

LOS JURISTAS EN LAS OPERAS¹

Francisco Sosa Wagner
Catedrático de Derecho Administrativo

Hablar de la presencia de los juristas en las óperas con ocasión de la fiesta de San Raimundo acaso sea un dislate o incluso una irreverencia por mi parte. Porque es el caso que aquél glorioso bienaventurado, que para nosotros es una especie de padre severo y remoto de la gran familia de los juristas, nada o muy poco tuvo que ver con la música, y, desde luego, absolutamente nada con la ópera, inexistente en aquél siglo XIII, turbulento y guerrero, rezador y altivo, preñado de años enigmáticos como todo siglo. Y es que se hace difícil imaginar al santo escuchando las ligeras canciones populares de la época, a los trovadores o a los minnesinger, personajes que él juzgaría de una frivolidad concluyente e irremediable; a lo sumo, san Raimundo oiría el homófono canto gregoriano en las iglesias de Barcelona, de Bolonia o, después, de Roma cuando, en su cargo de penitenciario de Gregorio IX, preparaba esa magna compilación que son las Decretales, el fundamento mismo, como se sabe, de la legislación eclesiástica durante muchos siglos. Adviértase, por cierto, cómo el Derecho, que fue un tiempo asunto de santos, vino a degenerar, con el paso voraz de los siglos, en tarea de guerreros y es un general, Napoleón, quien prácticamente funda, en la época moderna, el derecho público y privado de que aún hoy en buena medida nos nutrimos. Acaso esta deplorable evolución, que va de la mansa santidad a la áspera belicosidad, explique parte del desconcierto que nos rodea y de las tribulaciones que nos afligen.

¹ Texto de la conferencia pronunciada en la Facultad de Derecho de la Universidad de León el día 23 de enero de 1997, festividad de san Raimundo de Peñafort. Quiero agradecer muy especialmente a Begoña Muñiz, Angela Díez y Cristina Soto la ayuda prestada en la búsqueda de algunos libretos.

Sería desde luego una temeridad atribuir la responsabilidad de la distancia que siempre ha existido entre los mundos de la creación musical y del derecho a la no probada pero probable indiferencia hacia la música que practicó nuestro santo tutelar, cuya festividad hoy celebramos. Es lo cierto, sin embargo, que tal alejamiento es históricamente constatable aunque algunos grandes músicos iniciaron estudios de leyes. En efecto, Händel, antes de empezar a darle al órgano y, luego, al violín y al cémbalo, comenzó los estudios de Derecho por no contrariar la voluntad de su padre. Otro grande de la música barroca y amigo de Händel, Telemann, se matriculó en Leipzig en la Facultad de Derecho aunque abandonaría su empeño al recibir los primeros encargos para escribir música sagrada. Con Tartini pasó algo parecido. Tartini, autor de inolvidables Sonatas para violín, tiene una vida novelesca pues se fugó con una muchacha, sobrina de un príncipe de la Iglesia. Consiguió el prelado, con la relevante ayuda celestial, que impetró, y su cardenalicia obstinación, arrestar al fogoso y un punto lúbrico Tartini y, por supuesto, privarle de la dulce y gustosa compañía de la joven, lo que llevaría al músico en ciernes, abandonado cruelmente en los anhelos de la melancolía amorosa, al cenobio y, en concreto, a un convento de franciscanos. Excesos, como se ve, de una época de convicciones firmes y de virtudes exageradas. Pues bien, Tartini estudió derecho en la Universidad de Padua, en contra por cierto de la voluntad paterna, que pretendía dirigir sus esfuerzos hacia la Teología, ciencia en verdad más agitada y bullente en la época.

Antes, a principios del XVII, Heinrich Schütz, autor de unos bien famosos «Salmos de David», influidos por los madrigales que se escribían a la sazón en Italia, también tuvo la intención de hacerse abogado en la Universidad de Dresde. Pues ¿qué decir de Schumann que emprende análogos estudios en Leipzig? Los dejaría muy pronto, una vez constatada su genial intimidad con el piano. El mismo Sibelius, el feliz autor del «Vals triste», simultaneó en su juventud sus estudios en el Conservatorio de Helsinki y sus lecciones de violín con las del derecho romano. Y podríamos citar otros casos: Chausson, autor de mucha música y

de una ópera que apenas se representa, «Le roi Arthus»; Chabrier, a quien se conoce en nuestro país por ser el autor de la rapsodia orquestal «España» pero que también escribió ópera bajo la influencia de Wagner («Le Roi malgré lui»); el mismo Alban Berg fue funcionario con formación jurídica. Y, claro es, Tchaikovsky que destaca entre todos los citados porque culminó sus estudios de derecho y fue funcionario del Ministerio de Hacienda antes de decidir matricularse en el Conservatorio de San Petersburgo e iniciar así una carrera que le haría ingresar en el Olimpo, que en el caso de los músicos debe de ser una gran sala de conciertos en plena temporada.

En España, sin embargo, los estudios que más frecuentemente cuelgan los músicos son los de medicina. Así, Chueca, a quien debemos nada menos que «La Gran Vía», de la que luego hablaré, y «Agua, azucarillos y aguardiente», y Barbieri, otra vida de novela, pues fue (son sus palabras) «lego en un convento, estudiante de medicina, aprendiz de ingeniero (fue amigo de otro ingeniero, Echegaray), alumno del Conservatorio, partiquino, contrabandista durante una hora, buhonero, músico militar, miliciano nacional, bibliófilo, periodista y, sobre todo, constante admirador del bello sexo».

