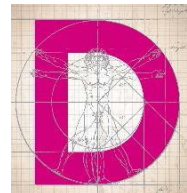


Digilec 1 (2014), pp. 42-58

Fecha de recepción: 18/06/2014

Fecha de aceptación: 26/08/2014

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2014.1.0.3485>



e-ISSN: 2386-6691

La Gitanilla y The Bohemian Girl: La trayectoria musical de un tema cervantino

Julián Jesús Pérez Fernández
Universidade da Coruña

RESUMEN

El artículo recoge, como tema central, la proyección que tuvo la novela corta *La Gitanilla* de Cervantes en una ópera del siglo XIX: *The Bohemian Girl*, del compositor irlandés Michael William Balfe, con libreto de Alfred Bunn. Comienza con una visión general sobre lo que se conoce como *sueño romántico*, es decir, cómo se veía a España en el siglo XIX fuera de nuestras fronteras, con ejemplos tomados de la literatura. Seguidamente nos acercamos a la ciudad de Sevilla como *punto de encuentro* para muchas óperas y como marco para la creación de algunos mitos de la cultura universal. Después de centrarnos en la novela cervantina como fuente de inspiración para la ópera de Balfe, nos acercamos a una presentación de dicha obra desde la perspectiva de su éxito inicial, su posterior olvido y los intentos actuales de recuperación. Continuamos con una comparación entre las protagonistas de las dos obras (Preciosa y Arline). Unas reflexiones finales cierran este trabajo.

Palabras clave: Cervantes, *Gitanilla*, sueño romántico, *bel canto*, William Balfe

ABSTRACT

This article, in its central topic, deals with the projection that Cervantes' short story *La Gitanilla* had into an opera from the nineteenth century: *The Bohemian Girl*, by the Irish composer Michael William Balfe, with a libretto by Alfred Bunn. It begins with a general view about what is known as *romantic dream*, that is, how Spain was considered abroad in the nineteenth century, with some examples taken from literature. After that, we get an approach to the city of Seville as a *meeting point* for many operas and also as a frame for the creation of some myths of universal culture. After focusing on the *cervantine* novel as a source of inspiration for Balfe's opera, we try to introduce that piece from the perspective of its initial success, its later obscurity and the current attempts of recovery. We continue with a comparison between the main characters of the two works (Preciosa and Arline). Some final reflections give an end to this essay.

Key words: Cervantes, *Gypsy Girl*, romantic dream, *bel canto*, William Balfe

RÉSUMÉ

L'idée centrale de cet article c'est la projection qu'a eu la *nouvelle* de Cervantès *La Gitanilla* dans un opéra du XIX^e siècle : *The Bohemian Girl*, du compositeur irlandais Michael William Balfe, le scénario étant d'Alfred Bunn. Nous commençons avec un aperçu général sur le *rêve romantique*, tel qu'on voyait l'Espagne au XIX^e siècle dans l'étranger, avec des exemples pris dans la littérature. Nous étudions ensuite la ville de Séville en tant que *point de rencontre* pour plusieurs opéras et cadre pour la création de quelques mythes de la culture universelle. Nous poursuivons avec l'analyse de la *nouvelle* de Cervantès comme source inspiratrice pour l'opéra de Balfe et nous analysons cette œuvre en fonction de son succès initial, son oubli postérieure et les essais actuels de récupération. Nous continuons avec une comparaison entre les protagonistes de ces deux œuvres (*Preciosa* et *Arline*). L'étude se ferme avec quelques réflexions finales.

Mots clés : Cervantes, *Bohémienne*, rêve romantique, *bel canto*, William Balfe

A Pilar

`For more than 70 years, beginning in 1843,
it was the most widely performed opera in English
in the English-speaking world (...)'
Tom Hancock

Introducción

Es conocido el interés que despertó lo hispánico en Europa y Estados Unidos en el siglo XIX. Si bien la nómina de ejemplos podría ser muy extensa, destacaremos algunos. España era un *sueño romántico* para H. W. Longfellow (1807-1882); en *Castles in Spain* (1878):

White hamlets hidden in the fields of wheat, / white cities slumbering by the sea, /
white sunshine flooding square and street, (...) / all was a dream to me.

La idea del sueño romántico nos remite a la expresión "*châteaux en Espagne*" (i.e. "*castillos en el aire*"). La asociación no parece casual; la idea viaja en el espacio y en el tiempo y llega hasta nuestros días para instalarse en una expresión coloquial francesa¹.

¹ "A castle in the air; something that exists only in the imagination. In Spain there are no châteaux." Cf. Brewer, E. C. (1898). El término "*château*" no se refiere a "*castillo*": "es una casa solariega o residencia del señor o una casa de campo de nobleza o la gentry, con o sin fortificaciones, originalmente –y aún más frecuentemente– en regiones francófonas. (...). Muchos de los châteaux no son tanto castillos como "palacios" o "casas de campo." <http://es.wikipedia.org/wiki/Château>

Washington Irving (1783-1859) en *Tales of the Alhambra* (1832) expone una visión ya no de España, sino de Andalucía y sus habitantes (moros y españoles)²; no es tan idealizada como la de Longfellow, acaso porque tuvo la oportunidad de observar en directo, como turista y embajador, a las gentes de nuestro país.

