maior será quen entregue a rosa de papel a seu pai ‘Julepe’, que a coloca nas mans de ‘Floriana’ —como se fose un rosario—, para pór, seguidamente, unha gargantilla, que saca do peto, no pescozo da defunta. Este feito, indicado nunha didascalia, como o de coller a ‘Musa’ unhas tesoiras para se defender de ‘Simeone’ que a ameaza de morte, xunto coa ‘Disa’, ás que esixe a devolución do buruxo dos cartos —sete mil reais aforrados por ‘Floriana’—, son dúas licenzas que Cappelletto utiliza simbolicamente para vencellar as dúas partes da ópera. En *Patto di sangue* as tesoiras e a gargantilla, vida do Porto, son elementos claves na dramaturxica da obra.

En *Patto di sangue*, segunda parte da ópera homónima, a “dramatis personae” e a mesma que no “auto para siluetas” *Ligazón*: A ‘Ragazza’ (‘La Mozuela’), unha moza, fermosa e feitiçeira (soprano); o ‘Arrotino’ (‘El Afilador’), mozo namorado dela (tenor); ‘La Madre da Ragazza’ (‘La ventera’), unha muller decidida (soprano) e ‘La Volpe’ (‘La raposa’), leal amiga da nai (mezzosoprano).

<sup>12</sup> Cf. Carnini, Daniele, “Dal melodramma all’opera, dal político al dittico: una chiave per *Patto di sangue*”, en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 74.

O seu libreto está concibido, desde o punto de vista da representación escénica, desde uns parámetros moi operísticos, máis afastados do “teatro di prosa” que *La rosa di carta*. As didascalias valle-inclanescas son substituídas por instrucións precisas, menos literarias e evocativas. O texto adaptado conserva a frescura de *Ligazón*, onde se acentúa, sobre todo polo poder evocador da música, o seu espírito máxico desde o mesmo comezo da partitura coas fermosas cancións da ‘Ragazza’,

cancións —e melodía— que escoitaremos decote ao longo da obra.

Como afrontar coa música un mundo tan vivo e colorista, unha estrutura dramática tan ben consolidada e definida? Esta pregunta, formulada por Matteo D’Amico, ten no propio compositor a súa resposta:

Essenzialmente, assecondandola, senza avere la pretesa di stravolgerla o di reinventarla. Lo spazio che la musica si è ritagliata è stato quello di scoprire e di esaltare l’ambiguità dei personaggi di Valle-Inclán, di renderne possibili diverse chiavi di lettura, di portare quindi un valore aggiunto, un significato ulteriore<sup>13</sup>.

Para descubrir e exaltar a ambigüidade das personaxes proporcionándolles un valor engadido, un significado que vai máis aló do explícito, sérvese, sobre todo, do canto como elemento primordial para a configuración da dramaturxia musical. Recuperar o papel-guía do canto na ópera é, para o noso compositor, un dos desafíos con que o músico se enfrenta hoxe, cando a miúdo se sente distraído pola atención que require a parte escénica e teatral e polo tributo que obrigadamente se paga pola

<sup>13</sup> Cf. D’Amico, Matteo, “Un teatro all’opera”, en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 59.

elegancia da escritura instrumental:

È chiaro che quando parlo del canto come elemento guida immagino che questa funzione si espliciti concretamente in un continuo rapporto dialettico con le altre componenti (la scrittura strumentale, la strutturazione del libretto): anzi è proprio l'esplorazione di nuovi equilibri e nuove soluzioni all'interno di questi rapporti che costituisce uno dei terreni più fertili per il compositore d'opera<sup>14</sup>.

A ópera, de Daniele Carnini, a quen seguimos nestas liñas<sup>15</sup>, programáticamente acepta todas as convencións do xénero, soando de maneira tradicional. Capelletto e D'Amico reforzan o aspecto ritual, celebrativo, case de auto sacramental destes dous melodramas en potencia. Temos o semitono descendente como figuración da dor; a “música escénica”; o só do cantante que nalgúns casos podería definirse como “aría”; os adornos en palabras como “viento” ou “alma de luna”; créanse momentos para introducir música “estática” ou “contemplativa” en que o tempo se detén case por completo. A tonalidade está sempre evocada e algunhas veces ata declarada, mais é difícil afirmar que esta sexa unha música tonal. Pódese dicir que a tonalidade deixa unha auréola, unha esteira, que a música e as notas que escoitamos reflicten, saturando o espazo sonoro nos momentos de maior intensidade. Non é a relación vertical entre os sons a que explica como funciona esta música que é, máis ben na trama, horizontal, contrapuntística, o que favorece a orquestración camerística. Máis interesante é dicir como os intervalos caracterizan as relacións entre as personaxes<sup>16</sup>, como o ritmo se utiliza como motivo condutor, ou como os motivos se relacionan máis ben con situacións semellantes que cunha personaxe ou co seu carácter.