Vemos pues cómo los músicos abandonan sus estudios para consagrarse al arte. Cambian el código por el violín, la ley procesal por el piano. Y es que ambas dedicaciones parecen, en efecto, incompatibles. Porque el Derecho es lo sólido, lo firme, representa la consistencia, cierta grave espesura; la música es, por el contrario, leve, frágil, delicada, se escribe con signos que son como dibujos juguetones mientras que el derecho se escribe en papel de instancia y se le sepulta en artículos que son como catafalcos donde se entierra a la justicia. En la música nos encontramos la nota breve, la redonda, la blanca, la negra, la corchea, la semicorchea, la fusa, la semifusa, todos nombres quiméricos, que esconden sonidos inesperados bajo su engañosa apariencia de palos de jugar al golf y todo al cabo se traduce en balsámica armonía, en exaltación de los sentimientos, en un deslumbrador castillo de fuegos que no por artificiales calientan menos.

El derecho es lo útil, aquello que resulta imprescindible para que los humanos no nos comamos los unos a los otros, que es en rigor nuestra natural inclinación, sin el derecho el edificio social se vendría abajo, demolido por las termitas de nuestro incurable egoísmo, de la insensibilidad y de la falta de solidaridad que son los estigmas de la condición humana. La música es, por el contrario, superflua, innecesaria, pero es esto lo que la hace paradójicamente indispensable. La música es inútil pero solo en la inutilidad anida la belleza. Y es que si la música es un excedente, un excedente de la capacidad de creación y de la inteligencia humana, es al mismo tiempo un excipiente que es esa sustancia que se mezcla a los medicamentos para darles forma, sabor u otras cualidades que faciliten su uso. Pues bien, en tal sentido digo que la música es un excipiente porque es la sustancia mágica, la pócima de cuento, el brebaje mirífico que nos permite tragarnos el medicamento de la vida. La música pues como excedente y la música también como excipiente. Sólo así se la puede comprender.

De otro lado, la música es un gran paisaje, una gran pasión, una incruenta batalla, el universo, la vida, en suma, pero transcrita a notas, a claves, a tonos y esto es precisamente lo que le quita el dolor y la sangre, lo que elimina su pathos trágico. La música es lo que queda entre nosotros después de haberle hecho al mundo una saludable sangría. La música es el mundo una vez que lo hemos pasado a limpio.

Pero el jurista se encuentra el mundo sin sangrar y sucio y por ello ha de encauzarlo todo y meterlo en leyes, en reglamentos que es como ir poniendo diques y construyendo presas. Piénsese en el legislador. Este ha de encerrarlo todo para construir un mundo armónico. El compositor ha de liberarlo todo para crear su propia armonía. Y así entre un capítulo del código y un andante con brío hay la distancia que media entre un hombre al frente de un negociado y otro culminando la cumbre de una montaña.

También entre el proceso judicial y la sinfonía o el concierto hay una gran distancia. Pues mientras el proceso es el laberinto

donde acaba perdiéndose la verdad, en la sinfonía o en el concierto sencillamente no hay verdades porque todo queda remitido a una mentira ingenua, a la blanda excitación de los sentidos.

Pues bien, en la ópera es donde menos verdades encontramos porque todo es enredo imaginario, intriga sin intriga, cabriola fútil, un lujo descansado y apacible. En las óperas, aun en las más dramáticas, hay siempre una serenidad fina, reconcentrada, porque todo se disuelve al cabo en un doblar de campanas que sueñan tersas, brillantes y absolutorias.

Y hay también en las óperas humor, mucho humor, ironía de la que se expende metida en el celofán del buen gusto.

En las óperas hay personajes inflamados de pasiones, tuberculosas con la mirada oscurecida por la hemoptisis, hay poetas serios o poetas chirles, bufones, locos que pasean su locura como si fuera una bienaventuranza, seres que llevan su existencia quimérica de duendes o de elfos con dignidad y a veces su punto de guasa, moros con voz de hebreos y hebreos con voz de moros, patriotas con erisipela de epopeya, generales dispuestos a comerse el mundo y otros comidos ya por ese mismo mundo, marinos apoteósicos de charreteras, condes que sostienen el Antiguo Régimen persiguiendo los compactos glúteos de las sirvientas, hay amantes, amadas, celosos, cornudos, jardineros, maestros de música, maestros de danza, correveidiles, algún cura y así un sinfín de enredantes ... ¿y los juristas? ¿somos personas apropiadas para una trama operística? Veamos, repasemos el repertorio más usual y comprobemos cómo salimos retratados nosotros cuando el libretista se ha acordado de meternos en escena.

De entre todas, la más frecuente es la figura del notario porque es a quien se llama para redactar los contratos de matrimonio, ceremonia ésta tan usual en los libretos. Por lo común, tienen un papel de escaso relieve pero casi siempre teñido de cierta ridiculez, lo que se manifiesta por su forma de vestir, por sus gestos o por el modo de interpretar su actuación. Suele ser un bajo o un barítono; en general, puede decirse que la ley se manifiesta en las óperas a través de voces graves.

