

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicte Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
 <i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrasis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
Novelas ejemplares	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

Reescrituras operísticas de *La fuerza de la sangre*: *Léocadie, drame lyrique* de D. F. E. Auber (1824)

Adela Presas
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: El presente artículo se centra en *Léocadie, drame lyrique* de 1824 con música de D. F. E. Auber. Esta obra deriva de la cervantina novela de *La fuerza de la sangre*, y fue, a su vez, generadora de dos versiones musicalmente diferentes de ópera italiana, ambas con el título de *Leocadia*, debidas a L. Rossi (1835) y a G. Mazza (1843). Estas óperas muestran que existió una recepción creativa dramático-musical de las obras de Cervantes más allá del *Quijote* que merece igualmente un estudio en profundidad. Entraremos en las variaciones significativas introducidas en el libreto francés con respecto al texto original cervantino. Estos cambios están relacionados con las diferencias de época, de sociedad y de mentalidad que hay entre la España del siglo XVII y la Francia del XIX, con interacciones intertextuales con otras obras dramáticas y con la adaptación de la novela al género dramático-musical.

PALABRAS CLAVE: Cervantes; *La fuerza de la sangre*; Reescrituras operísticas; Teatro musical francés e italiano; Siglo XIX.

I. INTRODUCCIÓN

Aparte del *Quijote*, aunque indiscutiblemente en menor medida, otras obras de Cervantes también fueron recogidas por el teatro musical y, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, por las distintas tipologías de ópera en Francia e Italia. En el caso de las *Novelas ejemplares*, sucede, principalmente con *La fuerza de la sangre* y con *La gitanilla*.

La localización de las obras derivadas de *La fuerza de la sangre* es complicada, ya que este título ha sido utilizado en otras obras de temática completamente alejada de la cervantina. Sólo hemos detectado un único antecedente lírico probable perteneciente

al siglo XVIII francés, *Mélite, ou le pouvoir de la nature, comédie mêlée d'ariettes* estrenada en 1792 en la Sala Favart de París, con libreto de François-Georges Desfontaines y con música de Prosper-Didier Deshayes que no parece haberse conservado (Montes, 2011: 7773).

Dentro de este panorama, la *Léocadie* de Aubert, Scribe y Mellesville, estrenada en el Teatro de la Opéra Comique de París el 4 de noviembre de 1824 (Montes, 2010: 6830), queda como la primera obra lírica bien conocida¹, no solo francesa, sobre el argumento de *La fuerza de la sangre*. Además de su importancia intrínseca, el éxito de su puesta en escena generó dos versiones posteriores en Italia, ambas con nuevas músicas a partir de un libreto traducido y en parte adaptado de la ópera francesa. Lamentablemente no se han conservado las partituras de las óperas italianas, pero este viaje es sumamente interesante tanto por el hecho de la recreación en Francia, ya en pleno siglo romántico, de una novela española publicada en 1616 y por la traducción literaria e intergenérica que se produce, como por el tratamiento que recibe la temática de la violación. El género operístico se muestra, así, como un punto de referencia en las relaciones interculturales entre épocas y países diferentes.

Aunque la extensión de este artículo nos lleva a centrarnos exclusivamente en la obra francesa, dejamos constancia de todas las óperas realizadas a partir de *La fuerza de la sangre*:

Léocadie, drame lyrique en trois actes, estrenado en el Théâtre Royal de l'Opéra-Comique de París, el 4 de noviembre de 1824. Con libreto de Augustin Eugène Scribe y Mélesville (pseudónimo de Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) y música de Daniel François Esprit Auber.

Leocadia, melodramma in due atti, estrenado en el Teatro alla Canobbiana de Milán, el 30 de abril de 1835, con música de Lauro Rossi.

Leocadia, melodramma in due atti, estrenado en el Teatro Apollo de Venecia, el 30 de agosto de 1843, con música de Giuseppe Mazza. En el caso de las dos obras italianas se desconoce el nombre del libretista adaptador.

¹ Se conservan en la Bibliothèque nationale de France tanto el libreto como la partitura de la obra. Incluso una selección de números reducidos para canto y piano. AUBER, Daniel-François-Esprit [1724], *Léocadie* [drame lyrique en 3 actes] représenté pour la première fois sur le théâtre royal de l'opéra-comique le 4 Novembre 1824, paroles de MM.rs Scribe et Mélesville, Paris, J. Pleyel. Sign. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM5-718. AUBER, Daniel-François-Esprit (s. f.), *Léocadie* [Drame lyrique en 3 actes]. Paroles de MMrs Scribe et Mélesville. [Morceaux détachés avec accomp.t de piano], Paris, chez I.ce Pleyel et fils aîné.

