

PERANDONES, Miriam. "Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales". *Quadrivium*, núm. 5, 2014; ISSN 1989-8851.

http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Per_Loz.html

Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales.

Resumen

La novela *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera realiza un intercambio de roles de género entre los protagonistas, la viuda Doña Pepita y el seminarista Don Luis, y, sin embargo, en la adaptación para la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905), el compositor Isaac Albéniz en colaboración con el libretista Francis Money-Coutts deconstruye este discurso y crea dos arquetipos de género en los personajes de Pepita y Luis. En ambos casos, pese a que se insertan en una etapa histórico-cultural que supone el inicio de una redefinición de la identidad femenina, no se muestra el cambio que comenzaba a tomar forma en la España finisecular.

El objetivo de este trabajo es descubrir y describir el discurso cultural y musical que Coutts y Albéniz desarrollan a través de la elaboración del libreto y de la obra musical. Para ello se llevará a cabo un análisis intertextual entre la obra literaria y el libreto, y un estudio basado en la propuesta metodológica de Carolyn Abbate (1991) en que se analizará el discurso musical desarrollado por Albéniz a través de los conceptos de erotismo y misticismo y el tema principal de la lucha entre amor humano y divino.

Abstract

The novel *Pepita Jiménez* (1874) by Juan Valera presents a gender role exchange between the two leading roles Doña Pepita, the widow, and Don Luis, the seminarian. Nevertheless, in the opera dramatization of *Pepita Jiménez* (1896-1905) the composer Isaac Albéniz in collaboration with the librettist Francis Money-Coutts deconstructs this discourse and creates two gender archetypes for both characters, Pepita and Luis. Despite being written during a Spanish historical and cultural period in which a redefinition of the feminine identity begins, this change that was taking place at the end of the 19th century does not appear in either works.

The aim of this work is to discover and describe the cultural and musical discourse that Coutts and Albéniz developed through the libretto and the musical score. I accomplish an intertextual analysis between the novel and the *libretto* and I do a study based on the methodological proposal by Carolyn Abbate (1991). The musical speech developed by Albéniz is analyzed through the concepts of eroticism and mysticism as well as the dispute between love and religion, the principal topic in the opera.

Introducción

Según Walter Clark (1999) Isaac Albéniz orientó su carrera compositiva hacia el género lírico-dramático durante más de una década antes de dedicarse de nuevo a la composición para piano. Su catálogo lírico lo conforman obras aún poco conocidas para el público

general, aunque recibieron una importante atención hace diez años. En 2003 se reestrenó su zarzuela *San Antonio de la Florida*, se grabó su ópera *Henry Clifford* y se realizó el estreno absoluto de la primera de su trilogía de temática artúrica, *Merlín*. En el año 2006 se realizó una grabación para un importante sello discográfico del que fue su más exitoso trabajo operístico, *Pepita Jiménez*, pero solo muy recientemente -en 2012 y 2013- se ha interpretado en escena. La recuperación de estas obras, pese a que apenas se han representado, ha puesto en valor el perfil lírico de Albéniz y ha permitido realizar una nueva valoración del catálogo albeniciano. Más allá del plano meramente interpretativo, la recuperación de estas obras posibilita el estudio de objetos musicológicos alejados -aunque emparentados, en este caso- con el nacionalismo español.

Albéniz decide componer *Pepita Jiménez* en 1894 con el banquero inglés Francis Money-Coutts. Ambos mantuvieron una relación profesional y personal muy cercana simbolizada en el denominado Pauto de Fausto, pacto que fructificó en las tres óperas mencionadas arriba además de otros proyectos, como algunas de las canciones más interesantes de su catálogo. Money-Coutts escribió el libreto basado en la exitosa novela homónima de Juan Valera. La ópera se estrenó el 5 de enero de 1896 en el Gran Teatro del Liceo como obra en un acto, aunque fue sometida a ulteriores revisiones y se extendió a dos. Fue la obra escénica de Albéniz de mayor éxito; se representó en años sucesivos en Praga (1897) y Bruselas (1905), aunque no se interpretó más veces en España hasta años después de la muerte del compositor, pese a sus intentos de estrenarla en Madrid, primero en el Teatro Real y después en el Teatro Lírico en 1902¹.

El estudio de *Pepita Jiménez* se realizará a través del análisis intertextual del libreto en relación con la novela original de Valera; para ello se estudiarán tres poemas de Coutts que fueron escritos expresamente para la ópera e incluidos en su colección *The Alhambra and other poems* (1898). Estas pequeñas obras ofrecen un discurso que desarrolla algunas de las claves del sustrato temático y simbólico de la ópera en relación con el discurso musical. Para el estudio de género en música se realizará una revisión de las investigaciones filológicas sobre los estereotipos de género a propósito de la novela y la problemática surgida en España en su recepción debido a las aparente subversión de los roles religiosos y sociales que transgreden los personajes protagonistas en la novela.

En el apartado musical se estudiarán los códigos músico-culturales utilizados por Albéniz en la ópera. Para ello se realizará un exhaustivo análisis musical que permita descubrir el intradiscurso desde el cual el compositor se posiciona en relación a la polémica contemporánea surgida en España en torno a la dicotomía entre erotismo y misticismo y la tensión entre el amor divino y amor humano, tema central de la novela. A través de un estudio narratológico se analizará esta relectura ofrecida por Albéniz al tiempo mostrará los medios por los que transcurre el discurso musical.

Para el análisis de esta ópera se utilizará la edición realizada por José de Eusebio en la editorial Tritó (2008)², basada en la versión que realizó Albéniz para el Teatro de la Moneda de Bruselas.

¹ Ya en 1897 Albéniz ofreció en Praga la ópera revisada en dos actos y en 1905, en el Teatro de la Moneda, de Bruselas, se estrena la última versión. Más adelante, tras la muerte de Albéniz, se puso en escena en París (1923) y Barcelona (1926). Recientemente se ha interpretado en Buenos Aires (2012) y en Madrid (2013). En 1964, el compositor donostiarra Pablo Sorozábal dio a conocer en el Teatro de la Zarzuela una adaptación de la obra, y lo propio hizo Josep Soler, dos años más tarde, en el Festival de Perelada. Para los reestrenos la obra se tradujo a diferentes idiomas: italiano, para su estreno en Barcelona, alemán (Praga) y francés (Bruselas). El libreto original es en inglés.

² Este director de orquesta ha recuperado también las otras obras líricas como *Merlín* y *Henry Clifford*.

Análisis intertextual

El argumento de la novela se resume en que el joven seminarista Don Luis va a pasar un tiempo al pueblo donde nació, en Andalucía. Allí conoce a Pepita Jiménez, una bella y joven viuda con quien el padre del joven, Don Pedro, pretende casarse, y de quien Don Luis se enamora. Doña Pepita se enamora a su vez del seminarista y finalmente él abandona la vida mística para iniciar una vida matrimonial. «El proceso de este enamoramiento constituye el tema básico de las cartas del joven a su tío y preceptor religioso» (Feal, 1984: 473), cartas que constituyen la primera parte de las tres que conforman la novela. En ella, a través de la voz del seminarista, se describe el proceso íntimo en su lucha contra sus sentimientos amorosos.

En la segunda parte, denominada por Valera *Paralipómenos*, un narrador omnisciente toma la palabra. Desde este punto Money-Coutts y Albéniz desarrollan la ópera, o, dicho de otra forma, la obra musical comienza desde la segunda parte de la novela. Esto implicó que el libretista tuviera que incluir en el texto frases que explicaran acciones ocurridas en la primera parte del libro, pero lo hizo sin conseguir buenos resultados. La ópera apenas resume de manera un tanto ruda las breves acciones que se narran en las cartas, obviando lo que Valera consideraba más interesante, las sutilezas del texto en relación con los sentimientos y la situación de duda teológica del seminarista. Coutts y Albéniz introducen al espectador *in media res*, lo que fue criticado por parte de la prensa al dificultar su comprensión argumental para el público no iniciado³.

En el libreto, al contrario de lo que ocurre en la novela, Pepita es la presencia dramática y musical central⁴. El texto literario está construido a partir de fragmentos tomados casi literalmente de la novela original⁵, y en otras ocasiones incluyen textos de Coutts escritos a propósito para la ópera, tres de ellos publicados dos años después del estreno de *Pepita* en Barcelona en su poemario *The Alhambra and other poems*. Estos tres poemas fueron seleccionados por Coutts para ser editados separadamente y, en consecuencia, dan fe de la importancia que les otorga el autor. Los tres textos son especialmente significativos en la medida en que fueron creados *ad hoc* para la ópera y, aunque uno de ellos parafrasea la obra literaria, inciden sobre la temática que Coutts y Albéniz pretenden subrayar. Dos de los tres recaban sobre el tema principal de la novela, el debate entre amor religioso y profano, tema con que el propio Valera se identificaba a través del enfrentamiento neoplatónico de las dos clases de amor⁶.

³ Para la revisión crítica de la recepción de la ópera y el resumen sobre la discusión mantenida entre Albéniz y Valera sobre esta cuestión véase el capítulo “A Man of Some Importance (1896-1897)” en Clark (1999: 136-177).

⁴ Albéniz y Money Coutts describen la acción a partir de la protagonista, en el acto primero desde su conversación con el Vicario (escena 4), en la escena siguiente con su fiel sierva Antoñona (escena 5) y a continuación con Don Luis (escena 6). Durante el segundo acto esta cuestión es aún más notoria; los sentimientos de Pepita acaparan la primera parte (escena 2 con Antoñona, y escena 3 con su romanza) y posteriormente en la Fiesta de la Cruz dedicada al Niño Jesús, en la que Pepita Jiménez es alabada por los invitados (escena 4). La ópera finaliza con el dúo de Luis y la joven (escena 6).

⁵ Véase el siguiente ejemplo. En *Paralipómenos*, Doña Pepita se expresa de la siguiente manera: «Padre mío, yo no debí llamar a Vd., sino ir a la iglesia y hablar con Vd. en el confesionario, y allí confesar mis pecados. Por desgracia no estoy arrepentida; mi corazón se ha endurecido en la maldad». En el libreto se lee en la escena 4: «Oh, father! I have sinned and can't repent! I was coming to confession. But my heart, my heart seemed spent!».

⁶ Herrera Rodrigo (2002) cita a Leonardo Romero en la introducción a su sexta edición de *Pepita Jiménez*, en la que explica la identificación entre el seminarista Don Luis y determinadas ideas de Juan Valera a través del epistolario del escritor y su corpus ensayístico: «Leonardo Romero va identificando [los paralelismos] tanto

Libretista y compositor, en su labor colaborativa conjunta, colocan esta lucha en el centro del concepto creador, aunque desde la perspectiva de Pepita (excepto en las dos últimas escenas del segundo acto, donde oímos la voz del seminarista casi por primera vez). El poema “The eternal conflict” reconstruye el episodio de la novela en la que Don Luis le propone un amor espiritual a Doña Pepita en lugar del carnal, y ella lo rechaza al considerarlo «vacío de deleite» (empty of delight). Este texto se incluye en la última escena de la ópera en una versión revisada. Pero es aún más significativa la Romanza de Pepita en la escena 3 del acto II en que se lamenta por su amor. Este momento no aparece en la novela y Coutts y Albéniz lo crean *ex novo*, posiblemente para dar un momento musical solista a la protagonista de la obra. Este poema fue titulado “Homilía” en *The Alhambra...* en clara referencia a la dualidad establecida entre el amor religioso y el amor profano. Además, en la edición reducida para piano publicada por Breikoft & Hartel en 1896 se incluye una “Introducción” en que, además de realizar un resumen argumental, se explica que el alma del seminarista se debate entre el Amor y la Religión [sic], y señala que en la última escena entre Luis y Pepita éste trata de alejar sus pensamientos de su «amor terrenal»⁷.

El tema había recibido la atención de la crítica en la contemporaneidad española. Se hizo una lectura politizada de la novela en la que el entorno conservador y religioso entendió la obra como una victoria de lo sensual sobre lo religioso/místico y consideró que era detractora «del ideal religioso o el enemigo del celibato sacerdotal en nombre de la vida de los instintos» (Feal, 1984: 475). La joven viuda sería, en esta interpretación conservadora, un «instrumento de perdición». La cuestión llegó al extremo de que el propio Valera vio la necesidad de defenderse en el prólogo a la quinta edición de su novela⁸. El escritor tenía un carácter liberal que le apartó de «las posiciones más retrógradas y defendió siempre la necesidad de elevar el nivel social y cultural de la mujer» (Monleón, 1998: 13), aunque no asumió las posturas feministas que tomaban forma en la España decimonónica; al contrario, las criticó, pero desde premisas liberales. Valera participaba del discurso decimonónico de la domesticidad en que la mujer debía mantenerse en la esfera privada para mantener el equilibrio social dentro de la organización burguesa.

Según Clark, Albéniz, al igual que Valera, tenía ideas políticas liberales y compartía con el escritor una mirada amable sobre la humanidad y la vida. En este sentido, veremos que el discurso dramático y musical que ofrecen Coutts y Albéniz está en consonancia con el ideario tolerante y liberal que presenta Valera a través de *Pepita Jiménez*, y con una visión benéfica sobre la mujer, aunque no feminista.

Erotismo y misticismo

En los estudios filológicos se ha señalado la inversión de roles de género que Valera ofrece en su novela. García Bajo (2011) apunta algunos de los estudios españoles y extranjeros que han analizado esta cuestión. Todos ellos coinciden en la masculinización de Doña Pepita y la feminización de Don Luis que tiene lugar en la primera parte y que se resuelve mediante un proceso de restauración de los valores genéricos "apropiados". En la misma

en la «Introducción» a su edición de la novela como en las innumerables notas a pie de página, en las que da la referencia puntual y precisa de los pasajes del epistolario o del corpus ensayístico con los que encuentra conexión».

⁷ «His hole soul is torn between his Love and his Religion. When Pepita appears he strives, with all the fervour of a Catholic neophyte, to lead his thoughts away from his earthly affection» (Albéniz. Introduction, 1896).

⁸ Valera señala que las burlas en la novela a propósito de Don Luis van «contra lo vano de su vocación, no contra la vocación misma» y asegura que «no estaba en la mente del autor censurar la vocación de Don Luis» (Valera, 1877: VIII-IX).

línea, Monleón señala el «total dislocamiento de papeles y funciones» (1998: 12) especialmente en la primera parte, en que Don Luis se presenta como un personaje afeminado desde el momento en que es un hombre religioso, condición que lo vincula a lo femenino, usa el género epistolar para describirse (recordemos que el campo de la literatura epistolar era durante el siglo XIX eminentemente femenino), y se narran diferentes anécdotas que subrayan esta condición, especialmente la de la mula.

Por el contrario, Pepita se presenta como una mujer que, debido a su posición social y a su situación civil, puede decidir no casarse y vivir libremente, de forma similar a un hombre. Además es gestora de la hacienda, labor que por sexo no le corresponde, y tiene conocimientos sobre el funcionamiento de negocios agrícolas. En lo que se refiere a su personalidad, es orgullosa y tiene iniciativa, otro de los síntomas de masculinización anómala.

En los *Paralipómenos* aparece un reequilibrio en los dos roles⁹. Se produce un proceso de feminización de Pepita a través del amor por Don Luis, «pues debilita su orgullo, acaba con su autonomía y la entrega a un varón, al que se somete y ante el cual se humilla» (García Bajo, 2011). Además, sus accesos de locura -algunos de los cuales son introducidos en el libreto, como llantos incontrolables y desmayos y, al final, su amago de suicidio- la feminizan. Como señala McClary (1991), «la locura, como el género o la sexualidad, están definidas socialmente, y se acepta el tipo de locura en función de género». En la novela se va produciendo un proceso de masculinización de Don Luis a través de sus demostraciones de destreza ecuestre ante una Pepita subyugada en la ventana, su duelo con el conde de Genazahar, y, por supuesto, su relación amorosa y la experiencia carnal. Este proceso de masculinización que culmina con el matrimonio de ambos pone en orden la organización social. Pepita y Luis acaban adoptando los roles normativos y representando los ideales de masculinidad y feminidad.

En la ópera el libretista deconstruye esta subversión de roles del inicio de la novela y recrea dos arquetipos de género desde el comienzo del libreto. La masculinidad de Don Luis jamás se pone en entredicho; al contrario, se resalta. Coutts remarca en la primera escena entre Don Pedro y Antoñona los aspectos masculinos y profanos de la personalidad de Don Luis (su maestría en montar a caballo y se destaca que conoce el arte de la esgrima). Al tiempo, la parodia de la represión sexual voluntaria del seminarista en la novela (Sánchez García, 2005) pierde protagonismo en la ópera, ya que desde el primer momento se conoce el acercamiento carnal entre Luis y Pepita en un beso, sugerido en la primera escena por Antoñona en su conversación con Don Pedro y explicitado por la propia Pepita en su confesión al Vicario. Por tanto, el erotismo sutil de la novela deja paso a una visión más humana y carnal de las relaciones entre los protagonistas. El propio Don Luis lo resume al final del primer acto: «Primero equitación, esgrima, devaneos ¡y ahora tal vez un asesinato!» -en referencia al duelo con el conde de Genahazar.

Para describir a Pepita, Coutts presenta el ideal de la virgen, uno de los tres arquetipos femeninos que poblaron la imaginación del siglo XIX. La virgen (madre y esposa, dócil y pasiva) representa la felicidad en el mundo doméstico, a la que, en Doña Pepita, se le subraya la vertiente religiosa. A diferencia de la novela, Coutts y Albéniz eliminan toda

⁹ Según García Bajo (2011) Valera marca «la transición de la escritura feminizada de un género epistolar confesional donde se reconoce la imposibilidad de dar cuenta de una mujer, a una omnisciencia viril». Los elementos del carácter de Pepita o las acciones que pueden ser reprobables en la sociedad (orgullo, la coquetería, o las artes de seducción) se justifican en la medida en que subrayan su feminidad y en que nunca sobrepasa los límites socialmente permitidos. Se justifica en la medida en que ella no había puesto malicia o premeditación, y que cuanto hizo nació de un amor irresistible y de nobles impulsos. El orgullo y la racionalidad son atributos de la masculinidad de su caracterización inicial que la transformación de Pepita se encarga de resolver.

referencia simbólica al amor humano y al erotismo en referencia a la protagonista. Por ejemplo, en la novela la huerta de Pepita «se hace eco de los estados de ánimo de los personajes, y [...] proporciona el marco ideal que invita al disfrute de los placeres sensuales» (Herrera, 2002). Una huerta que se convierte en jardín -naturaleza cultivada y dispuesta por el hombre- adornado con un templete de una Venus de mármol, diosa profana del amor. Sin embargo, en el libreto no hay descripción del paisaje más allá de «prado abierto», y, sin embargo, hace hincapié en el aspecto religioso al describir, como único adorno del jardín, al Niño Jesús.

Es aún más significativa la descripción de la habitación de Pepita en el libreto en el segundo cuadro del acto II. Aquí se destacan los motivos religiosos; de nuevo el Niño Jesús aparece en el centro, y se enumeran las pinturas que adornan la habitación, en las que la Virgen es la figura central. El libretista sugiere, además de la devoción de Pepita a la Virgen explicitada en la novela, una identificación simbólica entre ambas¹⁰. Se trata de *El Pasma de Sicilia*, atribuido a Rafael, y cinco pinturas más de Murillo con la temática de la Virgen¹¹. En este caso Coutts sigue de forma casi exacta la descripción que ofrece Valera, pero las diferencias son significativas. Las flores que adornan la habitación en el libreto operístico están más detalladas. Como se ha visto, la huerta, y, en general, los elementos de la naturaleza son cómplices del sentimiento erótico y acompañan los sutiles momentos de amor sensual de los protagonistas durante la novela (Sánchez García, 2012). En este caso, único momento de la ópera donde se especifican, Coutts añade rosas y jazmines -flores con una significación simbólica ligada a las relaciones amorosas¹²- en la ventana francesa que está abierta al jardín. El libretista parece presentar desde el punto de vista escenográfico la lucha interna de Don Luis entre amor humano y místico, y enmarca la disputa entre los dos amantes que tiene lugar en este último cuadro de la ópera sobre el tema principal de la ópera¹³.

Diferentes estudiosos han señalado que en la novela existe una idealización del personaje de Pepita, que encarna el esplendor físico y la pureza interior, y esta idealización en que se subraya lo religioso es especialmente notorio en el libreto, como se ha visto. Según Clark, prevalece la visión de pureza e inocencia interior sobre la mujer, equiparándola a un niño, aunque no en ingenuidad. Coutts, y también Albéniz, plantearían una visión de la mujer propia de la sociedad patriarcal que, según carta de Coutts a Albéniz¹⁴, se complementarían

¹⁰ Esta identificación que se sugiere a través del propio Luis en la carta a su tío el deán del 6 de junio, en la que describe a Doña Pepita: «De pronto se nublaron sus ojos; todo su rostro hermoso, pálido ya de una palidez traslúcida, se contrajo con una bellísima expresión de melancolía. Parecía la madre de los dolores. Dos lágrimas brotaron lentamente de sus ojos y empezaron a deslizarse por sus mejillas».

¹¹ Se trata de *San Ildefonso y la Virgen*, que narra el milagro de encuentro con la Virgen del Santo, *La Inmaculada Concepción*, *La Aparición de la Virgen a San Bernardo*, en que la Virgen se aparece para ofrecerle su leche al Santo como premio a su defensa mariana, y los dos medios puntos, de forma semicircular: *El Sueño del Patricio* y *la Visita al Pontífice*, que narran la historia de la fundación de la iglesia de Santa María la Mayor (Roma). *El Pasma de Sicilia* alude igualmente a la Virgen, ya que se refiere a la actitud de María durante el Vía Crucis en la pasión de Cristo (ver <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/caida-en-el-camino-del-calvario-el-pasma-de-sicilia-rafael/>. última consulta: 9 de agosto de 2013).

¹² Según Ramón Morales Valverde (1996), el jazmín en el lenguaje de las flores simboliza el amor voluptuoso, mientras que la rosa es la flor de Venus. La rosa también se ha utilizado al inicio de la ópera en la primera y tercera escenas como una metáfora de la belleza física y posiblemente espiritual de Pepita (Don Pedro: «Pepita, ¡rosa entre las rosas!», escena 1).

¹³ Recordamos que en la Introducción de la edición de Breikoft (1896) se señala que en el momento en que Don Luis entra en la habitación debate entre el «Amor y Religión».

¹⁴ En la carta de Coutts a Albéniz del 6 de febrero de 1901, el escritor le pregunta «¿Dónde aprendiste la teoría [de que] las mujeres son meras niñas; y que seríamos tontos si las tratásemos de otro modo?»; aquí se mostraría esta inocencia en la mujer. Al mismo tiempo, Doña Pepita aparece como el ideal femenino del hogar proclamado por Coutts en sus escritos como *The Marriage Ring* o *The Training of the Instinct of Love*.

con una visión paternalista. De esta forma, tanto en la novela como en el libreto Pepita aparece como modelo decimonónico de ángel del hogar, en que la mujer debe ser un ejemplo de virtud y la sostenedora de la familia a través del amor, la pureza y la inocencia.

Pepita Jiménez es una novela idealizadora, no sólo de los protagonistas, sino del contexto en que transcurre. Algunos autores han considerado que Valera fue esencialmente un realista porque refleja la realidad de su época, pero él mismo se consideraba antirealista y antinaturalista. Valera presenta una versión idealizada de la Andalucía rural, y presenta «escenarios de la infancia y la juventud de su autor, idealizados, eso sí, y desprovistos de la pobreza y ruindad que, sin embargo, [Valera] le atribuye en sus cartas familiares» (Herrera, 2002). Monleón le considera un antecesor del modernismo, en cuanto que el idealismo y el subjetivismo lo distancian de lo cotidiano. Esta visión se ha trasladado al libreto en su planteamiento amable e idealista, aunque, al mismo tiempo, ofrece una serie de características que la vinculan con el verismo en boga: la ambientación rural, la acción que transcurre durante una fiesta popular, la alusión al duelo y al suicidio, además de que musicalmente comparte características con las óperas veristas¹⁵. Sin embargo, no hay lugar para el nuevo papel emancipador de la mujer, como tampoco lo hubo en el verismo europeo (Kelkel, 1984).

El tratamiento de género en el discurso musical: ¿masculinidad y orientalismo?

Desde el punto de vista musical, Albéniz utiliza diferentes temas para distintas situaciones y personajes, en un tipo de *leitmotif* más similar a la *idée fixe* de Berlioz. En el caso de Don Luis y Doña Pepita el compositor presenta a los protagonistas y realiza su descripción psicológica a través de dos temas con características musicales diferenciadas que definen su masculinidad y feminidad. En ellos subraya los roles de género normativos utilizando un código formado en la tradición de la música occidental que el espectador interpreta desde su experiencia musical y cultural (McClary, 1992). Albéniz presenta un ideal masculino fuerte, mientras que el femenino lo presenta ligado al ideal de ángel del hogar en lugar de la mujer seductora, el «instrumento de perdición» denunciado por la crítica conservadora contemporánea. El compositor ofrece una mirada política y cultural progresista, aunque decimonónica.

Para describir a Don Luis, Albéniz posiblemente haya tenido en cuenta la descripción física que se hace en la novela de este personaje. En ella se hace hincapié en sus características varoniles y andaluzas:

Me he fijado en la gallardía de su persona, en la natural distinción y no aprendida elegancias de sus modales, en sus ojos llenos de fuego y de inteligencia [...] buen mozo [...]: alto, ligero, bien formado, cabello negro, ojos negros también y llenos de fuego y de dulzura [...] y algo atrevido y varonil en todo el ademán, a pesar del recogimiento y de la mansedumbre clericales.

Sin embargo, las mujeres en las óperas de Albéniz, tal como subraya Clark en Bevan (*Albéniz, Money-Coutts and "La Parenthese londonniene"*. Ph. D. University of London, 1994), consiguen siempre sus propósitos sobre el deber de los hombres. Las mujeres manejan la acción y el devenir de los acontecimientos, y aquí entraría el concepto de "no ingenuidad" sugerido por Clark. En esta ópera, Antoñona, personaje que aquí no da tiempo a analizar, es quien consigue la unión amorosa entre los protagonistas a través de la manipulación de Don Luis.

¹⁵ Incluye un interludio entre cuadro I y II del segundo acto, propio del verismo; también utiliza una vocalidad expresiva y dramática; usa elementos wagnerianos, como los *leitmotiven* en este caso o el cromatismo del lenguaje musical- en este caso justificado porque Albéniz era un wagnerista convencido; finalmente, la escena festiva en que se destaca el color local, característico del verismo en España.

Para el tema de Don Luis, Albéniz utiliza elementos característicos del lenguaje musical español -o andaluz-, con el uso de una fuerte hemiolia, la escala frigia en Si (sobre la tonalidad de Mi M) y la cadencia andaluza. Este tema que, según Clark, sugiere el carácter provisional de sus aspiraciones religiosas, en mi opinión apunta a la masculinidad de Don Luis uniendo los conceptos de etnicidad y género. Sin duda, el *color local* español también señala la localización de la acción y el origen del personaje, pero ante todo describe su masculinidad. En la ópera, Albéniz no presenta un hombre pusilánime o delicado, un hombre místico o religioso, sino la encarnación de valores viriles a través de su españolidad y otros elementos musicales que encarnan la fuerza y el vigor, como el *tutti* orquestal con que se presenta.



Imagen 1. Tema de Don Luis.

La cuestión entre orientalismo¹⁶ y género como definidores de masculinidad es la tesis defendida en este estudio. Ambos conceptos, desde el punto de vista de la feminidad, han sido ampliamente estudiados en el ámbito humanístico y también en el específicamente musical y, sin embargo, apenas existen estudios sobre la masculinidad española en este ámbito. Sin embargo, sí existe una abundante bibliografía sobre la imagen de la España romántica en el extranjero (Lucena, 2006)¹⁷. En el contexto cultural europeo en que Albéniz escribe y estrena esta ópera, los estereotipos culturales ligados al exotismo español son plenamente vigentes. El propio Albéniz sufría entonces las consecuencias de esta imagen; Clark menciona las críticas sufridas por el compositor y otros intérpretes españoles al no alcanzar las expectativas puestas sobre un intérprete hispano en lo que se refiere a la fuerza y viveza esperada (Clark, 1999, p. 80-81). La imagen nacional, como construcción cultural, presenta una España fuerte y pasional, ligada al mito romántico orientalista. Esta imagen en que Andalucía es la metonimia de España, el bandolero, el guerrillero y el torero son los estereotipos masculinos españoles a los que se les atribuían valores precapitalistas como la espontaneidad, la valentía o la lealtad, en hombres que luchan por la libertad y la tradición, valores que se enfrentan a una Europa burguesa e industrializada.

No obstante, el personaje literario de Don Luis no se refiere a ninguno de estos estereotipos exóticos. Valera, y después Coultts en el libreto, presentan una masculinidad hegemónica, el modelo construido en el sistema patriarcal de sociedades jerárquicas, como la española,

¹⁶ El *orientalismo* se utiliza aquí en el concepto cultural referido a los prejuicios y estereotipos del Oriente de que forma parte España definido por Edward Said en su ensayo *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (1978)

¹⁷ Miralles hace una relación en la página 2 de su artículo “La mirada de Carmen: el mito oriental de España y la identidad nacional” (2004).

a través de un hombre con las características de trabajador, responsable, racional, heterosexual, jefe del hogar, padre, fuerte y blanco (Sipi3n, 2008). Ahora bien, Alb3niz a1ade el exotismo andaluz al personaje, ofreciendo las caracter3sticas presentes en el imaginario cultural europeo sobre el hombre espa1ol, ligado a una sugerida virilidad¹⁸.

El propio compositor nos ofrece este c3digo basado en la uni3n entre orientalismo y g3nero en su 3pera posterior, *Merl3n*, aunque en este caso aplicado al sexo femenino y, por tanto, con matices negativos en su significaci3n. En las investigaciones entre orientalismo y feminidad en que «el Oriente se identificaba con la naturaleza irracional, con la feminidad, que ten3a que ser conquistada, dominada y domesticada por el hombre» (Miralles, 2004), orientalismo, sensualidad e iniquidad en la mujer van de la mano. En el 3mbito musicol3gico Phyllis ha trabajado la er3tica en relaci3n con la mujer y a la otredad, lo ex3tico y lo femenino como elemento er3tico. Esta autora reproduce una serie de caracter3sticas musicales ligadas al exotismo, perfectamente aplicables a esta escena de *Merl3n*, como los ritmos sincopados, el acento m3trico irregular, una menor importancia de la cuerda orquestal, uso de escalas o patrones mel3dicos tomados de «culturas extranjeras concretas», violando las normas tradicionales, en definitiva, del Arte Occidental (Phyllis, 1997). En *Merl3n*, para acompa1ar la danza de Nivian -esclava sarracena que pretende vengarse de Merl3n en el tercer acto- utiliza un motivo floreado en ritmo ternario con una orquestaci3n reducida, y los instrumentos de viento madera, especialmente oboe y flauta, conducen el tema de tipo *orientalizante*. Alb3niz tambi3n usa aqu3 otros elementos espa1olizantes como la escala frigia y la cadencia andaluza sobre la que se construye la danza.



Imagen 2. Danza de Nivian quien «entra con su grupo de bailarinas sarracenas». Acto III, *Merl3n*.

¹⁸ En el estudio antropol3gico de Brandes sobre el folklore y la masculinidad andaluza, pese a tratarse de un estudio realizado en 1975 y 1976, los c3digos y patrones se1alados respecto a la masculinidad y a la sexualidad podr3an ser no muy distintos de la Andaluc3a finisecular. Esto resulta especialmente significativo en el an3lisis que hace de las viudas desde la perspectiva masculina, especialmente de las j3venes, a las que la sociedad andaluza puede acusar de «asesinar» a los hombres para llevar una mejor vida, precisamente la perversidad que el Conde de Genazahar atribuye a Do1a Pepita (Brandes, 1991, p. 104). En el caso que nos ocupa, la fuerza, la voluntad y el vigor suelen estar asociados a los tributos genitales masculinos, como si «residieran» en ellos, por lo que masculinidad y sexo parecen intr3nicamente unidos (Brandes, 1991, p. 119). Alb3niz, como viajero incansable y enamorado de Andaluc3a, podr3a haber conocido de primera mano las peculiaridades de esta regi3n.

Pese a que Coutts pretende negar todo erotismo a esta escena de la ópera artúrica, es innegable que Albéniz, en este caso, utiliza un código musical estereotipado en los que erotismo y orientalismo van unidos. No hay que olvidar que Albéniz pretendía vender sus óperas en otros países, además de España, por lo que es factible que practicara un tipo de autoexotismo, entendido como el uso de los códigos culturales vigentes sobre España/Oriente¹⁹.

Simbología tonal en *Pepita Jiménez*

Como podemos observar en la Imagen 2, Albéniz utiliza en la escena de Nivian la escala frigia en Si, igual que en el tema de Don Luis en *Pepita Jiménez*, aunque en este caso sobre la tonalidad de Mi m en lugar de Mi M. En ambos casos la tonalidad de Mi, aquí unida a la escala frigia, se utiliza para representar el erotismo, con diferentes matices según el género del personaje tal como se ha visto en el apartado anterior.

Existen varios momentos en que el uso de esta tonalidad, a veces en forma de acorde (Mi mayor o menor) presenta un discurso musical narrativo que simboliza el amor carnal. En la cuarta escena, momento en que Pepita se confiesa ante el Vicario, el discurso musical afirma y contradice la acción dramática por este medio. En el momento en que Pepita confiesa el beso, expresión física del amor, la protagonista lo canta sobre el acorde de Mi m (sol-mi-si) al que sigue el tema de Don Luis, confirmando su amor humano. Por el contrario, un poco más adelante, Pepita asegura al Vicario que gracias a sus consejos se ha tranquilizado («sus palabras serenas me han calmado el corazón»), pero el discurso verbal contradice el discurso musical, que codifica sus verdaderos sentimientos. Albéniz compone este fragmento en Mi M, señalando su amor carnal y negando la tranquilidad que verbalmente afirma. Este hecho queda probado en el momento en el que sale el Vicario de escena, porque, según el libreto, Pepita «de repente se tira al suelo, sollozando y gimiendo». En otro ejemplo, en la escena 5 del acto II, momento en que Luis canta a los ojos de Pepita que en la novela expresan el amor carnal, Albéniz utiliza la tonalidad de Mi M.

La importancia de la tonalidad de Mi (mayor o menor) es patente en la organización tonal de la ópera, organización devenida de la interacción entre ésta y otras tonalidades. Clark menciona en el capítulo dedicado a *Pepita Jiménez* la dificultad para entender la estructura tonal de la ópera; en este artículo se defiende la tesis de que la estructura viene determinada por el discurso narrativo literario y musical. El tema principal de la ópera, la lucha entre el amor humano y el amor divino, se representa simbólicamente en el uso de determinadas tonalidades que la estructuran tonalmente.

El erotismo, unido al mundo terrenal, de los sentidos, y todas sus representaciones en la novela y en el libreto (la esgrima, la equitación, el duelo) es representado simbólicamente en *Pepita* con tonalidades en que se tiende a usar sostenidos (#), -como ocurre con Mi m y M. Por ejemplo, los momentos en que se presenta el personaje de Don Pedro, que en la

¹⁹ En este estudio podría echarse en falta el análisis de otras escenas en las que Albéniz vuelve a utilizar el color local, y sin embargo no se estudian desde el punto de vista de género. Aquí me limito a analizar la presentación y, en consecuencia, la descripción que Albéniz hace de los personajes a través de su tema musical respectivo, sin cerrar a puerta a posteriores estudios. No obstante, estos elementos folclóricos aparecen durante el desarrollo de la acción dramática, lo que no es equiparable a la presentación de personajes. En cualquier caso, funcionan desde el punto de vista escénico como contextualizadores locales de la acción y dinamizadores de la ópera, como en el caso de la danza de los niños (escena 4 del acto II) o la Romanza de Pepita a través de la cual expresa su dolor, como es común en el folclore andaluz.

novela está descrito como un “donjuán”, cuyo hijo Don Luis es fruto de una relación ilegítima, utiliza Re M o Mi M (aunque en ocasiones también Do M o La m). Ocurre algo similar con el conde de Genazahar, personaje con características masculinas parecidas.

Por el contrario, el mundo ideal en que la espiritualidad, la religiosidad, la perfección y la serenidad son los valores remarcados, aparecen en la tonalidad de Re b M, y esto se muestra con claridad en el tema de Doña Pepita. Éste no es en absoluto españolizante, pese a que podría serlo justificado en el *color* local. Albéniz, en coherencia con el libreto, presenta un tema con un fraseo melódico regular y *cantabile*. Parece representar el sereno encanto de la joven viuda, aunque también es apasionado, sin presentar una mujer débil o tímida²⁰.

(Enter PEPITA from garden R. C. with roses, VICAR and COUNT.)
(PEPITA kommt vom Garten, rechts, mit Rosen. Der PFARRER und der GRAF.)
Allegretto.
cantando cresc.
Pepita. (Bowling to DON PEDRO.) (Verbeugt sich vor DON PEDRO.) R
My sa - lu - ta - - - tion!
Gott zum Gru - - - sse!

Imagen 3. Tema de Doña Pepita.

La tonalidad utilizada para presentar a una serena Doña Pepita también se utiliza para enmarcar las acciones que tienen lugar en momentos de placidez relacionados con la protagonista. La primera escena en el jardín de Pepita, que comienza con el denominado “tema del jardín”, está escrita también en Re b M pese a que no tiene tonalidad en su armadura. Esta tonalidad prácticamente desaparece hasta que en el acto II llegan los invitados a la fiesta, que desconocen la actual situación inestable de Pepita y cantan en Re b M al «ángel querido», a «la más dulce» y a la «amiga del campesino». No es una elección arbitraria: Albéniz vuelve a escoger esta tonalidad en *Merlín* para enmarcar una situación bucólica, de quietud y paz al comienzo del acto III, en que se describe un momento de serenidad: «Un claro en un bosque de espinos blancos en flor. [...]. Al fondo, un lago. Es la hora del atardecer [...]. Arturo yace dormido al pie de un haya».

²⁰ Doña Pepita, a pesar de ser un modelo ideal de mujer decimonónica, también es una mujer de carácter, como muestra la decisión del personaje de seducir a Don Luis, o la descripción que se ofrece de ella en la novela en un momento de ira: «No parecía ya tímida gacela, sino iracunda leona».

MERLIN

ACTE III(*)

All.^{to} tranquillo (♩ = 98)

PIANO



Imagen 4. Primera escena del acto III, *Merlín*.

Sin embargo, el acto II, situado también en el jardín de Pepita y que comienza con el “tema del jardín”, Albéniz lo sitúa ya en la tonalidad de Mi b (mayor y menor). Con esta tonalidad el compositor quiere simbolizar la tensión entre los amores humano y divino. Mi b m y Mi b M son tonalidades en que se mezcla la tonalidad del amor carnal (Mi M/m) y la tonalidad de la espiritualidad y serenidad atribuidas a la viuda desde el libreto encarnada en el fervor religioso (Re b M).

(Enter DON PEDRO from house, followed by ANTOÑONA)
(DON PEDRO tritt auf, gefolgt von ANTOÑONA)

Allegro.

Allegretto.

f

p dolce



Imagen 5. Jardín de Pepita. Acto I (Re b M)

Allegretto.

f

p



Imagen 6. Jardín de Pepita. Acto II (Mi b M)

La elección de la tonalidad de Mi b como símbolo temático se confirma en la organización tonal de la ópera. Estas tonalidades aparecen en los momentos en que el tema principal se pone en primer plano en la acción (como en el cuadro segundo en la habitación de Pepita en el segundo acto, que comienza con el tema del “amor en la noche” en Mi b M y el aria de Don Luis de la escena 5 a continuación) y en determinadas escenas del primer acto (escenas 4, 5 y 6). Pero también se utiliza como el sustrato por el que transcurre la acción cuando el tema principal forma parte de la atmósfera escénica aunque no se trate directamente, como ocurre en el primer cuadro del segundo acto en que se prepara la fiesta y ésta tiene lugar está escrito casi en su totalidad en la tonalidad de Mi b (mayor o menor).

Acto II		
	Cuadro I: Jardín	Mi b M
Escena 1	Antoñona	Mi b M/ m
Escena 2	Antoñona y Pepita	Mi b m
Escena 3	Pepita (Romanza)	Mi b m / La b M
Escena 4	Fiesta (todos)	“Pepita, dulce mujer” Re b M Sol b M (coro) Pepita en Sol b M y Mi b m Coro de Niños al Niño Jesús: Mi b M. Danza en Mi b m Desmayo (tema del dolor, de la Romanza)
	Cuadro II: habitación de Pepita.	Mi b M: tema del “amor en la noche”
Escena 5	Don Luis	Mi b M “Sus ojos” Mi M
Escena 6	Don Luis y Doña Pepita	# Tema del amor en la noche: Mi M > Re M Amenaza de muerte: (frigio: Fa m): sacrificio por amor terrenal. Final FA M

Imagen 7. Cuadro del acto II de *Pepita Jiménez*.

Conclusiones

La construcción literaria y musical que Albéniz y Coutts hacen de la novela de Valera presenta algunas concomitancias, sobre todo en lo que se refiere al concepto de la mujer, pero también claras diferencias. En su discurso cultural progresista, ni el compositor ni el escritor acusan a la mujer -encarnada en este caso en Doña Pepita- de perversión, contrariamente a lo que había ocurrido en la crítica española conservadora tras la publicación de la novela. Albéniz presenta un tema equilibrado para la protagonista, suave

en su contorno melódico y extremadamente bello. La descripción musical va de la mano de la imagen de Doña Pepita ofrecida desde el libreto, en que se subraya su vertiente religiosa a través de su identificación con la Virgen, que funciona a su vez como símbolo del arquetipo de mujer virgen, ángel del hogar. Este estereotipo que en la novela se va creando a lo largo de la acción, en la ópera se presenta como tal desde la primera escena.

Una de las cuestiones más importantes en la descripción de Doña Pepita es que Albéniz la presenta carente de toda característica españolizante, código musical que en la mujer oriental tiende a asociarse con la maldad. Precisamente esta es una de las cuestiones más interesantes de la ópera, la elección de diferentes lenguajes para cada protagonista en cuanto que deja al descubierto un autoexotismo albeniciano en que el compositor hace uso del código orientalizante europeo respecto a España.

En la ópera, la idealización de Doña Pepita subraya su vertiente espiritual, que en la novela se atribuye a Don Luis por su condición de religioso. En cambio, en Don Luis, tanto en el libreto como en la música se subrayan sus condiciones humanas desde la primera escena. Albéniz presenta una virilidad ligada al estereotipo de hombre español por el uso de las características concretas del lenguaje musical andalucista, al tiempo que Coutts subraya este discurso destacando su masculinidad hegemónica en el libreto. En la confluencia de los dos discursos literario y musical, Doña Pepita aparece irremediablemente vencida por la masculinidad de Don Luis. Por tanto, Money-Coutts y Albéniz subvierten las características de los personajes, intercambiando los roles erótico-religiosos de los personajes respecto a la novela. Sin embargo, el desarrollo argumental es el mismo, y, con él, el tema principal -la dicotomía entre el amor divino y humano- que Albéniz se encarga de remarcar mediante la utilización simbólica de la tonalidad de Mi b (M /m), desarrollando un discurso narrativo subyacente que vertebra la estructura tonal de la ópera.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, C. (1991): *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, New Jersey, University of Princeton.
- ALBÉNIZ, I. (1896): *Pepita Jiménez*, Leipzig, Breikoft und Hartel.
- ALBÉNIZ, I. (2008): *Pepita Jiménez: comèdia lírica en dos actes i tres quadres, basada en la novel·la de Juan Valera*. EUSEBIO, J. (ed.), Barcelona, Tritó.
- BRANDES, S. (1991): *Metáforas de la masculinidad: sexo y estatus en el folklore andaluz*, Madrid: Taurus, D. L.
- CLARK, W. (1999): *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Nueva York, Oxford University Press.
- FEAL, C. (1984): “Pepita Jiménez o del misticismo al idilio”, *Bulletin Hispanique*, 86.
- GARCÍA BAJO, G. (2011): “Misterio femenino y orden patriarcal en *Pepita Jiménez* de Juan Valera”, *Hispanofila*.
- HELLER, W. (2003): *Emblems of eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley: University of California Press.

HERRERA RODRIGO, M. (2002): “Caracterización no verbal del personaje femenino en la novela del siglo XIX: «Amalia» y «Pepita Jiménez»” dentro de MORILLAS, E.: *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

KELKEL, M. (1984): *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 á 1930*, París: Vrin.

LUCENA GIRALDO, M. (2006): “Los estereotipos sobre la imagen de España”, *Norba. Revista de Historia*, 19.

MIRALLES, X. (2004): “La mirada de Carmen: el mito oriental de España y la identidad nacional”, *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 48.

MONEY-COUTTS, F. B. (1898): *The Alhambra and other poems*, London, New York, John Lane.

MONLEÓN, J. B. (1998): “Estudio preliminar” en VALERA, J.; *Pepita Jiménez*, Madrid, Akal.

MORALES VALVERDE, R. (1996): “Plantas y cultura popular: La etnobotánica en España”, *Quecus*, 129.

MCCLARY, S. (1991): “Constructions of Gender in Monteverdi’s Dramatic Music” dentro de *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

PHYLLIS, L. (1997): “Forreine conceites and wandring devises” : the exotic, the erotic, and the feminine” dentro de BELLMAN, J.: *The exoticism in Western music*. Northeastern University Press.

SAID, E. (1978): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. Londres, Roudledge and Kegan Paul.

SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2005): “Eros: El erotismo sensualista en *Pepita Jiménez*” dentro de SÁNCHEZ GARCÍA: *Un título para Eros : erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones.

SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2012): “Consideraciones sobre el erotismo en la novela del siglo XIX. A propósito de *Pepita Jiménez* de Juan Valera”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 23.

SIPIÓN, C. (2008): “Patriarcado, masculinidad y violencia. Posibles relaciones conceptuales”, *Magenta, Revista sobre masculinidades y género*.

VALERA, J. (1877): *Pepita Jiménez*, Madrid, Perojo.