

LA MUETTE DE PORTICI DE AUBER Y LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL DE BÉLGICA

Joaquín Piñeiro Blanca
Universidad de Cádiz

Resumen

El objetivo de este estudio es analizar la importancia que una composición musical tuvo en el movimiento de independencia de Bélgica frente a Holanda, que se iniciaría el 25 de agosto de 1830 durante una representación en el Teatro de La Monnaie de Bruselas de *La Muette de Portici* de Daniel François E. Auber, obra en la que se narra la rebelión de un pescador napolitano contra el dominio de la Corona de Aragón en 1647. El libreto fue traducido al alemán, inglés, italiano, danés, noruego, sueco, croata y esloveno; con ello la propaganda nacionalista estuvo asegurada. Solo en París fue representada más de quinientas veces entre 1828 y 1880, contribuyendo también al clima revolucionario de la capital gala en 1830. Los mecanismos de funcionamiento del público belga fueron similares a los que se generaban en la Italia del *Risorgimento*: la trama y la partitura habían logrado exaltar con su mensaje a un público sensible a un discurso revolucionario de este tipo. La eficacia del contenido ha propiciado que la validez del drama lírico de Auber, como rasgo cultural que ayude a singularizar a Bélgica, continúe manteniéndose en el presente.

Palabras clave: Auber, *La Muette de Portici*, Bélgica, Nacionalismo, Revolución de 1830.

Abstract

The objective of this study is to analyze the importance that a musical composition had in the independence movement of Belgium against the Netherlands, which would begin on August 25, 1830 during a performance at the La Monnaie Theater in Brussels of *La Muette de Portici* de Daniel François E. Auber, a work that narrates the rebellion of a Neapolitan fisherman against the rule of the Crown of Aragon in 1647. The libretto was translated into German, English, Italian, Danish, Norwegian, Swedish, Croatian and Slovenian; with this the nationalist propaganda was assured. In Paris alone, it was performed more than five hundred times between 1828 and 1880, also contributing to the revolutionary climate in the French capital in 1830. The operating mechanisms of the Belgian public were similar to those generated in the Italy of the *Risorgimento*: the plot and the score had achieved exalt with his message a public sensitive to a revolutionary discourse of this type. The effectiveness of the content has meant that the validity of Auber's lyrical drama as a cultural trait that helps to distinguish Belgium continues to be maintained in the present.

Keywords: Auber, *La Muette de Portici*, Belgium, Nationalism, Revolution of 1830.

Recepción: 27-1-2023

Aceptación: 26-5-2023

INTRODUCCIÓN

El movimiento de independencia de Bélgica frente a Holanda se iniciaría el 25 de agosto de 1830 durante una representación, en el Teatro de La Monnaie de Bruselas, de *La Muette de Portici* de Daniel François Esprit Auber. El objetivo de este trabajo es el de analizar el valor simbólico que para el nacionalismo belga ha tenido esta obra, en la que se narra la rebelión de un pescador napolitano contra el dominio de la Corona de Aragón en 1647. El libreto fue traducido al alemán, inglés, italiano, danés, noruego, sueco, croata y esloveno; con ello la propaganda nacionalista estuvo asegurada. Solo en París fue representada más de quinientas veces entre 1828 y 1880, contribuyendo también al clima revolucionario de la capital gala en 1830. Como se verá en las siguientes páginas, los mecanismos de funcionamiento del público belga fueron similares a los que se generaban en la Italia del *Risorgimento*: la trama y la partitura habían logrado exaltar con su mensaje a un público sensible a un discurso revolucionario de este tipo. La eficacia de su contenido nacionalista ha propiciado que la validez del drama lírico de Auber continúe manteniéndose en el presente.

EL COMPOSITOR

El autor de *La Muette de Portici*, Daniel-François-Esprit Auber, nació en Caen, (Normandía) el 29 de enero de 1782, en una familia relacionada con la casa real borbónica y con las artes. Su abuelo había sido pintor de cámara de Luis XVI, como su padre, que, además, también fue mayoral de caza del referido monarca. La Revolución de 1789 dejó sin ocupación a la familia, que tuvo que buscar una alternativa laboral con la puesta en funcionamiento de un establecimiento de estampación de láminas, negocio que heredaría nuestro compositor que, no obstante, recibiría de su progenitor, muy interesado por la música, la oportunidad de aprender a tocar varios instrumentos (piano y violín). Su educación se completó en Londres, entre 1802 y 1804, con el fin de aprender inglés y comercio. El enfrentamiento entre Francia e Inglaterra tras la ruptura del Tratado de Amiens obligó a Auber a regresar a su país. En esta nueva etapa alternaría la gestión del negocio familiar con el cultivo de la música, que daría sus frutos en una primera ópera cómica de formato reducido, *L'Erreur d'un moment*

(1805), que llegó a ser interpretada por una sociedad de aficionados de París. Esto le abrió las puertas del Conservatorio de la capital de Francia, en el que fue alumno del prestigioso compositor Luigi Cherubini (1760-1842)¹, bajo cuya tutela crearía sus primeras composiciones instrumentales y su segunda ópera, *Jean de Couvin* (1812). Definitivamente orientaría todos sus esfuerzos hacia el teatro lírico a partir de los estrenos en la Ópera Cómica de París de *Séjour militaire* (1813), de *Le Testament et les billets-doux* (1819) y de *La Bergère châtelaine* (1820), coincidentes con la ruina del negocio familiar de estampación de láminas.

En 1820 descubrió la música de Gioacchino Rossini (1792-1868)², que comenzaba a tener gran influencia en los círculos musicales parisinos. Asimismo, tres años más tarde entraría en contacto con el escritor Eugène Scribe (1791-1861)³, un encuentro trascendental porque sería habitual colaborador de Auber en los libretos de sus obras hasta el final de sus días. Scribe fue autor de textos de óperas muy célebres e influyentes en Auber, como *Le Comte Ory* (1817) de Rossini⁴, *La Favorita* (1840) de Gaetano Donizetti (1797-1848)⁵, *Les vêpres siciliennes* (1854) de Giuseppe Verdi (1813-1901)⁶, *Les Huguenots* (1836) y *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)⁷. Al trabajo literario de Scribe y el musical de Auber se deben un importante conjunto de óperas entre las que se encuentra la obra objeto de este estudio, *La Muette de Portici* (1828)⁸, además de *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine* (1829), *Gustave III ou Le Bal Masqué* (1833)⁹, *Le Domino Noir* (1837) y *Manon Lescaut* (1856)¹⁰. El éxito comercial

¹ Fabio Morábito, «I manoscritti autogra! di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino», *Acta Musicologica*, vol. 84, n° 2, 2012, pp. 167-198.

² Frédéric Vitoux, *Rossini*. Madrid, Alianza, 1989.

³ Roberto Dengler Gassin, «Eugène Scribe», *Diccionario histórico de la traducción en España*, Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (coords.), Madrid, Gredos, 2009, p. 1032.