A diferente concepción que das dúas partes da ópera ten o compositor, así como algunha

das súas características –tesituras vocais, ritmo etc.–, son explicadas polo propio Matteo D'Amico:

In *Patto di sangue* i due personaggi ‘satanici’, la Ragazza e la Volpe, spingono sui registri vocali fino ai due estremi, rispettivamente acuto e grave, per superare, in certo senso, la superficie realistica delle loro parole e proiettarsi in una dimensione di magia e di misteri. Contrappunto alle loro elucubrazioni sono il lirismo ingenuo dell'Arrotino, sottolineato dalla presenza costante di una chitarra, e la ruvidezza sguaiaata della Madre: gli intrecci frequenti di questo quartetto vocale vivono spesso immersi nella mercurialità e nella frenesia di una scrittura strumentale che vuole anch'essa contribuire a creare un'atmosfera di generale e prevalente ambiguità. Il ritmo è invece il vero motore musicale de *La rosa di carta*, in omaggio al suo carattere prevalente di farse, che finisce però in tragedia: tutto è qui più evidente, dai caratteri dei personaggi ai ricorrenti temi musicali che denotano oggetti o situazioni-chiave. Guidati da una vera e propria svolta vocale e musicale, assistiamo ammirati al cambiamento interiore di Simeón, il portagonista, che muta in tragedia la farsa. Dall'ubriachezza alla visione allucinata, dalla brutalità alla malinconica disperazione, il nostro fabbro proletario è capace di una trasformazione eroica che né Floriana (l'Ammalata) né le due polverose beghine, Musa e Disa, avrebbero mai immaginato<sup>17</sup>.

A edición da partitura é de “Casa Ricordi – Universal Music Publishing Ricordi srl”.

O cadro instrumental é o seguinte: frauta de pico, frauta, oboe, clarinete, clarinete baixo, fagot, saxofón tenor, corno, trompa, trombón, guitarra, acordeón, percusión e corda: [Fl. (anche Ott.) Ob. Cl. In Sib, Cl.b., Fd., Sax (contr./ten.), Cor., Trb., Tbon, Chit., Fis., Pere. (2 esec. = Glock. Xilomar, Vibr. Frst. G.C. P. P. S, T.-t.2 TBI. Tom Trg, Chimes, Lastra, WBL). / 2 Vni, Vla, Vc. Cb.]. A duración aproximada é en *La rosa di carta* de 43 minutos e en *Patto di sangue* de 38 minutos.

Encargo do Maggio Musicale Fiorentino, a obra remátase no ano 2008. A súa estrea, no Teatro Goldoni, ten lugar o día 22 de maio de 2009, repetíndose a función o día 24, co seguinte reparto: en *La rosa di carta*, primeira parte da ópera, o papel de *Floriana*, escrito para soprano, é cantado por Manuela Bisceglie; o de

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>15</sup> Cf. Carnini, Daniele, *art. cit.*, p. 75.

<sup>16</sup> Por exemplo, ao inicio de *Patto di sangue*, la ‘Volpe’ exprésase en semitonos e en cuartas, a ‘Ragazza’ en terceiras.

<sup>17</sup> Cf. D'Amico, Matteo, *art. cit.*, p. 59.

*Simeone Julepe* (tenor), polo barítono Roberto Abbondanza; o de *Musa* (mezzosoprano), por Gabriella Sborgi; o de *Disa* (soprano), por Patrizia Orciani e o de *Pepe* (barítono-baixo), por Dario Giorgelé. En *Patto di sangue*, segunda parte da ópera, a personaxe de *Una giovane Ragazza*, escrita para soprano, é cantado por Tania Bussi; o de *Un giovane Arrotino* (tenor), por Mirko Guadagnini; *La Madre de la Ragazza* (soprano), por Patrizia Orciani, e *La Volpe* (mezzosoprano), por Gabriella Sborgi.

A dirección da Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino foi desempeñada por Marcello Panni, ocupándose da dirección de escena Daniele Abbado; a escenografía correu a cargo de Graziano Gregori, o vestuario foi creación de Carla Teti, recaendo a iluminación e a dirección de produción en Angelo Linzalata e en Italo Grassi.