II. APROXIMACIÓN A *LÉOCADIE*, DE SCRIBE, AUBER Y MÉLESVILLE

El argumento del *drame lyrique* mantiene una relación hipertextual con *La fuerza de la sangre cervantina* fundamentada tanto en la situación de inicio como en la resolución de la historia si bien la exposición dramática es distinta; es decir, se conservan la violación inicial con el posterior embarazo, el silencio sobre los hechos, que se mantienen en secreto, el reconocimiento de la habitación, el accidente del niño, y la posesión de un importante objeto sustraído en el momento de la agresión que ayuda a identificar al violador; el desconocimiento de este y posterior anagnórisis y, finalmente, la reparación a través del matrimonio. Ahora bien, la disposición dramática del *drame lyrique*, en un solo día, en que se desvelan varios secretos y se resuelve la situación con la consiguiente boda, implica que todos los sucesos anteriores se exponen de forma anacrónica con escenas y explicaciones retrospectivas. Asistimos al desenlace de una historia cuyos antecedentes deben contarse. Es necesaria una reelaboración importante de cara a la dramatización ya que se parte de una obra cuyo argumento está expuesto de forma muy sintética, la novela *ejemplar* más corta de Cervantes, cuyo discurso muestra una fuerte presencia del narrador, lo cual induce, al igual que sucede con las óperas sobre el *Quijote*, a introducir escenas y elementos ajenos.

Se producen, por tanto, cambios de variada trascendencia. Algunos se refieren a los personajes, que cambian de nombre o incluso desaparecen para ser sustituidos por unos nuevos; otros al devenir de la historia, puesto que solo se toma la anécdota básica mientras cambian sustancialmente sus circunstancias. Algunos cambios operan en un estrato más profundo, los relativos a la nueva época y sociedad a la que se ha trasplantado la historia, por ejemplo, la protagonista muestra una independencia para tomar sus decisiones vitales de la que carece la Leocadia cervantina, mucho más apegada a un concepto patriarcal de la sociedad. Y, finalmente, también aparecen elementos nuevos cuya finalidad es justificar la reescritura no ya dramática sino operística, que debe respetar una serie de convenciones, como el entorno de celebración festivo que propicia un efectivo contraste dramático y que determina la presencia colateral de determinados elementos.

Ya desde la mera relación de personajes de este *drame lyrique* se deduce que los cambios van a ser notables:

DON CARLOS, coronel de un regimiento de infantería.

DON FERNANDO D'AVEYRO, capitán del mismo regimiento.

PHILIPPE DE LEIRAS, sargento.

CRESPO, alcalde.

LÉOCADIE, hermana de Philippe.

SANCHETTE, sobrina de Crespo.

Oficiales, soldados, titiriteros, aldeanos y aldeanas.

Destaca de forma notable la ausencia de los padres tanto del joven caballero rico y de sangre ilustre como de los de Leocadia. Queda fuera, por tanto, el concepto de autoridad de los padres, tan determinante en la novela original (Ruta, 2012: 48). El devenir de los hechos que configuran la historia va a estar, por tanto, en manos de los protagonistas, Léocadie y don Carlos, y será esencial que el perdón final de la muchacha a su violador esté fundamentado de forma verosímil en los sentimientos de los protagonistas, y no, como en la novela de Cervantes, en las argucias de una madre, doña Estefanía, que busca la redención del pecado de su irreflexivo hijo o en la fuerza de la filiación de sangre que atrajo a un anciano hacia su desconocido nieto.

Leocadia es presentada como una joven cuya tristeza y melancolía son inexplicables para los que la rodean, parece esconder un secreto que la aflige sobremanera y del que no se sabrá nada hasta el final del primer acto. Se insinúa que está enamorada de don Carlos y, por otro lado, parece tener una intensa relación con un niño sin familia, Paul, de tres años, que vive a cargo de una anciana nodriza y del que tampoco se conoce su procedencia. En cuanto al personaje de Rodolfo, el joven impulsivo, caprichoso y maleducado que Cervantes describió como de “inclinación torcida”, se convierte aquí en el coronel don Carlos, quien, pese a un conocido pasado libertino, parece haber consolidado una reputación de hombre honrado y responsable al que se atribuye, también, un profundo dolor en el alma. Hasta el final de la obra no se le reconoce como el padre del niño, aunque a medida que se suceden los acontecimientos, él comienza a sospechar que fue Leocadia la joven a la que forzó en la oscuridad de aquella noche de desenfreno.