⁴ Arturo Delgado Cabrera, «A propósito de Le Comte Ory: Farmoutier, Rossini, Mozart», *Epos. Revista de Filología*, n° 8, 1992, pp. 485-488.

⁵ Varios, «La ópera del mes: La Favorita», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 11, n° 106, 2006, pp. 28-31.

⁶ Varios, «La ópera del mes: Las Vísperas Sicilianas», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 12, n° 124, 2007, pp. 26-31.

⁷ Alessandro Pierozzi, «Giacomo Meyerbeer (1791-1864), el autor que se reinventó a sí mismo», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 24, n° 248, 2019, pp. 20-24.

⁸ Herbert Schneider, *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Sprimont-Bélgica, Mardaga, 1998.

⁹ El libreto en italiano de Antonio Somma para *Un ballo in maschera* (1859), de Giuseppe Verdi, se basó en el de Scribe para *Gustave III* de Auber.

alcanzado por estas obras fue enorme durante el siglo XIX. Solo en los teatros de París cada una de ellas sumó alrededor de un millar de funciones¹¹. Todavía hoy puede observarse como prueba de su celebridad el que un busto del compositor luzca en la fachada de la Ópera de París y que una de las calles aledañas, y su correspondiente estación de Metro, lleven su nombre.

Auber había comenzado a componer antes que Rossini, que era diez años más joven que él. No obstante, llegaría a ser considerado una versión parisina del compositor de Pesaro, por el que estuvo influido pero del que no siguió los modelos *belcantistas* de forma literal. Auber también introduciría en sus creaciones elementos procedentes de la tragedia lírica francesa. No obstante, en una época de expansión nacionalista como la que el compositor tuvo que vivir, eran habituales las acusaciones de adhesión a escuelas extranjeras.

La influencia de Auber creció desde el momento en que ocupa el cargo de director del Conservatorio de París durante un largo período de tiempo, desde 1842 hasta 1871, sucediendo en el puesto a su maestro Luigi Cherubini. Con anterioridad había ingresado en la Legión de Honor (1825), logrando el rango de comandante en 1847. Asimismo, Napoleón III lo nombraría Maestro de Capilla Imperial en 1857. Paradójicamente, la llegada del siglo XX no fue favorable a que la alta valoración del compositor se mantuviese. Por ejemplo, en la *Enciclopedia de la Música* que Norbert Dufourcq editó en 1946, con ampliaciones y revisiones posteriores, no se concedía importancia a las óperas de Auber, a las que se catalogaba de obras de bonita música ligera de las que solo se recordaban sus oberturas¹², como sucedió también con sus contemporáneos Jacques Offenbach (1819-1880)¹³ y Franz von Suppé (1819-1895)¹⁴.

¹⁰ La novela *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut* (1731), de Abate Prévost, inspiraría otras dos importantes óperas: *Manon* (1884), de Jules Massenet, y *Manon Lescaut* (1893), de Giacomo Puccini.

¹¹ *Fra Diavolo* disfrutó de 909 representaciones entre 1830 y 1906; *Le domino noir*, 1,209 funciones entre 1837 y 1909; *La muette de Portici*, 505 puestas en escena entre 1828 y 1882; y *Haydée*, 499 representaciones entre 1847 y 1894.

¹² Keith Cochran, «Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel Francois Esprit Auber (AWV)», *Notes*, vol. 54, n° 1, 1997, pp. 82-84.

¹³ Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

¹⁴ Juan Carlos Moreno, «Franz von Suppé», *Ritmo*, n° 934, 2019, pp. 40-41.

El abandono de la dirección del Conservatorio de París se produjo con la caída del Segundo Imperio, tras la derrota de la guerra Franco-Prusiana, que provocó el surgimiento de la Comuna de París y que muchos altos cargos de la administración de Napoleón III se vieran obligados a dejar sus puestos. En sus últimos meses de vida, Auber sufrió carencias materiales hasta el punto de tener que poner en venta muchas de sus posesiones y sacrificar sus caballos para la obtención de comida. Estas circunstancias y el agravamiento de su ya delicado estado de salud precipitaron su fallecimiento, a los 89 años, el 12 de mayo de 1871.

Además de las óperas ya citadas, la nutrida producción de Auber incluye otras piezas destacadas como *Le Philtre* (1831), *Le cheval de bronze* (1835), *Actéon* (1836), *Le Lac des Fées* (1839), *Les diamants de la couronne* (1841), *Haydée* ou *Le secret* (1847). En total sumó 37 *opéras-comiques*, de las que se considera el autor más destacado junto a Adolphe Adam (1803-1856)¹⁵ y Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791-1833); y 10 *grands opéras*, género que él inició y que luego tuvo cultivadores tan importantes como Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi o Gounod. Asimismo, Auber fue autor de 3 dramas líricos hasta sumar un total de 50 composiciones operísticas, que fueron creadas con el esfuerzo añadido de compatibilizar el tiempo requerido para ello con sus responsabilidades como director del Conservatorio de París. Sus contemporáneos señalaban que siempre impartía sus clases y participaba en los eventos oficiales del centro de enseñanza¹⁶. Tal carga de trabajo era asumible por su hábito de madrugar y trasnochar. Apenas solía dormir tres o cuatro horas: componía por la noche o al amanecer, por la mañana daba sus clases en el conservatorio y, tras atender sus tareas administrativas de dirección hasta media tarde, paseaba por el Bosque de Boulogne a caballo y asistía a conciertos, representaciones o reuniones. Habitualmente la cena era la comida principal del día, antes de regresar a sus trabajos de composición¹⁷.

¹⁵ Simone Bernard-Griffiths, «La Marquise: de la nouvelle (1832) de George Sand à l'opéra-comique (1835) d'Adolphe Adam sur un livret de M.M. de Saint-Georges et de Leuven, portraits croisés de deux comédiens, Lelio et Clairval», *Evocar la literatura francesa y francófona de la modernidad: homenaje a Àngels Santa*, Figuerola Cabrol, Maria Carme (ed.), Lleida, Universitat-Pagès Editors, 2019, pp. 117-127.

¹⁶ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and his Music*, Cambridge, Scholars Publishing, 2010.

¹⁷ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber's La Part du Diable*, Cambridge, Scholars Publishing, 2019.

Esta persona metódica y ordenada disfrutó de duraderas amistades pero nunca contrajo matrimonio o tuvo pareja estable. Las crónicas de la época retrataban a Auber como una persona tímida, aunque su presencia habitual en los acontecimientos sociales de París parece desmentir esto. Es más bien su discreción a la hora de hablar de su obra y su costumbre de no asistir a los estrenos de sus composiciones lo que propició que se le caracterizara así. Por otra parte, desplegaba un irónico sentido del humor del mismo estilo que el de Gioacchino Rossini¹⁸, lo que le facilitó destacar en reuniones y fiestas.