Así en *Don Pasquale*, por ejemplo, obra de Donizetti, bastante representada, como se sabe, junto al *L'elisir d'amore* y *Lucia de Lammermoor*. Es Don Pasquale una de las cumbres de la *opera buffa* italiana y en ella la música se presenta desenvuelta, expresiva, como un primor de viveza y donaire. Don Pasquale ha decidido casarse para dar una lección a su sobrino Ernesto y tratar así de apartarle de Norina, su amada, a quien Don Pasquale desprecia por ser pobre, una razón como se ve poco altruista pero de grave consistencia. El enredo, preparado por el médico Malatesta, consiste en que es la misma Norina, joven y guapa, la que se va a casar con Don Pasquale, presentada como una dama que vive en un convento (a principios del XIX, que es cuando se desarrolla la obra, en los conventos, vivían, junto a las monjas, damas no profesas). Naturalmente en un falso matrimonio porque a quien se llama para redactar el contrato es un falso notario y, también, un falso testigo se presta al juego. En este punto, se canta un trío en el que interviene el notario apócrifo. Al final, claro es, queda desvelado que tal matrimonio ha sido amañado y Ernesto y Norina pueden casarse, ahora ya de verdad, y vivir felices ... se supone.

Bellini estrenó *La sonnambula* en 1831. También en ella aparece un notario, esta vez un tenor, que debe intervenir en un contrato matrimonial. Su papel no es muy relevante en medio de una obra que juega con el equívoco de una muchacha que acaba metiéndose en la cama de un prójimo no por lujuria sino víctima de su sonambulismo. Su novio, cuando se entera, no parece especialmente satisfecho pues desconoce la afición de la muchacha a andar en sueños en camisa de dormir. Sin embargo, el prójimo que recibe tan inesperada visita no quiere aprovecharse de la favorable y propicia ocasión, aunque la agraciada joven le suscite deseos lúbricos, y se marcha a dar un paseo higiénico con el ánimo de apagar o, al menos, mitigar sus lógicos ardores. Todo un caballero, como se ve, que pone en cuestión el carácter irremediablemente rijoso que a los hombres se nos atribuye con ligereza. Al cabo, los equívocos se aclaran, se canta el bellísimo final *Ah, non credea mirarti* y los novios se dirigen a la iglesia para casarse.

Massenet, en *Werther*, se enfrentó al drama del héroe de Goethe. Nada hay en esta ópera que recuerde al mundo del Derecho y si la cito aquí es solo porque el padre de Charlotte, la mujer amada por Werther, es un magistrado de buenas maneras y amante de sus hijos a quienes enseña a cantar villancicos, por cierto un tanto extemporáneamente pues la obra empieza en verano y precisamente con el aprendizaje de una canción navideña. No hay final feliz, como bien se sabe, porque Werther morirá al no poder sufrir la vida sin Charlotte, casada con un sujeto bastante pelmazo de nombre Albert.

Hasta Wagner, de quien ya me gustaría a mí ser lejanísimo descendiente, saca algún escribano que otro en medio de sus personajes favoritos, habitualmente reyes terribles, princesas lánguidas, dioses vengativos, héroes imposibles e impasibles, walkirias puntillosas en el cumplimiento de sus deberes, caballeros del Santo grial (como es el caso de *Lohengrin*), landgraves, trovadores, sirenas, náyades, sátiros, ninfas, peregrinos (de estos hay muchos por ejemplo en *Tannhäuser*). En *Los Maestros cantores de Nüremberg*, que es ópera donde se rebaja el nivel de los intervinientes y salen un peletero, un tendero, un sastre, un jabonero, aparece también, como decía, un escribano que es un bajo y es uno de los participantes en el concurso de los maestros cantores. Se llama Beckmesser y resulta algo odioso en su empeño por ir anotando, con malignidad, todos los errores que cometen sus rivales. Interpreta dos arias: «¡Comenzad!» («Fanget an!») y «¡Cantad donde os plazca!» («Singt, wo Ihr wollt!») con las que enseña, complaciente y alegre, los fallos de sus compañeros y de los que ha tomado malévolamente nota como un escolar odioso. También es trapacero porque no duda en apropiarse de la letra de un poema ajeno. Al final, sus malas artes son castigadas y en el concurso se enreda de tal forma con la letra que había robado que es descalificado, aunque se revuelve contra el veredicto creando un embrollo del que saldrá la canción de Walther «De la aurora» («Morgendlicht») que ganará el concurso aunque este Walther, muy suyo, desprecia el ser admitido como maestro. Ello da pie para que justamente se enojen con él los demás porque con ello

pone en peligro el arte alemán que es lo importante y al que todos se deben. No es extraño que con estos desvaríos patrióticos, Wagner fuera utilizado, ya durante este siglo, por siniestros personajes aficionados a chamuscar judíos.