La familia de Leocadia queda representada únicamente por su hermano Philippe, también militar, cuya ausencia permitió, en el argumento de la ópera, el asalto a Léocadie. Philippe quiere casarse con Sanchette, a su vez sobrina de Crespo, alcalde del pueblo, personaje este que introduce una interesante intertextualidad con la calderoniana *El alcalde de Zalamea* en la que luego entraremos². A estos se une Fernand D’Aveiro, capitán y antiguo amigo de don Carlos, único representante de aquel grupo de amigos desalmados que ayuda al Rodolfo cervantino a violar a la hija del hidalgo; constituye un contrapunto despreocupado de su superior y deja entrever que fue compañero de

² Agradezco a José Montero Reguera la sugerencia en este sentido que realizó durante el debate posterior a mi comunicación en el IX CINDAC.

aquellas correrías entre las que se puede contar el rapto y violación de Léocadie. Es inicialmente el principal sospechoso a ojos de Philippe, el hermano de Léocadie, que le reta a duelo para vengar el honor de su familia. Fernand, además, quiere adoptar al pequeño Paul para convertirlo en su paje, lo que provoca la indignación de Leocadie y su primera salida de tono con respecto al niño. Sanchette y Fernand encarnan unos personajes más livianos frente al patetismo de la pareja protagonista, contrapunto indispensable en un espectáculo como el drama lírico francés.

Es interesante la presencia del alcalde, Crespo, muy preocupado porque los papeles estén en orden, por la conveniencia de un buen matrimonio y la igualdad social de los novios; esta corrección cívica está muy en consonancia con la tradición teatral francesa, que fomentaba la presencia en el teatro de elementos encaminados a la educación del público y la buena conducta de los ciudadanos. Por otra parte, su altivez impostada y sus frases altisonantes forman parte del estereotipo de personaje fatuo.

Hay algunos cambios externos poco relevantes para la historia, como el lugar en que tienen lugar los hechos, que pasa de Toledo a Elvas, en Portugal, o la referencia al río Tage, que parece aludir al Tajo, lo cual no deja de llamar la atención puesto que este río no pasa cerca de Elvas. El cambio de localización geográfica puede justificarse porque Elvas era un puesto fronterizo que contaba con un importante asentamiento militar, lo que se corresponde bien con el contexto en que se ambienta el *drame lyrique*.

Los hechos no aparecen de forma cronológica, tal como se exponen en la novela, sino que tienen lugar a lo largo de un solo día y en un contexto de celebración de bodas, en este caso de Fernand D'Aveiro y la hermana de don Carlos, la condesa Amélie, que no participa en la acción. Este contexto celebrativo es muy propio de este género operístico, ya que permite la presencia de coros y danzables. Por otro lado, los ocho años de la historia cervantina se reducen a cuatro en *Léocadie*, y los hechos fundamentales de la historia, la violación y el nacimiento del niño, se narran, cuando es necesario para la comprensión del argumento, en escenas retrospectivas. Las circunstancias en que tiene lugar la violación de Leocadia son diferentes a las originales, aunque sí se mantiene el hecho de que es raptada por un desordenado grupo de jóvenes y llevada a una casa en la que será forzada. El hecho que da pie a la narración del rapto y la posterior violación es un pequeño accidente del niño que tampoco guarda ninguna relación con el original, puesto que Paul cae al río Taje pero enseguida es rescatado sano y salvo. No hay sangre de por medio ni intervención providencial del desconocido abuelo, por lo que pierde su trascendencia simbólica, pero desempeña un innegable papel dramático al provocar que Léocadie, en un momento de angustia, se revele como madre del niño ante la sorpresa de todos los presentes.

Aunque la historia termina, al igual que en la novela de Cervantes, con el matrimonio entre don Carlos y Leocadia, el violador y la violada, es aquí donde se producen los cambios más sustanciales. Cervantes, fuera del problema social de la honorabilidad de Leocadia, no hace gran dramatismo con el asunto, y lo resuelve sin mayores problemas morales con la boda entre los protagonistas, sin que el agresor muestre remordimiento alguno por su acción. Por el contrario, Scribe prepara adecuadamente la situación para que pueda resolverse con el matrimonio de forma más coherente: se presenta a Léocadie ya enamorada de don Carlos antes de saber que este fue su violador. De esta manera, pese al horror que muestra cuando se entera de la verdad, el sincero arrepentimiento del militar le lleva a perdonarle. En el descubrimiento del agresor interviene al igual que en la novela de Cervantes el reconocimiento de la habitación donde se había producido el hecho y de un objeto sustraído por Léocadie, en este caso un medallón que reconocerá claramente don Carlos.

