

La voz de la justicia. El mundo judicial en la ópera

The voice of justice. The judicial world at the opera

Juan Ramón RODRÍGUEZ LLAMOSÍ¹

Resumen: A pesar de la aparente ajenidad entre la justicia y la ópera, en el presente estudio analizamos algunas óperas en las que se pone sobre el escenario música y voz la a vida de los seres humanos en conflicto, revelada en múltiples comportamientos y sentimientos (celos, amor, pasión, venganza, muerte), con diferentes situaciones e historias judiciales.

Abstract: Although justice and opera are different, we want to analyze operas about the lives of human beings in conflict, with their multiple behaviors and feelings (jealousy, love, passion, revenge, death), in different situations and judicial stories.

Palabras clave: Justicia, Derecho, Ópera, juicio, pasión, celos, tragedia, muerte, asesinos, prisioneros

Keywords: Justice, Law, Opera, trial, passion, jealousy, tragedy, death, murderers, prisoners

SUMARIO:

- I. Obertura. Notas breves sobre derecho y música.
- II. Cuando el amor acaba en tragedia.
- III. Otras historias de engaños, crímenes y asesinos.
- IV. Comienza el juicio ¡Llamad a la Justicia!
- V. Castigos, cárceles y prisioneros.
- VI. Conclusión final y telón.
- VII. Bibliografía.

¹ Doctor en Ciencias jurídicas, Magistrado, Decano de los Juzgados de Alcorcón (Madrid). Correo electrónico: juanramon.llamosi@madrid.org

Recibido: febrero 2024
Aceptado: abril 2024



I. OBERTURA. NOTAS BREVES SOBRE DERECHO Y MÚSICA

La ópera es una de las manifestaciones artísticas más completas que existen. Lo advertía Richard Wagner cuando acuñó el término *Gesamtkunstwerk* refiriéndose a ella como una obra de arte total que fusiona las seis artes: pintura, escultura, música, literatura, danza y arquitectura. En verdad, en la ópera se reúnen las diversas disciplinas de la música (la orquesta, los solistas, el coro), de la literatura (desde la tragedia hasta la comedia, pasando por el arte dramático y la poesía), de las artes escénicas (la representación teatral y la danza) y hasta escenográficas (la arquitectura y escultura, la decoración, la iluminación, el vestuario y el maquillaje), y las historias que narra son, sin duda, inagotables. Cuando leemos los títulos de las óperas nos encontramos con referencias o ideas que proceden de los cuentos, de poemas y de novelas, y hasta de la misma vida. Muchas óperas, efectivamente, tienen como inspiración las vivencias humanas, la mayoría de ellas inmersas en conflictos, angustias, celos, odios, amores y desamores, hasta la muerte. La ópera encuentra una fuente inagotable de inspiración en la realidad y los asuntos de la vida se insertan en la trama de cualquier ópera para acompañar el argumento hasta su desenlace final².

También los asuntos de la justicia, que a la postre forman parte de nuestra vida cotidiana, tienen su protagonismo en la ópera. De este modo, vemos en ellas conflictos familiares por herencias, amores que acaban en tragedia, juicios profesionales y populares, condenas y castigos, protagonistas que son jueces y abogados, asesinos y hasta prisioneros. La justicia abarca un mundo de pasiones humanas tan grande al que la ópera no es ajena. Con los libretos de las óperas más presentes en el repertorio musical es posible hacer un análisis jurídico.

En este estudio vamos a analizar algunas óperas en las que se entremezclan la ley y la música. Más particularmente, la justicia y la ópera. No pretendemos con ello impartir lecciones musicales, -no somos profesionales de la materia; como mucho, uno alcanza a ser un melómano entusiasta-, sino mostrar que, en áreas tan distantes aparentemente entre sí, la justicia tiene su injerencia en los libretos operísticos y, ocasionalmente, aparecen trasuntos de aquella en el escenario que, por difícil que parezca, las vuelve atractivas.

El problema es que, salvo escasos y muy difíciles de localizar, no es fácil encontrar publicaciones, ya sea en forma de artículo o de libro, que traten, a la vez, de la relación entre el derecho y la música, e, incluso, entre la justicia y la ópera como la que existe entre el derecho y el cine o entre el derecho y la literatura. Ésta última, de hecho, ha consolidado un movimiento que tiene una gran fuerza, que diferencia entre *Derecho en la literatura*³ y *Derecho como*

² CASTARÈDE, M. F., *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona 2003, p 89.

³ Aquí se sitúan todas aquellas obras literarias que tratan de temas legales, y cuya enumeración es infinita abarcando miles de libros bellísimos. Vid. *Antígona* de Sófocles, *El Mercader de Venecia* y *El Rey Lear* de Shakespeare, el *Paraíso Perdido* de Milton, *Crimen y Castigo* y *Los Hermanos Karamazov* de Dostoievsky, *Casa*

*literatura*⁴, que cuentan con una amplia y bien documentada bibliografía. Sin embargo, cuando se trata de relacionar el derecho y la música, y, particularmente, la justicia y la ópera, son escasos los libros sobre la materia⁵ y también los artículos publicados⁶.

Es cierto que el derecho y la música, y la ópera y la justicia, son dos disciplinas que, en apariencia, parece que apenas tienen nada en común. Al derecho y a la justicia les caracteriza la rigidez de las normas, la impredecibilidad de las decisiones de los tribunales y la solemnidad de las formas que rigen en la praxis jurídica. En la música, en cambio, impera la creatividad, la subjetividad y la emoción. Sin embargo, rastros de la relación entre el derecho y la música se encuentran desde antiguo en las costumbres, las prácticas y los ritos ancestrales de todas las comunidades primitivas. Los hombres se han servido desde los tiempos más inmemoriales de normas para regular su vida en la sociedad y han hecho uso de los más diversos utensilios para producir sonidos hasta llegar a originar fantásticas creaciones musicales. Derecho y música, por lo tanto, son el resultado de la evolución del hombre sobre la Tierra.

En la antigua Grecia, por ejemplo, algunas leyes eran cantadas. A ellas se refieren los especialistas⁷, y tenemos datos en algunos textos como el *Banquete de los Sofistas*, de Ateneo de Naucratis⁸, en la *Geografía*, de

Desolada de Dickens, *El Proceso* de Kafka, *El Extranjero* de Camus, *Billy Budd* de Melville, entre otros muchos.

⁴ En esta modalidad se utilizan las técnicas y principios de la crítica literaria para interpretar y comprender los textos legales, el pensamiento jurídico y los comportamientos sociales que conforman los sistemas legales y proponer su mejora. Vid. nuestro trabajo: RODRÍGUEZ LLAMOSÍ, J. R., “Belleza y estilo del lenguaje jurídico”, en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* (San Lorenzo del Escorial), LVII (2024) 263-286.

⁵ Una pequeña joya bibliográfica es el libro de GARCÍA VALDES, C., *Castigos, Delitos y Bel Canto*, Madrid 1998, en el que acompaña su dedicación académica al mundo del Derecho penal, del que era catedrático, con su pasión por la ópera. También resultan de interés: URIBARRI CARPINTERO, G. y ANAYA HUERTAS, A., *Otros rostros de la Justicia*, México 2019; CORONADO CONTRERAS, L., *12 Óperas para conocer el Derecho*, México 2023; ANNUNZIATA, F.- COLOMBO, G. F. (eds.). *Law and Opera*, Springer 2018; DE VICENTE MARTÍNEZ, R., *Las artes contra la pena de muerte*, Madrid 2010; y KORNSTEIN, D. J., *The Music of the Laws*, New York 1982.

⁶ Vid. SOUTO, M. A., “Desde la literatura, ópera, cine y televisión hasta las Ciencias jurídicas y el Derecho penal mediante la nueva técnica pedagógica del aprendizaje basado en problemas”, en *Dereito*, 20 (2011) 183-205; RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, A., “El Derecho Procesal en el arte, el cine, la literatura y la música: una primera lección para neófitos”, en *ISLL Papers*, 10 (2017) 1-14; GROSSFELD, B., HILLER, J. A., “Music and Law”, en *International Lawyer* 42 (2008) 1147-1180; CABRA APALATEGUI, J. M., Denotación y evocación: para una melografía jurídica, en *Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura*, 5 (2019) 15-36.

⁷ Así lo sugieren algunos especialistas. Vid. PICCIRILLI, L. “Nomoi cantata e nomoi scritti”, en *Civiltà classica e cristiana*, 2 (1981) 7-14; ROSALIND THOMAS, “Literacy and Orality in Ancient Greece”, en *Cambridge University Press* (1992); y, RUZÉ, F., “La loi et le chant”, en BRUN, J.P. - JOCKEY, P., *Techniques et sociétés en Méditerranée (Hommage à Marie-Clarie Amouretti)*, Paris (2001) 709-717.

⁸ ATENEO DE NAUCRATIS, *Banquete de los sofistas*, 619b.

Estrabón⁹, y en la *Varia historia*, de Aeliani Claudii¹⁰. También la antigua Roma, que reguló la música en los espectáculos¹¹, nos legó un latín jurídico, frecuente hoy en el uso jurídico, que contiene expresiones cuyo origen se encuentra precisamente en la terminología musical, como, por ejemplo, *ex tempore*, para significar aquello que está fuera de lugar; o *prior tempore, potior iure*, que nos recuerda que aquello que ocurre en primer lugar en el tiempo es preferido en el derecho. E, incluso, célebres juristas latinos mostraron sus dotes para la crítica musical como Cicerón, en el *De Legibus*, no siempre benevolente¹².

Cabe añadir, sin embargo, algo más. No es sólo que la evolución del derecho y de la música responda a un origen antropológico común, sino que entre ambas disciplinas es posible hablar de un complejo entramado de relaciones entre ellas. En efecto, podemos decir que existe un *Derecho de la música* (que se refiere a los derechos de autor, de difusión, explotación, distribución, etc., de la obra musical); un *Derecho en la música* (que se refiere a la presencia de temas jurídicos en la música); y hasta un *Derecho como música* (que se refiere a la interpretación de las leyes elaboradas por los legisladores que realizan los jueces, del mismo modo que los músicos interpretan la partitura de los compositores)¹³.

Además de estas consideraciones, no se olvide que una gran cantidad de músicos tuvieron formación jurídica. Tchaikovsky (1840-1893), por ejemplo, estuvo nueve años (desde 1850 a 1859) en la Escuela de Derecho de San Petersburgo, graduándose en 1859, y ejerciendo como abogado durante cuatro años. Robert Schumann (1810-1856) se matriculó en la facultad de Derecho de la Universidad de Leipzig y continuó sus estudios en Heidelberg hasta que abandonó la carrera con 20 años. También Stravinsky (1882-1971) estudió Derecho en San Petersburgo hasta que abandonó la carrera. Y Jean Sibelius (1865-1957) abandonó sus estudios jurídicos en la Universidad Imperial Alexander de Helsinki para matricularse en el Conservatorio. Todo esto daría, sin duda alguna, para un estudio serio sobre influencias, relaciones y efectos en las composiciones¹⁴.

Por otra parte, si se piensa que la Universidad no es un lugar destinado a la formación de técnicos, sino a la creación de ciudadanos responsables y con intereses humanísticos, ¿no sería posible estudiar el encaje de la ópera en los estudios de derecho mediante la utilización de contenidos musicales como

⁹ ESTRABÓN, *Geografía*, 12.2.9.

¹⁰ AELIANI CLAUDII, *Varia historia*, 2.39.

¹¹ Vid. GENTILI, B., *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma 1977; CARCOPINO, J., *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid 1989; PÉCHÉ, V. - VENDRIES, CH., *Musique et spectacles à Rome et dans l'occident Romani, sous la République et Haut-Empire*, Paris 2001.

¹² CICERÓN, *De Legibus*, II, 15, 39. También *De orat.* I 60, y *Ad fam.* IX 22.

¹³ Sobre la que llamó la atención FRANK, J., "Palabras y Música. Algunas observaciones sobre la interpretación de las Leyes", en VARIOS, *El actual pensamiento jurídico norteamericano*, Buenos Aires 1951 173 y ss.

¹⁴ Pueden verse más compositores y músicos con formación jurídica en: WAYNE ALPERN, "Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq", en *CARDOZO LAW REVIEW*, 20 (1999) 1461.

apéndices de las distintas disciplinas con el fin de suscitar la curiosidad del estudiante para estimular su aprendizaje mediante su sensibilidad? No tiene sentido formar juristas que desconocen los grandes logros de la Historia del Arte y terminan sus carreras jurídicas sin sentir el menor interés por la Historia de su Civilización. Parece sensato, pues, que los profesores aporten a sus alumnos algo más allá de repertorios de jurisprudencia, generalmente obsoletos, casos de laboratorio imposibles o formularios procesales de plantilla. Los estudiantes de Derecho deberían percibir que hay claves que les pueden llevar a disfrutar de un patrimonio artístico del que pueden sentirse afortunados y, al mismo tiempo, enriquecer con él sus conocimientos jurídicos y su formación profesional mediante la visualización de ejemplos derivados de la literatura, el cine, la música, y, por supuesto, la ópera. Asignaturas como el Derecho civil, el Derecho penal, el laboral, y, hasta el Derecho procesal, tienen, sin duda, una relación privilegiada con la ópera¹⁵.