Esta figura del escribano es prima hermana de la del notario que antes hemos visto de suerte que el Fuero Juzgo en España habla indistantemente de escribanos y de notarios. Se trata en ambos casos de fedatarios públicos que intervenían en los contratos, en las escrituras y en otros documentos de cierto relieve. Si se quisiera diferenciar al escribano del notario podría decirse que el primero intervenía en actuaciones judiciales mientras que el segundo lo hacía en las privadas propiamente dichas pero tampoco esta distinción es en modo alguno segura. Para los libretistas de ópera, que no harían en este terreno distingos especialmente sutiles, el escribano era sin más un simple representante de la ley a quien había que llamar para dar validez a unas estipulaciones matrimoniales o a un testamento. En algún caso, el escribano es reducido por el libretista a la función de simple copista como ocurre en *La Gioconda*, obra menor de Ponchielli y de libreto un poco disparatado aunque su autor es Boito, el mismo que escribió los de *Otello* y *Falstaff* de Verdi. Hoy *La Gioconda* no es obra de repertorio. Ambientada en la Venecia del siglo XVII, en ella aparecen perversos personajes de la Inquisición, una ciega que es la madre precisamente de la Gioconda, cantante de dulces baladas y un tumulto de monjes, senadores, marineros, algunas damas, más el populacho, alborotador y festivo como todos los populachos. Es un espía de la Inquisición precisamente quien dicta a un escribano un anónimo en el que cuenta una cita nocturna y luego lo echa a un buzón, proclamándose él, el espía, verdadero dueño de la ciudad, momento en el que se canta el aria más logrado de la ópera «O monumento». Y poco más hay en la creación de Ponchielli que nos interese en el empeño que hoy tenemos entre manos.

También en *Madame Butterfly*, esa obra tan triste de Puccini, sale un notario u oficial del registro, papel cortísimo que interpreta un barítono. La verdad es que Puccini nos dejó un buen

testamento de llantos porque de *Tosca* no hay quien salga sin los ojos en plena expansión sollozante. Tampoco en *Turandot* nos faltan motivos de congoja. De *La Bohème* no nos vamos precisamente en plena carcajada. Pues ¿y en *Madame Butterfly*? ¿quién no ha odiado con todas sus entretelas a Pinkerton, el marino que dejó abandonada a la dulce geisha? El papel del derecho en este drama es el habitual: la boda se celebra ante el comisario imperial y está presente en ella el oficial del registro. Hay en la ópera un personaje más relevante y más cercano al mundo del derecho, del derecho internacional en este caso, y es el cónsul americano en Nagasaki que se huele desde el principio la incalificable faena que el teniente americano le va a hacer a la japonesita y que por ello se porta solícito con ella, aunque no hasta el punto de desvelarle los verdaderos planes del frívolo militar. Es precisamente con este cónsul sosteniendo entre sus brazos al hijo de Pinkerton y Butterfly, que se ha suicidado, como termina la ópera. El cónsul, que interviene constantemente en dúos y tríos memorables, se hace pues un personaje simpático y tierno.

El caballero de la rosa es una ópera de Strauss, Richard, el alemán, bávaro por más señas pues nació en Munich, a no confundir claro es con los Strauss, austriacos, que son más conocidos del gran público. Y con razón pues este Richard Strauss es, según mi gusto, algo prieto en su música aunque en sus libretos intervinieron directa o indirectamente escritores tan deslumbrantes como Stefan Zweig y Oscar Wilde y así la *Salomé* de este último sirvió para la ópera *Salomé* de Richard Strauss. Pues bien, en *El caballero de la rosa*, una obra ésta que exige una orquesta ingente, aparece también el notario para la redacción de un contrato matrimonial, papel que se atribuye a un bajo. El caballero de la rosa es un mensajero encargado de llevar al ser amado una rosa de plata, símbolo del amor. Hay un personaje, Octavio que, aunque masculino (es un efebo de diecisiete años), debe ser cantado por una mujer, soprano ligera o lírica, y María Teresa, princesa von Werdenberg y mariscala, muy fogosa y aun desgobernada en sus apetitos, probablemente para calmar su doble personalidad de princesa y mariscala. Ambos, Octavio y ella, son amantes, de hecho la ópera empieza después de un acceso

carnal porque se encuentran en el dormitorio de la mariscal y estas señas suelen ser bastante concluyentes. A pesar de que María Teresa tiene cara de habérselo pasado pipa, en realidad barrunta lo peor de esta relación amorosa pues, al doblar en edad al joven, piensa, con fundado criterio, que en cualquier momento éste le va a hacer llegar la triste boleta de despedida. Hay muchos enredos, pero entre ellos se encuentra el interés de un barón, primo de la mariscal, por conocer el nombre de un buen notario que le redacte el contrato de su matrimonio. Porque es el caso que el tal barón se va a casar en breve con Sofía, una bella joven, aunque ello no es obstáculo para que acose sexualmente a una doncella de la mariscal que, en realidad, es el efebo Octavio vestido de mujer, un travesti en una palabra, de los que tantos abundan hoy. Pero un travesti a la fuerza, en realidad se ha disfrazado para que el barón no advierta el tejemaneje de cama que se lleva con la mariscal y, cuando se viste de caballero, y lleva la famosa rosa que da nombre a la ópera, Sofía se enamora de él y él de Sofía. Al final se casarán con las bendiciones de la mariscal que no tiene más remedio que aceptar la pérdida del joven, aunque probablemente (pero esto ya no sale en la ópera) con el pensamiento puesto en algún otro galán de su pequeña corte. Esta necesidad de desahogo erótico no aplacada de María Teresa estaba sin duda en relación con su gran vitalidad pero también con el hecho de que necesitaba alguna distracción en las largas horas de soledad a que la sometía su marido, el bravo pero cornúpeta mariscal, un gran aficionado a la caza, deporte éste que era, en la segunda mitad del siglo XVIII, el equivalente del fútbol de nuestros días, al menos a los efectos del abandono de las debidas atenciones conyugales.

El notario tiene en esta ópera un papel algo más relevante y para dar los últimos toques al contrato canta con el barón en el acto segundo. El barón le pide que incluya una determinada propiedad como regalo de bodas, el notario le advierte que la ley permite el regalo del esposo a la esposa pero no al revés y que, en este punto, la ley no permite hacer excepciones. El barón se impacienta y le ordena que él busque la fórmula, al notario se le ocurre entonces que se haga «en cuanto cláusula cuidadosamente

estipulada de la dote o como donación inter vivos...». El barón se irrita, pega un puñetazo en la mesa y repite: «lo quiero como regalo de bodas». Y, dirigiéndose al notario: «métselo Vd. en la cabeza». El notario se retira a meditar la solución del embrollo pero ya sabemos que dicho contrato no se llegará a celebrar nunca porque Octavio logra librar a Sofía del baboso barón batiéndose incluso en duelo con él.

Una ópera algo atípica por el tema que aborda es *Andrea Chénier* de Giordano. Se trata de la vida del poeta Chénier que es al cabo acusado y condenado a muerte por un tribunal en Francia, después de la Revolución. Toda la ópera está traspasada de la tensión revolucionaria, desde el inicio, cuando un sirviente, Carlo, al observar cómo su padre, ya viejo, sigue trabajando, se rebela contra un sistema que explota y humilla a los débiles. Canta «Son sesenta años, oh anciano, los que ya sirves a tus señores arrogantes ... les has prodigado fidelidad, la fuerza de tus nervios, tu alma, tu mente .. y no solo eso ... sino además les has dado la existencia de tus hijos». «Te odio, casa dorada», clama el criado. Este hombre abandonará más tarde esa casa que odia, despojándose con violencia de su librea, en compañía precisamente de su padre. Chénier también canta y en su voz resuena la condena del egoísmo y de la avaricia de la Iglesia y de la aristocracia, en medio del escándalo de los anfitriones e invitados de la mansión en la que se encuentra. Sin embargo, su destino será cruel porque, como con frecuencia ocurre en los procesos revolucionarios, Chénier será considerado traidor a la revolución y, por ello, ejecutado. Es el criado Carlo quien escribe el informe contra él y en el aria «¿Enemigo de la patria?» se pregunta cómo es posible que acuse a quien un día fue su amigo y acepte escribir al dictado que éste ha sido «un traidor, un poeta, subversor de corazones y de las costumbres». «Gigante me creía -clama vencido el criado-, sigo siendo un siervo, solo he cambiado de patrón».

Hay en *Andrea Chénier* un tribunal que actúa sin muchos escrúpulos legales, se trata de un tribunal revolucionario, expeditivo, rápido (al poeta en la realidad lo detuvieron en casa de un amigo que era a quien buscaban los miembros del comité revolu-

cionario). Cuando se clama, cuando clamamos, contra la lentitud de la justicia, se olvida que en ella, en esa misma lentitud, es donde anida a veces la garantía de que va a ser impartida con rectitud. En fin, el poeta Chénier canta ante quienes le juzgan: «sí, fui soldado ... fui escritor y he hecho de mi pluma arma feroz, con mi voz he cantado a la patria ...». Y termina «No soy un traidor. Matadme! Pero dejadme el honor!».

La guillotina produjo al cabo su conocido y definitivo efecto. El final resulta muy dramático porque su amada va al patíbulo con él después de haber sobornado a un carcelero y haber conseguido de esta forma cambiarse por una mujer que también se hallaba condenada a muerte. Un epílogo muy propio del *verismo* en el que la obra de Giordano se inscribe plenamente. De la muerte real de Chénier se han contando cosas poca verosímiles pero que demuestran que el poeta fue leyenda.

¿Y Mozart? ¿qué idea tuvo el gran Wolfgang Amadeus o, al menos, quienes escribieron los libretos de sus óperas de los juristas?

No es infrecuente que en algunas de las grandes creaciones mozartianas salgan notarios que intervienen en casamientos. Así ocurre en una escena muy hilarante de *Cosí fan tutte*, cuyo libreto escribió Da Ponte. Es *Cosí* una obra divertida, llena no de bromas o situaciones jocosas sino llena de gracia a secas porque todo el enredo es un continuum de chispa, de atinado hallazgo escénico y de comicidad. El argumento, bien conocido, está tomado al parecer de la realidad y se centra en dos hermanas, Fiordiligi y Dorabella, sus respectivos amantes, Guglielmo y Fernando, y una apuesta que sobre el amor de ellas hacia ellos hace el solterón don Alfonso ayudado por la criada, Despina. La historia comienza con una inolvidable escena en la que los amantes Guglielmo y Fernando evocan a sus amadas y las prendas celestiales con que están adornadas. Don Alfonso, que como él mismo recuerda «peina ya canas grises», les dice que no se emocionen porque sus novias Fiordiligi y Dorabella les engañarían si la ocasión se les presentara propicia. Porfían los tres y al final se formula la apuesta de la que iba a resultar la veracidad

de la afirmación de don Alfonso pues las novias en efecto les traicionan con dos personajes que son los mismos novios pero disfrazados de extranjeros y cambiadas las parejas, llegándose así a la conclusión de que, según reza el título de la ópera, *cosí fan tutte*, es decir, así hacen todas. Una buena lección para tanto enamorado en la higuera como anda suelto por ahí. ¡No os fiéis de las mozas, jóvenes! es la enseñanza que quieren transmitir Mozart y el libretista Da Ponte al que vive en las nubes amorosas.