El Romanticismo literario nace en Francia en 1830 con el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo, que Verdi convertiría en ópera con libreto de Piave. Publicará un año más tarde *Nôtre Dame de Paris*, en el que destaca la zíngara Esmeralda, una referencia al mundo de la gitanería. Sobre el mismo tema tenemos *Carmen* (1845) de Mérimée, el mejor especialista de caló en el siglo XIX. Su conocimiento de la lengua romaní le llevó a comprender mejor el mundo que proyectaba desde el carácter (i.e. *character* en inglés), hoy mito literario, de la gitana Carmen, llevado a la ópera por G. Bizet sobre un libreto de H. Meilhac y L. Hálevy.

En Italia, Rossini presenta al barbero Fígaro en *Il Barbiere di Siviglia*, una ópera basada en la comedia de Beaumarchais. Por su parte, Verdi se ocupará de musicalizar algunas obras de temática hispana: además de *Ernani*, escribe *Il Trovatore* y *La Forza del Destino*, basadas en sendos dramas de García Gutiérrez y el Duque de Rivas³. En el primer caso nos encontramos con la gitana Azucena, de carácter distinto al de Carmen. Verdi sitúa el elemento hispano en *La Traviata*, basada en *La Dame aux camélias* de Dumas, al incluir un coro de gitanas “*venute da lontano*” y otro de toreros; durante el tercer acto entran en casa de Flora para distracción de los invitados.

Dos personajes cervantinos van a ser tratados en la Europa del siglo XIX: Don Quijote y la gitana Preciosa. De esta última se ocuparían autores como Weber en su ópera homónima *Preciosa* (1820), Donizetti en *La Zingara* (1822), Ruggero Manna y Antonio Smareglia en sus dramas líricos *Preziosa* (1845 y 1879 respectivamente)⁴. Londres verá el estreno en 1843 de una ópera basada en la novela *La Gitanilla* sobre libreto de Alfred Bunn, con música del compositor y barítono irlandés Michael William Balfe: *The Bohemial Girl*. Incluye un aria que interpreta el personaje de Arline: “*I dreamt I dwelt in marble halls*”. El sueño romántico se centra en un personaje que no es lo que parece, como Preciosa en la novela de Cervantes. Lo hispano, y concretamente lo gitano, era

² Según J. M. Valverde (1991), la obra de Irving “(...) tomaría la Alhambra como elemento de su imaginación romántica, dentro de una estética conservadora y popular.” (p. 291)

³ Verdi compuso algunas óperas de tema histórico hispano, como *Don Carlo*, *Alzira* e *I Vespri Siciliani*.

⁴ Cf. Piñero Gil, E. (1994)

uno de los temas recurrentes en la literatura europea y norteamericana del siglo XIX, e incluso en el mundo de la ópera.

Sevilla, punto de encuentro

Andrés Moreno Mengíbar (1998) sostiene una realidad y algunas hipótesis acerca de Sevilla como uno de los escenarios más comunes en la Historia de la Ópera:

Don Juan, Fígaro y Carmen tienen algo en común: los tres son sevillanos y a orillas del Guadalquivir se desarrollan sus andanzas. ¿Casualidad? En absoluto. Casi un centenar de óperas ambientadas en Sevilla hacen de esta ciudad uno de los marcos operísticos fundamentales en la Historia de la Lírica. Quizá fuese su pasado esplendor durante el Siglo de Oro, en el que se fraguó la imagen literaria de la ciudad; quizá fuese el haberse convertido en un reducto de los valores tradicionales en los años del Progreso, de la Ciencia y de la Industria. Quién sabe, pero el caso es que pocas ciudades inspiraron tantas ensoñaciones musicales fuera de nuestras fronteras.⁵

Sevilla tenía gran atractivo para las élites culturales europeas durante el siglo XIX. Aunque algunos (como Verdi) la habían visitado, el conocimiento directo no era necesario para disponer de información sobre ella. Gracias al arte, a la literatura y a los viajeros y comerciantes, la intelectualidad europea tenía a esta ciudad muy viva en su mente. No era para menos, ya que Sevilla constituyó desde el siglo XVI un punto geográfico y comercial muy importante en Europa. Muchos extranjeros, como consecuencia del comercio con América, se instalaron allí; enviaban informes a sus países de origen sobre lo que ocurría en el nuestro. Las mercancías llegaban y salían del puerto fluvial. Todo lo referente a la ciudad interesaba al resto de Europa, principalmente a sus élites culturales. Veían en ella un foco de atención, por ser ésta la ciudad más importante de España en un momento de esplendor cultural: el *Siglo de Oro* de nuestras letras. Heredaba un impresionante legado cultural e histórico gracias a la presencia de romanos, visigodos y árabes, lo que suponía un enriquecimiento que se incrementó con la presencia de habitantes que llegaban de casi todo el mundo. Como consecuencia, Sevilla pudo disfrutar de un componente cultural muy variado y único en su época. La cristalización de todo ese componente cultural en tipos humanos dio lugar a la creación de algunos mitos de la cultura universal.