Resulta curioso que, en la era de los avances tecnológicos, los juristas, salvando contadas excepciones, sigan trabajando con instrumentos y herramientas conceptuales que tienen siglos. La modernidad ha penetrado en los despachos de los juristas bajo la forma de ordenadores, bibliotecas virtuales, programas de gestión, pero ¿cómo explicarse que en el ámbito del derecho no tenga entrada el arte en sus distintas manifestaciones, que nos acompaña desde nuestros orígenes? Me refiero a la necesaria búsqueda de nuevas vías de acercamiento a la realidad jurídica a partir de aquello que ha sido esencia de nuestras costumbres, de nuestros ritos ancestrales, de nuestra cultura. No se trata de distraer la atención de los juristas profesionales o de convertir la enseñanza del derecho en un juego o mero entretenimiento - aunque efectivamente pueda llegar a serlo-, sino de buscar un punto de partida a través de las distintas manifestaciones del Arte para la reflexión sobre los más diversos temas que permiten ahondar en la formación jurídica. Además, el carácter cercano y ameno que un abordaje de este estilo tiene ayudará a la consecución de un objetivo tan necesario como ansiado: hacer comprensible la justicia al conjunto de los ciudadanos¹⁶.

Nuestro propósito es acercar los principios fundamentales de la Ciencia jurídica y los conceptos jurídicos utilizados en el ámbito judicial con la música y, particularmente, con la ópera, y animar a los investigadores, a los juristas, y a los estudiantes a emprender trabajos sobre ambas disciplinas, que no son tan dispares, ni tan alejadas entre sí, como hemos apuntado, sino un caudal de materias afines para explorar. En más de cuatrocientos años de existencia de la ópera sobre los escenarios, desde la *Euridice* (1600) de Jacopo Peri (1561-1633), el número de ejemplos que se pueden recoger es copioso y muy interesante.

¹⁵ Vid. MIRANDA BOTO, J. M., “Docencia, derecho, ópera. ¿Prima la música, poi le parole?”, en *Dereito: revista xurídica de Universidade de Santiago de Compostela*, 30 (2021) 1-15. El artículo propone un elenco de conexiones jurídico-musicales que recorren la historia de la ópera y una buena extensión del ordenamiento jurídico, de Mozart a Berg, del Derecho Penal al Derecho del Trabajo.

¹⁶ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, A., “El Derecho Procesal en el arte, el cine, la literatura y la música: una primera lección para neófitos”, en *ISLL Papers*, 10 (2017) 4.

También queremos inspirar con estas líneas al lector a que disfrute de nuestra pasión por el derecho y por la ópera¹⁷. Las obras que ahora abordamos contienen esos ingredientes intensos que se viven a diario precisamente en los encuentros de las personas con la justicia y que sólo en la ópera se pueden encontrar en todo su esplendor agitando la sensibilidad del espectador. Estamos seguros de que, si exponemos con acierto los argumentos de cada una de las óperas que hemos seleccionado con sus planteamientos jurídicos y las necesarias preguntas para la reflexión jurídica, las palabras podrán llevar de la mano al lector a la butaca del teatro, y desde ahí la música y la escenografía le hará revivir el argumento jurídico y sentir el triunfo del sentimiento que es la ópera. Las palabras han de ser la vía a través de la cual la ópera pueda suscitar el interés. Estamos seguros de que la trama será la excusa para que el lector pueda apreciar la belleza de la ópera y del derecho.

Nuestro reto es, en definitiva, romper ese gran estigma de que tanto la ópera como el derecho son aburridos, rígidos, o están destinados a unos pocos entendidos. Nada más lejos de la realidad. Pasen y vean. Se levanta el telón.

II. CUANDO EL AMOR ACABA EN TRAGEDIA

Lo normal es que el verdadero amor sea eterno y no se acabe nunca, pero, en ocasiones, ese amor se abandona o se destruye. No es algo inherente al propio hecho de amar, sino el resultado de lo que sobre ese amor hacemos o dejamos de hacer. El mal manejo de los conflictos propios de toda relación humana, las crisis vividas, los celos, los arranques temperamentales y un sinfín de circunstancias personales van diluyendo el amor hasta llegar a destruirlo y terminar, en ocasiones, en tragedia registrada en los legajos de un sumario judicial. Varias óperas han tratado asuntos en los que el amor finalmente ha terminado en tragedia con su consiguiente repercusión judicial.

La historia de amor de Romeo y Julieta contiene un argumento que se ha convertido en atemporal, en un auténtico canto a la vida y al amor por encima de cualquier traba u obstáculo y es, sin duda, el mayor mito romántico de la historia que ha atraído la mirada de los artistas de todos los ámbitos. Pintores, escultores, escritores, dramaturgos y cineastas se han sentido fascinados por este amor entre dos jóvenes amantes prohibido por las convenciones sociales y los compromisos familiares, en una época en la que el honor estaba por encima de la libertad personal. Los dos protagonistas proceden de familias enemigas de Verona, los Montesco y los Capuletos, pero se enamoran apasionadamente, sin límites, a pesar de saber que el suyo es un amor imposible. Desgraciadamente, las circunstancias se complican y acaban en una serie de trágicos sucesos y malentendidos que llevarán a la muerte a los dos jóvenes amantes.

¹⁷ Para quienes deseen conocer este apasionante mundo de la ópera recomiendo: ROGER, A., *¿Qué es esto de la ópera?* Barcelona 2008; CASTARÈDE, M. F., *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona 2003; MARTÍN TRIANA, J. M., *El libro de la ópera*, Madrid 1992; TRUJILLO SEVILLA, J., *Breve historia de la ópera*, Madrid 2007; CAMINO, F., *Ópera*, Madrid 2001.

La ópera no ha sido ajena a la historia de amor de estos dos protagonistas que son, de alguna manera, figuras emblemáticas del arte universal. A lo largo de la Historia de la Música dos grandes óperas han tratado ese amor prohibido: *I Capuleti e i Montecchi* (1830), de Vincenzo Bellini (1801-1835), basada en la novela de Matteo Bandello (1480-1560); y *Romeo y Julieta* (1867), de Charles Gounod (1818-1893), basada en el clásico inolvidable de Shakespeare.

Aunque en ambas óperas el amor mutuo entre Romeo y Julieta es puro y verdadero, el auténtico tema recurrente será la venganza. Los personajes se vengarán unos de otros por diversos motivos en un ciclo infinito de violencia que conducirá a trágicas consecuencias como el asesinato de los protagonistas poniendo de relieve el poder destructivo de la venganza. Esa retribución que puede animar a los individuos a emprender acciones que, incluso, pueden ser perjudiciales para ellos mismos y para quienes les rodean, es el poderoso impulso de la venganza para la búsqueda de la justicia personal. Vengarse para castigar a quienes les han hecho daño a ellos o a sus seres queridos, o para reparar un mal que se les han hecho es una idea errónea de justicia vinculada a los conceptos de honor y respeto, pues los personajes sienten la necesidad de proteger ese honor propio o de sus familias mediante su resarcimiento y este ciclo de violencia es el que conduce al trágico final. La historia de estas dos óperas es una seria advertencia sobre los peligros de la venganza y sus devastadores resultados, conocidos en el mundo judicial.

Trágicas son también las consecuencias de la infidelidad en *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini (1801-1835), probablemente uno de los mejores compositores del *bel canto*, junto con Gioachino Rossini y Gaetano Donizetti.

La trama tiene lugar en las Galias, durante la época de la ocupación romana, alrededor del año 50 A.C. Pollione, oficial romano, que ha mantenido relaciones íntimas con Norma, una sacerdotisa druida con la que ha tenido dos hijos, ama a una joven virgen del templo, Adalgisa. Enterada Norma de la infidelidad toma un puñal y piensa dar muerte a sus hijos, a los que contempla en su morada dormidos, pero no se decide a hacerlo y envía a Clotilda, su criada, en busca de Adalgisa, a la que muestra los niños y le pide que cuando se marche a Roma con Pollione se los lleve con ellos, porque sabe que va a morir quemada viva por haber quebrantado el voto de castidad de las vestales. Pollione, arrepentido de su comportamiento, y admirado por el valor y el amor de Norma, marcha con ella a morir en la hoguera que ha preparado el pueblo.

¿No aprecian los juristas en Norma las distintas caras de una mujer que se encuentra sobrepasada por los acontecimientos? El amor y la maternidad, junto a la pérdida y el dolor, la impotencia y la resignación, se suben al escenario para expandirse como una tormenta entre los espectadores aderezada con una música que llega al corazón como un dardo certero.

Gaetano Donizetti (1797-1848), compuso dos óperas de subido lirismo y acordes vibrantes con consecuencias trágicas. *Rosmonda D'Inghilterra* (1834), narra una trama típicamente romántica con sus amores imposibles, los celos, la traición y la muerte, basada en la leyenda de Rosamund Clifford, amante del

rey Enrique II de Inglaterra, quien la mantuvo escondida de la Corte por temor a la venganza de su esposa, Leonor de Aquitania, la cual, al descubrirla, gracias a la complicidad del paje Arturo, enamorado secretamente de Rosamund, la apuñaló como venganza para no perder su reino.

Lucía di Lammermoor (1835), tiene como protagonista a una joven huérfana, desequilibrada y soñadora, que está enamorada de Edgardo, un enemigo de la familia. Para evitar su relación, su hermano la obliga a casarse con un hombre adinerado, lord Arturo Bucklaw, y la engaña diciendo que su enamorado la ha traicionado. Ella, presa del dolor y la locura, asesina a su esposo en la noche de bodas, lo que desencadena su propia muerte, y el suicidio de su amado.

Il Guiramento (1837), del compositor italiano Saverio Mercadante (1795-1870), es otra ópera romántica con final trágico que acaba en un homicidio por error. Bianca, que se ha casado contra su voluntad con el conde Manfredo, está enamorada secretamente de Viscardo, y ante la sospecha del conde de infidelidad la encierra para darle un narcótico que la adormece, pero Elaisa, que ama al conde, sustituye el somnífero por un veneno. Viscardo que cree que Elaisa es responsable de la muerte de Bianca la apuñala, pero ésta despierta de su profundo sueño.

En 1859 se estrenó *Tristán e Isolda*, un drama musical en tres actos con música y libreto en alemán de Richard Wagner (1813-1883), basado en leyendas celtas y en el poema de Gottfried von Strassburg, que narra la trágica historia de amor entre el caballero Tristán y la princesa Isolda. Ambientada en la época medieval, la trama se teje en torno a un amor prohibido entre los dos protagonistas, cuyas pasiones son avivadas por una pócima mágica. A pesar de las circunstancias adversas y de su compromiso con el rey Marke, Isolda y Tristán se consumen en un amor tan apasionado que culminará en su muerte conjunta.

Otra ópera por excelencia en la que el amor apasionado es atravesado por los celos y la tragedia en una confluencia de crímenes es *Carmen* (1875), de Georges Bizet (1838-1875), basada en la novela homónima del escritor francés Prosper Mérimée (1803-1870).

La historia de *Carmen* está ambientada en Sevilla, alrededor de 1820, y cuenta la trágica historia de una joven cigarrera gitana llamada Carmen que seduce a don José, un joven y apuesto cabo de la guardia, a quien el amor y la pasión por la seductora gitana le lleva a renunciar a su amor anterior, a sus deberes como soldado amotinándose contra su superior, y a terminar formando parte de una banda de contrabandistas. Cuando ella vuelca su amor en el torero Escamillo, los celos de don José le llevarán a asesinarla.

La ópera más genial de Verdi (1813-1901), *Otello* (1887), basada en la tragedia que Shakespeare había escrito siglos antes sobre el amor y los celos, termina con un crimen pasional: Otello mata a su esposa Desdémona por celos, y luego se suicida.