LA CREACIÓN DE *LA MUETTE DE PORTICI*

La creación de *Masaniello* ou *La Muette de Portici*, que es el otro título por el que ha sido conocida, se inicia en 1825, cuando Germain Delavigne escribió un libreto para una ópera en tres actos sobre un tema histórico que encajaba con la propaganda nacionalista del ciclo revolucionario burgués. Se trataba de ilustrar un episodio de la sublevación de Nápoles ante la Corona de Aragón en 1647 que ya había sido tratado por el compositor napolitano Michele Carafa (1787-1872)¹⁹ en *Masaniello* (1827). El texto no superó inicialmente el dictamen del comité de censura, por lo que el libreto fue revisado por Eugène Scribe. Los tres autores (Auber, Delavigne y Scribe) ya habían disfrutado del favor de empresarios teatrales y público muy recientemente con las óperas cómicas *La Neige ou Le Nouvel Éginhard* (1823) y *La Maçon* (1825).

Por imperativo de la censura, la segunda versión del libreto eliminó los elementos de contenido revolucionario más evidente pero, a su vez, ayudó a configurar un nuevo modelo de ópera en cinco actos, con la inclusión de un ballet, un complejo aparato escénico, una acción en la que el coro tuviese mucho protagonismo y un conflicto pasional desarrollado en un contexto histórico de confrontación. Es decir, estamos ante el nacimiento de lo que se ha dado en llamar *grand opéra*. En definitiva, *La muette de Portici* estableció un paradigma que será el referente de buena parte de las óperas compuestas en Francia el resto del siglo XIX. Pero, además, ha de apuntarse que la *grand opéra* jugará un papel mucho más importante en la posterior carrera tanto

¹⁸ José Luis Téllez, «Actualidad de Rossini», *Scherzo*, n° 345, 2018, pp. 79-82.

¹⁹ Michele Carafa, al igual que Auber, fue discípulo de Luigi Cherubini en el Conservatorio de París.

del libretista como del compositor. El propio Auber compondría varios títulos más adscritos a este género: *Le Dieu et la bayadère ou la Courtisane amoureuse* (1830), *Gustave III ou Le Bal Masqué* (1833) o *Le Lac des Fées* (1839), entre otros. Es bien conocido que la *grand opéra* lograría su punto culminante en las obras más importantes de Giacomo Meyerbeer, como *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) y *L'Africaine* (1865). También cultivaron el género Rossini con su *Guillaume Tell* (1829), Jacques Fromental Halévy (1799-1862) con *La Juive* (1835), Verdi con *Les vêpres siciliennes* (1854) y *Don Carlos* (1867), y Richard Wagner (1813-1883) con *Rienzi* (1842) y la versión parisina de *Tannhäuser* (1861)²⁰. No en vano, *La Muette de Portici* sería una composición de referencia para Wagner en su primera etapa creativa²¹, especialmente en lo que se refiere a evitar una sucesión sin sentido dramático de números musicales cerrados, a pesar de la presencia de un aria para el personaje de Elvira en el primer acto²².

EL ESTRENO DE LA MUETTE DE PORTICI

El 29 de febrero de 1828 tuvo lugar la primera representación de *La Muette de Portici* en la Salle Le Peletier de la Ópera de París. El papel de Masaniello lo encarnó el célebre tenor Adolphe Nourrit (1802-1839)²³ y Elvira fue servida por la soprano Laure Cinti-Damoreau (1801-1863)²⁴. La bailarina Lise Noblet (1801-1852) interpretó el papel titular de la muda, un personaje que fue asumido por otras bailarinas como Fanny Elssler (1810-1884) y Marie Taglioni (1804-1884)²⁵, como también la actriz

²⁰ Hans-Joachim Bauer, *Guía de Richard Wagner*, Madrid, Alianza, 1996.

²¹ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*, Madrid, Alianza, 2001.

²² N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

²³ Adolphe Nourrit formó parte de la compañía estable de la Ópera de París entre 1826 y 1836. En esa década fue alumno de Gioachino Rossini, con quien trabajaría habitualmente. Nourrit asumió todos los roles principales de tenor en las óperas francesas de Rossini: Néocles en *Le siège de Corinthe* (1826), Aménophis en la versión revisada de *Moïse et Pharaon* (1827), el papel principal de *Le comte Ory* (1828) y Arnold en *Guillaume Tell* (1829). Asimismo, fue el primero en interpretar los papeles de Robert en *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer, Eleazar en *La Juive* (1835) de Halévy y Raoul en *Les Huguenots* (1836) de Meyerbeer. Cuando *La Muette de Portici* se representó en Bruselas el 25 de agosto de 1830, él era también el tenor del papel de Masaniello, que interpreta el dúo «Amour sacré de la patrie» que fue, como se verá en páginas siguientes, la clave del disturbio que desencadenó la Revolución en Bélgica.

²⁴ Laure Cinti-Damoreau estrenaría también otras óperas destacables como *Robert le Diable* (1831), de Meyerbeer. Asimismo, fue la intérprete habitual de las obras de Rossini que se representaron en la Ópera de París.

²⁵ Marie Taglioni fue la primera bailarina en el estreno de *La Sylfide* (1832) de Filippo Taglioni, su padre, en la Ópera de París.

Harriet Smithson (1800-1854), la futura esposa de Hector Berlioz (1803-1869)²⁶. El director del suntuoso estreno sería el compositor y violinista François Antoine Habeneck (1781-1849), que concertó una compleja representación con gran aparato escénico, dioramas y decorados de metal y no los habituales de tela o cartón. Concurrieron, además, figuras procedentes del teatro, lo que todavía era poco habitual en el mundo de la ópera, como el director de escena Louis-Jacques Salomé (1787-1851), y los escenógrafos Henri Duponchel (1794-1868)²⁷ y Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868)²⁸. Como era de esperar, la representación fue muy exitosa desde el punto de vista artístico y comercial, la primera de una larga serie de quinientas más en París entre 1828 y 1880. Como se señalaba al principio, el libreto fue traducido a varias lenguas (inglés, italiano, danés, sueco, noruego, polaco, croata y esloveno) y en Alemania llegó a tener seis versiones diferentes. En las primeras representaciones en Londres, en 1829, sería estrenada con el título de *Masaniello*, el nombre del principal personaje masculino. Por otra parte, para el carnaval de Trieste de 1832, la partitura fue modificada ligeramente por Donizetti y Calla y subió a escena bajo el título de *Il pescatore de Brindisi*. Asimismo, en México sería ofrecida en nueve montajes entre 1840 y 1884²⁹. Iniciativas como éstas proporcionan una idea de la enorme difusión de la obra y de cómo se garantizó ampliamente la comprensión del discurso político nacionalista que contenía con las traducciones del texto.

EL DISCURSO NACIONALISTA REVOLUCIONARIO DE *LA MUETTE DE PORTICI*

La Muette de Portici fue nuevamente puesta en escena en París, justo después de la Revolución del 27 al 29 de julio de 1830³⁰. La exaltación del ideario liberal que estaba en las claves del libreto lo hacía un título apropiado para el momento. Esta

²⁶ Yves Hucher, Jacqueline Morini, *Berlioz*. Madrid, Espasa Calpe, 1985.