Vamos a ver un ejemplo que, aunque no se desarrolla propiamente en la citada ciudad, trata el tema de un colectivo muy querido para los creadores europeos: el mundo gitano.

⁵ Al no disponer del texto impreso, no ha sido posible precisar la página de donde procede la cita.

Intentaremos abrir un camino para el conocimiento de la ópera *The Bohemian Girl*⁶ (1843) de Balfe y Bunn partiendo de su fuente principal de inspiración: la novela cervantina *La Gitanilla* (1614). Una creación casi desconocida para el público no anglófono de nuestros días ofrece en uno de sus números el interés suficiente como para ser incluida en repertorio por cantantes de muy diversos estilos, e incluso distanciados en el tiempo: es el aria ["I dreamt I dwelt in marble halls"](#). William Tyldesley (2003) da cuenta de este hecho: 'The dream' (...) is the best known of all of Balfe's compositions. (...) Recent recordings in various styles demonstrate the relatively long-lasting nature of its success.' (p. 101)

De entre las grabaciones disponibles, destacamos las siguientes:

- Rosalía Chalia (1853-1948), soprano cubana; grabación de 1901
- Joan Sutherland (1926-2010), soprano australiana; grabación de 1962⁷
- Jessye Norman, soprano afroamericana; grabación de 1986
- Enya, cantante y compositora irlandesa de New Age; grabación de 1991
- Méav Ni Mhaolchatha, cantante folk (Celtic Woman); grabación de 2005
- Sumi Jo, soprano surcoreana; grabación de 2008
- Elina Garanča, mezzosoprano letona; grabación de 2010

El aria tiene su lugar en el cine, bien completa o en una breve referencia: *The Bohemian Girl* (1936) con Stan Laurel y Oliver Hardy, *Dragonwyck* (1946), *The Glenn Miller Story* (1954), *The Age of Innocence* (1993), *The Butcher Boy* (1997); también aparece citada en dos cuentos de James Joyce (*Eveline* y *The Dead*) en su obra *Dubliners* y en *Finnegans Wake*.

¿Qué oculta esta aria para despertar tanto interés? Más allá de planteamientos que llevarían a una fácil identificación de las cantantes de habla inglesa con la reivindicación de su música, o de la aparente sencillez del aria, lo que justificaría la elección por cantantes líricas y modernas, nos acercamos a las obras de Balfe y Cervantes para ofrecer una posible respuesta.

La Gitanilla de Cervantes

⁶ Basada en el ballet-pantomima *La Gypsy* (1839), de Joseph Mazilier y Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Longfellow escribió la comedia *The Spanish Student* (1843) con la novela de Cervantes como fuente principal.

⁷ De esta soprano existe una grabación en video de 1969 con Richard Bonyngue al piano. Más conocido como director de orquesta, Bonyngue realizó un registro sonoro de la ópera (Argo, 1991 y Decca, 2002).

Sorprende que Cervantes haya escogido precisamente *La Gitanilla* (1613) para encabezar sus *Novelas Ejemplares*. El comienzo es una sutil declaración de intenciones:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes... (Cervantes, p. 61)

Cabe interpretar la expresión inicial (“*parece que*”) en un sentido literal (los gitanos y gitanas nacieron para ser ladrones), pero el punto de vista del narrador se manifiesta desde el momento en el que presenta a la protagonista femenina. Después de describirla como hermosa, discreta, cortés, etc., corona su discurso con esta frase:

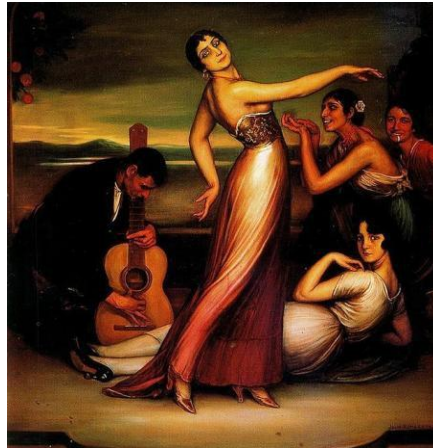
... con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni cantar palabras no buenas. Y, finalmente, la abuela conoció el tesoro que en la nieta tenía... (Cervantes, p. 62)

Parece clara la postura del narrador (y la de Cervantes) ante el mundo de la gitanería y, en concreto, ante el personaje de la gitanilla Preciosa. Llama la atención si tenemos en cuenta la actitud de rechazo hacia ese colectivo que se dio en España en diversos momentos de nuestra historia: desde la época de los Reyes Católicos (Real Cédula de 1499 para que no vagasen por el reino), durante el reinado de Carlos V (intento de expulsión bajo Real Cédula de 1539), para llegar al rechazo oficial más severo en el siglo XVII, según consta en documentos de la época.⁸ Cervantes ofrece una lección de tolerancia y una positiva actitud hacia el pueblo gitano que merecen tenerse en cuenta en los tiempos actuales.

Cervantes adopta una postura inteligente con respecto a la protagonista: la supuesta gitanilla, que resulta desde el principio encantadora para el lector, lo será aún más a medida que transcurre la novela. En diversos momentos podemos *escuchar* los cantos y las dulces palabras del personaje, su visión del amor y del mundo de la pareja, hasta llegar al momento de la *anagnórisis* o reconocimiento de su verdadero origen: Preciosa es hija de un corregidor, caballero de la Orden de Calatrava, y había sido raptada de pequeña. Sus virtudes iluminan un mundo que no gozaba de aceptación en la sociedad española del siglo XVII, y que dos siglos más tarde sería una de las bases para la construcción europea del sueño romántico.

⁸ Cf. Avalle-Arce, J. B. (1981)

Entre los últimos años del siglo XIX y primeros del XX surgirán en España y en otros países europeos algunos pintores (Corot y Manet en Francia, Van Gogh en los Países Bajos, entre los más conocidos) que, desde una perspectiva moderna, son continuadores de esa visión que hemos comentado. Destacamos al cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) y al guipuzcoano Ignacio Zuloaga (1870-1945). Romero de Torres retrató a la mujer gitana en buena parte de su producción; ofrece una imagen sensual, con perfiles muy definidos y un particular uso del color.



Julio Romero de Torres: Alegrías
Fig. 1



Ignacio Zuloaga: La morenita con chal blanco
Fig. 2

Sus cuadros reflejan la exaltación de algunos elementos de la tradición popular, entre los que destaca una visión alegórica del mundo del flamenco. Zuloaga, en cambio, presenta una pintura bien distinta, con una fuerte dosis de realismo. Siente gran atracción por los gitanos, si cabe influenciado por el romanticismo decimonónico; incluso aprende su lengua. Para él, los gitanos, y sobre todo las gitanas, representaban la fuerza, la pasión, la raza y la vitalidad.

Moreno Mengíbar (1998) ofrece una explicación muy expresiva. Las peculiaridades históricas que diferenciaron a nuestro país del resto de Europa fueron elementos muy sugerentes para la creación literaria europea, así como para el mundo de la lírica. La construcción de ese corpus creativo tiene su punto culminante en el Romanticismo:

Para la mentalidad romántica, hastiada del progreso material de Europa y ansiosa por escapar a paisajes y momentos exóticos y diferentes, nada más cercano y a la vez distante que España. Su pasado y sus monumentos islámicos, sus formas de vida tradicionales intactas, sus costumbres donde la violencia de las pasiones aún no había sido domesticada por las convenciones sociales: todo esto era España para escritores como Gautier, Mérimée, Dumas, Davillier, Andersen y tantos otros como pasearon por nuestras tierras para ver tan sólo lo que querían ver, evidentemente. (...) iban en pos de lo exótico, de lo distinto, del tópico inmortal.

El tópico llegó hasta nuestros días con un eslogan: “*Spain is different*”. Más allá de cuestiones de mercado y proyección de nuestro país en el extranjero, existieron unas circunstancias de orden histórico que lo situaban a gran distancia del resto de Europa: la existencia de tres culturas en la España medieval, el Descubrimiento de América (con sus lamentables consecuencias) y el papel que jugó nuestro país en el concierto europeo, la expulsión de los judíos en la época de los Reyes Católicos y la de los moriscos durante el reinado de Felipe IV, la Inquisición y la intolerancia religiosa, etc. Si el Arte puede servir para poner de relieve los defectos y vicios de un colectivo, mostrando *la verdad* y favoreciendo la reflexión para mejorar la condición humana, no parece casual una presencia de *lo hispano* en la Música y en la Literatura románticas.

***The Bohemian Girl* de Balfe: éxito, olvido y resurgimiento**

Basil Walsh, estudioso de la obra y la figura de Balfe, resume con estas palabras el éxito inicial de *The Bohemian Girl*: “For more than 150 years, Balfe's most popular opera, *The Bohemian Girl*, has been performed with remarkable success in the English speaking world of America, Australia, Britain, Canada, Ireland, New Zealand and elsewhere.” (Walsh, 2000-2014)

Afirma Tom Hancock (2002) que la ópera de Balfe supone el final de un proceso de evolución artística. Desde su origen cervantino, el tema de la gitanilla ha viajado en el tiempo (durante dos siglos) y en el espacio (por algunos países de Europa occidental); pasa por diversos géneros (novela, ballet, teatro) hasta su presentación en formato operístico. Uno de los mayores exponentes fue la ópera de Balfe y Bunn. El estreno londinense en 1843 ocupó más de cien noches, pero el éxito de la obra no acabó ahí:

For more than 70 years, beginning in 1843, it was the most widely performed opera in English in the English-speaking world, at a time when opera was one of the most popular form of entertainment and more than 200 opera companies toured the United States.

Poco a poco se fueron sucediendo estrenos en otras ciudades: Dublín, Filadelfia y Nueva York en 1844, Viena y Sydney en 1846, Praga en 1847, Estocolmo en 1849, Berlín en 1850, Trieste, Brescia, Verona, Bolonia y Zurich en 1854, Amsterdam en 1855, Rouen en 1862 (dirigida por un joven Jules Massenet), Gotemburgo en 1865, París en 1868-9, Toronto en 1874, Nueva Orleans en 1876, México en 1884, Ciudad del Cabo en 1887, etc. Diferentes públicos europeos conocieron la obra en la lengua de sus respectivos países, siempre con éxito: así fue en el caso de Viena, Berlín, Frankfurt, Hamburgo, Darmstadt, Munich, Stuttgart, Leipzig (en alemán), Trieste, Brescia, Verona y Bolonia (en italiano) y Rouen (en francés).⁹ Fue traducida también al sueco, al croata y al ruso. Además, durante más de ciento cincuenta años, fue representada principalmente en países de habla inglesa de Europa, América y Oceanía.

The Bohemian Girl fue una de las óperas favoritas del público durante la segunda mitad del siglo XIX en Inglaterra y en el extranjero. Tuvo éxito y se mantuvo en repertorio durante bastante tiempo. Sus bellas melodías siguen la línea del *bel canto* italiano: Bellini y Donizetti, con pinceladas del estilo de Rossini. Resulta extraño ver cómo pasó de la popularidad al olvido. Rara vez se programa hoy día, si bien algunas de sus arias se escuchan en conciertos y grabaciones¹⁰. Aun así, hemos documentado alguna producción reciente, como la de la compañía Opera South en Haslemere (Surrey) en 2008, con motivo del bicentenario del nacimiento de Balfe.¹¹

⁹ Cf. Walsh (2000-2014).

¹⁰ Como ejemplo, la reciente grabación del aria "*I dreamt I dwelt in marble halls*" por Elina Garanča en *Habanera* (2010). Deutsche Grammophon. Dice la cantante: "Clearly I wanted to do something on the theme of gypsies.", p.3.

¹¹ Opera South, fundada en 1984 como Opera Omnibus, presenta una producción al año en Surrey, Hampshire y West Sussex. La labor supone una plataforma de lanzamiento para jóvenes artistas en el inicio de sus carreras profesionales.

Para esta versión, Tom Higgins (música) y Guy Davenport (libreto y texto cantado) elaboraron una edición práctica que incluía una adaptación del lenguaje utilizado en el libreto original, de acuerdo con las ideas del director de escena Tom Hawkes¹². La ambientación en Austria se trasladó a la Irlanda del Norte a principios del siglo XX, con lo que fue necesario modificar ciertos detalles; el héroe polaco en la versión original será un republicano rebelde en la adaptación. Se aligeró la duración de la obra, así como la estructura, al hacer algunos cortes y reorganizar en dos actos la distribución original en tres actos. La reestructuración en dos partes, habitual en las producciones modernas de ópera, implica un solo descanso, lo que acorta la duración del espectáculo. Se adaptó la orquestación original para ser interpretada por una orquesta de veintiún músicos, acomodable por su operatividad a un foso pequeño como el de Haslemere Hall, y se liberó la partitura de elementos melodramáticos, más propios de la ópera Victoriana, para hacerla más cercana a los públicos de nuestros días. La orquestación reducida está basada en la edición que preparó la doctora Valerie Langfield a partir de la partitura original de 1843. Todas las críticas alaban esta versión, pero las palabras de Tom Muckley son muy expresivas: “It was certainly well worth reviving.” (Muckley, 2008)

El catedrático James Ford y Ariel Bybee (artista en residencia de la University Nebraska-Lincoln School of Music) se preocuparon de apoyar el resurgimiento de la obra desde la codirección de una producción en 2002, seis años antes del celebrado bicentenario. Aducen razones que pretenden justificar el olvido después de tantos años en escena: la inconsistencia del argumento, la dificultad de producir una versión actualizada sin caer en el anacronismo (ya que la ópera presenta referencias temporales muy concretas) y la escasa calidad literaria del libreto. No parecen argumentos consistentes, toda vez que, si lo anterior fuese cierto, la obra de Balfé y Bunn compartiría con famosas óperas belcantistas la escasa calidad de argumento y libreto. El criterio de la supuesta imposibilidad de actualizar la ópera sin caer en el anacronismo no se sostiene hoy en día, ya que la práctica se realiza en muchos casos desde el punto de vista conceptual, no estrictamente histórico.

En el *Festival of Britain* de 1951 (Royal Opera House, Covent Garden), tuvo lugar una producción de *The Bohemian Girl* dirigida por Sir Thomas Beecham. Fue representada diecinueve veces, del 15 de agosto al 1 de septiembre; incluso se ofrecieron dos funciones en el mismo día (matinée y nocturna) en tres ocasiones. Los protagonistas

¹² El peso específico de la labor de los directores de escena (la *regia*) ha ganado terreno en todo el mundo.

fueron Roberta Peters en el rol de Arline, Anthony Marlowe en el de Thaddeus y Jess Walters como el Conde Arnheim. Se consideró la resurrección en el siglo XX de la ópera de Balfe, aunque con la inevitable prudencia e inquietud por saber cuál sería la reacción del público. Según Tom Browne (1951):

The current Covent Garden Opera revival of “The Bohemian Girl” (...) is in keeping with the reminiscent mood of Festival of Britain year. But it also poses the inevitable question –how will 1951 opera-goers regard the tuneful melodies of Balfe and the unsophisticated sentimentalities of Bunn? (p.10)

Browne realiza una antecrítica de la ópera, escrita unos tres meses antes de su recuperación. Sus motivadoras palabras preparan al público ante la nueva producción:

...music is not to be judged by age, though a libretto may be found stale and outdated. (...) When produced in a French version it was acclaimed for Balfe’s gift of melody, fertility of invention, and brilliancy for which the composer was compared with Rossini and Auber.

Presenta de forma objetiva las diferentes producciones ofrecidas desde su estreno en 1843: cien representaciones en el estreno londinense y un rápido ascenso como una de las óperas inglesas más populares; las versiones alemana e italiana, recibidas con agrado; la producción francesa, aclamada por las características que apuntábamos más arriba; las producciones en italiano (Bologna, Trieste y ¿Madrid?), sueco (Estocolmo), croata (Zagreb, 1872) y ruso (San Petersburgo); la producción del Drury Lane Theatre en 1893, con motivo del cincuentenario del estreno y la del septuagésimo quinto aniversario en Shaftesbury Theatre en 1918; incluso menciona una producción al aire libre que tuvo lugar en Scarborough poco antes de la Primera Guerra Mundial, y una adaptación como comedia musical bajo el título *Gypsy Blonde* en el Lyric Theatre en 1931. Además, crea interés y expectación ante la recuperación de la ópera de Balfe:

All this indicates a sustained vitality and enduring appeal that augur well for the 1951 revival of the famous ballad opera, bringing to a new and more sophisticated generation the car-haunting strains of “When Other Lips” and “The Heart Bowed Down.”

La soprano Roberta Peters, protagonista en la producción de 1951, aún era recordada diez años más tarde por su recreación del rol de Arline. La prensa destacó su dominio de las coloraturas, su belleza y su integridad como artista, lo que provocaba un impacto inmediato en el público. (N.N., 1961, p. 6)

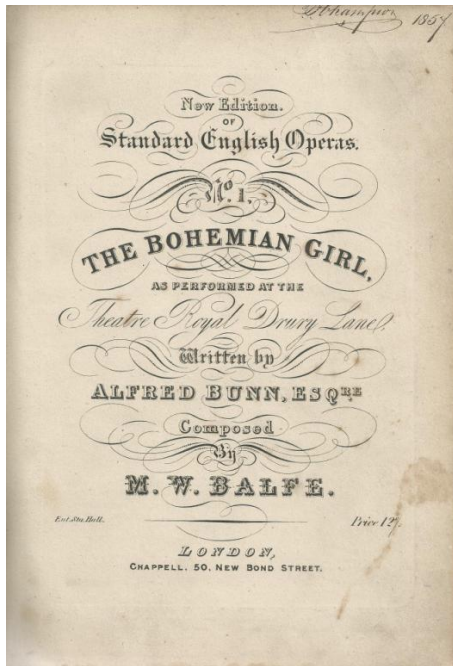
El 6 de agosto de 1951 se presentó en el Royal Court Theatre de Liverpool por la compañía del Covent Garden. La crítica responsabilizó a Beecham del éxito obtenido:

If we say it was Beecham, not Balfe, who was responsible for the extremely successful rejuvenation of "The Bohemian Girl", which had its première at the Royal Court Theatre, Liverpool, on Monday, after lying dormant for more than a quarter of a century, it is no exaggeration. It was a performance which even the most critical of opera-goers must acclaim as magnificent. (N.N., 1951, p. 10)

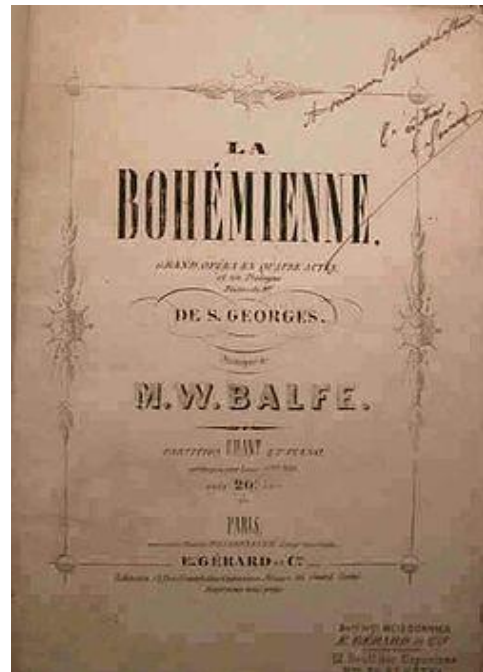
Beecham consiguió que la orquesta diera lo mejor de sí misma y el éxito se extendió a los cantantes. La crítica valoró la interpretación de Roberta Peters:

'I dreamt that I dwelt' has been on the lips of millions of people since the opera was composed in 1843, but it has probably never been better sung than it was by Roberta Peters, who has come from the Metropolitan, Nueva York, to play Arline. As the girl of 18 she captured the hearts of the audience, and her delightful voice was specially suited to the numbers which she sang with great charm. (N.N., 1951, p.10)

La popularidad que logró en su tiempo el aria de Arline nos trae a la memoria una situación similar: lo que ocurrió en la época del estreno de *Rigoletto* con "*La donna è mobile*", fragmento que ha quedado en el repertorio de todo tenor lírico, así como en el acervo popular. Su belleza melódica y su sencillez favorecieron la rápida memorización por parte del público de la época. El tenor Anthony Marlowe y el barítono Jess Walters, así como el coro del Covent Garden (se destacaba su clara dicción), fueron muy valorados también. Por último, la nueva versión, producida por Dennis Arundell, fue calificada de excelente.



Portada de una edición inglesa
de *The Bohemian Girl*
Fig. 3a



Portada interior de la partitura vocal
en una edición francesa (1869)
Fig. 3b

Queda expuesto el resultado de algunas producciones de *The Bohemian Girl* de William Balfe. Esperamos que los intentos de rescatar la ópera para los espectadores del siglo XXI la sitúen definitivamente en los repertorios de los teatros de ópera europeos y norteamericanos. Su música y una inteligente actualización del libreto facilitarán el acercamiento al público de nuestros días.

Arline y Preciosa

Es notoria la presencia de la gitanilla Preciosa en dos poesías de autores del siglo XX como García Lorca y Miguel Hernández. Este último, en su poema “Flor del arroyo”, exponía de esta manera las virtudes del personaje cervantino:

Alocada mariposa. / figurilla de marfil / débil, morena y hermosa. /
La más primorosa rosa / de un alba del bello Abril. (Hernández, 2010, p. 73)

La rima de los versos 1, 3 y 4 resulta muy expresiva; como vemos, sólo falta mencionar el nombre de la muchacha. En el texto se describe así a la protagonista:

Salió... la más única¹³ bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse... Ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo... pudieron deslustrar

¹³ “Singular, raro, especial, o excelente en su línea”

su rostro ni curtir las manos; y lo que es más,... era en extremo cortés y bien razonada. (Cervantes, pp. 61-62)

Lorca, en el romance “Preciosa y el aire”¹⁴ del *Romancero Gitano*, se refiere metafóricamente a la pandereta que toca la gitana, uno de los elementos que la distinguen:

Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene. /
Al verla se ha levantado / el viento que nunca duerme.

El verso hernandino y la prosa cervantina coinciden, en términos generales, en su contenido. Las diferencias entre el verso y la prosa como canales de expresión se acentúan mucho más desde el momento en que nos encontramos, en el caso del poema, ante una estética modernista por su musicalidad, su sentido rítmico, sus refinadas imágenes; en fin, su *preciosismo* en el estilo. Cervantes destaca a su personaje de entre el colectivo al que pertenece y la presenta como un dechado de virtudes, una excepción al comportamiento habitual de los gitanos como ladrones. Compartimos esta idea con Lou Charnon-Deutsch (2004):

As creator of what we could call the glamorization of the Gypsy woman, “La Gitanilla” established a strong contrast between the thieving, abject members of the race and one exceptional and beautiful woman. (p. 19)



Fig. 4 - Imagen de una gitana bailando

¹⁴ En 2009 se estrenó el ballet *Preciosa y el Aire* por el Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de Alicia Alonso, con música de Ángel Barrios (Granada, 1882-1964). <http://www.balletcuba.cult.cu/preciosa-y-el-aire>

Resulta irónico el descubrimiento del auténtico origen de la protagonista: fue raptada de pequeña y es, en realidad, hija de un acaudalado corregidor. Ella no sabe nada acerca de su origen; se ha criado entre gitanos y desconoce otra manera de vivir. Ni siquiera le han influido las *enseñanzas* de su supuesta abuela, anotadas al principio de la novela. El narrador presenta al lector durante un tiempo el *sueño romántico* personificado en la protagonista. El autor apoya, de esta manera, un gusto literario por los temas relacionados con el mundo gitano en una época en la que los españoles no veían con buenos ojos al colectivo, si cabe mediatizados por la persecución que sufrieron los gitanos en España desde la Real Cédula dictada en 1499.

Entre la ópera y la novela se da una diferencia importante con respecto a la presentación de la protagonista. Cervantes presenta a Preciosa como una joven gitana, integrada ya en un ambiente, y no dice nada respecto a su origen; Balfe y Bunn sitúan a Arline de niña en el primer acto, sin intervenciones musicales. Su padre, el Conde Arnheim, la ama, y ella vive entre la nobleza; será raptada por Devilshoof, el jefe gitano, al final del acto. La presentación *musical* del personaje tendrá lugar en el segundo acto, doce años más tarde. La joven Arline tiene tan sólo vagos recuerdos de su infancia que contará en el *aria del sueño*. Al igual que Preciosa, ha sido raptada de pequeña y criada entre gitanos. La *ilusión* creada a los lectores no se ofrece a los espectadores de la ópera.

Las palabras del narrador en la novela revelan algo que hace dudar de que Preciosa sea realmente una gitana. En la ópera, el texto y la música contienen suficientes elementos como para dar a entender que no se trata de un personaje que pertenezca a ese colectivo; si cabe, reforzando lo que los espectadores conocen, porque han visto el primer acto. El ambiente al que aluden los *salones de mármol* dista bastante del campamento gitano en el que se ha criado Arline. Ambos personajes son presentados en sus respectivas producciones con un tratamiento similar, utilizando los canales propios de cada una: verbal por parte de Cervantes en *La Gitanilla*; verbal, musical y escénico en el caso de Balfe y Bunn en *The Bohemian Girl*.

Consideraciones finales

En la recepción de *The Bohemian Girl* consideramos crucial para su reconocimiento la producción de 1951, dirigida por Thomas Beecham y producida por Dennis Arundell. Después de un cuarto de siglo de olvido, con la responsabilidad que suponía, la exitosa producción marcó un antes y un después en la valoración de esta ópera.

No es extraño encontrar una melodía lírica popularizada como canción independiente de la obra de la que forma parte. Como ejemplos, citamos las romanzas de zarzuela “*Mulata infeliz*” de *María la O* de E. Lecuona o “*Preciosa*”, de Rafael Hernández. Esto nos hace considerar la influencia negativa que puede ejercer en el gran público la popularidad de un fragmento de ópera, zarzuela o comedia musical, y así frenar el conocimiento general de la obra. *The Bohemian Girl* pudo ser víctima de esta situación. Balfe desarrolló una carrera como barítono; por tanto, conocía la voz humana. Cabe pensar que haya sido un interesante compositor de *lieder*; escribió más de doscientos. También fueron muy populares en vida del autor.¹⁵ Merecerá la pena investigar este repertorio para un mayor conocimiento de su obra.¹⁶

Cuando una obra como *The Bohemian Girl*, que gozó de justa fama en su tiempo, queda inexplicablemente relegada al olvido, tan sólo necesita una voz que la descubra. La belleza de sus melodías podrá ser apreciada por el público de cualquier época, como lo fue en su día para los espectadores de los países que tuvieron oportunidad de verla representada.

Referencias bibliográficas y hemerográficas

Avalle-Arce, J. B. (1981). La Gitanilla. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2, 9-17.

Recuperado de <http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf81/avalle.htm>.

Barrett, W. A. (1882). *Balfe: his life and work*. London: RemingtonBrewer, E. C. (1898). *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. Philadelphia: Henry Altemus.

Recuperado de <http://www.bartleby.com/81/3416.html>.

Browne, T. (1951). The Bohemian Girl revival. *The Stage*. London, August 9th, 10

Burton, N. (2007-2011). Balfe, Michael William. *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol.1, Sadie, S. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 286- 287

Cervantes, M. de (2009). *Novelas Ejemplares I*, Madrid: Cátedra

Cuthbert-Hadden, J. (1907). *The Great Operas: The Bohemian Girl*. London: T.C. & E.C. Jack

Charnon-Deutsch, L. (2004). *The Spanish Gypsy: the history of a European obsession*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press

¹⁵ Cf. Tyldesley (2003), pp. 2-3

¹⁶ Cf. *Michael William Balfe: Songs and Ballads Rediscovered* (2011). Guild, GMCD 7359

- García Lorca, F., *Romancero Gitano / Poeta en Nueva York / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Recuperado de <http://www.poesi.as/index201.htm>
- Hancock, T. (2002). UNL to revive influential *Bohemian Girl*. The Mowers' Tree. *Willa Cather Archive*, University of Nebraska Lincoln.
Recuperado de <http://cather.unl.edu/mt.wtr02.07.html>
- Hernández, M. (2010). *Antología Poética*, A. Gómez Yebra (ed.). Madrid: Castalia
- Kenny, C. L. (1875). *A Memoir of M. W. Balfe*. London: Tinsley Brothers
- Moreno Mengíbar, A. (1998). España y la ópera (I). Los grandes ciclos históricos. *Melómano*, 22. Recuperado de www.orfeoed.com/melomano/2012/articulos/especiales/espana-y-la-opera/
- Muckley, T. (2008). "The *Bohemian Girl* played to packed houses... certainly well worth reviving", *Petersfield Post*. Recuperado de <http://www.operasouth.co.uk/>.
- N.N. (1961). Limelight. *The Stage*, London, April 6th, 6
- N.N. (1951). The *Bohemian Girl*. *The Stage*. London, August 9th, 10
- N.N. (1955). Triumph for Martin Lawrence. *The Stage*. London, February 24th, 7
- Piñero Gil, E. (1994). "The *Spanish Student* y *La Gitanilla*: del convencionalismo a la rebeldía". *REDEN*, 8, 81-92.
Recuperado de <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4903>
- Reverter, A. (2010). *Alfredo Kraus: una concepción del canto*. Madrid: Alianza
- Riquer, M. y Valverde, J.M^a. (1991). *Historia de la Literatura Universal*, 7. Barcelona: Planeta
- Rodríguez López-Vázquez, A., dir. (1993). *Simposio "O Teatro e o seu ensino"*. La Coruña: Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña
- Tyldesley, W. (2003). *Michael William Balfe: his life and his English operas*. Aldershot (United Kingdom): Ashgate
- Walsh, B. (2000-2014). Michael William Balfe, composer of *The Bohemian Girl* and 27 other operas. Florida (USA). Recuperado de www.britishandirishworld.com

Procedencia de las ilustraciones

Fig. 1: http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Julio_Romero_de_Torres

Fig. 2: http://es.wikipedia.org/wiki/Ignacio_Zuloaga

Fig. 3a: Archivo del autor

Fig. 3b: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bohemian_Girl

Fig. 4: <http://cather.unl.edu/mt.wtr02.07.html>