La obra se construye, así, sobre un devenir más sólido de cara a su feliz resolución, requisito necesario en una obra que, por otro lado, a duras penas encaja en el molde de la *opéra-comique* por su dramatismo, pese a estar incluida en un subtipo más adecuado, el *drame lyrique*. En este sentido se manifiesta Clément en su *Dictionnaire lyrique*, quien considera que el argumento de esta ópera es incluso demasiado interesante para una *opéra-comique*, puesto que el elemento dramático y trágico domina constantemente sobre la ligereza que era propia de este género (Clément y Larousse, 1881: 399).

Las críticas aparecidas con ocasión del estreno de *Léocadie*, aunque no proporcionan sino referencias escasas en lo que se refiere a los aspectos textuales y solo superficiales en relación con los musicales, sí nos confirman que tuvo una recepción muy positiva. El crítico de *Le Constitutionnel* cita a Cervantes como autor de la novela de la que procede el argumento. No realiza ningún juicio sobre la reescritura operística, pero reconoce que un argumento tan complejo ha quedado bien resuelto en la escena pese a pequeños defectos, y que ha prendido en el interés de los espectadores.

III. ASPECTOS SIGNIFICATIVOS DE LA IMITACIÓN

En lo tocante a las modificaciones observadas en el *drame lyrique* vemos que algunas conectan claramente con *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, con la que mantiene una intensa relación intertextual³. Las coincidencias van más allá de la presencia de un alcalde con el mismo nombre y se adentran en el mismo meollo de la situación. Arroja

³ Existe una versión francesa de *El alcalde de Zalamea* titulada *Le Paysan Magistrat*, realizada por Collot d'Herbois en cinco actos y en prosa, que se conserva en una edición de París (1790). Se representó en diciembre de 1789 por Les comédiens ordinaires du Roi en el Théâtre de la Nation. Entre otras traducciones de la obra de

luz sobre el entorno militar en que se desenvuelven los personajes: don Carlos como coronel sería equiparable al don Lope de Calderón, “hombre justo en sus dictámenes, además de abnegado en su empleo” (Valbuena-Briones, 2012: 28), mientras que el personaje del capitán Fernand d’Aveyro sería un émulo del temerario don Álvaro de Atayde, también capitán, aunque en el *drame lyrique* la historia sea, lógicamente, diferente.

El conflicto inicial, derivado de los desmanes de los soldados en sus lugares de paso, está también inspirado en la obra de Calderón, puesto que en la de Cervantes, aunque Rodolfo se alista después en el ejército, comete su agresión como un simple joven desalmado. El afán de venganza de Philippe, el hermano de Léocadie, tendría también concomitancias con la condena a muerte que lleva a cabo Pedro Crespo para reparar la honra quebrantada de su hija Isabel. En ambos casos, una ofensa, la violación de una joven indefensa, quiere repararse por la fuerza, aunque en el caso de *Léocadie*, y siguiendo el devenir establecido por Cervantes, se produzca finalmente a través del matrimonio.

Una última categoría muy importante de cambios tiene relación con la desaparición en la obra francesa de una serie de elementos de fuerte carga simbólica que en la novela original están vinculados tanto con la mentalidad social de la época como con la arraigada presencia de la religión en España. Son, fundamentalmente, dos: la ausencia de la sangre, puesto que el accidente del niño no es grave y no conlleva la necesaria intervención del desconocido abuelo, y el cambio del crucifijo que sustrae Leocadia de la habitación de su agresor por un medallón con la imagen de una mujer, la hermana de don Carlos. Ambos cambios implican la desaparición del sentido religioso de la redención, así como el del propio título de la obra, que lógicamente desaparece en la imitación francesa. El reconocimiento de la cama, que se mantiene, reduce su significado ya que, al no haber tenido lugar el accidente, no se produce la paradoja de que el niño se recupere precisamente en la misma cama en la que su madre perdió la honra (Tejeiro Fuentes, 1999: 556).