²⁷ Henri Duponchel fue, además de escenógrafo y director de escena, arquitecto, diseñador de interiores, diseñador de vestuario, platero y director gerente de la Ópera de París entre 1835-1841 y 1847-1849.

²⁸ Pierre-Luc-Charles Cicéri fue especialista en efectos tridimensionales en las escenografías de la Ópera de París e introductor por vez primera de la luz de gas en una representación de ópera, en la de *Aladin ou La lampe merveilleuse* (1822) de Nicola Isouard. También preparó la de los estrenos de *Le Comte Ory* (1828) y *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, y *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer.

²⁹ José O. Sosa, *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*, México, INBA, 2010.

³⁰ Carmen Cortés Salinas, *La Restauración y primeras oleadas revolucionarias (1815-1830)*, Madrid, Ediciones Akal, 1984.

decisión de programación fue la antesala de lo que escasos días después sucedería en Bélgica. Las protestas surgidas entre el público durante una representación de esta obra en el Teatro de La Monnaie de Bruselas, el 25 de agosto de 1830, generaron una revuelta en la ciudad un mes después de los sucesos en Francia. Esta insurrección fue el punto de partida de la Revolución que llevaría a la independencia de Bélgica y a su constitución como Estado-nación. Richard Wagner hacía mención en sus memorias a la capacidad de *La Muette de Portici* de provocar un acontecimiento que derivaría en una radical modificación de la situación política³¹.

Como era previsible, una obra que era capaz de exaltar los ánimos de tal manera se convirtió de inmediato en una ópera muy popular en toda Europa. En esencia, el público había establecido paralelismos entre el ataque a Nápoles por parte de la Corona de Aragón en 1647 con el dominio que Holanda ejercía sobre Bélgica en aquel momento. Funcionó el mismo mecanismo de asociación que el público de Milán observaba en las óperas de juventud de Giuseppe Verdi, en las que el pueblo sometido en escena por un poder exterior era una metáfora del control de Austria sobre el norte de Italia³². La música de Auber y el libreto de Scribe estimularon el proceso que terminaría desencadenando que Bélgica se independizara de Holanda³³.

No obstante, sin restar eficacia a los contenidos de *La Muette de Portici*, debe tenerse presente el clima político y social que se vivía en Europa aquel verano de 1830. El Reino Unido de los Países Bajos no era ajeno al proceso de avance de las revoluciones burguesas, cumplidos los quince años desde que se convirtió en un Estado de freno a una hipotética nueva expansión de Francia tras la derrota de Napoleón por decisión de las grandes potencias reunidas en el Congreso de Viena.

El efecto de contagio del estallido revolucionario de julio de 1930 en Francia fue determinante para cristalizar la oposición al modo en que gobernaba el rey Guillermo I

³¹ Richard Wagner, *Recuerdos de mi vida y otros escritos*, Aracena (Huelva), Doble J Editorial, 2011.

³² Philip Gosset, «Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento», *Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, vol. 156, n° 3, 2012, pp. 271-282. Joaquín Piñeiro Blanca, «El discurso nacionalista en Don Carlo de Giuseppe Verdi», *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, n° 5, 2018, pp. 108-121.

³³ Hans-Joachim Lope, «El Estado nacional y la identidad belga vistos por los contemporáneos de la Revolución de 1830», *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Leonardo Romero Tobar (ed.). Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 223-244.

de Orange-Nassau (1772-1843) en las provincias del sur (la futura Bélgica), que más que unidas a Holanda se percibían como sometidas. La impopularidad del monarca fue creciendo con decisiones como imponer el neerlandés como el único idioma oficial del Reino, ignorando que la burguesía belga hablaba francés; o en dar prioridad al cristianismo protestante frente al catolicismo dominante en Bélgica. También pesaba el hecho de que los beneficios coloniales fueran disfrutados principalmente en Holanda, a pesar de que Bélgica estaba más desarrollada industrialmente. En otras ocasiones Guillermo I hacía pequeñas concesiones para calmar los ánimos, justo lo contrario de lo que sucedió con la programación de la obra operística aquel 25 de agosto de 1830.

La Muette de Portici ya había provocado exaltadas reacciones patrióticas en su estreno en París en 1828³⁴. La temporada siguiente, la de 1828-1829, llegó a Bruselas con idéntico efecto, lo que provocó que se prohibiese su representación. Más adelante, coincidiendo con la celebración de su cumpleaños y del 59 aniversario de su reinado, Guillermo I permitió de nuevo su interpretación el tercer y último día de festejos, con el tenor del estreno parisino, Adolphe Nourrit, en el papel principal.

Con graves carencias de percepción de la situación, Pierre Van Gobbelschroy (1784-1850), uno de los dos únicos ministros belgas del último gobierno del Reino Unido de los Países Bajos, manifestó la mañana del 25 de agosto de 1830 que no veía peligro en autorizar la representación de *La Muda de Portici* en el Teatro de La Monnaie³⁵. Como es bien sabido, pocas horas después, las barricadas llenaron las calles de Bruselas y adoquines impactaban contra los centros oficiales de poder holandeses.

La ópera narra la historia del pescador Tommaso Masaniello, líder de la revuelta de 1647 contra el dominio de la Corona de Aragón sobre los reinos de Nápoles y Sicilia, que eran utilizados como base de rutas comerciales desde el siglo XVI. Cuando la época de bonanza económica declinó, la monarquía hispánica aumentó la presión fiscal sobre Nápoles, que se rebeló por ello³⁶. Las analogías entre la situación

³⁴ Staffan Albinsson, «Avoiding silent opera: the grand performing right at work in nineteenth century Paris», *European Journal of Law and Economics*, vol. 51, nº 1, 2021, pp. 183-200.

³⁵ Isabel Fernández Alonso, «La prensa belga durante el unionismo y el postunionismo (1830-1857)». *Ámbitos*, 3-4, 1999-2000, pp. 195-204.

³⁶ Ana García Urcola, *Las óperas francesas de tema español (1870-1914). Público, gusto burgués y construcción de una identidad nacional*, Bilbao, Universidad de Deusto, tesis doctoral dirigida por Fernando Bayón y José Ángel Achón Insausti, 2017.

napolitana y la belga frente al dominio de un poder externo no eran difíciles de establecer. Según avanzó la función, con una sala llena y bastante público en el exterior, hubo frases de la obra que fueron recibidas como consignas. Por ejemplo, el personaje masculino principal canta en el segundo acto: «Mejor morir que vivir desgraciado, ¿qué tiene que perder un esclavo?»³⁷, aunque las palabras que exaltaron a los asistentes estaban a continuación, cuando el tenor exclama: «¡Amor sagrado a la patria!»³⁷, a lo que se reaccionó desde las butacas con el grito de «¡A las armas!». Las proclamas patrióticas que se sucedieron interrumpieron la representación cuando aún no se había finalizado el segundo de los cinco actos de la ópera³⁸.