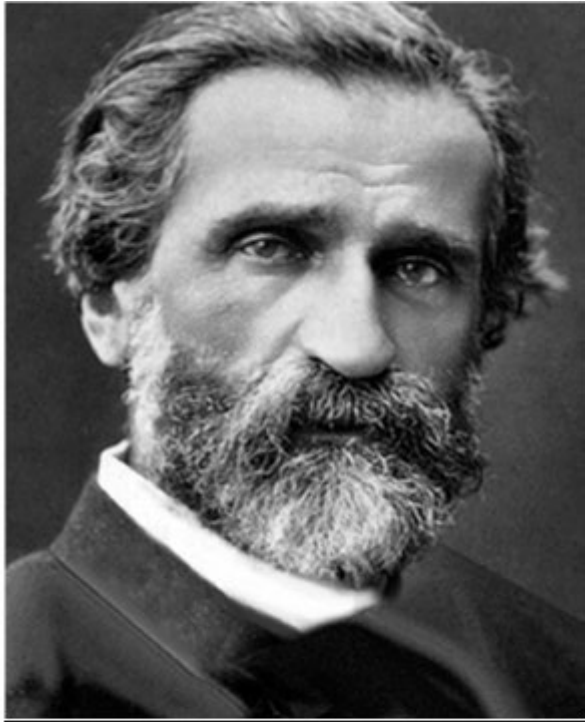


Foto: Verdi. Internet. Dominio público

La acción se desarrolla en la isla de Chipre, a finales del siglo XV. Otello, que ha vivido en la lejana Turquía, se ha labrado una excelente reputación como militar por haber recuperado el territorio para el ducado de Venecia y se instala en la isla con su esposa Desdémona. Yago, su oficial, un ser ruin, cínico y mentiroso, ofendido porque Otello no le ha ofrecido el puesto de teniente a él, sino al florentino Cassio, ejecuta una venganza a base de mentiras que acabará haciendo desgraciados a todos los personajes, haciéndole creer a Otello una relación furtiva entre Desdémona y Cassio. Ante el engaño, Otello se castiga a sí mismo por haber creído que una mujer tan bella como Desdémona haya podido amarle a él. Emilia, la esposa de Yago,

será quien saque de su error a Otello confesándole que todo ha sido una gran mentira, pero el engaño ya ha triunfado sobre el amor porque Otello ya ha asesinado a Desdémona. Roto de dolor tras descubrir la verdad, canta una de las arias más hermosas de la ópera, *un bacio ancora, canta*, dedicada a Desdémona, en la que le pide un beso más desde la muerte. Y, seguidamente, se suicida.

¿No ven los juristas que este crimen no es diferente a cualquier otro asesinato contra las mujeres que se puede producir hoy en nuestra sociedad? ¿No son los motivos del crimen de Desdémona semejantes? Ciertamente, los celos, la traición y el engaño son, en la ópera, como en la vida real, la causa de tales crímenes. Sin embargo, aunque tales actos no pueden ser defendidos ni justificados bajo ningún concepto, Otello más que un asesino es un perjudicado, una víctima, un sujeto pasivo que ha sido engañado ante el ardid que ha tejido Yago, uno de los peores malvados de la escena operística, cuya reflexión sobre sí mismo: “no soy lo que parezco”, resume toda crueldad, su complejo de inferioridad y su inseguridad. Pese a ser un héroe, el Otello de Verdi es un hombre frágil, sensible, que está enamorado profundamente de una mujer bella, hermosa, a quien no cree merecer, Desdémona, una mujer a la que adora hasta unos límites insanos que le hacen sentirse inferior y sufrir ante la inseguridad que le produce ese amor. Éste es el gran logro de la historia que escribió Shakespeare y que eleva Verdi hasta su máxima compasión. A Verdi le preocupa más el profundo amor que ambos se profesan y condensa la trama original de Shakespeare en la caída de Otello, en su debilidad y fragilidad, que es la que le lleva a caer en la trampa que le han tendido, y no en el asesinato como tal.

Pertenece al más puro verismo¹⁸, en la que un esposo engañado pretende restaurar su honor a través de un duelo, es *Cavalleria rusticana* (1889), del compositor Pietro Mascagni (1863-1945), basada en un relato de Giovanni Verga, con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, y aún sigue siendo una de las óperas más populares¹⁹.

La acción se desarrolla en la Sicilia del siglo XIX en el día de Pascua. Cuando el joven Turiddu regresa del servicio militar descubre que, mientras él estaba fuera, Lola, su amor, se ha casado con Alfio, un próspero carretero del pueblo. En venganza, Turiddu trata de apagar la llama de su corazón con un nuevo amor, Santuzza, una muchacha del pueblo, aunque la llama de su amor por Lola no se ha apagado. Lola, por su parte, celosa de la nueva relación de Turiddu, le seduce y mantiene una relación con él. Santuzza sospecha que Turiddu la ha traicionado con Lola y le cuenta a Alfio la infidelidad de Lola. Alfio, furioso, le retará a un duelo (*Ad essi, non perdono, vendetta avrò*), en el que matará a Turiddu.

También, en esta ocasión, el Derecho penal que manejan los juristas vuelve a estar presente en escena, y provoca, al igual que en las óperas anteriores, un gran impacto en el espectador por el verismo de la acción con la tensión y el sufrimiento del que son víctimas los personajes principales y, particularmente, por las emociones de amor, odio, celos, y el duelo que provoca la muerte violenta con la que finaliza la ópera²⁰.

Una cuestión muy relevante para los juristas es la figura histórica del duelo que tiene lugar entre Turiddu y Alfio. Es un duelo “caballeresco” que tiene por objeto reparar los ultrajes del marido en su honor y en la ofensa a su matrimonio, valores que, mancillados, no se podían dejar sin defender en el medio social en el que se desarrolla la ópera, so pena de ser señalado como un cobarde. Alfio busca intencionalmente a Turiddu para que éste lo desafíe como un medio para salvar su honor ofendido, la dignidad herida, a través de la destreza de las armas, omitiendo acudir a la justicia del Estado. Se trata, e realidad, como saben los juristas, de una realización arbitraria del propio derecho mediante un mecanismo no racional sino emocional para defender

¹⁸ Tendencia comenzada antes de Émile Zola por Honorato de Balzac, que surgió en el último tercio del siglo XIX, frente al romanticismo, y trata de describir una gran cantidad de detalles realistas que pretende subir a escena con toda la crudeza y sordidez de las pasiones y miserias humanas, recreando los ambientes rurales y proletarios, retratando con certeza a los seres humanos que se debate entre el amor, el sexo, los celos y la venganza, la vida y la muerte.

¹⁹ La popularidad de esta obra se vio reforzada por la inclusión de parte de una representación de la misma en la película *El padrino III*. Asimismo, el *intermezzo* de la ópera es la banda sonora de la película de Martin Scorsese, *Toro Salvaje*. Y, por último, el libro *Cosa Nostra*, del inglés John Dickie, publicado en 2004, trata sobre la historia de la mafia siciliana, cuyo origen ubica, en sus primeras páginas, precisamente en el Teatro Costanzi de Roma, el 17 de mayo de 1890, en el estreno de la ópera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni.

²⁰ Otra ópera con un duelo decisivo es *Eugene Onegin* (1831), de Tchaikovski (1840-1893). También en *Il trovatore* (1853), de Verdi (1813-1901), el drama se desentraña con un duelo.

ideas o convicciones mediante el sacrificio de la propia vida²¹. Mecanismo que, afortunadamente, hemos superado a lo largo de la historia penal por los cauces de las normas legales.

Tampoco podemos dejar de recordar una terrible historia de amor que se narra en *Pagliacci* (1892), una de las óperas más notables de Ruggero Leoncavallo (1857-1919)²², y, musicalmente, muy poderosa gracias a los sentimientos encontrados que se describen en ella y a las melodías directas y llenas de emoción que ilustran los dramas personales estremecedores de sus personajes, como el célebre *Prólogo* que canta Tonio, o el aria *Vesti la giubba*, que canta Canio, una de las más populares y cantadas de todo el repertorio²³.



Portada de la primera edición de *Pagliacci* publicada por E. Sonzogno, Milán 1892.
Foto: Internet. Dominio público.

La ópera describe un hecho real: la tragedia de un payaso y la infidelidad de su esposa en una compañía teatral itinerante de *Commedia dell'arte* ocurrida en una aldea calabresa cerca de Montalto, en la Fiesta de la Asunción, entre 1865 y 1870, donde los celos, la pasión exacerbada y los sentimientos violentos llevaron a sus protagonistas a la peor de las consecuencias posibles.

A telón bajado, rompiendo la cuarta pared entre el cantante y el público, un payaso llamado Tonio, vestido con el mismo traje burlón que ha de llevar durante la comedia, anuncia al público que el autor de la comedia le envía, no para decir a los espectadores que no creyeran en las lágrimas que los comediantes derramasen, sino para decirles que van a presenciar escenas de la vida real,

²¹ Sobre esta práctica, su historia, los duelos más famosos y su alcance legal existe una amplia bibliografía, habiendo tenido sus defensores y sus detractores, y cuyos antecedentes, muy antiguos, se sitúan en los combates en la antigüedad entre David y Goliat, y Aquiles con Héctor y Paris.

²² También fue llevada al cine en 1948, en una película con Gina Lollobrigida y Tito Gobbi. Como dato cinéfilo curioso en la película *Los Intocables* del director Brian de Palma, aparece una escena representando la ópera del *Pagliacci* mientras el personaje de *Al Capone* (Robert De Niro) es uno de los asistentes a la obra. En este extracto, el líder de la mafia se emociona en uno de los palcos del teatro, mientras recibe la noticia en el oído de la muerte de uno de los policías que forma parte de una investigación en su contra, lo que le lleva a cambiar su tristeza por alegría.

²³ La compañía Coca-Cola realizó un anuncio comercial donde el payaso Canio está interpretando *Vesti la giubba* y un niño que se encuentra por el escenario y ante la tristeza del payaso le da lo único que tiene en la mano para que deje de llorar: una Coca-Cola, que el payaso bebe y juntos salen del escenario.

pues los comediantes son seres humanos reales, que también sufren, y cuyas lágrimas son verdaderas y se ven obligados a representar una comedia que viene a ser precisa y cruelmente la realidad de lo que entre ellos ocurre, y al hacerlo así es porque el autor se ha dejado guiar por aquella sabia máxima que dice: *l'artista è un uom e che per gli uomini scrivere ei deve. Ed al vero ispiravasi*²⁴. Es el teatro mismo dentro del gran teatro²⁵. En el primer acto, la compañía ambulante de teatro llega al caluroso pueblo de Montalto, en Calabria, hacia fines del siglo XIX. Canio, el director de la compañía, anuncia que la función, una representación sobre el amor y los celos, se dará a las veintitrés horas. Luego, se va a beber con Beppe, un actor de su compañía, pero alguien le sugiere que no deje sola a su esposa Nedda, pues podría estar siendo cortejada. También Tonio, que ha visto que se ha producido un encuentro amoroso entre Nedda y un aldeano, corre a decírselo a Canio, quien pretende saber el hombre del que le está robando su dicha.

En el segundo acto, el pueblo se ha reunido para presenciar la función. Ni con ruegos, ni con amenazas, Canio consigue que los labios de la adúltera esposa pronuncien el nombre de su amante, hasta que el burlado marido, que se halla ya vestido para la función y representando la comedia ante el público, olvida su rol, y recordando sólo la afrenta recibida, pierde el control y se sale de su papel. Muestra una actitud despiadada ante Nedda, le exige que revele el nombre de su amante. Canio, loco de dolor por la traición de su esposa, canta la hermosísima aria *Recitar... Vesti la giubba*, que estalla con una risa irónica para dar paso a un canto de dolor, a un sentido lamento del fondo de su alma por el desencanto sufrido y el gran desconsuelo de ser un marido engañado, pero aun así tiene que reírse, pues es un payaso.

Nedda trata de mantenerse en el rol de su personaje y seguir con la obra llamando a Canio por el nombre de su personaje, *Pagliaccio*, para recordarle la presencia del público. Pero el intento es infructuoso puesto que Canio ya está lleno de ira. Él contesta: "No! Pagliaccio non son!", y afirma que, si su cara está tan pálida, no es por el maquillaje que lleva, sino por la vergüenza que ella le hace pasar ante todos. El público, impresionado por esta interpretación tan realista, lo vitorea. Nedda, intenta de nuevo continuar con la comedia, pero Canio, furioso y olvidando la obra, exige saber el nombre de su amante. Nedda jura que ella nunca se lo dirá.

Silvio, el amante, que es el único entre el público que sabe que la escena no es de ficción, empieza a preocuparse por Nedda, quien se niega a revelar el nombre de su amante, y trata de huir al ser amenazada por Canio quien, cogiendo un cuchillo de la mesa, apuñala a Nedda. Cuando ella cae muerta grita: *¡Ayuda, Silvio!* Es entonces cuando Canio conoce al causante de su desgracia, quien se abalanza al escenario para ayudarla, siendo herido mortalmente por Canio, quien anuncia un terrible e irónico: *La commedia è*

²⁴ "El artista es un hombre que para los hombres escribe y se debe. Y en la verdad se inspira".

²⁵ O, una ópera en la cual la "pasión tiene una partida entablada con la locura", CASTARÈDE, M. F, *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*, Barcelona 2003, p. 78.

finita, mientras el telón baja ocultando tras de sí los cuerpos inertes de los dos amantes muertos.