En la novela cervantina, Leocadia, que ha sido violada mientras estaba inconsciente, no puede mostrar la prueba física que era necesaria para probar la violación por parte de la mujer (Fine, 2014: 191). A cambio se apodera de un crucifijo de la habitación, de gran efecto por su simbolismo. En la recreación francesa, este elemento se mantiene con la salvedad de que ahora no es un crucifijo, sino un medallón lo que sustrae Leocadia de la habitación de su agresor. El cambio no es baladí: en cierta medida el crucifijo, en tanto que símbolo religioso, “la promesa de ser vengado del demonio”, en palabras

Calderón destacamos la incluida en *Chefs-d’oeuvre du Théâtre Espagnol* (tomo I), *L’Alcalde de Zalameá* (París, 1822), realizada por J. de Esménard.

de Casaldüero (1969: 155) alude también a que solo Dios es testigo de que ella no es culpable, al carecer de pruebas físicas contra su violador. La doble moral que se aplica en estos casos, implica que, aunque se condene el acto, la mujer, de hecho, queda marcada. El medallón cumple en la versión de Scribe una función dramática evidente como prueba, pero queda sin efecto desde el punto de vista simbólico. Se reemplaza un símbolo religioso muy potente, que funciona como “representación de la anagnórisis moral del relato” (Teijeiro Fuentes, 1999: 555), por otro mucho más frívolo, un medallón con el retrato de una dama, que, además, invita al equívoco, puesto que es la hermana de don Carlos a la vez que la prometida de Fernand, los dos personajes que aluden en varios momentos de la obra a su pasado libertino, y provoca la atribución errónea de la violación a Fernand. Será, sin embargo, fundamental para que Leocadia averigüe quien fue su violador y, por tanto, quién es el padre de su hijo.

Este sentido religioso, en cierta medida trascendente, en la órbita de la ley de Dios, pero poco humana en lo que se refiere a la víctima, queda sustituido por el arrepentimiento, humano esta vez, del agresor. La conciencia de su acto malvado y su arrepentimiento posterior, darán sentido al perdón de Leocadia y a su aceptación del matrimonio socialmente redentor.

Por último, desaparece el título cervantino de *La fuerza de la sangre* que no tiene aquí ningún sentido, no hay ningún accidente con sangre de por medio, ningún pariente que se sienta interpelado; tampoco hay referencia a parecido familiar alguno. La fuerza simbólica de la sangre, “vista como un compromiso de pertenencia de clase” (Escudero Baztán, 2013: 158) queda diluida tanto en el relato como en su intención ideológica. Así que el título de *Léocadie* parece mucho más apropiado para una historia que se centra completamente en la protagonista de la violación y en la solución de su situación particular. Los elementos fuertemente simbólicos que impregnaban la novela de Cervantes desaparecen en esta versión operística, cuyo tema y tratamiento más bien se acercan al género sentimental que se había puesto de moda en los últimos años del siglo XVIII.

IV. UNA NUEVA SENSIBILIDAD

La resolución de la historia, con el matrimonio de Leocadie y don Carlos, es idéntico al de Cervantes, si bien los libretistas franceses buscan un devenir más coherente con una decisión tan controvertida. Ciertamente, Cervantes lo resuelve con cierta precipitación (Teijeiro Fuentes, 1999: 557), con un rápido enamoramiento de Leocadia y Rodolfo que en un breve lapso de tiempo estarán ya casados. No parece que Cervantes pudiera haber dado otro final a su historia en el siglo XVII. En la sociedad de la época,

este tipo de crímenes era asumido por la sociedad sin que el agresor fuera castigado: “la transgresión sexual queda relegada a la esfera privada, subsumida por la sociedad de la época cuyo sistema jurídico favorece a la nobleza” (Parker Aronson, 1996: 71-72). Como ya está bien estudiado, Cervantes trata el tema de la violación en sus obras de forma en general convergente con lo que eran las ideas de su tiempo. Por un lado, se condena enérgicamente el hecho, a la vez que, de forma socialmente aprobada, el violador suele quedar frecuentemente impune. Y la cuestión de la honra familiar se pone muchas veces por delante del escándalo que la búsqueda de justicia podía implicar (Rey Hazas y Sevilla, 2008: 5021). Esto sucede en *La fuerza de la sangre* y también en *Léocadie*, donde es precisamente el descubrimiento de este secreto el que desencadena el conflicto.

La salida “honorable” del matrimonio es la que habitualmente se utiliza en la literatura de la época y especialmente por Cervantes en sus obras (Fine, 2014: 190), y en *La fuerza de la sangre*, según Casaldueño (1969: 12), le es deparada a Rodolfo por el destino. En Francia la situación es muy parecida, si bien a partir del código de 1810 las leyes se muestran más severas con los agresores y hay una mayor tendencia a la protección de la víctima (Vigarello, 1999: 180-181), que igualmente tiene derecho a una compensación económica (Arnaud-Duc, 1993: 107). La solución a través del matrimonio sigue siendo la más adecuada incluso en el siglo XIX, aunque para la mentalidad francesa es fundamental el arrepentimiento del agresor, cosa que no aparece en Cervantes.