El personaje del notario es en esta obra un falso notario pues no es otro que la criada Despina disfrazada ya que las bodas entre Fiordiligi y Dorabella con sus nuevos amantes no va ser sino un simulacro, como es lógico. Pero la intervención de Despina es cómica cuando dice «por contrato redactado por mí se unen en matrimonio Fiordiligi con Sempronio y con Tizio Dorabella y por dote y contradote ...». Obsérvese cómo el libretista juega con dos nombres bien conocidos en las enseñanzas del derecho romano: Ticio y Sempronio. Entonces se oye música que anuncia la llegada de los verdaderos novios, Despina se esconde en un baúl vestida como está de notario, lo que justifica cantando «no, señor, no es un notario, es Despina disfrazada que viene del baile y está aquí para cambiarse». Don Alfonso intencionadamente deja caer al suelo los contratos matrimoniales, hay un gran revuelo y copia de dengues y cucamonas, todo lo cual al fin se salda con el descubrimiento de la comedia que ha sido representada y el anuncio de que todo en la vida debe ser tomado por el lado bueno porque solo así el hombre puede ser afortunado.

Una forma desenfadada y acomodaticia, como se ve, de sobrellevar los cuernos.

Esta misma idea de la frivolidad o la inconstancia de las mujeres aparece en cierta forma en *Las bodas de Fígaro*, con libreto también de Da Ponte, acaso la ópera donde se encuentra de una forma más cabal la idea que los hombres del siglo XVIII tenían del Derecho y de los juristas. El lío que sirve de hilo conductor a la trama es también, como en el caso de *Cosí ...*, muy conocido. El Conde Almaviva, algo cansado de su esposa la condesa Rosi-

na, corteja a su sirvienta Susana que es la prometida de Fígaro. Después de una serie de complicadas intrigas en las que el paje Cherubino también se encuentra involucrado (canta arias bellísimas como aquella de «Voi che sapete»), Fígaro y Susana se casan y el rijosillo conde es perdonado por su esposa.

Interesa destacar de *Las bodas ...* tres asuntos: uno, es el del tratamiento de la abolición del derecho de pernada que ya en los tiempos finales del Antiguo Régimen, cuando se desarrolla la ópera, era algo obviamente obsoleto. Pero había existido, se llamaba el derecho de la primera noche (*ius primae noctis*) que está conectado con la desfloración sagrada practicada en algunos pueblos primitivos. A veces se explicaba como una manifestación de la fuerza del señor feudal pero otras era una muestra de hospitalidad o de refinada urbanidad y así se recuerda que, en la Grecia clásica, Sócrates prestó a su esposa Xantipa para que de ella usara su amigo Alcibíades. En ocasiones, la explicación se hacía desde las más profundas creencias religiosas y así algunos pueblos han relacionado la pernada con la impureza de la sangre: de ahí que fuera a un sacerdote a quien se atribuyera la competencia para el primer uso ya que, por su carácter sagrado, no podía quedar contaminado por la inevitable efusión de sangre femenina impura.

Como se ve, el humano ingenio no ha sido infecundo, a lo largo de la historia, a la hora de buscar argumentos para holgar con virgen de forma placentera y libre de remordimientos.

Pues bien, en *Las bodas ...* al conde se le embroma festejándole por haber renunciado al derecho de pernada y, en tal sentido, hay pasajes donde los sirvientes exaltan la conducta del señor, se trata de momentos de la trama que están llenos de ironía, porque, en realidad, al conde se le nota mucho que no hubiera hecho ascos al ejercicio de ese gustoso derecho que sus antepasados habían ostentado.

Otro personaje es Don Curzio, un juez que es una buena muestra de la justicia señorial propia del Antiguo Régimen porque se halla al lacayuno servicio del conde resolviendo siempre de acuerdo con los deseos e intereses de su señor sin que le torturen excesivamente las contradicciones en que pueda incurrir.

El último aspecto importante de la ópera que quisiera destacar es el que queda reflejado en el aria de Bartolo que empieza «La venganza, oh, la venganza...». Es ésta una pieza fundamental porque en ella se está tratando de un contrato que no ha sido cumplido, hay una deuda pendiente que la acreedora, Marcellina, quiere cobrarse casándose con Figaro de quien está enamorada. Figaro es mucho más joven que ella y, además, esta prometido a Susana pero Marcellina es correosa y no renuncia fácilmente a su empeño. Para ello tiene como asesor a Bartolo. Es curioso constatar cómo este Bartolo, en muchas versiones modernas de *Las bodas...*, aparece como médico. La confusión procede de que en el libreto italiano de da Ponte se decía «dottore», que es título que se da en Italia a los abogados y no solo a los médicos, como ocurre en España, donde los médicos que no ostentan el título de doctor en medicina se atribuyen con cierto desparpajo este grado académico. El Bartolo de *Las bodas ...* es, claro, un abogado y ya el nombre es un hallazgo porque se está refiriendo al más famoso Bartolo de entre los juristas, Bartolo de Sassoferrato, una indiscutible autoridad en el mundo del Derecho durante muchos siglos, parangonable a la de Platón en el de la filosofía.

Pues este Bartolo le dice a Marcellina que no se preocupe, que él le arreglará su casamiento interpretando las cláusulas del contrato: «con astucia, con argucias, con buen juicio, con criterio ... si hay que darle la vuelta a todo el código, si hay que revolver en el índice, con un equívoco, con un sinónimo ya se encontrará algún embrollo... gracias a sus mañas [jurídicas] ... el canalla de Figaro será vuestro».

Hay aquí bien nítidamente expresada la idea, muy extendida en todas las épocas, y desde luego a fines del XVIII, de que el Derecho es eso: embrollo, trampa. Revolviendo el código, leyéndolo al revés, con la ayuda de equívocos, de sinónimos, siempre acaba encontrándose un argumento favorable al interés del cliente que paga.

¿De donde viene esta idea que tan mal nos deja a los juristas? Creo, con García Gallo, que las causas de esta actitud popu-

lar hay que buscarlas en el divorcio que, con la recepción del derecho romano en la Edad Media, se produce entre el derecho consuetudinario, sencillo y que todo el mundo conoce, y el romano-canónico, complicado y desde luego extraño a la mentalidad de la época. Por ello a la gente no versada, cualquier alegato de un jurista le parecía arbitrario y rebuscado y cualquier decisión judicial, el resultado de una astuta artimaña que nada o muy poco tenía que ver con la administración de una recta justicia. El abogado es así invariablemente el hombre que complica y enreda todo aquello que los demás ven con absoluta sencillez.

Es ésta una idea que ha calado bien profunda porque, como bien sabemos, todavía se halla muy extendida, y a ella contribuimos probablemente los juristas con nuestro diario quehacer.

Cuenta la ópera con una hermana menor, pizpireta y revoltosa, caprichosa y casquivana que es la opereta. La opereta tiene la mirada celeste y el soñar blanco, su corazón es una pianola y sus piernas danzan en una glorieta de risas y de enredos.

De entre las operetas, destaca muy especialmente *El murciélago* de Johan Strauss II. La trama es una gigantesca travesura con enrevesados galanteos que tienen como escenario una fiesta donde se bailan valeses, polcas, cuadrillas, czardas y donde se cantan radiantes dúos y arias y se bebe champán, lo que estimula para seguir un jolgorio que protagonizan personajes de gran hilaridad porque cada uno de ellos actúa representando varios papeles: la sirvienta como dama, su señora como princesa húngara, el protagonista alemán y el director de la prisión como nobles franceses; en fin, el príncipe, suntuoso y venido a menos, anfitrión de la fiesta, un ser ambiguo, un hombre que iba para mujer o una mujer que se ha quedado en hombre.

Y hay un abogado, que es un tipo de una pieza, que se llama Blind, lo que, en alemán, significa ciego. Este hombre está dispuesto permanentemente a urdir embrollos procesales y, por ello, a su defendido, que tiene que ir a la cárcel por haber insultado a un funcionario, le aconseja «recurrir, apelar, reclamar, revisar, recibir, subvertir, devolver, envolver, protestar, liquidar, embargar, extorsionar, arbitrar, resumir, exculpar». Hasta el propio

cliente se siente abrumado por la estrategia judicial de su defensor y le dice «pare, pare, ya es suficiente». En otro momento, el mismo abogado, que acude a la prisión para visitar a su cliente, es atendido por el carcelero quien lo conduce como si fuera un ciego, en atención a su apellido. El abogado protesta porque aunque, en efecto, se llama ciego, no lo es. El carcelero, un papel cómico, le contesta: «bah, eso es lo que dicen todos». Y continúa en sus funciones de lazarillo.

También en otras operetas aparecen personajes o incidentes de la trama relacionados con el mundo del Derecho. Así ocurre en *La viuda alegre* (Lehár) donde sale un astuto oficinista de embajada que evita una escena de celos, celos por cierto sólidamente fundados en unos cuernos barrocos. En *El Conde de Luxemburgo* (Lehár) hay un matrimonio engañoso, de conveniencia, pues una cantante de ópera necesita, para casarse con un viejo príncipe, un título nobiliario, que le proporciona precisamente el conde de Luxemburgo. Es esta una obra llena de vida, de ingenio musical, una especie de descorche de la botella del desenfado en el arte, que se sitúa a medio camino entre la frescura y un vago cinismo. De carcajada es el momento en el que el viejo príncipe (un anciano bastante decrepito) canta «en los salones yo fuí un león, en el amor un tigre» a lo que responde su joven y bella interlocutora «qué pena, si yo hubiera estado en este mundo, hoy me contaría entre sus amores».

En *La Périchole* (Offenbach) una bella muchacha ha de casarse por designio del virrey de España (la opereta se desarrolla en la Lima del siglo XVIII) para poder acceder al rango de dama de honor de la corte virreinal. Es precisamente un notario, al que previamente emborrachan, quien legitima la boda.

En los *Cuentos de Hoffmann* (también de Offenbach) el diablo toma el aspecto de un consejero municipal (Lindorff) que es quien al final burla al propio Hoffmann.

Los diplomáticos son muy frecuentes en las operetas. Así, por citar sólo algunas, en *La gran duquesa de Gérolstein* del mismo Offenbach; en *Sangre Vienesa* (Johann Strauss), un estuendo embrollo con el telón de fondo del Congreso de Viena, y

por donde circulan nobles, embajadores, amantes, amantes de amantes y, claro es, final feliz y luminoso, bebedor y bullidor, todo en medio de melodías inolvidables, entre las que se encuentra el famoso vals que se interpreta todos los años, para regocijo de los más, en el Concierto de Año Nuevo que se retransmite desde Viena.

Ya para terminar me gustaría recordar que la opereta (como el singspiel alemán, la ópera cómica francesa o la comedia musical anglosajona) cuando pasó la frontera hacia España, tomó el nombre de zarzuela. ¡Ah, la zarzuela española! Nuestra zarzuela es espumosa, arbitraria, desmandada, fogosa; brinca por el teatro donde se representa, juega, hace mohínes, se sube por las lámparas y corretea como una niña por el patio de butacas. La zarzuela es danza y luz, burla y bondad. Corazón y arte.

También en muchas zarzuelas salen motivos relacionados con disputas jurídicas. Así, por no citar sino algunas de ellas, en *Gigantes y Cabezudos* (Fernández Caballero), aparece el policía que anuncia en el mercado el establecimiento de nuevos impuestos, necesarios, dice «para asegurar el orden público» a lo que responden airados los vendedores, con el buen sentido del pueblo, «¿qué orden público y por qué? ... yo perturbaré el orden». En *El baile de Luis Alonso* (de Jerónimo Giménez) hay una viuda empeñada en casar a su hija para escapar a las amenazas de embargo del torvo alguacil.

Pero la más interesante resulta ser *La Gran Vía* (Chueca y Valverde) porque es la representación escénica y musical de un proyecto urbanístico que había de consistir en abrir en Madrid una gran calle que descongestionase el centro de la ciudad. El Ayuntamiento aprueba el proyecto en febrero de 1887, el Consejo de Estado se pronunció en diciembre de 1888 y las obras no comenzaron hasta abril de 1910. La ejecución de este ambicioso plan supuso la desaparición de muchas callejuelas, sucias y estrechas, y el derribo de más de trescientas viviendas. Pues bien, es toda esta operación urbanística (entonces no había ley del Suelo y todo ello se llevó a cabo de acuerdo básicamente con la legislación de expropiación forzosa) la que sirve como guión a

Felipe Pérez y González para su libreto: chispeante, gayo, guasón, lleno de agudeza. Es *La Gran Vía* el mayor éxito de la música española, su corona de laurel. Aparecen en ella doña Municipalidad, las calles y plazas llamadas a desaparecer, soliviantadas y nerviosas, el Comadrón que anuncia la inminencia del alumbramiento municipal, el barrio de la Prosperidad vestido de mendigo y el del Pacífico, de camorrista, la puerta del Sol, la Fuente que el Ayuntamiento quiere desplazar porque estorba a los tranvías, de nuevo el Comadrón que anuncia ya el nacimiento de la Gran Vía, todo ello en medio de números musicales que forman parte del subconsciente musical de cualquier español: el vals del Caballero de Gracia, el tango de la Menegilda, la jota de las ratas, la mazurca de los marineritos, el chotis del Elíseo madrileño («yo soy un baile de criadas y de horteras»)... en fin ¿hay algún español que no sepa de memoria o no haya tarareado decenas de veces los números más populares de *La Gran Vía*?

Esto es el arte, queridos compañeros, queridos estudiantes: el arte nace y logra expresarse con ocasión de cualquier nadería, de cualquier futesa. De una noticia de un periódico nace una novela, de una conversación captada casualmente se forja un poema y un cuadro se escapa del pincel del pintor cuando contempla a su hijo mirando por una ventana. Y es que a fuer de sencillos, los más elementales acontecimientos esconden, para la pupila del artista de raza, toda la sutileza, toda la belleza o toda la abstracción que él necesita para crear.

Así en este caso: ¿hay algo en el mundo más prosaico que un proyecto urbanístico de reforma interior de una población? Pues de él, de ese material aparentemente tan poco artístico, ha nacido una hermosísima música y una pieza imperecedera.

Lo hemos visto asimismo en los argumentos de las óperas: de unos simples amores, mil veces repetidos, iguales unos a otros, o de una ingenua intriga, nace la música que se nos mete en la cabeza, la melodía que ya nos acompañará siempre. Y, cuando salimos del teatro o apagamos el tocadiscos, percibimos cómo aquélla cavatina que acabamos de oír en una voz de junco la hemos convertido en una de nuestras emociones más consistentes y en un eco sólido para nuestras soledades.

En fin, yo, que he tenido la suerte en esta disertación mía de disponer de un material infinitamente mejor, nada menos que el de la música, espero haberlo aprovechado adecuadamente, no creando una obra de arte, como hubiera sido mi sueño, pero sí distrayéndooos a todos en este día de fiesta con galanura y una pizca de amenidad.

Es el propio san Raimundo quien dice en uno de sus libros: «lector, sé benévolo, considera mi intención y no me combatas con acritud».

El mismo ruego que yo os hago para terminar.