El público del interior del teatro salió a la calle y se sumó a los que no habían podido entrar y que aguardaban en la puerta. La multitud formada tomó la ciudad invitando a una sublevación contra Guillermo I, organizando barricadas, saqueando una armería y hasta un establecimiento de juguetes para hacerse con tambores con los que guiar el movimiento popular. El avance de la noche fue sumando personas bajo las proclamas de «Viva la libertad», «Abajo el rey» y «Muerte a los holandeses». Al amanecer, en la calle de la Magdalena, se produjo el primer tiroteo entre revolucionarios y fuerzas del orden, con resultados mortales para bastantes participantes. Al día siguiente se incrementó la lucha, pero Guillermo I todavía no se decidía a enviar a su ejército desde La Haya, a pesar de que las fuerzas locales no estaban controlando la situación. Las élites belgas, preocupadas por sus propiedades, organizaron su propia guardia ciudadana. Su primer objetivo sería restablecer el orden, aunque pronto se planteó formar también un gobierno provisional. La gestión política de Guillermo I había conseguido reunir las objeciones de élites económicas, liberales, católicos y trabajadores en precario. Esta alianza sería el germen del futuro Estado belga, menos popular de lo que las clases desfavorecidas deseaban cuando se unieron a la revolución.

Bélgica terminó exigiendo la separación administrativa de los Países Bajos, a lo que Guillermo I se negaría. El contexto internacional se mantuvo al margen del

³⁷ N° 8. Dúo de Masaniello y Pietro. «Mieux vaut mourir que rester miserable - Amour sacré de la patrie». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

³⁸ Nicolás Koch-Martín, «Bruselas, Teatro Royal de la Monnaie», *Ritmo*, 34, n° 340, 1963, p. 16.

conflicto por puro pragmatismo. Ninguna potencia envió tropas de ayuda al monarca holandés y, particularmente en Francia, no desagradaba la idea de la fragmentación en dos del Reino Unido de los Países Bajos. Finalmente, el 23 de septiembre, Guillermo I envió a su ejército que, derrotado, se retiró cuatro días después. El gobierno provisional declaró la independencia de Bélgica el 4 de octubre de 1830³⁹.

Esa tarde de agosto de 1830 convirtió a *La Muette de Portici* en un símbolo de la insurrección belga contra la dominación holandesa y, en definitiva, en un elemento identitario de su proyecto nacionalista⁴⁰. El elemento propagandístico que se adhirió a la ópera hizo que se sobrevalorara su importancia en el proceso. Su verdadera función fue la de exaltar los ánimos en aquella representación y convertirse en la chispa que hizo estallar un conflicto que se venía gestando desde hacía varios años, por la preponderancia de Holanda y la imposición de su lengua, religión e intereses económicos sobre Bélgica. Además, en el verano de 1830 se sumaron otros factores para generar la revuelta: una temporada de malas cosechas con graves carestías de alimentos y el cercano ejemplo de la revolución en Francia.

El Teatro de La Monnaie de Bruselas programó de nuevo *La Muette de Portici* para celebrar el primer centenario de la existencia de Bélgica en 1930, lo que demuestra que un siglo después la ópera no había perdido su carga simbólica. Catorce años más tarde volvió a ponerse en evidencia la vigencia de la obra cuando, a partir de septiembre de 1944, se organizaron catorce representaciones para conmemorar la liberación de Bruselas de la Alemania nazi. La ópera no corrió la misma suerte cuando nuevamente se decidió recurrir ella para celebrar, en 1980, el 150 aniversario del país. La amenaza de un grupo de flamencos de provocar altercados durante la representación prevista motivó la suspensión del evento en el último minuto⁴¹.

³⁹ Andoni Pérez Ayala, «Bélgica, un modelo de construcción nacional», *Historia Contemporánea*, 10, 1993, pp. 105-130.

⁴⁰ Camila Ventura Fresca, «Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas». *Opus*, vol. 26, n° 2, 2020, pp. 1-19.

⁴¹ Philippe De Bruycker, «Problemática del Estado-naciones en Bélgica», *Estado, nación y soberanía: problemas actuales en Europa*, Pérez Calvo, Alberto (coord.). Madrid, Secretaría General de Estado, 200, pp. 342-361.

Los problemas de unidad nacional en Bélgica han provocado que las dificultades para representar *La Muette de Portici* sigan estando presentes, al estar la ópera tan vinculada al propio nacimiento del país. Un nuevo intento de programación se planteó en 2011 y, entonces, se recordaba que la representación de la ópera en Bruselas no sería exclusivamente un acto artístico, sino un manifiesto político que podría interpretarse como un alegato por la unidad belga en un contexto complejo desde el punto de vista político. Son nuevas pruebas de que su carga simbólica se sigue manteniendo. De lo contrario no se podría explicar el cómo una composición de 1828 pudiera ser controvertida en la Bélgica de 2011⁴².

ASPECTOS MUSICALES DE *LA MUETTE DE PORTICI*

Se ha señalado en páginas precedentes que *La Muette de Portici* tiene el valor histórico de ser la composición fundacional del estilo de la *grand opéra*. Es decir, una obra extensa articulada en cinco actos, que demanda un sofisticado aparato escénico por la complejidad de la acción dramática, que incluye de forma obligada un ballet y que demanda del coro una integración en un drama que solía presentar un desacuerdo amoroso, dificultado por un conflictivo contexto histórico⁴³. Además de esta cuestión trascendental, contiene otras innovaciones resaltables como la de que la protagonista femenina de la ópera, la muda que le da título, debe ser interpretada de forma mímica por una bailarina, que frente al resto de personajes cantados muestra así de modo expresivo su carácter silente.

Por otra parte, el tratamiento dramático combina la influencia *belcantista* italiana, especialmente la procedente de Rossini, con la de la tragedia lírica francesa. Esto tuvo como resultado una acción más realista y efectiva, menos impostada de lo que había sido habitual en las obras estrenadas en la Ópera de París hasta entonces⁴⁴. Asimismo, la orquestación de esta partitura es más cromática de lo habitual en Auber, que solía

⁴² José Enrique De Ayala, «Carta de Europa. Crece el nacionalismo, la UE pierde», *Política Exterior*, vol. 24, n° 136, 2010, pp. 14-21.

⁴³ Ricardo Marcos, *Ópera. Desde sus inicios hasta nuestros días*, Biblioteca de las Artes de Nuevo León, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

⁴⁴ Emilio Sala, «Que ses geste parlants ont de grâce et de charmes: motivi melo nella Muette dei Portici». *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e ricezione delle forme di culture musicale*, Pompilio, Angelo (coord.), Turín, Edizione di Torino, vol. 1, 1990, pp. 504-520.

descansar sus composiciones en bellas líneas melódicas pero con una armonía simple⁴⁵. Así, especialistas en la obra de Auber como Robert Ignatius Letellier, afirman que su estilo se basa en el dominio melódico, con un acompañamiento fundamentalmente sostenido en acordes simples, con independencia del número de instrumentos previstos que, aunque fuesen nutridos, nunca perdían el equilibrio sonoro⁴⁶.

Otro aspecto relevante de *La Muette de Portici* es el virtuosismo vocal que requieren los roles principales: un tenor lírico-ligero para el pescador Masaniello; un tenor lírico para Alfonso, el hijo del virrey de Nápoles; una soprano ligera para Elvira, la prometida de Alfonso; tres bajos para Pietro, Borella y Moreno, los amigos de Masaniello; un tenor lírico para Lorenzo, el confidente de Alfonso; un bajo para el oficial Selva y una soprano lírica para la dama de compañía de Elvira. A ellos hay que sumar el personaje clave de Fenella, la hermana muda de Masaniello que debe ser interpretada por una bailarina. Compositores anteriores que trataron este mismo tema, como Michele Carafa, no encontraron este hallazgo teatral, el de hacer que el personaje mudo se expresase a través de la danza.

Como es habitual en las óperas influidas por el *belcantismo*, son frecuentes las demandas en el registro agudo y sobreagudo. Asimismo, las coloraturas intrincadas, como sucede en el aria de Elvira del primer acto⁴⁷, en el dúo de esta con Alfonso del tercero⁴⁸ o en la Barcarola de Masaniello del segundo⁴⁹. También pueden localizarse pasajes de líneas elegantes y cuidadoso manejo de dinámicas en el aria de Alfonso del acto primero⁵⁰ o en la Cavatina de Masaniello del cuarto⁵¹. Asimismo, a las voces graves de los tres amigos del protagonista se les exige un fraseo nítido y dar soporte

⁴⁵ León B. Plantinga, *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.

⁴⁶ Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and his Music... op. cit.*

⁴⁷ N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁴⁸ N° 10. Dúo de Alfonso y Elvira: «N'espérez pas me fuir». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁴⁹ N° 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*, Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵⁰ N° 1. Introducción, aria de Alfonso y Dúo de Alfonso y Lorenzo: «Du Prince objet de notre amour». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius (ed.) Letellier, Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵¹ N° 13. Aria y cavatina de Masaniello: «Spectacle affreux-Du pauvre ami seul ami fidèle». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

armónico a las voces más agudas, como se observa en el dúo de Pietro y Masaniello del segundo acto⁵².

Por otro lado, como será preceptivo en la *grand opéra* que inauguraba esta obra, el coro tiene un papel importante en la trama y a él están reservados algunos de los pasajes más emotivos. En cada uno de los cinco actos tiene asignada una página propia, además de sus intervenciones en los múltiples pasajes concertantes compartidos con los solistas⁵³. También el ballet, más allá del personaje de Fenella previsto para una bailarina, tiene un espacio clave en la obra con una escena específica tras el aria de Elvira del primer acto⁵⁴ y la presencia en otros momentos de danzas populares de origen napolitano como la tarantela y la barcarola⁵⁵.

Auber tomó conciencia de los cambios de gusto de su época y estuvo abierto a las nuevas corrientes de composición, actitud similar a la mostrada por su sucesor al frente del Conservatorio de París en 1871, Ambroise Thomas (1811-1896)⁵⁶.

ASPECTOS DRAMÁTICOS DE *LA MUETTE DE PORTICI*

Como ya se ha mencionado, la ópera se basa vagamente en el alzamiento histórico de Masaniello contra el gobierno de la Corona de Aragón en Nápoles en 1647. Portici es una ciudad de Campania a los pies del Vesubio, lugar en el transcurren los hechos. El primer acto comienza con la boda obligada de Alfonso, hijo del duque de Arcos, virrey de Nápoles, con la princesa Elvira⁵⁷. Alfonso ha seducido y abandonado a Fenella, la hermana muda del pescador Masaniello, que se muestra angustiado ante el

⁵² N° 8. Dúo de Masaniello y Pietro: «Mieux vaut mourir que rester miserable - Amour sacré de la patrie». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵³ N° 4. Escena y coro: «Dans ces jardins»; N° 6. Coro y recitativo: «Amis amis le soleil va paraître»; N° 11. Coro: «Au marché qui vient de s'ouvrir»; N° 14. Cavatina y coro: «Mais on vient»; N° 16. Marcha y coro: «Honneur et gloire»; N° 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages». Daniel-François Auber. *La Muette de Portici*. Robert I. Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵⁴ N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême». Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.). Cambridge: Scholars Publishing, 2011.

⁵⁵ N° 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle»; N° 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages». D. Auber, *La Muette de Portici*. Robert I. Letellier (ed.). Cambridge: Scholars Publishing, 2011.

⁵⁶ Alejandro Santini Dupeyrón, «Hamlet de Ambroise Thomas», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 27, n° 290, 2022, pp. 26-30.

⁵⁷ N° 1. Introducción, aria de Alfonso y Dúo de Alfonso y Lorenzo: «Du Prince objet de notre amour». Daniel-François-Esprit Auber. *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

temor de que ella haya podido suicidarse. Masaniello se convertirá, en parte por la suerte de su hermana, en el líder de los revolucionarios que intentan rechazar el asedio de la ciudad de Nápoles por parte de los aragoneses. Por tanto, los destinos de Masaniello y Fenella estarán entrelazados a lo largo de la acción.

Durante la fiesta de esponsales⁵⁸, Fenella busca protección frente al virrey, que la ha mantenido encarcelada durante un mes para apartarla de su hijo. Tras huir de la prisión explica mediante gestos cómo fue engañada y seducida, mostrando un pañuelo que su amante le regaló. Elvira promete darle protección y se dirige hacia el altar, mientras Fenella intenta seguirla infructuosamente⁵⁹. Ya dentro de la capilla, Fenella reconoce en el novio de la princesa a su seductor. Cuando los recién casados salen de la iglesia⁶⁰, Elvira presenta a Fenella a su esposo y descubre, a partir de los gestos de la muda, que él era su amante infiel⁶¹. Tras ello, Fenella huye, dejando a Alfonso, Elvira y a los invitados de la boda desconcertados⁶².

En el segundo acto se muestra a Masaniello ya decidido a liderar la revuelta contra la ocupación aragonesa en venganza por el maltrato sufrido por su hermana. Los pescadores, que venían fraguando la idea de rebelarse contra la tiranía, comienzan organizarse⁶³. Pietro, amigo de Masaniello, ha buscado a Fenella sin resultados, pero finalmente ella aparece y explica que, a pesar del maltrato, sigue enamorada de Alfonso, aunque todavía no revela su nombre⁶⁴. Lleno de rabia, Masaniello incita a los pescadores a que tomen las armas y juran la perdición del enemigo de su país⁶⁵.

⁵⁸ N° 2. Recitativo y coro: «Mais du cortège qui s'avance», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁵⁹ N° 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁰ N° 4. Escena y coro: «Dans ces jardins», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶¹ N° 5. Final del acto I: «Ils sont unis! », Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶² Varios, «La ópera del mes. La muda de Portici», *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 14, n° 139, 2009, pp. 26-28.