En este sentido, el perdón de Leocadia en la obra francesa funciona como salvación moral para su agresor, mientras en la obra cervantina es una reparación que funciona únicamente a nivel social, ya que el agresor salva la situación sin haber mostrado en ningún momento reconocimiento de su crimen ni arrepentimiento alguno (Sieber, 2017: 17). En la obra francesa, el personaje de don Carlos adquiere protagonismo y está, por tanto, más construido frente al Rodolfo cervantino. Don Carlos constituye un personaje con más facetas, responsable de sus propios actos, que vive atormentado por su crimen y que será capaz de hacerse acreedor del perdón de Léocadie por la que siente un amor intenso y duradero en el tiempo. En el *drame lyrique*, don Carlos se hace acreedor del amor y del perdón de Leocadia de una forma adecuada a lo que los espectadores de la obra podrían aceptar. Tanto el devenir de la historia como la resolución de su conflicto queda enteramente en manos de la iniciativa de la pareja.

Esto nos lleva a pensar que una nueva mentalidad ante la violación invita a los libretistas a reorientar los acontecimientos para proporcionar una lógica más aceptable al perdón final de Léocadie. Sin embargo, esto no es nuevo. La traducción que había realizado el escritor francés Florián en los últimos años del siglo XVIII ya modifica el

final alargando, dentro de unos márgenes mucho más estrechos que los que enmarcan la historia de nuestro *drame lyrique*, la escena entre Leocadia y Rodolfo y haciendo que este último muestre un arrepentimiento inexistente en la novela original (Florián, 1839: 135-136). Muy crítico se muestra también Lefebvre de Villebrune, cuya traducción reelabora también la novela original, a la que tacha de inverosímil, además de fría (1788: 56), introduciendo unos párrafos entre los novios que desarrollan aún más la escena de la petición de perdón por parte de Rodolfo, así como su reconocimiento sentimental del niño. La sensibilidad francesa ya se había manifestado incómoda con el final cervantino con anterioridad, y la solución aportada por los libretistas del *drame lyrique* está en la misma línea.

Desde esta perspectiva, se sustituye un final irónico (Fine, 2014: 199), que a la vez que expone la felicidad de los desposados por muchos años y su numerosa descendencia deja claro que la fechoría no va a ser olvidada, por otro cuya resolución conlleva una serie de factores no contemplados en la novela cervantina que conceden credibilidad al final feliz: la conciencia del crimen, el remordimiento y un perdón más justificado por parte de la víctima en un devenir dramático sin interferencias familiares, estructurado sobre unos sentimientos más profundos con respecto a la violación por parte de ambos protagonistas.

V. SOBRE LA MÚSICA

Como hemos comentado más arriba, algunos de los cambios argumentales están enfocados a ajustar la historia al molde dramático de la *opéra-comique*, en este caso, de una variante como es el *drame lyrique*. Esta tipología mantiene su estructura alternante entre partes cantadas (de complejidad variable) y partes declamadas, pero su temática no es propiamente cómica, sino que puede albergar un contenido más trágico y patético y una mayor consistencia argumental (Vendrix, 1992: 259).

La obra consta de tres actos que contienen un total de once números musicales precedidos de una obertura: cuatro números a solo, dos dúos y cinco *ensemble* o números de conjunto. Se incluyen también, según la costumbre de la época, dos entreactos instrumentales.

En la tabla siguiente está expuesta la relación de los números musicales del *drame lyrique*; la presencia musical es significativa, los números están estratégicamente situados para proporcionar coherencia dramática y sonora a la obra. En los conjuntos, que presentan una construcción seccional más compleja que la de los números a solo, se concentran los momentos dramáticos más importantes.

Obertura (instrumental)			
1º acto			
1º	Introducción (<i>ensemble</i>)	Sanchette, Crespo, Léocadie, Coro	Romance, Léocadie
2º	Cavatina	Fernand	
3º	Couplets	Sanchette	Historia de Paul
4º	Final (<i>ensemble</i>)	Sanchette, Crespo, Léocadie, Philippe, Coro	Philippe y Crespo descubren que Léocadie es la madre de Paul
5º	1º entreacto (instrumental)		
2º acto			
6º	Dúo	Léocadie, Don Carlos	Declaración de don Carlos
7º	Dúo	Léocadie, Philippe	Léocadie cuenta la historia de su violación.
8º	<i>Ensemble</i>	Sanchette, Don Carlos, Léocadie, Philippe	El accidente de Paul descubre a Léocadie ante todos.
9º	Final 2º acto (<i>ensemble</i>)	Sanchette, Crespo, Philippe, Fernand, Don Carlos, Coro	
10º	2º entreacto (instrumental)		
3º acto			
11º	Couplets	Sanchette	
12º	Recitativo y aria	Philippe	
13º	Final 3º acto (<i>ensemble</i>)	Léocadie, Don Carlos, Philippe, Fernand, Sanchette, Crespo, Coro	Air, Léocadie Reconoce la habitación, don Carlos pide perdón.