Aunque el libreto de Ruggero es una obra de arte musicalmente, es también, como se puede apreciar, puro Derecho penal que daría lugar a minuciosos análisis jurídicos sobre las pasiones humanas más demoledoras de la razón que están en juego: los celos, la ira, la venganza, el engaño del adulterio, que se mezclan con el amor dando lugar a un doble homicidio fruto de un acto de justicia por propia mano. Otra vez la venganza vuelve a subir al escenario atraída por móviles injustificados de terribles consecuencias que hará abrir los ojos a los juristas.

¿No es, de nuevo, *Pagliacci*, un caso de violencia machista con resultado de muerte, como los que conocemos en la actualidad, de los que se ocupan nuestros juristas? La realidad que describe la ópera no es, desde luego, exclusiva de la ficción. Ha sucedido y sigue sucediendo en la actualidad en infinidad de relaciones conyugales aquejadas de conflictos que pueden llevar a cualquier sociedad conyugal a la tragedia y que suman sumarios judiciales. De hecho, Ruggero, que había sido demandado por plagio del libreto de Catulle Mendès, cuya obra, *La Femme de Tabarin*, de 1887, comparte muchos temas con *Pagliacci*, como el de la obra dentro de la obra y el payaso que asesina a su esposa, alegó en su defensa que la trama de su ópera se basaba precisamente en una historia verdadera en la que los acontecimientos de la ópera habían realmente ocurrido. Y señaló que escribió la obra tomando la información del caso que su padre, como juez de la causa, conoció²⁶, y que tenía documentos que apoyaban estas alegaciones²⁷.

Conjugando verdad histórica y realismo trágico, *Adriana Lecouvreur* (1902), de Francisco Cilea (1866-1950), narra la trágica historia de amor de la actriz Adrienne Lecouvreur, musa de las tragedias de Voltaire y de los versos de Racine y Corneille, con el mariscal Mauricio de Sajonia, en la que, según la leyenda, la inhalación de un ramo de violetas envenenado, entregado por su rival, la duquesa de Bouillon, víctima de celos, le causó unas fisuras imposibles de curar que desembocaron en su muerte.

Una historia de celos tiene también lugar en *Il Tabarro* (1918), de Giacomo Puccini (1858-1924), una ópera musicalmente fascinante cuya trama se desarrolla en París, hacia 1910, en una barcaza de comercio anclada en los muelles del Sena, cuyo dueño es Michele, un cincuentón casado con Giorgetta, una joven muy bella, amante del joven Luigi, empleado de Michele, lo que provocará que se vean envueltos en un triángulo amoroso complicado que acabará con el asesinato de Luigi por Michelle, quien le mostrará a Giorgetta el

²⁶ URIBARRI CARPINTERO, G., y AMAYA HUERTAS, A., *Otros rostros de la Justicia*, México 2019, p. 16.

²⁷ Aunque, algunos críticos siguen señalando que el libreto se inspiró en la obra de Mendès, puesto que Ruggero Leoncavallo vivía en París en la época de su estreno, y, es probable, que viera la obra. Vid SANSONE, M., "The *Verismo* of Ruggero Leoncavallo: A Source Study of *Pagliacci*", en *Music & Letters*, Vol. 70, 3 (agosto de 1989).

cadáver de su amante escondido bajo su tabarro. ¿No es acaso otro caso de violencia machista con resultado de muerte, como los que conocen los juristas?

Y terminamos con *Wozzeck* (1925), de Alban Berg (1885-1935), una ópera complicada, confusa y visceral que exige dosis de comprensión por parte del espectador, en la que se relata la historia real de un antiguo soldado, Franz Wozzeck, quien ha tenido un hijo con Marie, una antigua prostituta, a la que degüella cuando descubre que ella le es infiel.

Al margen de sus dificultades de comprensión, la ópera es una fuente innegable de reflexiones jurídicas: ¿Es equitativo el contrato que firma el desgraciado protagonista con el innominado Doktor para servir como cobaya humana a sus enloquecidos experimentos? ¿Cuántos delitos se cometen? ¿Qué formas de participación se representan? Dejamos que el lector se sirva y vea la ópera y, si lo desea, responda.

III. OTRAS HISTORIAS DE ENGAÑOS, CRÍMENES Y ASESINOS

La justicia está repleta de engaños, crímenes y asesinos de los más variados tipos. Los hay que engañan para conseguir propósitos carnales, los hay que matan a su padre o a su madre, hay asesinos seriales, y hasta quienes matan para recuperar joyas. Todos son conocidos por quienes a diario deben aplicarles el Derecho penal. En la ópera también hay asesinos que conmueven al espectador por su crueldad, en unos casos; en otros, por su venganza. En cualquier caso, el Derecho penal es una disciplina que se sube con frecuencia al escenario, donde los delitos contra la vida y, particularmente, los asesinatos y homicidios, son los más abundantes de los crímenes operísticos. Y en todos ellos aparece un amplio catálogo de agravantes (precio, recompensa, promesa, alevosía, nocturnidad, ensañamiento...) y hasta de atenuantes y eximentes (legítima defensa, trastorno mental transitorio, enajenación, celos...). Un repertorio que los juristas conocen bien.

Don Giovanni (1787), no sólo es una de las grandes obras maestras del genio Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), sino una de las óperas más perfectas jamás escritas en la Historia de la Música. El equilibrio entre la tragedia y la comedia, la precisión entre la música y la representación dramática de sus personajes, el choque entre la moral y el desenfreno del libertino y descarado protagonista, hacen de esta ópera una obra maestra irreplicable con un relato lleno de dolor, venganza y muerte.

La ópera es una reelaboración del mito literario de Don Juan. La trama se desarrolla en Toledo, a mediados del siglo XVI. Narra el último día del mujeriego Don Giovanni, quien, tras salir del dormitorio de Doña Anna, a quien ha agredido sexualmente, es retado a un duelo por su padre, Il Commendatore, para defender el honor de su hija, al que Don Giovanni matará y saldrá huyendo con su criado Leporello, que lleva las cuevas de sus conquistas, hasta que es desenmascarado por Don Ottavio, prometido de Doña Anna, que le jura venganza. Intercambiando las ropas con su criado, Don Giovanni consigue refugiarse en un cementerio donde invita burlescamente a la estatua del Comendador a cenar, pero éste aparece pidiéndole que se arrepienta, a lo

que el libertino se niega. La tierra se desgarró y Don Giovanni es engullido por las llamas.

La ópera abre una reflexión a los juristas sobre la inmoralidad de los actos de su personaje y su absoluta falta de conciencia. Don Giovanni aparece como un personaje que nunca está satisfecho, que nunca queda saciado, es desafiante e indiferente a los sentimientos de los demás. La muerte del Comendador a manos del seductor nos muestra un catálogo de delitos, precedido de la agresión sexual de la que ha sido objeto su hija Donna Anna, al que seguirán los sucesivos engaños y desafíos a que someterá a todo el mundo. Pero ¿cuál es la calificación jurídica en el duelo desigual y nocturno entre el anciano Comendador desconcertado y el hombre desafiante enmascarado? ¿Verían los juristas en la muerte del Comendador un homicidio derivado del duelo o un asesinato agravado?

Sin la inmoralidad de Don Giovanni, pero otro perfecto estafador es el doctor Dulcamara del *L'Elisir d'Amore* (1832) de Gaetano Donizetti (1797-1848), un vendedor de preparados asombrosos que curan todos los males. Cuando llega a la aldea donde un sencillo campesino Nemorino, que está enamorado de la joven y bella Adina, le pregunta si tiene el elixir que ayudó a alcanzar el amor a Tristán e Isolda, el vendedor charlatán le responde que sí, y le vende una botella de Burdeos diciéndole que surtirá efectos a las 24 horas. Nemorino bebe el supuesto elixir y, convencido, se presenta indiferente ante Adina, quien le rechazará por su descaro, pero la muerte del tío de Nemorino, que le deja una gran herencia, atrae la mirada de todas las jóvenes del pueblo, lo que despertará los celos de Adina, quien le declarará finalmente su amor.

Giuseppe Verdi (1813-1901) compuso varias óperas en las que aparece toda una sucesión de crímenes y criminales con la que los juristas pueden alimentar toda clase de reflexiones jurídicas.

Un criminal notable es el que aparece en *Macbeth* (1847), cuyo protagonista es un general del rey de Escocia a quien se le pronostica que un día ocupará el trono, y que ningún hombre nacido de mujer podría asesinarle, por lo que decide, acompañado por su mujer, adelantar los acontecimientos asesinando al rey y a cuantos súbditos se interponen en su camino, hasta que es asesinado a manos de Macduff, a cuya familia había matado, al que no había dado a luz ninguna mujer al haber sido extraído del vientre de su madre.

¿Pueden los juristas calificar de alevosía la circunstancia de la muerte del rey?, ¿puede ser considerada Lady Macbeth inductora, cooperadora necesaria o encubridora de todos los crímenes perpetrados por su marido, que es quien realmente empuña el puñal? Los estudiantes de derecho, los juristas que comienzan, ¿no tienen con esta ópera mejor manera de comenzar el estudio del Libro I de nuestro Código penal que contiene las disposiciones generales sobre los delitos, las personas responsables, las penas, medidas de seguridad y demás consecuencias de la infracción penal?

Rigoletto (1851), es un drama situado en el siglo XVI con raptos, rufianismo y asesinatos en la corte del duque de Mantua, un ser despreciable

que seduce y abusa de cuantas mujeres desea, aunque para ello tenga que matar a sus padres o a sus maridos, y cuyo bufón es Rigoletto, un ser desgraciado, deforme de cuerpo y alma, contrahecho y extravagante, cómplice y participe de todas las historias del duque, que sólo ha tenido en su desolada vida un instante de felicidad cuando le aman compasivamente, engendrando a su hija Gilda, su único bien en la tierra, a la que ama con ternura y cuida dulcemente, mientras recorre torpemente el escenario, cojeando, arrastrando su pierna, con sus temores y maldades, con sus sufrimientos y rencores, con sus odios y penas, hasta su último lamento desgarrador cuando, objeto de un engaño, recibe un saco en cuyo interior está su hija agonizante. ¿No es la muerte de Gilda, en el marco de una de las tormentas más maravillosas jamás compuestas, una agravante de alevosía, e, incluso, de ensañamiento?

Seis años después de aquella ópera, Verdi compuso *Simón Bocanegra* (1857), una historia de luchas de clases, celos, rivalidad, venganzas, traiciones, secuestros y envenenamientos situada en el siglo XIV, en Génova, cuyo protagonista, Simón Bocanegra, se proclama dux de la república para casarse con María, hija del noble Fiesco, con la que tendrá una hija, envuelta en un amor con Gabriel Adorno, a cuya unión dará su bendición el propio Bocanegra mientras muere lentamente al haber sido envenenado con una pócima de lento efecto que le vierte en la copa el traidor Paolo, un plebeyo enamorado de su hija, ante la imposibilidad de su amor.

Un magnicidio como resultado de una conspiración política contra el rey Gustavo III de Suecia cuando fue asesinado de un tiro mientras estaba en un baile de disfraces es el tema de la ópera *Un ballo in Maschera* (1859)²⁸.

Y un homicidio imprudente es el que comete don Álvaro, un joven de clase social baja, en *La forza del destino* (1862), cuando, al ser sorprendido por el Marqués de Calatrava, huyendo con su hija, Leonora, con la que pretendía huir para casarse en secreto, saca su pistola, pero enseguida la arroja al suelo, con la desgracia de que al caer el arma se dispara sola y mata al Marqués.

Tosca (1900), de Giacomo Puccini (1858-1924), es una ópera vibrante y llena de acción que combina el engaño con la pasión carnal desencadenando no pocos delitos fruto de los actos extremos a los que pueden llegar los seres humanos que son, sin duda, aquellos que la justicia no deja pasar sin castigar, y en la que vemos todo el proceso penal en toda su amplitud con la confesión del reo a presencia judicial y bajo tormento y un catálogo de crímenes de las más variada injusticia e inmoralidad.

Situada en la Europa del 1800, en medio de la invasión de Napoleón a Italia (batalla de Marengo), Mario Cavaradossi, un pintor romano, de ideas revolucionarias y antimonárquicas, ayuda a escapar a un amigo republicano prófugo (Cesare Angelotti) del Castel Sant' Angelo y lo esconde en su casa donde vive con Floria Tosca, su amante, una cantante famosa por su voz y por

²⁸ El tema había sido usado por otros compositores como Daniel Francois Auber (1782-1871) para su ópera, *Gustave III, ou Le Bal masqué* (1833), y más tarde, por Saverio Mercadante (1795-1870) para su ópera *Il reggente* (1843).

sus terribles celos²⁹. Sin embargo, el barón Scarpia, jefe de la Policía Real Romana, hombre de mala vida y de nula moral y sentimientos, que desea carnalmente a Tosca, lo descubre todo torturando a Cavaradossi y haciendo confesar a Tosca. Scarpia le condena a muerte por fusilamiento al amanecer en la azotea del Castel Sant' Angelo por sedición. Presionada por la extrema situación, Tosca acepta la proposición indecente de Scarpia de pasar la noche con él a cambio de la vida de Cavaradossi, para lo cual le propone fingir la ejecución. Cavaradossi, que se encuentra en el castillo de Sant'Angelo, escribe una carta de despedida a Tosca. La cantante cree que su muerte tan solo será una farsa, pero se da la orden de fuego y Cavaradossi cae mortalmente herido porque los disparos son reales. Tosca se da cuenta de que Scarpia la ha traicionado. Cavaradossi ha muerto. Y Tosca, sintiéndose engañada, lo apuñala. Cuando se descubre que es la asesina de Scarpia, es perseguida y escapa subiendo a la almena de la torre donde, al verse arrinconada, se arroja al vacío desde lo alto del castillo.

El relato pasional lleva a la culminación el interés por los tres personajes cuya trama jurídica se encuadra en un contexto muy determinado y fundamental para los sucesos que se desarrollan.

Tosca es la heroína, la diosa, la estrella. Es una mujer valedora que encarna el amor pasional. Desde que aparece en el escenario el espectador tiene la impresión de la personalidad arrolladora que la envuelve. El público percibe la fuerza del personaje unida al elemento erótico. Y esto añade interés a la historia. Sabemos que ha sido pastora, monja benedictina y alumna de canto de Domenico Cimarosa, pero es, además, una mujer capaz de llegar al asesinato por defender a su enamorado. Lo sabemos desde el primer acto y lo confirmamos cuando la ópera acaba. Es un personaje que no defrauda. De algún modo, se percibe una impresión de víctima desde el principio, y se sufre viendo cómo la tragedia sobre ella va cercándola hasta terminar con su vida. ¿Ha sido culpable de asesinato al apuñalar al barón Scarpia cuando éste pretendía agredirla sexualmente, o, por el contrario, ha actuado en defensa propia? Esta es una cuestión jurídica relevante que los juristas apreciarán y no pasarán por alto.

El barón Scarpia es uno de los personajes más fascinantes de la historia de la ópera. Es cruel, sádico y lascivo. También es hipócrita, cínico y mentiroso. Aparece como defensor de los valores eternos del absolutismo, el conservadurismo y el catolicismo, pero todo es una falsa tapadera para abusar de los poderes que ha recibido de la Reina para la represión política, y desencadenar todos los acontecimientos de la ópera. Se maneja en el engaño y la manipulación para satisfacer sus ansias insaciables de degustar todos los placeres mundanos, especialmente los de la carne ("Dios creó bellezas y vinos diversos. ¡Yo quiero degustar todo lo que pueda de la obra de Dios!", confiesa). En su salida a escena con esos tres inquietantes acordes *tutta forza* con los

²⁹ Hay quien opina que, en realidad, el personaje principal de la ópera no es Tosca, aunque así se llame la obra, sino Scarpia, un auténtico verdugo dictatorial, sádico, feroz y retorcido, que goza de poder nihilista y cuyo placer supremo es ordenar y triunfar mediante ardidés de simulación. CASTERADE, M. F., *El espíritu de la ópera: la exaltación de las pasiones humanas*, Barcelona 2003, pp. 137 y ss.

que comienza la ópera, se muestra ofendido por la fiesta que se está desarrollando en Sant' Andrea: "Un tal baccano in chiesa? Bel rispetto!", y mientras se muestra devoto en apariencia en el *Te Deum*, realmente está expresando el más lúbrico deseo carnal centrado en la próxima pieza que espera cobrarse, que será nada menos que Tosca. Su crueldad le convierte en despreciable y advierte desde el principio de sus falsas intenciones basadas en el engaño y la hipocresía. ¿Acaso no resulta repugnante a los ojos de un jurista sus hipócritas menciones a la Ley cuando, después de su crueldad, pide que se cumpla: "È forza che si adempia la legge"?

Mario Cavaradossi es todo lo contrario. Sus sentimientos son elevados y nobles. Su única meta es ayudar a Angelotti, lo que provocará su desgracia. Sabemos que estudió en el taller de Jacques Louis David, pintor por excelencia de la Revolución, pero esto le convierte precisamente en un sospechoso ("Un uom sospetto. un Volterian!", exclama Scarpia). La bondad de sus actos se vuelve contra de él. Es una víctima inocente de la perversión del sistema. Y canta dos de las arias más bellas y populares de la historia del género, de esas que lo encarnan mundialmente. "Recondita armonía", en el primer acto y el sublime "Adiós a la vida".

La ópera pone ante los ojos del espectador un romance apasionado, el de Tosca y Cavaradossi, que es el que recorre el argumento que termina con la muerte cruel de la pareja, incapaces de culminar su deseo de amarse en libertad por la maldad del barón Scarpia, un hombre inmoral que utiliza su maldad para asesinar a Cavaradossi y someter sexualmente a Tosca. Es una metáfora del poder corrupto capaz de impedir la libertad. Al final, la lectura es meridianamente clara: Tosca, que encarna el amor pasional, y Cavaradossi, que representa el arte, son víctimas de las estructuras de poder corrompidas representadas por el barón Scarpia, jefe de la policía, que detenta las peores cualidades humanas y todos los vicios, en particular, la lujuria. En definitiva, un romance pasional imposible que es saboteado por la maldad de un villano que somete sexualmente y con violencia física a los dos amantes en una perfecta metáfora de la corrosión del poder, que es lo que ocurre cuando el mal ocupa todas las esferas de influencia de la vida.

Las dos óperas más célebres de Richard Strauss (1864-1949), quizás uno de los más grandes creadores de la ópera alemana moderna, tratan de crueles asesinatos que interesarán a los juristas.

Salomé (1905), basada en el drama homónimo de Oscar Wilde, quien se había inspirado a su vez en el pasaje bíblico del martirio de san Juan Bautista relatado en dos Evangelios, el de San Marcos, 6, 14-29 y el de San Mateo, 14, 1-12, en la que narra cómo Herodes ordena matar a Salomé que había pedido, tras la danza de los siete velos, la cabeza de Juan el Bautista, por el desprecio que éste había hecho de ella.

Los dos mundos claramente opuestos se dan cita en la obra: el de la bondad y la virtud del encarcelado Juan Bautista frente al mundo de la corrupción, la frustración y la histeria del resto de los personajes, enmarcado por fuertes obsesiones de evidente sexualidad y erotismo.

Elektra (1909), basada en el drama clásico griego de Sófocles, y probablemente una de las obras más sorprendentes, no sólo de la música, sino de la cultura europea que inauguró el siglo XX, trata de un parricidio³⁰.

La reina Clitemnestra, ayudada por su amante Egisto, mata a su marido Agamenón. Ante el crimen de su padre, Electra espera el regreso de su hermano Orestes de la guerra de Troya para vengar la muerte de su padre llevada a cabo por su madre. Cuando Orestes llega vengará la muerte de su padre Agamenón matando a su madre Clitemnestra y a su marido Egisto.

El parricidio forma parte de nuestra tradición, pero aquí estamos en algo más: Electra, la hija de Agamenón, necesita para ser feliz el asesinato de su madre, Clitemnestra, cómplice en la muerte de su padre y ahora casada con el asesino. Este argumento, que repugna a nuestra sensibilidad humana, es el tema de la ópera: matar al ejecutor y a la madre, máxima culpable en la apreciación de la hija.

Un asesino serial de mujeres es el que describe *El castillo de Barbazul* (1911), la única ópera que compuso Béla Bartók (1881-1945), con libreto de Béla Balázs (1884-1949), poeta y amigo del compositor³¹, basado en el cuento de hadas de Charles Perrault, *La Barbe-Bleue* (1697).

La historia del malvado Barba Azul ha sido objeto de muchas y muy diferentes interpretaciones que sorprenden por su calidad y su diversidad, y ponen de relieve el talento de los autores y las posibilidades que ofrece la recreación del personaje³². La variedad de temas tratados y las múltiples caracterizaciones del personaje principal, así como las posibilidades que ofrece la recreación, ha motivado que números críticos se hayan propuesto en los

³⁰ Otro parricidio es el que narran las *Medea* de Saverio Mercadante, Giovanni Pacino, Mayr, Cherubini y Charpentier, basadas en la tragedia de Eurípides: Medea, herida de celos por el segundo matrimonio de su esposo Jasón con Glauce, decide matar a su rival y a sus propios hijos para vengarse de Jasón, y huye con sus cadáveres en el carro de Helios hacia el bosque sagrado de Hera, en Atenas.

³¹ Balázs escribió en su diario: "Bartók es un ingenuo y torpe niño prodigio de 25 años. Hay una admirable y tranquila tenacidad en él. Es un hombre débil, escuálido y enfermizo, pero incluso cuando yo estaba muerta de cansancio, me instó, no me impulsó, a recoger más. Toca muy bien, compone cosas bonitas. Es el cautivo de su talento".

³² Destacan por su notable valor algunos libretos de ópera (*Raoul Barbe bleu*, de André-Modeste Grétry; *Raoul Barbe-Bleuem*, de Michel-Jean Sedaine; *Barbe-bleue* de Henri Meilhac y Ludovic Halévy; *Ariane et Barbe-bleue*, de Maurice Maeterlinck, o *Barbe-Bleue*, de Jacques Offenbach); un relato corto (*Les Sept Femmes de la Barbe-bleue et autres contes merveilleux*, de Anatole France); dos novelas recientes (*Les Sings*, de la escritora canadiense Aurée Wilhelmy y *Barbe bleue*, de la belga Amélie Nothomb); y un drama lírico (*Ariane et Barbe-Bleue*, de Maeterlinck). Ésta última transforma el motivo hasta el extremo de las sucesivas mujeres de Barba Azul no mueren, sino que quedan prisioneras en el castillo, y la última de ellas, la joven Ariane, quebranta la orden de la habitación prohibida y sale en busca de la libertad, no sin antes emplearse a fondo para evitar la muerte de Barba Azul, una vez apresado por los campesinos.

últimos años analizar el recorrido histórico de las variaciones del cuento de Perrault³³.

En realidad, la ópera de Bartók es un estudio de la soledad que lleva al protagonista al más absoluto delirio y al crimen. Para comprender esta idea hay que leer la carta que Bartók escribió a su madre en 1905:

“¡Soy un hombre solitario! Puede que tenga algunos amigos en Budapest, pero hay veces en las que de repente me doy cuenta de que estoy absolutamente solo. Y tengo la pre-conciencia de que esta soledad espiritual será mi destino. Miro a mi alrededor en busca del compañero ideal, y sin embargo soy plenamente consciente de que es una búsqueda vana. Incluso si alguna vez tuviera éxito en la búsqueda de alguien, estoy seguro de que pronto me decepcionaría”³⁴.

Unos años más tarde, en 1911, Bartók pondría música a tales sentimientos con ésta macabra ópera cuyo argumento es la historia de un asesino en serie de esposas en la que sólo hay dos personajes en escena, Barbazul y Judith, situados en un inmenso salón del castillo rodeado de siete puertas.

Judith, impulsada por un ardiente amor hacia Barbazul, abandona a su familia y huye con él hasta su castillo, donde éste le entrega las llaves de siete puertas misteriosas que ella abre una por una. Tras la primera hay una cámara de tortura (seguida de un enorme suspiro y trémolos) donde están encerrados los tormentos del propio Barbazul. Detrás de la segunda puerta hay un depósito de armas (luz rojiza amarillenta, trompeta y marchas militares), que son las del hombre en la lucha cotidiana por la vida. En la tercera, joyas manchadas de sangre (luz dorada y arpegios de celesta), que significan que el hombre no puede lograr nada en este mundo sin hacer daño. Detrás de la cuarta puerta, Judith ve un magnífico jardín secreto (una luz verdosa emerge del espléndido jardín acompañada de arpas en glissando, también florecientes), pero cuando mira más de cerca, la tierra, de la que brotan los árboles y las flores, está impregnada de sangre. La quinta puerta muestra los vastos dominios de Barbazul (acordes colosales y fanfarrias), un amplio paisaje del que surge un torrente de luz cegadora y una nube que se extiende sobre él arrojando sombras tenebrosas teñidas de sangre. Detrás de la sexta puerta hay un lago

³³ En este sentido, puede apuntarse el estudio realizado por HERMANSSON, C. E., *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*, 2009, que contiene una minuciosa recopilación de todas las recreaciones de Barba Azul en lengua inglesa abarcando desde los distintos géneros literarios hasta las películas o series de televisión. Por su parte, POLLOCK, G. y ANDERSON, V. han editado un curioso libro titulado, *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets from Bartok to Hitchcock*, 2009, en el que se estudia una selección de obras escogidas sobre esta materia. Más recientemente puede verse el estudio de ACEITUNO MARTÍNEZ, E., “Recreaciones de barba azul en lengua francesa”, en *Estudios Románicos*, 25 (2016) 15-25, en el que hace un análisis selectivo de seis obras en lengua francesa inspiradas en el personaje de Barba Azul.

³⁴ Cf: <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/11113/bluebeards-castle>.

de plata que son las lágrimas, los dolores secretos de una vida (a partir de aquí la luz pierde su *glamour*, y el horizonte se vislumbra pesimista).

Barbazul apremia a Judith. Quiere abrazarla y escapar de su pasado, pero Judith le pide antes la última llave. Tras la séptima puerta descubre la habitación donde están las anteriores esposas de Barbazul: las amantes de su mañana, de su mediodía y de su tarde. Judit, a partir de ahora, encarnará a la noche y Barbazul le invita a que se reúna con ellas. Mientras Barbazul le pone el manto de estrellas y la diadema de la noche, Judith se sitúa en la fila de sus predecesoras. Su cuarta esposa cruza el umbral de la última puerta que se cierra tras ella. Y Barbazul se queda solo en la escena, a oscuras.

En la personalidad de Barbazul es donde aparece el interés de la justicia por la maldad representada por la monstruosidad de los crímenes cometidos en serie por un psicópata dueño de una personalidad despreciable e impenetrable, de quien se dice que existió realmente y se llamó Gilles de Laval de Rais (1404-1440), un noble bretón del siglo XV, mariscal de Francia, caracterizado por su barba negra tupida, y al que se atribuye la muerte de doscientas víctimas, en su mayor parte niños y jóvenes campesinos, que fue ejecutado en Nantes el 26 de octubre de 1440³⁵.

La ópera desvela ese mundo interior insondable que parece desprender una personalidad fría, insensible y despiadada como la de Barbazul detrás de cada una de las siete puertas que abre Judit, la cuarta y última esposa de Barbazul. Se ha sugerido que esas puertas simbolizan las diversas pruebas a las que el ser humano se ve sometido en su vida³⁶. Otros sugieren que dentro de cada puerta Judit descubre las diferencias tan acusadas que existen entre el hombre y la mujer, pues en cada una de ellas se ofrece una visión distinta del alma de los hombres y los símbolos de los atributos masculinos se asocian a colores (la cámara de tortura, rojo; armería, anaranjado; cueva del tesoro, dorado; jardín encantado, verde azulado; el imperio, blanco; estanque de llanto, blanco, con apenas una iluminación imperceptible; cámara de las anteriores esposas de Barbazul, plateado)³⁷. E, incluso, hay quien se enfoca en la simbología del número siete: siete son las puertas cerradas del castillo; siete veces Judit solicita su apertura a Barbazul, quien, en principio, rehúsa siete veces a abrirlas para luego siete veces resignarse y aceptar la petición; en siete ocasiones Barbazul pregunta a Judit si está asustada o tiene miedo; siete son las aperturas de las puertas, y siete son los paisajes psicológicos develados tras esas puertas³⁸.

Repetidos homicidios aparecen también en la ópera de Paul Hindemith (1895-1963), *Cardillac* (1926), que narra el impulso irrefrenable de un orfebre parisino, Cardillac, quien fabrica joyas maravillosas, pero debido a su obsesión

³⁵ BAYARD, J. P., *Historia de las leyendas*, Barcelona 1957. En él desglosa las tesis históricas que explican las conexiones del mito de *Barba Azul* con la historia real.

³⁶ TRUJILLO SEVILLA, J., *Breve historia de la ópera*, Madrid 2007, p. 429.

³⁷ BATTA, A., *Ópera*, Ulmann 2009, p. 21.

³⁸ PRESSNITZER GIL, *Le château de Barbe-Bleue ou les portes de la transgression*, Puede consultarse el texto completo en:
<http://www.espritsnomades.com/siteclassique/bartokchateau/bartokchateau2.html>.

por ellas, sin las que no puede vivir, mata para recuperarlas. Los ciudadanos y la policía no logran ver la relación que hay entre las compras y los asesinatos hasta que el orfebre confiesa y la multitud lo golpea hasta la muerte. Cuando su hija explica que los asesinatos cometidos por su padre, que volvieron a la ciudad tan temerosa, no eran más que el amor que como artista sentía por sus creaciones, la multitud canta un elogio arrebatador.

Una mujer con una cadena de asesinatos a sus espaldas es la protagonista de una magnífica ópera, *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934), de Dmitri Shostakovich (1906-1975), basada en la historia homónima de Nikolái Leskov.

La historia transcurre en una pequeña ciudad rusa de provincias, a mediados del siglo XIX. Katerina, una joven rural, esposa de un comerciante maduro de Mtsensk, llevada por el tedio de su soledad (su marido la ignora y su suegro la amenaza), cae en los brazos de un oportuno amante ocasional, Serguéi, un capataz ávido de aventuras. Dicha relación provocará en la muchacha un conflictivo cargo de conciencia y un arrepentimiento constante al que dará salida haciendo desaparecer los obstáculos que se interponen a sus deseos para lo que no dudará en asesinar fríamente a su suegro, a su marido y a su sobrino en pos de allanar su camino hacia la felicidad con Serguéi. Esta cadena de asesinatos la deportarán, junto a su amante, a Siberia. En el tránsito hacia su destino carcelario, Katerina, presa de los celos al descubrir el engaño de Serguéi con Sonietka, se arroja desesperadamente a una gélida laguna.



Representación de *Lady Macbeth de Mtsensk* en el Teatro Comunale (Bologna) en 2014.

IV. COMIENZA EL JUICIO ¡LLAMAD A LA JUSTICIA!

Quizás uno de los primeros juicios que tienen lugar en la ópera sea en *Orfeo* (1609), de Claudio Monteverdi (1567-1643), aunque más bien como justicia divina más que humana, pues Orfeo es juzgado y castigado por Apolo, el dios supremo, por descender al Hades e intentar traer desde el mundo de los muertos al de los vivos a Eurídice, su novia muerta, siendo reprendido por su acción al quebrantar la Ley divina.

Orfeo, tras burlar a Caronte, se presenta ante Proserpina, la diosa de los infiernos, y de su marido Plutón. Con su dulce canto los seduce y provoca que la diosa se enterezca y pida a su marido que deje que Eurídice, que yace entre los muertos, vuelva con Orfeo. Plutón accede a la petición de su esposa con una sola condición: que Orfeo no vuelva la mirada atrás hacia Eurídice hasta que hayan salido al exterior terrenal. Orfeo, seguido por su esposa, inicia su ascenso sin volver la mirada atrás, pero el silencio hace que dude de si realmente ella lo está siguiendo. La duda se acrecienta a medida que avanza el camino hasta que, no pudiendo resistir más la curiosidad, vuelve la mirada. En ese instante, Eurídice es arrastrada, de nuevo, a los infiernos para siempre. Y Apolo recrimina a Orfeo: "Has roto la Ley y eres indigno de la gracia".

En *Las Bodas de Fígaro* (1785), una de las mejores creaciones de Mozart ya tenemos un primer juicio, e, incluso, un recurso de apelación y un soborno a un juez ("sin abogado ya has ganado el juicio" le dice Susana a Fígaro).

En *La Sonnambula* (1831), de Vincenzo Bellini (1801-1835) hay un juicio popular a la virtud de una joven muchacha, Amina, prometida con el joven Elvino, a la que una noche encuentran en la cama del Conde Rodolfo, y todos presumen que ha sido infiel a su novio. Éste se pregunta sobre la existencia de la virtud entre las mujeres y del amor verdadero.

Al término de la obra, ante la vista de todos, Amina camina sonámbula sobre el tejado de la casa, tambaleándose, mientras habla en sueños. En ese momento, todos, incluido el público, se dan cuenta de su error al juzgar equivocadamente a la joven dudando de su virtud. Se descubre que su causa es el sonambulismo. Rodolfo advierte que despertarla será fatal, de manera que todos miran mientras ella revive su compromiso y su dolor por el rechazo de Elvino. El conde, empujando al muchacho, le dice que haga lo que Amina le pide en sueños, y éste le devuelve el anillo. Amina se despierta, y se encuentra, maravillada, en los brazos de Elvino, quien le solicita su perdón y todos aclaman su inocencia. El canto de Amina, camino por fin del altar del brazo de su amado, concluye la ópera en la que triunfa su virtud, que todos habían cuestionado y juzgado.

A pesar del final feliz de la ópera, ¿acaso no es Elvino a los ojos de un jurista un celoso patológico a quien resulta difícil tener una relación feliz junto a su prometida, aunque su rabia se haya expresado con una de la más hermosas arias bellinianas en *Tutto è sciolto* al final del segundo acto?

Sin embargo, no será hasta Giuseppe Verdi cuando veamos que los personajes son de alguna forma sometidos a juicio en una especie de justicia vengativa, sin compasión ni concesión de gracia alguna hacia sus personajes.

I due Foscari (1844) narra las intrigas políticas de la antigua república de Venecia y plantea una trama de gran dramatismo en la que presenta dos juicios sucesivos por traición contra Jacopo, hijo del dux, que ha sido torturado, es prisionero de Estado y condenado al exilio en Creta por sentencia injusta, hallando la muerte al alcanzar la galera que le conducía allí ante la desesperación de su padre, quien por ser el dux de Venecia poseía la posibilidad de indulto.

Tampoco puede olvidarse el acto de la coronación de *Juana de Arco* (1845), momento en el que la doncella es acusada de bruja para ser más tarde juzgada y declarada culpable ante la impotencia del rey Carlos.

En *Simon Boccanegra* (1857) será el Consejo quien se ocupe de juzgar el rapto de Amelia, el homicidio que comete Gabriel Adorno para libertarla y quien castigue al traidor Paolo con la pena máxima.

Pero, sin duda, una de las más brillantes tiene lugar en *Aida* (1871), en el que Radamès es sometido a juicio por traición por haber revelado a su amante, una encantadora esclava del pueblo enemigo, los planes de guerra contra su pueblo, y en el que se negará a contestar a la acusación guardando silencio en lugar de defenderse, siendo condenado a morir, a cuyo acto le acompañará la esclava etíope.

Tampoco Richard Wagner permaneció ajeno al tema de la justicia en la ópera.

En su *Tannhäuser* (1845) asistimos al juicio de los caballeros sobre un asunto menos grave: quien de ellos es capaz de entonar un mejor canto al amor. Será el canto que condene al protagonista por su alabanza al amor perverso de Venus, por el que pierda a Elisabeth y el que le obligue, como castigo, al peregrinaje.

Y en *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), que discurre en torno a los usos y costumbres de los gremios artesanales del Medioevo, prolegómenos de los sindicatos laborales de nuestros tiempos, volvemos a encontrar un concurso de canto. Walter es juzgado dos veces: en la primera, rechazado, y, en la segunda, admitido con la mano de Eva.

Trial by jury (1875), del compositor inglés Arthur Sullivan (1842-1900) y texto de William Gilbert (1836-1911), es la parodia operística por excelencia de un juicio cuya representación tiene lugar, precisamente, en una Sala de juicios en la que se juzga a la propia Justicia.

El objeto del juicio es simple: una ruptura de promesa de matrimonio. El demandado ha roto su promesa de casarse con la demandante, a la que ha engañado. Durante el juicio, el juez, que cuenta cómo accedió a su profesión

judicial en un relato vergonzoso (no ganando suficiente dinero como abogado, se casó con la hija fea de un colega muy rico, y gracias a sus influencias consiguió ser juez y luego se deshizo de su esposa), entrega a través del oficial una nota amorosa a la demandante al quedar deslumbrado por su belleza, para acabar casándose con ella como sentencia en contra del demandado, a lo que ella accede porque va a ser rica. De este modo, la ópera termina con el juez indicando que es muy buen juez: "Yes. I am a judge. A very good judge". Y todos cantan: "Yes he is a good judge".

La opción de que sea el pueblo quien juzgue las acciones de sus compatriotas condenando sus conductas la encontramos en *Andrea Chenier* (1896), una ópera verista de ambiente histórico con música de Umberto Giordano (1867-1948) y libreto de Luigi Illica (1857-1919), en la que se narra la vida del poeta francés André Chénier (1762-1794), que fue guillotinado el 25 de julio de 1794, durante la Revolución Francesa, tres días antes de su verdugo Robespierre.

El poeta desde su postura de intelectual había apostado con entusiasmo por los ideales de la Revolución Francesa, pero defraudado por el curso de los acontecimientos publicó diversos artículos periodísticos en *Le Journal* de París criticando duramente todos sus excesos, siendo detenido y encarcelado en la prisión de *Saint Lazare* por un tribunal revolucionario sediento de sangre y de venganza que, a pesar de las reiteradas suplicas para que se le concediera el perdón, fue condenado a muerte. Estando preso conocerá a su última musa, la aristócrata Maddalena de Coigny, a la que dedica su emocionante poema *La Joven cautiva*, escrito la víspera de su muerte, que es un intenso y patético canto a belleza con la que el poeta se aferra a la vida.

El célebre improviso: *Un dì all'azzurro spazio*; la famosísima aria de Maddalena *La mamma morta*; o el turbulento dúo final *Vicino a te*, en el que la pareja protagonista canta heroicamente camino del cadalso, son algunos ejemplos de una obra repleta de pasajes líricos que cubren de atractivo esta historia de amores truncados en los días más sangrientos de la dictadura de Robespierre cuando la guillotina trabajaba sin descanso.

Otro tribunal popular sediento de sangre y venganza es el que aparece en *Il piccolo Marat* (1921), de Pietro Mascagni (1863-1945), otra ópera verista basada en los sucesos reales producidos en París tras el asesinato del líder jacobino Jean Paul Marat, quien se había convertido en la voz de la insurgencia dentro la propia Revolución Francesa. Mientras trabajaba en su bañera aquejado de dolencias en su piel, Carlota Corday, que apoyaba a la facción girondina, más moderada, y quien culpaba a Marat de las masacres de septiembre, le apuñaló el 13 de julio de 1793. Sometida a un juicio sumarísimo, apenas cuatro días después del atentado murió guillotizada el 17 de julio de 1793.

El compositor suizo Arthur Honegger (1892-1955), propone en su *Juana de Arco en la hoguera* (1935) uno de los juicios más curiosos de cuantos se han escenificado basado en un poema de Paul Claudel (1868-1955).

Juana, la protagonista, una campesina de 18 años, analfabeta, recuerda su vida mientras permanece en su celda en espera de la ejecución de la condena impuesta por haber sido declarada culpable de herejía y hechicería en un proceso inquisitorial injusto en el que los miembros del tribunal son animales disfrazadas de hombres. Así, el cerdo Porcus es quien preside el tribunal, el fiscal Brro será el asno y el coro, que es el jurado, un rebaño de ovejas. El bestiario de cerdos, asnos y borregos se completa en la orquesta con el tigre, el trombón; el zorro, los saxofones y la serpiente, clarinete y piccolo. Esta animalización resalta la idea de injusticia y farsa del juicio.



Foto. Benjamín Britten en Aldeburgh. |Dominio público

El compositor británico Benjamin Britten (1913-1976) compuso dos óperas maravillosas que inciden en el tema de los juicios populares: *El caso de Peter Grimes* (1945), basada en un poema de George Crabbe (1754-1832); y *Billy Budd* (1951), basada en la novela homónima de Herman Melville.

En la primera de ellas, el pueblo se convierte en acusador y juez de Peter Grimes, un pescador solitario, retraído y rechazado por su comunidad al que, ante muerte accidental de dos jóvenes aprendices -aún sin pruebas en su contra y sin juicio de por medio- el pueblo culpará de su muerte e iniciará su lucha contra el muchacho como sospechoso de asesinar a sus ayudantes condenándolo al ostracismo.

Peter Grimes es la lucha de un individuo contra la masa. Britten transforma la historia del pescador en la persecución de un pueblo contra alguien a quien consideran un forastero. La ópera sugiere que la sociedad que condena a Peter es responsable por su muerte y las de sus aprendices. A Grimes lo tratan como un extranjero del que la gente del pueblo se quiere deshacer. Sin embargo, Grimes es un individuo que la soledad, quizá, ha endurecido en su trato hacia la gente, pero en el fondo es un hombre que, como cualquiera, anhela un hogar, un trabajo y una estabilidad económica³⁹.

En *Billy Budd* se plantea el dilema moral al que se tiene que enfrentar el capitán de un navío británico en tiempos de guerra al presidir el juicio de un marinero que en tiempos de paz permitirían atenuar su condena, pero que, por las reglas del código de guerra, debe enfrentarse a la pena capital.

Navegando a bordo del galeón *Indomable*, Claggart, por envidia, acusa en falso a Budd de estar tramando un motín a bordo del barco. Ante semejante

³⁹ URIBARRI CARPINTERO, G. y AMAYA HUERTAS, A., *Otros rostros de la Justicia*, México 2019, p. 176.

calumnia, Budd propina un golpe sin intención en el rostro a Claggart, pero el resultado de este golpe es la muerte inmediata de Claggart. El capitán Vere se encuentra frente al dilema de aplicar la regla del código de guerra, que sanciona el homicidio con pena capital, o seguir sus convicciones morales y, al menos, atenuar la pena sobre la base de que el homicidio no fue ejecutado con intención. Vere es testigo de que no hubo intención de inferir la muerte, pero como el resultado de la acción ha sido la muerte de un individuo ocurrida en un barco de guerra el capitán aplica la ley y forma un tribunal militar. El veredicto de este tribunal condena a Billy a ser colgado al amanecer.

Billy Budd no solo es una de las mejores óperas de Britten sino una de las que más claramente expone varios de sus temas recurrentes: la inocencia traicionada; la lucha entre el bien y el mal; el conflicto entre el individuo y la sociedad; la diferencia entre la moral y la ley. La esencia de *Billy Budd*, de Britten, no es tanto el juicio, sino el remordimiento de la conciencia del juez por la sentencia de muerte dictada.

Durante siglos el positivismo ha tratado de desligar la moral del derecho. Los juristas, tanto en la enseñanza como en la aplicación de las normas jurídicas, aún en pleno siglo XXI son reacios a reconocer la vinculación tan estrecha entre ambas disciplinas, pese a que el régimen nazi hizo tambalear las estanterías del positivismo demostrando que era posible un estado de derecho que atentara contra las vidas de sus ciudadanos. Afortunadamente, pensamientos iusnaturalistas actuales están logrando cambiar esa visión. Y en la literatura, en el cine, y por supuesto en la ópera hay historias y casos en los que el derecho y la moral son cercanas. Billy Budd es un ejemplo clarísimo del dilema moral en la aplicación de una norma hecha por hombres y la de una norma superior, una ley natural, que dicta la injusticia de la propia ley.

En *Die Verurteilung des Lukullus* (1951), de Paul Dessau (1894-1979), con libreto de Bertold Brecht (1898-1956), el argumento gira en torno a un singular proceso judicial en el que se enjuicia a un general y cónsul de la era republicana de Roma ya fallecido: Lucio Licinio Lúculo, un brillante estratega militar que combatió en varias guerras en el siglo I a. C. y venció a Mitrídates, rey de Ponto, en la Asia Menor, para determinar si debe ser condenado al Hades o ser admitido en los Campos Elíseos.

Curiosamente, el nombre original de la ópera fue *La declaración de Lúculo*, que motivó la queja del régimen alemán por lo que el compositor hubo de cambiar el título de la obra y la escena final, en cuya versión definitiva terminaba con la ejecución del proceso y no únicamente con la lectura de la condena⁴⁰.

La obra se desarrolla en Roma y el Averno, en la Antigüedad. Un cortejo fúnebre fastuoso acompaña el cadáver de Lúculo, famoso general y cónsul romano, quien sometió a las regiones del Éste, derrocó a varios reyes y aumentó las riquezas de Roma. Los esclavos portan un friso en el que se representan sus hazañas. Tras el entierro en la Vía Appia, los vivos vuelven a

⁴⁰ *Ibidem*, p. 138.

sus quehaceres cotidianos. Lúculo espera en la antesala del reino del Averno a que se autorice su entrada. Antes que él, una mujer anciana es llamada a comparecer ante la audiencia. El proceso no tarda en resolverse; la mujer puede entrar al reino de las sombras. Lúculo, desacostumbrado a ser comparado con el resto de los mortales, protesta, pero en balde. El tribunal le hace pasar y le interroga sobre los hechos de su vida. A la pregunta de si ha servido a la humanidad o por el contrario ha actuado en su contra, Lúculo no encuentra quien testifique a su favor.

El juez de los muertos ordena que traigan el friso y llama a testificar a las figuras que están ahí representadas. Contra Lúculo se pronuncian un rey, cuyo territorio ha conquistado Lúculo, una reina violada y asesinada por soldados a sus órdenes, dos niños muertos a raíz de la destrucción de una ciudad y una cortesana. El general trata de justificar la destrucción de 53 ciudades por las riquezas y fama que cosechó Roma como consecuencia de ello. Pero ¿quién es Roma? El juez de los muertos ordena un descanso en la vista.

Desde el otro mundo llegan las sombras de gente pobre que se quejan de la miseria de la vida en Roma. Una pescadera presenta su queja en nombre de todas las madres. Millares de militares han muerto como legionarios en las tropas. Sólo el cocinero levanta la voz en defensa del acusado, pues ha de agradecerle a Lúculo el haber podido ejercer su oficio como un arte. También un campesino habla a favor de Lúculo, pues sus tropas trajeron a Italia una rara especie de cerezo, pero para ello Lúculo sacrificó a miles. El veredicto: la nada y la destrucción para el acusado.

Lo relevante del juicio es la revisión de los hechos que condujeron a la muerte a miles de personas por culpa de Lúculo. La ópera analiza el aspecto ético de la guerra, la sed de poder del general, después de la muerte. Juzga las cosas que precedieron al individuo inmediatamente antes de su muerte. Después de ésta ya nada importa, salvo el juicio de la Historia. La sentencia del juicio la realiza el espectador y es que, aunque hay personajes que se salvan de ser juzgados en vida por sus prójimos, nadie escapa al juicio de la Historia.

Si pudiéramos ahora realizar un juicio contra Atila, Napoleón Bonaparte, o Adolf Hitler: ¿qué argumentos podrían estos exponer en su defensa? Por sus hechos, conocidos por la historia, una posible ópera sobre su proceso judicial para determinar la culpabilidad o inocencia de sus "hazañas" daría como conclusiones, sin duda, la dominación de territorios y la destrucción de vidas por el ansia y la sed de poder. Con sus actos cambiaron el curso de la historia de los pueblos que asolaron, de las tierras que conquistaron y las vidas que destruyeron. Impusieron estilos de vida, ideologías nefastas y costumbres en contra de las comunidades conquistadas o vencidas. Estos generales, gobernantes, de facto o legítimos, y dirigentes que desencadenaron guerras, muerte y destrucción, escaparon a los juicios con vida, pero no precisamente al de la historia. Y eso es lo que, precisamente, la ópera sobre la condena de Lúculo nos trasmite y es que nadie es ajeno al juicio de la historia.

Terminamos con un juicio extraño: el que aparece en *El proceso* (1953), de Gottfried von Einem (1918-1996), basada en la novela homónima de Kafka,

que trata de la historia de Joseph K., un empleado de banca que es arrestado una mañana por una razón que desconoce y juzgado, aunque nunca sabe por quién ni por qué delitos. Desde este momento, el protagonista se adentra en una pesadilla para defenderse de algo que nunca se sabe qué es y con argumentos aún menos concretos, tan solo para encontrar, una y otra vez, que las más altas instancias a las que pretende apelar no son sino las más humildes y limitadas, creándose así un clima de inaccesibilidad a la justicia y a la propia ley.

V. CASTIGOS, CÁRCELES Y PRISIONEROS

Y terminamos con las óperas que tratan de castigos, cárceles y prisioneros. El castigo, incluido el sobrenatural, está presente en muchas óperas, del mismo modo que las cárceles donde los prisioneros deben cumplir su condena o esperar la ejecución de la sentencia de muerte.

La única ópera de Beethoven (1770-1827), *Fidelio* (1805), tiene lugar en el interior de los patios y calabozos de la cárcel-fortaleza de Sevilla, a finales del siglo XVIII. Su protagonista es el noble Florestán, que ha sido encarcelado por Pizarro, un alcaide corrupto y vengativo, por alzar su voz en contra de él, a permanecer en un oscuro y húmedo calabozo donde está exhausto y desesperado. Su esposa, Leonora, se infiltra en la cárcel vestida de hombre bajo el nombre de Fidelio para tratar de liberarlo. Finalmente, el pérfido gobernador es cesado y castigado por el emisario real por arrestar ilegalmente y maltratar a los presos, mientras los esposos Florestán y Leonora disfrutaban de su amor.

Beethoven, que vivía encerrado en un oscuro mundo de silencio, preso de su sordera, convirtió a Florestán en un alma gemela, un compañero de prisión, injustamente encarcelado por las circunstancias. El amor desinteresado de su valiente esposa Leonora, una mujer de carácter fuerte, que baja a las mazmorras del régimen para rescatar a su marido, pone de relieve el poder redentor del amor y la esperanza. Ella es la única heroína de la historia y simboliza la lucha por un ideal de justicia y libertad.

¿No es *Fidelio* una ópera sobre el abuso de poder y la prisión injusta que nos recuerda a los juristas las teorías del Marqués de Beccaria? Ciertamente, *Fidelio* es un himno a la libertad y a la justicia. Beethoven recrea el contraste entre el encarcelamiento en un oscuro calabozo, y la luz de la libertad. Y en este himno merece la pena destacar algunos momentos en los que el coro es dominante y protagoniza la narración: cuando a instancias de Leonora, el carcelero les permite a los presos salir al aire libre, el coro canta contento de felicidad de poder ver el cielo y respirar el aire limpio de afuera. Tampoco podemos olvidar el coro de presos del primer acto, en el que hallamos un canto dedicado a la libertad, en el que los presos salen a la luz y entre los rayos del sol susurran: “seremos liberados y encontraremos la paz”. Pero es sobre todo en la escena final en la que el coro de prisioneros canta una especie de oda a la alegría, porque, como ha habido un cambio de régimen, no solo el marido de Leonora sino todos los prisioneros quedan en libertad.

También se libraría de la cárcel, e, incluso, de la pena de muerte en el último momento una pequeña y desgraciada sirvienta, Ninetta, en *La Gazza Ladra* (1817), de Gioachino Rossini (1792-1868), acusada y encarcelada, juzgada y declarada culpable por el robo de una cuchara de plata, y condenada a morir, siendo liberada al descubrirse que la verdadera ladrona fue una urraca que se llevó en el pico la cuchara.

Sin embargo, no siempre se tiene la misma suerte, tanto en la vida como en la ópera, y, la pena debe ser ejecutada. Gaetano Donizetti (1797-1848) compuso tres óperas que tratan de ejecuciones.

Ana Bolena (1830) narra el último mes de vida de Anna Bolena, segunda esposa de Enrique VIII, decapitada el 19 de mayo de 1536, y uno de los personajes más atractivos de la historia de Inglaterra⁴¹. Es, posiblemente, la primera ópera que se acerca a una condena y su ejecución. Sin embargo, se aparta un tanto del rigor histórico para dotar de un halo romántico a los personajes de Anna y su antiguo enamorado, Riccardo Percy, en contraposición con la brutalidad y egoísmo de Enrique y la postura de ambigüedad moral de Giovanna Seymour (dama de Anna Bolena), una mujer ambiciosa que utiliza sus armas femeninas para conquistar al voluble e interesado Enrique y ocupar el trono de Anna, aunque, a la vez, siente remordimientos por su traición a la reina, intentando que sea repudiada por Enrique de la manera menos traumática posible. Enrique VIII es, sin embargo, el único culpable de su condena.

María Stuarda (1834) trata de la desgraciada reina escocesa, presa por su prima Isabel en el castillo de Fotheringay, en la que el patíbulo aparece como decisión penal a una pretendida traición. La reina Isabel está enamorada de Leicester, quien está enamorado de la prisionera reina escocesa María Stuarda. Tras estas intrigas sentimentales María Stuarda es condenada a muerte, y pide como última voluntad que Ana, su criada, la acompañe justo hasta el pie del patíbulo (*Di un cor che more*), caminando con la cabeza alta hacia la muerte, con acordes sugestivos, refinados por las pasiones y los sentidos.

Roberto Devereux (1837) se basa en la vida de Robert Devereux, conde de Essex, miembro de la corte de la reina Isabel I de Inglaterra condenado a muerte por sentencia de muerte firmada por la propia reina tras una sucesión de amores y desamores narrados con una fuerza abrumadora y un lirismo singular, que llevarán al a reina a sentirse acosada por el cuerpo sin cabeza de Roberto, y desear su propia muerte, mientras besa el anillo que éste le había enviado y no llegó a tiempo.

Un campo de concentración de Siberia dedicado a trabajos forzados en el que el encierro es tedioso es la que aparece en *De la casa de los muertos* (1930), de Leoš Janáček (1854-1928), basada en la novela *Recuerdos de la*

⁴¹ Parece ser que se inspiró en dos obras teatrales: la tragedia *Anna Bolena* (1788) del conde Alessandro Pepoli y *Henry VIII* (1791) de Marie-Joseph Chénier, hermano del poeta Andrea Chénier, inmortalizado por Umberto Giordano en su ópera *Andrea Chénier*.

casa de los muertos, de Fiódor Dostoyevski (1821-1881), que trata de la vida y los hechos de los presos en Siberia.

La ópera comienza cuando el noble Alexandr Petrovič Gorjančikov, detenido por motivos políticos, llega al campo de prisioneros en Siberia y termina cuando sale de prisión. Gorianchikov será un participante y, como los demás, testigo de otras voces. Esas otras voces son los verdaderos protagonistas.

El cine carcelario nos ha acostumbrado a fugas imposibles, inocentes encerrados que claman por la verdad, rebeliones, denuncia política. En esta ópera, el protagonista no puede escapar de los muros de la prisión. Durante el encierro los prisioneros se dedican a sus trabajos forzados habituales. Destaca, en el segundo acto, la actuación teatral de los presos, como un ejemplo de “ópera dentro de la ópera”. La única presa libre es un águila herida, a la que curan de sus lesiones los prisioneros, y cuando está sana volará. ¿No ven los juristas en este hecho un claro símbolo de lo que supone alcanzar la libertad para quienes están presos?

Quien no tiene esperanza es el protagonista de *El prigionero* (1950), del compositor Luigi Dallapiccola (1904-1975), sobre un libreto del mismo⁴², que contiene una reflexión acerca de la injusticia y los medios inhumanos del poder, en la que su protagonista, un prisionero que ha sido juzgado y condenado por un tribunal de la Inquisición, en Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XVI, espera la ejecución de su condena a morir en las llamas en el interior de una inhóspita celda subterránea.

Tras la tortura que acaba de padecer, el prisionero, tumbado en un camastro, le cuenta a su madre que, atormentada por una pesadilla en la que el rey Felipe II se le ha aparecido disfrazado de Muerte, ha ido a visitarla, que alguien durante el castigo le llamó “hermano”. Cuando entra el carcelero vuelve a utilizar la palabra “hermano” y le anuncia que la revuelta de los mendigos tuvo éxito. La esperanza renace en el prisionero, y el sentimiento se fortalece cuando descubre que el carcelero se ha ido, dejando la puerta de la prisión abierta.

El prisionero intenta escapar. En los pasillos logra esquivar a dos sacerdotes que están hablando. Luego sale a un jardín exultante de alegría. Y, en un gesto que es un impulso de amor hacia toda la humanidad, abre los brazos para abrazar a un enorme cedro que preside el centro del patio. Detrás del cedro aparecen dos brazos que son los del Inquisidor General, que tiene la misma figura y la misma voz que el carcelero, quien una vez más lo llama “hermano”, y lo apresa de nuevo y lo lleva a la hoguera, mientras un coro de monjes reza en latín.

⁴² El libreto se basa en *La tortura por la esperanza* (1888), cuento de Villiers de l'Isle-Adam para la primera parte de la segunda escena; en *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* (1867) de Charles de Coster, para el final de la segunda escena; el poema de Víctor Hugo *La Rose de l'Infante*, para el prólogo; y, por último, en una poesía de Lisa Pavarello incluida en *E arrivato il cantastorie* (1941), para la plegaria del Prisionero de la primera escena.

Su Carcelero, que es el Inquisidor General, lo animará tiernamente a que se entregue con valentía a las llamas para poder así alcanzar la libertad definitiva que tanto ha ansiado durante su encarcelamiento. El Prisionero comprende horrorizado que la esperanza es la más atroz de todas las torturas que ha sufrido. “¿Libertad?”, se pregunta el prisionero, susurrando casi inconscientemente, después de mirar como arde el fuego y reír desesperadamente como un loco.

Cadalsos y prisiones en plena Revolución Francesa son los que aparecen en *Dialogues de Carmélites* (1957), de Francis Poulenc (1899-1963), basada en la novela homónima de Georges Bernanos (1888-1948), en la que quienes subirán al cadalso para ser guillotinas por no aceptar el decreto de expulsión, la desamortización de sus locales sagrados y la prohibición de guardar la Orden sin buscar otro camino, serán las propias religiosas, que eligen el martirio, como un regalo de Dios, y a las que se unirá la antes tímida y ahora enérgica Blanche de la Force, que había ingresado en el Convento para retirarse del mundo.

La muerte de las Carmelitas al final de la ópera ilustra como pocas el horror de un Estado desencadenado. La ópera se sitúa en la Revolución Francesa, pero ¿no es el terror del siglo XX, el siglo del totalitarismo?

VI. CONCLUSIÓN FINAL Y TELÓN

A lo largo de esta exposición hemos partido de la aparente ajenidad y distancia que existe entre dos mundos herméticos y cerrados en sí mismos, el derecho y la música, y particularmente, la justicia y la ópera. Hemos visto, sin embargo, cómo el derecho y la justicia encuentran en la ópera un camino para manifestarse y poner sobre el escenario la vida de los seres humanos en conflicto, revelada en múltiples comportamientos y sentimientos: celos, ira, amor, pasión, venganza, muerte.

En este género musical se han escrito libretos que encaran de frente el derecho y la justicia. Algunas traen disputas testamentarias entre los herederos; otras nos muestran relatos pasionales en los que la pasión amorosa culmina en tragedia y muerte ocasionada por suicidios, duelos y asesinatos; en otras conocemos las motivaciones psicológicas de los crímenes y sus asesinos; las hay que nos muestran procesos judiciales o juicios populares; y hasta vemos el sufrimiento de los prisioneros que sufren castigos o cumplen condena en cárceles infames. En todas ellas, la música atenúa el dolor que se experimenta en el drama o dulcifica la alegría en las que hay comedia.

Es justo decir que la ópera pone sobre el escenario música y voz a las vivencias, a las situaciones y a las historias propias de la justicia. Soy consciente de que quedan muchas óperas más, pero he tenido que elegir aquellas que forman parte de mis gustos y considero las más relevantes a los objetivos de este trabajo.

Las óperas a las que me he referido han de verse, han de escucharse, se ha de sentir en el interior del alma cómo suena la voz de la justicia en el escenario de la ópera. Se comprenderá, entonces, el nexo tan sólido que existe entre el derecho y la música.

Cae el telón.



El Fantasma de la Ópera baja el telón en Broadway
Fotografía propiedad de: REUTERS Copyright: CAITLIN OCHS.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- ACEITUNO MARTÍNEZ, E., “Recreaciones de barba azul en lengua francesa”, en *Estudios Románicos*, 25 (2016) 15-25.
- ANNUNZIATA, F.- COLOMBO, G. F. (eds.). *Law and Opera*, Springer 2018.
- BATTÀ, A., *Ópera*, Ulmann 2009.
- CABRA APALATEGUI, J. M., “Denotación y evocación: para una melografía jurídica”, en *Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura*, (Janeiro), 5 (2019) 15-36.
- CAMINO, F., *Ópera*, Madrid 2001.
- CASTARÈDE, M. F., *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona 2003.

- CORONADO CONTRERAS, L., *12 Óperas para conocer el Derecho*, México 2023.
- DE VICENTE MARTÍNEZ, R., *Las artes contra la pena de muerte*, Madrid 2010.
- GARCÍA VALDES, C., *Castigos, Delitos y Bel Canto*, Madrid 1998.
- GROSSFELD, B., HILLER, J. A., "Music and Law", en *International Lawyer* 42 (2008) 1147-1180.
- KORNSTEIN, D. J., *The Music of the Laws*, New York 1982.
- MARTÍN TRIANA, J. M., *El libro de la ópera*, Madrid 1992.
- MIRANDA BOTO, J. M., "Docencia, derecho, ópera. ¿Prima la música, poi le parole?", en *Dereito: revista xurídica de Universidad de Santiago de Compostela*, 30 (2021) 1-15.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, A., "El Derecho Procesal en el arte, el cine, la literatura y la música: una primera lección para neófitos", en *ISLL Papers*, 10 (2017) 1-14.
- RODRÍGUEZ LLAMOSÍ, J. R., "Belleza y estilo del lenguaje jurídico", en *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, LVII (2024) 263-286.
- ROGER, A., *¿Qué es esto de la ópera?*, Barcelona 2008.
- RUZÉ, F., "La loi et le chant", en BRUN, J.P. - JOCKEY, P., *Techniques et sociétés en Méditerranée (Hommage à Marie-Clarie Amouretti)*, Paris (2001) 709-717.
- SOUTO, M. A., "Desde la literatura, ópera, cine y televisión hasta las Ciencias jurídicas y el Derecho penal mediante la nueva técnica pedagógica del aprendizaje basado en problemas", en *Dereito*, 20 (2011) 183-205.
- TRUJILLO SEVILLA, J., *Breve historia de la ópera*. Madrid 2007.
- URIBARRI CARPINTERO, G. y ANAYA HUERTAS, A., *Otros rostros de la Justicia*, México 2019.
- WAYNE ALPERN, "Music Theory as a Mode of Law: The Case of Heinrich Schenker, Esq", en *CARDOZO LAW REVIEW*, 20 (1999) 1461.