⁶³ N° 6. Coro y recitativo: «Amis amis le soleil va paraître». N° 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁴ N° 8. Dúo de Masaniello y Pietro: «Mieux vaut mourir que rester misérable- Amour sacré de la patrie», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁵ N° 9. Final del acto II: «Venez, amis, venez partager mes transports», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

En el tercer acto Alfonso obtiene el perdón de su esposa Elvira, que, no obstante, intenta mantener su promesa de proteger a Fenella⁶⁶. Luego la escena cambia y muestra el bullicio de las compraventas del mercado de Nápoles, que oculta la trama de la sublevación⁶⁷. Selva, el oficial de la guardia del virrey, de quien Fenella había logrado escapar, la localiza e intenta arrestarla nuevamente. Esto provoca el estallido de la rebelión, en la que el pueblo sale victorioso⁶⁸.

En el acto cuarto Fenella acude a la cabaña de su hermano y le cuenta los acontecimientos que se están produciendo en la ciudad⁶⁹. Cuando ella se retira, entra Pietro con sus compañeros e intenta convencer a Masaniello de que retome el liderazgo de la insurrección. Pero él, horrorizado por la violencia generada, contesta que solo deseaba la libertad del pueblo napolitano⁷⁰, lo que introduce un elemento contrarrevolucionario en la trama. Para intentar que vuelva a implicarse le comentan que Alfonso se ha escapado y que están dispuestos a cogerlo y matarlo. Fenella, que los escucha, decide salvar a su amante. Poco después Alfonso y Elvira llaman a la puerta y piden refugio. Masaniello se lo concede sin reconocer quiénes son y a pesar del riesgo de enfrentamiento con su amigo Prieto por darles protección. Fenella, aunque al principio está dispuesta a vengarse de su rival, la princesa, la perdona por el bien de Alfonso. Pietro desvela la identidad de Alfonso, el hijo del virrey, pero Masaniello se atiene a la palabra dada y les proporciona una barca para que huyan⁷¹. Pietro y sus camaradas abandonan la cabaña llenos de ira. Mientras tanto, el magistrado de la ciudad presenta a Masaniello la corona real y lo proclama Rey de Nápoles⁷².

⁶⁶ N° 10. Dúo de Alfonso y Elvira: «N'espérez pas me fuir», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁷ N° 11. Coro: «Au marché qui vient de s'ouvrir», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁸ N° 12. Final del acto III: «Non, je ne me trompe pas, c'est bien elle», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁶⁹ N° 13. Aria y cavatina de Masaniello: «Spectacle affreux-Du pauvre ami seul ami fidèle», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷⁰ N° 14. Cavatina y coro: «Mais on vient», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷¹ N° 15. Escena y coro: «Des étrangers dans ma chaumière», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷² N° 16. Marcha y coro: «Honneur et gloire», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

En el quinto y último acto Pietro, junto a los otros pescadores, se dirige al palacio del virrey⁷³ y confiesa a Moreno que ha administrado un veneno a Masaniello porque ve en él a un traidor y a un tirano en potencia. El nuevo rey, por tanto, morirá en cuestión de horas. Cuando está terminando su relato es interrumpido por Borella, que accede apresuradamente comentando que tropas al mando de Alfonso están entrando en la ciudad para recuperar el poder. Con el convencimiento de que solo Masaniello podría salvarlos, los pescadores le piden que asuma el mando de nuevo. Masaniello, ya enfermo por efecto del veneno, acepta la propuesta.

La historia se encamina hacia un final delirante y espectacular escénicamente⁷⁴, muy propio del estilo de Scribe y de lo que será habitual en la *grand opéra*: tiene lugar un violento combate, mientras el Vesubio entra en erupción. Simultáneamente, Masaniello es degollado por sus propios compañeros en el acto de salvar la vida de Elvira, que es rescatada por Alfonso. Al escuchar las terribles noticias, Fenella se precipita desde la terraza del palacio del virrey al vacío, mientras el Vesubio vomita lava. Una culminación de la historia que responde plenamente a las convenciones del melodrama romántico, con un fenómeno natural subrayando la tragedia⁷⁵.

CONCLUSIONES

La Muette de Portici de Auber tiene importancia en dos vertientes: la musical, como obra que inaugura el género nacido en Francia conocido como la *grand opéra*, cultivado especialmente en la Ópera de París; y la política, como elemento simbólico clave en el proceso de independencia de Bélgica frente a Holanda, que se iniciaría el 25 de agosto de 1830 al finalizar en el Teatro de La Monnaie de Bruselas una representación de la obra. El público estableció paralelismos entre la rebelión encabezada por un pescador napolitano contra la Corona de Aragón y la situación de sometimiento de Bélgica por Guillermo I en el Reino Unido de los Países Bajos, una

⁷³ N° 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷⁴ N° 18. Final: «On vient! Silence, amis!», Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, 2011.

⁷⁵ Arturo Delgado Cabrera, *Estudio de libretos de ópera francesa*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral dirigida por Alicia Yllera Fernández, 1987.

asociación de ideas similar a la desarrollada en otros lugares, como en la Italia del *Risorgimento*. La acción dramática y la música lograron estimular a un público receptivo a un discurso revolucionario de estas características. Por otro lado, la difusión del libreto en múltiples traducciones aseguró el amplio aparato de propaganda nacionalista y su eficacia simbólica se ha extendido hasta nuestros días.

NÚMEROS MUSICALES DE LA MUETTE DE PORTICI

Obertura.

Acto I:

- Nº 1. Introducción, aria de Alfonso y Dúo de Alfonso y Lorenzo: «Du Prince objet de notre amour».
- Nº 2. Recitativo y coro: «Mais du cortège qui s'avance».
- Nº 3. Aria de Elvira y Ballet: «Plaisir du rang suprême».
- Nº 4. Escena y coro: «Dans ces jardins».
- Nº 5. Final del acto I: «Ils sont unis!».

Acto II:

- Nº 6. Coro y recitativo: «Amis amis le soleil va paraître».
- Nº 7. Barcarola: «Amis la matinée est belle».
- Nº 8. Dúo de Masaniello y Pietro: «Mieux vaut mourir que rester miserable - Amour sacré de la patrie».
- Nº 9. Final del acto II: «Venez, amis, venez partager mes transports».

Acto III:

- Nº 10. Dúo de Alfonso y Elvira: «N'espérez pas me fuir».
- Nº 11. Coro: «Au marché qui vient de s'ouvrir».
- Nº 12. Final del acto III: «Non, je ne me trompe pas, c'est bien elle».

Acto IV:

Nº 13. Aria y cavatina de Masaniello: «Spectacle affreux-Du pauvre ami seul ami fidèle».

Nº 14. Cavatina y coro: «Mais on vient».

Nº 15. Escena y coro: «Des étrangers dans ma chaumière».

Nº 16. Marcha y coro: «Honneur et gloire».

Acto V:

Nº 17. Barcarola y coro: «Voyez du haut de ces rivages».

Nº 18. Final: «On vient! Silence, amis!».

BIBLIOGRAFÍA

- ALBINSSON, Staffan. «Avoiding silent opera: the grand performing right at work in nineteenth century Paris». *European Journal of Law and Economics*, vol. 51, nº 1, 2021, pp. 183-200.
- BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Richard Wagner*. Madrid: Alianza, 1996.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone. «La Marquise: de la nouvelle (1832) de George Sand à l'opéra-comique (1835) d'Adolphe Adam sur un livret de M.M. de Saint-Georges et de Leuven, portraits croisés de deux comédiens, Lélío et Clairval». En: *Evocar la literatura francesa y francófona de la modernidad: homenaje a Àngels Santa. M. Carme Figuerola Cabrol* (ed.). Lleida: Universitat-Pagés, 2019, pp. 117-127.
- COCHRAN, Keith. «Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel Francois Esprit Auber (AWV) ». *Notes*, vol. 54, nº 1, 1997, pp. 82-84.
- CORTÉS SALINAS, Carmen. *La Restauración y primeras oleadas revolucionarias (1815-1830)*. Madrid: Ediciones Akal, 1984.
- DE AYALA, José Enrique. «Carta de Europa. Crece el nacionalismo, la UE pierde». *Política Exterior*, vol. 24, nº 136, 2010, pp. 14-21.
- DE BRUYCKER, Philippe. «Problemática del Estado-naciones en Bélgica». En: *Estado, nación y soberanía: problemas actuales en Europa*. Alberto Pérez Calvo (coord.). Madrid: Secretaría General de Estado, 2000, pp. 342-361.
- DELGADO CABRERA, Arturo. *Estudio de libretos de ópera francesa*. Madrid: Universidad Complutense, tesis doctoral dirigida por Alicia Yllera Fernández, 1987.
- _____ «A propósito de Le Comte Ory: Farmoutier, Rossini, Mozart». *Epos. Revista de Filología*, nº 8, 1992, pp. 485-488.
- DENGLER GASSIN, Roberto. «Eugène Scribe». En: *Diccionario histórico de la traducción en España*. Francisco Lafarfa y Luis Pegenaute (coords.). Madrid: Gredos, 2009, p. 1.032.
- FERNÁNDEZ ALONSO, Isabel. «La prensa belga durante el unionismo y el postunionismo (1830-1857)». *Ámbitos*, 3-4, 1999-2000, pp. 195-204.

- GARCÍA URCOLA, Ana. *Las óperas francesas de tema español (1870-1914). Público, gusto burgués y construcción de una identidad nacional*. Bilbao: Universidad de Deusto, tesis doctoral dirigida por Fernando Bayón y José Ángel Achón Insausti, 2017.
- GOSSET, Philip. «Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento». *Proceedings of the American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge*, vol. 156, n° 3, 2012, pp. 271-282.
- GREGOR-DELLIN, Martin. *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*. Madrid: Alianza, 2001.
- HUCHER, Yves; MORINI, Jacqueline. *Berlioz*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Madrid: Capitán Swing, 2015.
- KOCH-MARTIN, Nicolás. «Bruselas, Teatro Royal de la Monnaie». *Ritmo*, vol. 34, n° 340, 1963, p. 16.
- LETELLIER, Robert Ignatius. *Daniel-François-Esprit Auber: The Man and his Music*, Cambridge: Scholars Publishing, 2010.
- _____ *Daniel-François-Esprit Auber's La Part du Diable*. Cambridge: Scholars Publishing, 2019.
- LOPE, Hans-Joachim. «El Estado nacional y la identidad belga vistos por los contemporáneos de la Revolución de 1830». En: *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Leonardo Romero Tobar (ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 223-244.
- MARCOS, Ricardo. *Ópera. Desde sus inicios hasta nuestros días*, Biblioteca de las Artes de Nuevo León, Tomo II. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- MORABITO, Fabio. «I manoscritti autogra! di Luigi Cherubini: cataloghi, storia ed acquisizione del lascito presso la Königliche Bibliothek di Berlino». *Acta Musicológica*, vol. 84, n° 2, 2012, pp. 167-198.
- MORENO, Juan Carlos. «Franz von Suppé». *Ritmo*, n° 934, 2019, pp. 40-41.

- PÉREZ AYALA, Andoni. «Bélgica, un modelo de construcción nacional». *Historia Contemporánea*, 10, 1993, pp. 105-130.
- PIEROZZI, Alessandro. «Giacomo Meyerbeer (1791-1864), el autor que se reinventó a sí mismo». *Melómano*, vol. 24, n° 248, 2019, pp. 20-24.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín. «El discurso nacionalista en Don Carlo de Giuseppe Verdi». *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, n° 5, 2018, pp. 108-121.
- PLANTINGA, León B. *La música romántica: una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- SALA, Emilio. «Que ses geste parlants ont de grâce et de charmes: motivi melo nella Muette dei Portici». *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale*. Pompilio, Angelo (coord.), Turín: Edizione di Torino, vol. 1, 1990, pp. 504-520.
- SANTINI DUPEYRÓN, Alejandro: «Hamlet de Ambroise Thomas». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 27, n° 290, 2022, pp. 26-30.
- SCHNEIDER, Herbert. *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*. Sprimont-Bélgica: Mardaga, 1998.
- SOSA, José Octavio. *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*. México: INBA, 2010.
- TÉLLEZ, José Luis. «Actualidad de Rossini». *Scherzo*, n° 345, 2018, pp. 79-82.
- VARIOS. «La ópera del mes. La muda de Portici». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 14, n° 139, 2009, pp. 26-28.
- VARIOS. «La ópera del mes: La Favorita». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 11, n° 106, 2006, pp. 28-31.
- _____ «La ópera del mes: Las Vísperas Sicilianas». *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. 12, n° 124, 2007, pp. 26-31.
- VENTURA FRESCA, Camila. «Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas». *Opus*, 26, n° 2, 2020, pp. 1-19.

VITOUX, Frédéric. *Rossini*. Madrid: Alianza, 1989.

WAGNER, Richard. *Recuerdos de mi vida y otros escritos*. Aracena (Huelva): Doble J Editorial, 2011.

PARTITURA

AUBER, Daniel-François-Esprit. *La Muette de Portici*. Robert Ignatius Letellier (ed.). Cambridge Scholars Publishing, 2011.

DISCOGRAFÍA

AUBER, Daniel-François-Esprit. *La Muette de Portici*. Alfredo Kraus, June Anderson, John Aler, Jean-Philippe Lafont, Alain Munier, Frédéric Vassar, Jean-Philippe Courtis, Martine Mahé, Daniel Ottevaere. Ensemble Choral Jean Laforge. Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Thomas Fulton. Montecarlo (Sala Garnier): EMI Classics / Warner, septiembre de 1986. 7243-5-75257-2-5, 2 cds.

_____ *La Muette de Portici*. Diego Torre, Angelina Ruzzafante, Óscar de la Torre, Angus Wood, Wiard Witholt, Ulf Pausen, Anne Weinkauff, Kostadin Arguirov, Stephan Biener. Opernchor de Anhaltischen Theaters. Anhaltische Philharmonie. Antony Hermus. Dessau (Anhaltisches Theaters): CPO, 24 al 26 de mayo de 2011. 7-61203-76942-1, 2 cds.