El entorno festivo de la boda de Fernand permite que exista un fondo de celebración con coros de aldeanos cantando a los novios y a la felicidad, elementos fundamentales en este género lírico. Cabe destacar que en estos números de conjunto se encuentran algunas alusiones a la música popular española, por ejemplo, en la Introducción, en ritmo de bolero acompañado de castañuelas.

Los conjuntos, especialmente los situados al final de cada acto, presentan una interesante contraposición, a nivel musical, de los elementos festivos con los trágicos. Los nudos dramáticos que se producen en estos finales se acompañan de una música compleja, expuesta en varias secciones de acuerdo con el devenir de los acontecimientos, en que los cantables se alternan con recitativos. Las intervenciones corales, alegres puesto que aluden a la felicidad de las bodas, se contraponen a las situaciones y sentimientos trágicos de una forma dramática y musicalmente muy eficaz.

El primer acto está enmarcado por dos números de conjunto e incluye además la cavatina de Fernand y los *couplets* de Sanchette. Es el más ligero de los tres, si bien ya en la Introducción (nº 1) aparece como contrapunto un triste romance de Léocadie. El final (nº 4), por su parte, plantea el desconcierto generado por el descubrimiento de Crespo y de Philippe de la maternidad escondida de Léocadie. Se produce una escalada emocional que se intensificará en los actos siguientes.

El acto musicalmente más intenso es el segundo, en el que se encuentran los dos únicos dúos de la ópera y dos conjuntos. Los dúos pertenecen a tipologías muy tópicas del género, el nº 6 es de tipo amoroso, don Carlos insinúa su amor por Léocadie quien, cogida por sorpresa, queda fascinada con la idea de casarse con el hombre de quien está enamorada. Este es un factor que, como hemos visto antes, es determinante para la resolución verosímil de la historia. En contraposición, el dúo nº 7, entre Léocadie y su hermano es de discordia, recoge la amargura de Philippe quien, tras enterarse de que Léocadie es la madre de Paul, ha visto su honor mancillado y su previsto matrimonio con Sanchette anulado y le pide explicaciones a su hermana. En un paréntesis hablado, esta le cuenta toda la historia. Su hermano se compadece de ella y decide vengarla. Los conjuntos, igualmente, recogen momentos fundamentales del drama: en el nº 8 se relata el accidente del niño y Léocadie exclama “mon fils!... je veux le voir ou mourir avec lui” (esc. V), delatándose ante el estupor de todos los presentes. En el final del acto, nº 9, Philippe, tras varios enredos a cuenta del medallón de Léocadie, deduce que Fernand es el responsable de la violación y decide forzar su boda con Léocadie. Llega tarde, Fernand ya se ha casado con la hermana de don Carlos; en este número predomina el recitativo, si bien, al final se entremezclan en un concertante los cantos alegres de la boda con los deseos de venganza de Philippe y la tristeza de don Carlos.

El tercer acto, igualmente de gran densidad dramática, transcurre en el palacio de don Carlos y cuenta con solo tres números musicales, dos son a solo, unos melancólicos *couplets* de Sanchette sobre su frustrada boda, y un recitativo y aria de Philippe. El recitativo corresponde a la redacción de una carta en que reta a duelo a Fernand, es también un tópico musical de la época que, sin embargo, tiene la peculiaridad en este caso de quedar contrastado con una orquesta sobre el escenario que toca la música de la reciente boda. Se remata con una breve aria en que Philippe muestra su decisión de seguir adelante con el duelo. El final (nº 13), de nuevo un *ensemble*, recoge por su parte desde la anagnórisis del violador hasta el perdón de Léocadie y la restauración de la felicidad. Aquí se incluye un breve *air* de Léocadie cuando reconoce la habitación en que fue forzada; este *air* será escuchado por don Carlos que, por fin, comprende que su víctima, desconocida a causa de la oscuridad de la noche, era ella. Tras la sentida

petición de perdón y la violenta entrada de Philippe que levanta su espada contra el coronel, la situación se arregla finalmente. Ahora sí, solo predominan los cantos felices.

La particular dramaturgia de la ópera-comique permite una acción representada verosímil alternada con los números musicales, que, sin ser excesivos, recogen la parte más claramente sentimental, la más ilustrativa y en ocasiones la más dramática de la obra teatral. La música realizada por Auber para este *drame lyrique* obtuvo en su momento una valoración en general positiva si bien no unánime. Para el crítico de *Le Constitutionnel*, la parte musical secunda eficazmente el texto y resalta el elemento dramático; en su opinión, sin embargo, esto implica que no llega a tomar un papel protagonista, y queda, en consecuencia, subsidiaria del texto. Considera que su calidad musical es suficiente para apoyar la obra, aunque no llega a la altura de otras realizaciones del compositor. Para Félix Clement (1881: 399), en cambio, la música de *Léocadie* es una de las mejores muestras de la primera época de Auber: el tratamiento armónico es variado y sustenta siempre el sentido del texto, desde los tonos menores en los números más patéticos, hasta el alegre e intencionado subrayado de los *couplets* de factura más ligera. Según el crítico del *Journal des débats politiques et littéraires* (1824: 3) las secciones ligeras son las mejor conseguidas, desde los coros con sabor español hasta los *couplets*. Considera difícil mantener el mismo nivel en una obra en que la dualidad entre lo trágico y lo cómico es constante, pero afirma que es precisamente esta alternancia, así como la presencia del elemento patético lo que gusta a un público al que Auber demuestra conocer muy bien.

La buena acogida que tuvo *Léocadie* por parte del público francés y su capacidad para cruzar fronteras nos hace ver que el tratamiento de la delicada temática de la violación de Leocadia estuvo hecho a la medida del público del siglo XIX. Su recreación como una obra de corte sentimental fue seguramente la garantía final, sin olvidar que la música favoreció este ámbito pese a su formato de *opéra-comique* o, precisamente, gracias a él.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARNAUD-DUC, Nicole (1993), “Las contradicciones del derecho”, en *Historia de las mujeres*, Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), Madrid, Taurus: 91-127.
- C. (1824), “Théâtre Royal de L’Opéra-comique. Première représentation de *Léocadie*, opéra en trois actes de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber”, *Journal des débats politiques et littéraires* 06/11: 1-4.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2012), *El alcalde de Zalamea*, Ángel Valbuena-Briones (ed.), Madrid, Cátedra.

- CASALDUERO, Joaquín (1969), *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (2017), *Novelas ejemplares*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Madrid, Espasa, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de (2017), *Novelas ejemplares*, Harry Sieber (ed.), Madrid, Cátedra. 2 vols.
- CLEMENT, Felix y Pierre LAROUSSE (1881), *Dictionnaire des opéras (Dictionnaire lyrique)*..., Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel.
- D..., Evariste (1824), "Spectacles. Théâtre de L'Opéra -comique. *Léocadie*, opéra en trois actes de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber", *Le Constitutionnel* 06/11: 3-4.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2013), "Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XLV: 155-174.
- FINE, Ruth (2014), "Relaciones peligrosas: en torno al incesto y la violación en la obra de Cervantes", en *Comentarios a Cervantes, Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), Oviedo, Fundación M.^a Cristina Masaveau Peterson: 188-201.
- FLORIÁN, Jean-Pierre Claris de (1839), *Léocadie, anecdote espagnole, imitée de Cervantes*, en *Oeuvres complètes de Florián, Nouvelles, Tome II*, Paris, Ladrangé, Librairie: 122-136.
- LEFEBVRE DE VILLEBRUNE, Jean-Baptiste (1788), *La force du sang, nouvelle neuvième*, en *Nouvelles espagnoles de Michel de Cervantès*, Paris, Chez Defér Demaisonneuve, Librairie: 1-56.
- MONTES ARRIBAS, Beatriz (2011), "Mélite, ou le pouvoir de la nature", en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, VIII: 7773.
- (2010), "Léocadie", en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, VII: 6830.
- PARKER ARONSON, Stacey L. (1996), "La 'textualización' de Leocadia y su defensa en *La fuerza de la sangre*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16.2: 71-88.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio Sevilla (2008), "*La fuerza de la sangre*", en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, V: 5019-5029.
- RUTA, Maria Caterina (2012), "Las *Novelas ejemplares*: Reflexiones en la víspera de su centenario", *eHumanista/Cervantes*, 1: 41-56.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (1999), "El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XXXV: 539-570.
- SIEBER, Harry (2017), "Introducción", en Miguel de Cervantes (2017), *Novelas ejemplares II*, Madrid, Cátedra: 9-42.
- VIGARELLO, Georges (1999), *Historia de la violación (siglos XVI-XX)*, Madrid, Cátedra.
- VENDRIX, Philippe (1992), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES