

SHAKESPEARE Y *ROMÉO ET JULIETTE* DE CHARLES GOUNOD

Por RAMÓN MARÍA SERRERA

“Shakespeare aplastó con su genio, con su dinámica propia, a casi todos los compositores que trataron de transformar sus dramas en óperas”
(Alejo Carpentier)

No podía ser de otra forma. Cuando baja el telón al final de la representación, los dos amantes yacen muertos sobre el escenario. Él, tras ingerir el veneno, después de creer que su amada Julieta ha bebido una pócima mortal. Ella, autoinmolándose por amor cuando descubre que Romeo ha puesto fin a su vida. Una vez más, como en toda auténtica ópera romántica, un destino absurdo, pero inexorable, impide a los protagonistas hallar la felicidad, la paz o la consumación de su amor en este mundo. Porque el amor romántico es –no lo olvidemos– un amor siempre imposible, un amor que se vive desde el sufrimiento y que se enfrenta a barreras y convenciones sociales, étnicas, políticas o familiares siempre infranqueables. En el Romanticismo la felicidad está claramente desacreditada. Deben sufrir hasta el límite, hasta poner fin a sus vidas, estos jóvenes amantes protagonistas de una historia de amor irrealizable a causa de rivalidades familiares o de clanes: capuletos y montescos, güelfos y gibelinos, zegríes y abencerrajes... Lo mismo da. De lo contrario, no serían los personajes principales de una historia de amor romántica. Y Shakespeare fue un gran dramaturgo romántico...

– SHAKESPEARE Y EL MELODRAMA ROMÁNTICO

En su autobiografía Gounod dejó escrito que “para un compositor, no hay sino un camino a seguir para hacerse de un nombre, y éste es el teatro, la ópera. El teatro es el lugar donde uno encuentra la oportunidad y la manera de hablar cada día al público; es una permanente exposición abierta al músico. Abstractamente considerada, la música religiosa y sinfónica está en un orden más alto que la música dramática, pero las oportunidades y los medios para hacerse conocido con ella son más lejanas y brindan un contacto sólo intermitente. Un compositor dramático tiene la opción para elegir una infinita variedad de temas. El teatro me tentó”. A partir de entonces, la actividad principal de Gounod se dirigió hacia la creación operística. Y, por ello, se produjo su descubrimiento de la obra del dramaturgo más grande de todos los tiempos. Estaba claro que dos grandes hombres del teatro como Charles Gounod (1818-1893) y William Shakespeare (1564-1616) antes o después tenían que encontrarse, como ocurrió con otros tantos compositores románticos.

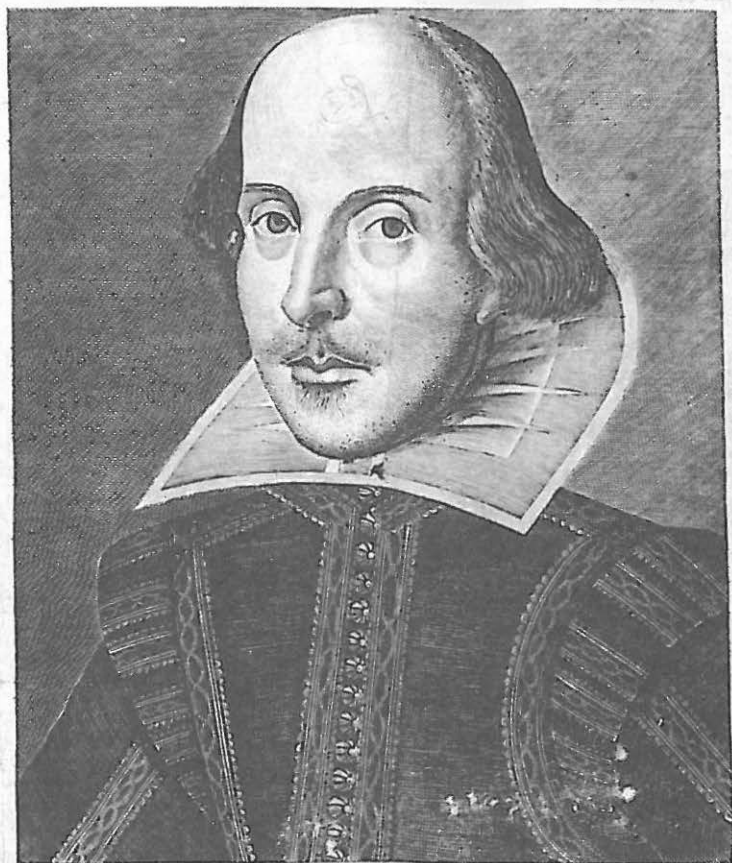
El drama de Shakespeare, en efecto, que rompía los clásicos cánones dieciochescos de unidad de acción, espacio y tiempo que también desdeñarían los dramaturgos románticos, sorprendía por la capacidad de elevar el drama a cotas inverosímiles. Porque los autores implicados en este movimiento cultural siempre identificaron a Shakespeare con la fuerza de las violentas pasiones que, sin medida, marcaban y marcan el discurrir vital del alma humana. Victor Hugo expresaba muy gráficamente que admiraba de Shakespeare su capacidad para expresar a la vez “bien y mal, placer y dolor, montaña y valle, amor y odio, anverso y reverso, corrección y deformidad”. Este es el Shakespeare al que los compositores románticos quisieron poner música. El caso de Verdi es sin duda el más significativo.

Tal como ya expresé en mi estudio incluido en el programa de la representación de *Macbeth* de Verdi en el Teatro de la Maestranza de Sevilla en febrero de 2004, y como desarrollé más extensamente en mi discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras sobre el tema *Verdi, Sevilla y América (A propósito de “Don Álvaro o la fuerza del sino”)*, la condición de hombre de teatro del genio de Busseto, capaz de concebir una partitura en función de la progresión dramática de la trama, fue

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES

COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



Martin Droghda, Engraver, London.

LONDON

Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

D^R. WILLIAMS'S LIBRARY
RED CROSS STREET
LONDON.



una constante a lo largo de toda su vida; como también lo fue su habilidad y su intuición a la hora de escoger como temas de inspiración unas fuentes literarias de calidad firmadas por los más grandes figuras del momento o de épocas remotas. Gran parte del éxito de Giuseppe Verdi como compositor y autor de melodramas reside en la categoría y fama de las creaciones en las que se basaron los libretos de sus óperas, entre ellas tres dramas de William Shakespeare, *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893), que pudieron haber sido seis, como más adelante indicamos. Como hombre de teatro, era de esperar que Verdi fuera particularmente sensible a la obra de Shakespeare. Su admiración hacia el autor inglés venía desde su primera juventud. Se había iniciado en la lectura de Shakespeare durante su primera etapa de estudios musicales en Busseto. Y, años más tarde, había acrecentado su admiración por el creador del teatro moderno al referir que “es mi poeta predilecto. Sus libros siempre han estado en mi mesilla de noche o sobre mi estudio. Los he leído y releído cientos de veces... ¡Ah, Shakespeare...! ¡El gran maestro del corazón humano! ¡Jamás podré igualarme a él!... El progreso, la ciencia, el verismo...! Si Shakespeare era verista aunque él no lo sabía. Era verista por inspiración; nosotros somos veristas porque así lo hemos proyectado, por cálculo”. Como apunta el musicólogo Andrew Porter, en el estante de una pequeña librería cerca de la cama Verdi en la Villa Sant’Agata, junto a las partituras de bolsillo de los cuartetos de cuerda de Mozart, Haydn y Beethoven, todavía se encuentran sus dos traducciones completas de Shakespeare al italiano, una en verso y otra en prosa.

La producción shakerperiana comenzó a ser conocida en Italia y en el país galo gracias a traducciones francesas que se editaron ya a fines del siglo XVIII, aunque normalmente en versiones amputadas o falseadas. Sólo en el siglo XIX se editaron traducciones de títulos íntegros vertidas al italiano con criterios rigurosos. Giuseppe Verdi entró en contacto con estas ediciones durante su etapa de residencia en Milán. Y documentado está que, al estudiar los dramas del autor inglés para redactar los libretos, utilizó y citó las versiones en prosa de Carlo Rusconi de 1838. De hecho, el maestro de Busseto volvería la vista a la obra de Shakespeare a lo largo de toda su dilatada vida como compositor, convir-

tiéndose en su fuente literaria favorita. Es cierto que llegó a escribir sólo tres títulos inspirados en este autor. Pero con frecuencia olvidamos que por empezar -o a medio camino- quedaron los proyectos de poner música a *La Tempestad*, *Hamlet* y, sobre todo, *El Rey Lear*, una obra ésta última que a lo largo de cincuenta años intentó de forma infructuosa convertir en ópera. ¿Tiene algo de extraño que quedara, pues, subyugado por la capacidad visionaria del dramaturgo inglés? Shakespeare, al que Verdi llegó a llamarle “papá”, era para él, como nos insinúa Lourdes Morgades, el compositor ideal, el modelo y el paradigma de verdad dramática. Porque el autor inglés le ofrece las criaturas que tanto busca, esos grandes personajes que no tienen por qué corresponder a seres reales, pero cuya verdad contribuye a hacer más comprensible la propia realidad.

Porque para Verdi, como para Gounod, Bellini, Zandonai o Vaccaj los personajes de Shakespeare eran estereotipos escénicos de comportamientos humanos que siempre tienen vigencia y palpable realidad en nuestro interior o en nuestro entorno. Eran -es ciertas- ficciones literarias. Pero las ficciones y los sueños son también realidad, a veces más reales que realidad misma. Fueron estos melodramas los que terminaron adaptándose a las tragedias originalmente escritas por Shakespeare, como analizaremos con más detalle en los próximos epígrafes al tratar del *Roméo et Juliette* de Gounod.

Pero no todos los comentaristas, sin embargo, han opinado así sobre la suerte que corrieron los dramas de Shakespeare a la hora de ser convertidos en títulos operísticos. Uno de los más grandes escritores en lengua castellana del siglo XX, el cubano Alejo Carpentier Alejo (1904-1980), autor del *Concierto Barroco*, Premio Cervantes de las Letras (1977), novelista, ensayista, musicólogo y -no lo olvidemos- crítico musical durante muchos, autor de centenares de reseñas publicadas en periódicos parisinos y venezolanos, trató muy directamente el tema. De entre las críticas publicadas durante su larga etapa de exilio en Caracas (1945-1959), la mayor parte de ellas publicadas en el diario *El Nacional*, selecciono una, publicada el 15 de marzo de 1956, titulada *Shakespeare y la ópera*, realmente dura, casi demoledora, sobre el escaso éxito que, a su juicio, alcanzaron los compositores románticos a la hora de llevar a escenarios líricos las obras del dramaturgo inglés. Por la calidad del texto y por la categoría del au-

tor, merece la pena reproducir textualmente un muy amplio pero significativo párrafo de la citada reseña: “El hecho de que Verdi, habilísimo hombre de teatro, no lograra elevarse por dos veces a la altura del drama elegido, nos hace pensar en lo peligroso que ha resultado, para muchos compositores, el afán de trabajar sobre un texto de Shakespeare. Ambroise Thomas, el endeble autor de *Mignon*, no era el hombre indicado para escribir una ópera con el tema de Hamlet. El *Romeo y Julieta* de Gounod resulta una cosa meliflua y sentimental. El *Mercader de Venecia* de Reynald Hahn, no pasó de ser un desafortunado esfuerzo del compositor venezolano-francés para poner su técnica al día [...] Shakespeare aplastó con su genio, con su dinámica propia, a casi todos los compositores que trataron de transformar sus dramas en óperas. Fue, en cambio, un magnífico promotor de inspiración para los músicos que llevaron sus temas, metafóricamente, al poema sinfónico. Se me dirá que el *Romeo y Julieta* de Berlioz es un indiscutible acierto de la música romántica. Pero, en este caso, el género de la «cantata dramática» hace también un tratamiento metafórico de la materia shakespeariana... En realidad, fuera del *Otelo* y del *Falstaff* de Verdi, Shakespeare ha resultado para los compositores un ‘colaborador’ peligroso, muy ajeno a la música que para sus dramas escribieron”.

–SHAKESPEARE EN LA ÓPERA: ROMEO Y JULIETA

Más de 250 óperas están inspiradas en las tragedias y comedias de Shakespeare, variando su número a lo largo del tiempo en función de la difusión que alcanzaron las ediciones originales y las traducciones de las obras del dramaturgo inglés. Frente a los tres títulos semiserios de autores británicos escenificados en el Siglo del Barroco, la cifra se eleva considerablemente a 32 en la Centuria Ilustrada y aún más en el siglo XIX, con unas 87 óperas inspiradas en temas shakesperianos; número éste que se acerca al centenar en el siglo XX. He consultado las obras de distintos autores para aquilatar o rectificar estas cifras y la verdad es que siempre aparecen diferencias, aunque no muy importantes, a la hora de fijar un número fiable. Para ello remitimos al lector al espléndido estudio titulado *Shakespeare and Opera* del investi-

gador Gary Schmidgall, publicado por la Oxford University Press en 1990. Con todo, confrontando la información que ofrecen los distintos autores, podemos razonablemente aceptar –aunque deba ser necesariamente rectificad- la relación que se plasma en el siguiente cuadro, en la que figura el título de la obra de Shakespeare y el número de versiones operísticas que se han compuesto o estrenado hasta nuestros días. Entre tragedias, comedias y obras históricas figuran, ordenadas por el número de títulos que inspiraron, las siguientes:

- The Tempest* (41)
- Romeo and Juliet* (30)
- Hamlet* (22)
- A Midsummer Night's Dream* (17)
- The Taming of the Shrew* (14)
- The Merchant of Venice* (13)
- Macbeth* (12)
- Twelfth Night* (12)
- The Merry Wives of Windsor* (11)
- King Lear* (10)
- Much Ado About Nothing* (8)
- Antony and Cleopatra* (7)
- The Winter's Tale* (6)
- Cymbeline* (5)
- Julius Caesar* (4)
- The Comedy of Errors* (4)
- Two Gentlemen of Verona* (4)
- Othello* (3)
- Love's Labour's Lost* (3)
- Henry IV* (3)
- Richard III* (3)
- Coriolanus* (3)
- All's Well That Ends Well* (2)
- Measure for Measure* (1)
- Pericles, Prince of Tyre* (1)
- Troilus and Cressida* (1)
- Henry V* (1)
- Henry VIII* (1)

Por supuesto que no todas estas creaciones líricas alcanzaron el mismo grado de fama y aceptación entre los aficionados. Muchas han pasado al mundo del olvido. Pero hoy nadie discute que algunas de ellas siguen siendo obras de repertorio regularmente programadas en los grandes coliseos líricos del mundo, como es el caso de *The Tempest* de Henry Purcell (1712), *Gli Equivoci* de Stephen Storace (1786), *Otello* de Gioacchino Rossini (1816), *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini (1830), *Macbeth* de Giuseppe Verdi (1847), *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (1867), *Otello* de Giuseppe Verdi (1887), *Falstaff* del propio Verdi (1893), *West Side Story* de Leonard Bernstein (1957), *A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten (1960), etc.

De todas las obras de Shakespeare más arriba relacionadas, podrá observar el lector que la lista está encabezada por *The Tempest*, con 41 óperas en ella inspiradas. Y que le sigue *Romeo and Juliet*, con 30 títulos. Sin embargo, tras una minuciosa consulta de diversas monografías y diccionarios, con paciencia he podido reconstruir una relación sobre títulos líricos centrados en la historia de amor de Romeo y Julieta que supera la cifra de los 30 ya indicados más arriba. Es cierto que en la lista incluyo la *Symphonie dramatique* de Berlioz y las *suites* de ballet de Prokofiev y Tchaikowsky. Pero aun así, de los 42 títulos reseñados 39 son óperas o partituras expresamente compuestas para musicales, representaciones escénicas o bandas sonoras de películas inmortales, como es el caso de las creaciones de Leonard Bernstein o Nino Rota. En la relación que hemos elaborado se expresan los nombres de los autores ordenados alfabéticamente y la fecha en que fueron estrenadas sus obras líricas, distribuidas en un amplio abanico temporal que se extiende desde 1776 hasta el año 2000. Seguro que hay más, sobre todo anteriores a la primera fecha, ya que es difícil de aceptar que los compositores barrocos dejaran escapar un tema tan atractivo para ser representado en una función lírica. La lista es esta:

– ÓPERAS BASADAS EN EL TEMA DE ROMEO Y JULIETA

- 1.- Barkworth, John Edmond: *Romeo and Juliet*, ópera (1916)
- 2.- Bellini, Vincenzo: *I Capuleti e I Montecchi*, ópera (1830)

- 3.- Benda, Georg Antonin: *Romeo und Julie*, ópera (1776)
- 4.- Berlioz, Hector: *Romeo et Juliette*, sinfonía dramática (1839)
- 5.- Bernstein, Leonard: *West Side Story*, musical-suite (1957)
- 6.- Blacher, Boris: *Romeo und Julia*, ópera (1945)
- 7.- Campo, Conrado del: *Los amantes de Verona*, ópera (1909)
- 8.- Dalayrac, Nicolas: *Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour*, ópera (1792)
- 9.- Dejazet, Virginie: *Rhum et eau en juillet*, parodia (1867)
- 10.- Delius, Frederick: *A Village Romeo and Juliet*, ópera (1907)
- 11.- Dusapin, Pascal: *Roméo et Juliette*, ópera (1988)
- 12.- Fischer, Jan Frank: *Romeo, Julie a tma*, ópera (1962)
- 13.- Fribec, Kreimir: *Romeo and Juliet*, ópera (1954)
- 14.- Gaujac, Edmond: *Romeo and Juliet*, ópera (1955)
- 15.- Gerber, René: *Roméo et Juliette*, ópera (1961)
- 16.- Gounod, Charles: *Roméo et Juliette*, ópera (1867)
- 17.- Guglielmi, Pietro Carlo: *Romeo e Giuletta*, ópera (1801)
- 18.- Ivry, Richard d': *Les Amants de Vérone*, ópera (1878)
- 19.- Malipiero, Gian Francesco: *Mondi celesti e infernali*, ópera (1950)
- 20.- Marescalchi, Luigi: *Giuletta e Romeo*, ópera (1785)
- 21.- Marshall-Hall, George W. L.: *Romeo and Juliet*, ópera (1914)
- 22.- Marchetti, Filippo: *Romeo e Giuletta*, ópera (1865)
- 23.- Matuszczak, Bernadetta: *Juliet and Romeo*, ópera (1967)
- 24.- Mercadal, Antonio: *Romeo y Julieta*, ópera (1873)
- 25.- Morales, Melesio: *Romeo y Julieta*, ópera (1863)
- 26.- Molchanov, Kirill Vladimirovich: *Romeo, Dzhulyetta i t'ma*, ópera (1963)
- 27.- Presgurvic, Gérard: *Roméo et Juliette*, musical (2000)

- 28.- Prokofjev, Sergei: *Romeo and Juliet*, suite para ballet (1936)
- 29.- Rota, Nino: *Romeo & Juliet*, música para escena y film de F. Zeffirelli (1960-68)
- 30.- Rumling, [?]: *Romeo and Juliet*: ópera (1790)
- 31.- Shelley, Harry Rowe: *Romeo and Juliet*, ópera (1901)
- 32.- Schacht, Theodor Freiherr von: *Romeo und Julie*, ópera (1779)
- 33.- Schwanenberger, Johann Gottfried: *Romeo e Giulia*, ópera (1776)
- 34.- Schuster, Ignaz: *Romeo und Julie*, ópera (1808)
- 35.- Steibelt, Daniel Gottlieb: *Roméo et Juliette*, ópera (1793)
- 36.- Storch, M. Anton: *Romeo und Julie*, ópera (1863)
- 37.- Sutermeister, Heinrich: *Romeo und Julia*, ópera (1940)
- 38.- Tchaikowsky, Pyotr I.: *Romeo and Juliet*, ballet, fantasía y obertura (1869-1880)
- 39.- Torriani, E.: *Giulietta e Romeo*, ópera (1828)
- 40.- Vaccaj, Nicola: *Giulietta e Romeo*, ópera (1825)
- 41.- Zandonai, Ricardo: *Giulietta e Romeo*, ópera (1922)
- 42.- Zingarelli, Nicola Antonio: *Giulietta e Romeo*, ópera (1796)

– EL PRECEDENTE DE BELLINI: *I CAPULETI E I MONTECCHI*

De los títulos reseñados que se centran en la historia de los amantes de Verona podríamos destacar, por ser el precedente de calidad más conocido, una gran ópera belcantista que alcanzó un señalado éxito tanto en Italia como en otros teatros líricos del mundo y que sigue siendo en cierta medida obra de repertorio. Se trata de *I Capuleti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini (1801-1835), tragedia lírica en dos actos con libreto del gran Felice Romani, estrenada Venecia en el Teatro La Fenice el 11 de marzo de 1830, obteniendo una acogida triunfal. En esta función la gran Giuditta Grisi encarnó el papel de Romeo y Rosalbina Corradori-Allan el de Julieta, inaugurando así la tradición de “trasvestir” a uno de los personajes que aún se mantiene en la actualidad. Hay versiones discográficas memorables con la intervención de una

mezzo en el papel de Romeo y de una soprano en el de Julieta. Tales son los casos de los registros que nos han dejado Giulietta Simionato y Laurel Hurley, Janet Baker y Beverly Sills, Agnes Baltsa y Edita Gruberova, Diana Montague y Katia Ricciarelli, por no citar sino algunas parejas de voces femeninas que siguen presentes en el recuerdo del aficionado. La novedad se produjo cuando en el año 1966 Claudio Abbado programó una representación en el Teatro de la Scala de Milán en la que se encomendaba el papel de Romeo, en vez de a la *mezzo* habitual, a nuestro siempre admirado Jaume Aragall, en pleno apogeo de su carrera con su prodigiosa voz, dando vida a Julieta nada menos que Renata Scottó y a Tebaldo un muy joven Luciano Pavarotti, ya a punto de su definitiva consagración, en uno de los contados papeles secundarios que representó en escena el grandísimo tenor modenés. Hay registros en vivo y en estudio de esta histórica y novedosa interpretación del título belliniano.

El libretista Romani, que se basó en la novela original de Matteo Bandello en la que se inspiró Shakespeare para escribir su drama, sintetizó y comprimó toda la ópera en una trama argumental que se desarrolla a lo largo de sólo un día, eliminándose o alterándose el cometido de algunos personajes secundarios si la comparamos con la tragedia de Shakespeare o la ópera de Gounod. Apenas cinco años antes se había estrenado en Milán *Giulietta e Romeo* de Nicola Vaccaj (1790-1848), una ópera de indudable belleza, muy belcantista, que se hubiera mantenido en los escenarios italianos si no hubiera compuesto Bellini la suya. Pero, como con frecuencia se ha dicho, la creación del compositor catanés terminó derrotando a la de Vaccaj, de la misma manera que *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini había hecho olvidar al de Paisiello o lo mismo que había ocurrido con el *Otello* de Verdi con respecto al de Rossini. En *I Capuleti e i Montecchi* Bellini reutilizó varios temas de óperas anteriores suyas, creando una cierta melodía continua con una orquestación basada en la bien trabada relación de voces e instrumentos, logrando crear un tono intimista de dos almas enamoradas, desnudas una frente a la otra, en un discurso lírico de profunda riqueza melódica, muy de la casa.

Pero la versión de Bellini de la historia de los amantes de

Verona también tuvo serios detractores, entre ellos nada menos que Hector Berlioz, sin duda el músico galo de más prestigio y proyección en la época. En el capítulo XXXV de sus *Memorias* llega a expresar sobre la representación de *I Capuleti e i Montecchi*, a la que él asistió, las siguientes palabras: “Otros huéspedes me hicieron saber que se iba a representar la nueva ópera de Bellini. La gente se hacía lenguas de la música, pero no menos del libreto, cosa que, teniendo en cuenta el poco aprecio que los italianos sienten de ordinario por el texto de una ópera, me sorprendía muchísimo... ¡Así que, después de tantos miserables intentos líricos sobre este hermoso drama, voy a oír una verdadera ópera de *Romeo*, digna del genio de Shakespeare. Corrí al Teatro de la Pérgola. Los personajes se presentaron sucesivamente y cantaron todos mal, con excepción de dos mujeres, una de las cuales, «alta y robusta», representaba el papel de Julieta, y la otra, «baja y delgaducha», el de Romeo. ¡Por tercera vez, después de Zingarelli y Vaccai, volver a escribir *Romeo* para una mujer!... Pero, en nombre de Dios, ¿quién ha decidido que el amante de Julieta debe aparecer desprovisto de los atributos de la virilidad? ¡Qué chasco! En el libreto no hay baile en casa de Capuleto, Mercutio no existe, no aparece ninguna nodriza parlanchina, ningún ermitaño grave y tranquilo, ninguna escena en el balcón, ningún sublime monólogo de Julieta cuando recibe la poción del ermitaño, ningún dúo en la celda entre un Romeo desterrado y un ermitaño desolado; no aparece Shakespeare, no hay nada; una obra fallida.» Muy duro, sin duda, el juicio del compositor francés.

El severo juicio de Berlioz tiene una particular significación si tenemos en cuenta que el iniciador del romanticismo musical en Francia también se habría de acercar años más tarde al drama de Romeo y Julieta no con una ópera, sino con su *Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue* (1839), una nueva forma de expresión musical que dejaría profunda huella en los compositores galos de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un *Roméo et Juliette* esencialmente instrumental aunque cuenta con la participación del coro y solistas vocales; una obra, en suma, de originalísimo formato (entre cantata y ópera semiescenificada) de sobrenatural belleza, una de las más destacadas obras sin duda del catálogo del compositor francés.

Las diferencias entre las creaciones de Bellini y de Gounod

son muy manifiestas, incluso en el desenlace de la ópera en la escena final. La del francés es una obra de mayor envergadura y proporciones que la del catanés, más extensa, con cinco actos en vez de dos y una galería de dieciséis personajes en vez de los cinco que aparecen en la de Bellini, mucho más cerca de lo que siempre había sido la “*grand opéra*” francesa, en la que, como era habitual en los escenarios líricos parisinos, se incluía un ballet. A ello se suma otro aspecto diferenciador sobre las fuentes, ya que, mientras la ópera de Gounod se inspira directamente en la tragedia de Shakespeare, la de Bellini está basada en otras fuentes literarias previas, a las que recurrió el propio dramaturgo inglés a la hora de escribir su celebérrima tragedia. Un cuarto punto está en el papel de Romeo. En la ópera de Gounod éste debe ser cantado por un tenor, mientras que en la de Bellini está a cargo de una mezzosoprano en uno de los más interesantes papeles “trasvestidos” del repertorio operístico. Y a ello habría que agregar algún otro aspecto puntual, pues el perfil del personaje de Lorenzo, fraile en la ópera de Gounod, es un sabio galeno en la versión de Bellini.

Y unas breves líneas dedicadas al cinematógrafo, ya que, como no podía ser menos, también el Séptimo Arte se interesó por la historia de los dos amantes de Verona. A la precursora versión de 1912 *Romeo e Giulietta* de Ugo Falena, le siguieron en 1920 la de Lubitsch y en 1924 el cortometraje de Mack Senté. Sin embargo, la primera adaptación estimable para el cine de esta tragedia estuvo dirigida por George Cukor. De 1943 es la antológica parodia de Mario Moreno Cantinflas y de 1954 la de Renato Castellani, una coproducción angloitaliana que fue la primera película en color de la obra. A su vez, el *Romeo y Julieta* y *las tinieblas* de Jiri Weiss obtuvo en 1960 el Premio del Festival de San Sebastián. Y en 1961 se estrenó el legendario film *West Side Story* de Jerome Robbins y Robert Wise, un musical ambientado en el barrio de Nueva York donde capuletos y montescos están representados por bandas callejeras rivales, con muchas claves que derivan directamente del drama original de Shakespeare. La música, original de Leonard Bernstein (1957), marca la frontera entre el musical y la ópera y forma parte, con letras de oro, de la Historia del Cine. Por lo demás, la serie se continúa con *Giu-*

lietta e Romeo de Riccardo Freda (1964), la filmación inglesa del ballet clásico dirigida por Paul Czinner en 1966 y esa genial producción realizada en 1968 por Franco Zeffirelli con música y banda sonora de Nino Rota. La serie podría prolongarse con la versión de 1996 de Baz Luhrman y el *Romeo debe morir* de Andrzej Bartkowiak, del año 2000, en el que las familias rivales pertenecen a la mafia norteamericana y a la mafia china enfrentadas por el control de los muelles. Romeo y Julieta –el tema está claro– siguen vivos como fuente de inspiración para literatos, compositores y cineastas, aunque capuletos y montescos tengan que dirimir sus diferencias, como es el caso de la última película citada, a golpes de kung-fu.

– GÉNESIS Y ESTRENO DE ROMÉO ET JULIETTE

Charles Gounod no iba a ser una excepción entre los compositores románticos europeos a la hora de manifestar su admiración por la tragedia shakesperiana de los amantes de Verona. En *Romeo and Juliet* encontró un tema de gran envergadura con todos los ingredientes para inspirar su genio creativo y para llegar al público operómano de la época. La tragedia, una historia de amor imposible, constituía la cima del amor romántico. El hecho de que el tema hubiera inspirado una de las páginas más gloriosas del catálogo de obras de Berlioz también influyó en el joven Gounod. Este llegó a expresar del precursor del gran sinfonismo galo estas significativas palabras: «Con Berlioz cualquier impresión y cualquier sentimiento se llevan hasta el extremo; sólo conocía la alegría y la desolación al nivel del delirio. Como decía de sí mismo, era un *volcano*». Esta apreciación, que Gounod escribió en su introducción a una nueva edición de la correspondencia de Berlioz publicada en 1882, resulta esclarecedora. Como también la idea de que el autor de *Faust* había acariciado desde muy joven la idea de poner música a la obra de Shakespeare, proyecto que vio culminado en 1867 en la más perfecta y lograda aproximación lírica al texto del dramaturgo inglés que conocemos, en la que buscó acentuar todos los efectos melodramáticos de la tragedia original, logrando con ello identificarse plenamente

con la sensibilidad y el gusto musical de los aficionados de la época.

Sabemos que Gounod quedó fascinado por la historia de los desdichados amantes cuando tenía diecinueve años de edad con ocasión de haber asistido a un ensayo orquestal de la sinfonía dramática *Roméo et Juliette* de Berlioz, una obra que marcó profundamente la sensibilidad del joven compositor. Aunque la partitura no había sido todavía publicada, Gounod memorizó numerosos pasajes de la obra y las interpretó al piano días más tarde delante de Berlioz. Sospechando éste que Gounod había conseguido una copia de la sinfonía, le preguntó: “¿Cómo diablos la pudo conseguir?”. “En uno de sus ensayos”, respondió escuetamente Gounod. Décadas más tarde, en la primavera de 1865, más concretamente entre abril y julio de dicho año, durante su estancia en la Riviera Francesa, e inspirado por la belleza del paisaje, Gounod emprendió la tarea de componer la partitura en un momento creador irrepetible en el que las notas fluyeron sin esfuerzo de la sensible inspiración del autor. Por problemas de salud, el trabajo de orquestación tuvo que prolongarse también al año siguiente, agregando en los últimos momentos el Prólogo y el aria “Je veux vivre” de Julieta como concesión a la exigencia de Leon Carvalho, director del Théâtre Lyrique y marido de la soprano que encarnaría ese rol, la gran soprano Caroline-Marie Miolan Carvalho. Gounod admitiría más tarde en una carta dirigida a su esposa que escribir los pentagramas de *Roméo et Juliette* le había hecho sentir como si hubiera regresado nuevamente a sus veinte años. Sentía muy dentro de sí a sus personajes, considerando que estaban vivos en su corazón. Romeo y Julieta le daban compañía y él palpaba muy cercana su presencia. Es una hermosa descripción de cómo los genios interiorizan y personalizan una partitura, algo que resulta clave para comprender la sobrenatural belleza e inspiración lírica de nuestra ópera, uno de los tres títulos de Gounod –junto con *Faust* y *Mireille*– más aclamados por el público y también las tres óperas que siguen siendo habitualmente representadas con regularidad en los escenarios líricos de todo el mundo.

CHARLES GOUNOD (1818-1893) TÍTULOS LÍRICOS

- Sapho* (16-4-1851, París, Opéra)
La Nonne sanglante (18-10-1854 París, Opéra)
Le Médecin malgré lui (15-1-1858, París, Théâtre Lyrique)
Faust (19-3-1859, París, Théâtre, Lyrique)
Philémon et Baucis (18-2-1860, París, Théâtre Lyrique)
Faust [revisión] (1860, Strasbourg)
La Colombe (3-8-1860, Baden-Baden)
La Reine de Saba (28-2-1862, París, Opéra)
Mireille (19-3-1864 París, Théâtre Lyrique)
Mireille [revisión] (15-12-1864, París, Théâtre Lyrique)
Roméo et Juliette (27-4-1867, París, Théâtre Lyrique)
Faust [revisión] (3-3-1869 París, Opéra Comique)
George Dandin (1873, inconclusa)
Philémon et Baucis [revisión] (16-5-1876, París, Opéra Comique)
Cinq-Mars (5-4-1877, París, Opéra Comique)
Cinq-Mars [revisión] (1-12-1877, Lyon)
Maître Pierre (1877 inconclusa)
Polyeucte (7-10-1878, París, Opéra)
Le Tribut de Zamora (1-4-1881, París, Opéra)
Sapho [revisión] (2-4-1884, París, Opéra)
Roméo et Juliette [revisión] (28-11-1888, París, Opéra)

Tuvo suerte Gounod a la hora de contar para su nueva obra con dos libretistas excepcionales y con gran experiencia en el repertorio lírico galo del momento: el escritor teatral Jules Barbier (1825-1901) y el polifacético Michel Carré (1822-1872), dos prolíficos personajes que pasarían a la Historia de la Ópera por ser los autores de la versificación de algunas de las más importantes creaciones operísticas francesas de la época. Michel Carré y Jules Barbier escribieron juntos el texto de *Fausto* de Charles Gounod, estrenada en el Théâtre Lyrique de París el 19 de marzo de 1859, basado en la homónima obra de Goethe. Ambos compartieron también la responsabilidad del libreto de *Mignon* de Louis Ambroise Thomas (1811-1896), basada en la pieza *Wilhelm Meister* de Goethe y estrenada en París en 1866. Para el propio Thomas escribieron también la versificación estrófica de su ópera

Hamlet, basada en la inmortal obra de Shakespeare, estrenada el 9 de marzo de 1868 en la Ópera de París. Y los dos tuvieron también participación directísima en otra obra maestra, *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819 -1880), estrenada en París el 10 de enero 1881, ya que, aunque el libreto fue redactado únicamente por Jules Barbier, no hay que olvidar que el texto se basó en el drama que ambos, el propio Barbier y Michel Carré, habían escrito sobre cuentos del poeta alemán E.T.A. Hoffmann. Por lo demás, también hay que recordar que el propio Barbier fue el autor del argumento del ballet *Sylvia ou La Nymphe de Diane* (1876), con coreografía de Louis Mérante y música de Léo Delibes, estrenado en el Palais Garnier en 1876. Por su parte, Michel Carré en solitario había escrito para Gounod el libreto de su ópera *Mireille*, estrenada en 1864, y en colaboración con Eugène Cormon redactó el texto de *Les Pêcheurs de Perles* de Georges Bizet, representada por primera vez en el parisino Théâtre Lyrique el 30 de septiembre de 1863. El hijo de Michel Carré, Michel-Antoine (1865-1945), terminaría siguiendo los pasos de su padre al escribir libretos de títulos menos conocidos y dirigiendo más tarde películas de la época del cine mudo.

Como vemos, Gounod tuvo el privilegio de poder contar para su *Roméo et Juliette* con dos de las más grandes figuras de la libretística de todos los tiempos. Buenos conocedores del drama de Shakespeare, Barbier y Carré siguieron la conocida tragedia escena por escena, redactando un libreto en sólo tres meses en el que simplificaron la historia original, prescindiendo de algunos personajes secundarios y reduciendo la trama a sus elementos esenciales, de forma que el compositor pudo concentrar su atención en la figura de los dos personajes principales del drama, desventurados protagonistas de esta historia de amor imposible: Julieta Capuleto y Romeo Montesco.

La primera representación de *Romeo et Juliette* y la definitiva consagración de Gounod como compositor tuvo lugar en el Théâtre Lyrique de París el 27 de abril de 1867 con extraordinario éxito de público y crítica. En el foso estuvo al frente de la orquesta un conductor histórico, el maestro Louis Michel Adolphe Deloffre, que en 1875 dirigiría también el estreno de *Car-*

men de Bizet en la Opéra-Comique. Y para la pareja protagonista tuvo la suerte Gounod de contar en el estreno para el papel de Juliette con una soprano legendaria que ya le resultaba familiar, Caroline-Marie Miolan Carvalho (1827-1895), una cantante que ya previamente había dado vida a las protagonistas femeninas de otros anteriores estrenos de títulos líricos del compositor: nada menos que el papel de Marguerite en *Faust*, Mireille en su título homónimo, Baucis en *Philémon et Baucis* y Sylvie en *La Colombe*. Frente a ella, compartiendo sus desdichados amores, el tenor Pierre Jules Michot (1832-96) como Romeo. El largo discurso del foso, su envolvente sonoridad, sus arias subyugantes y sus encendidos dúos de amor lograron tocar las fibras más sensibles de los espectadores y, de hecho, en menos de un año la ópera enfervorizó a los públicos de los principales coliseos líricos de Europa y América.

Charles Gounod quiso compartir la satisfacción que le había producido el éxito del estreno de *Roméo et Juliette* con su buen amigo Georges Bizet (1838-1875), veinte años más joven que nuestro compositor, pero ferviente y fiel admirador del compositor de *Fausto*. De hecho, Gounod desempeñó un papel muy importante en la formación musical de Bizet y compartieron esta amistad durante toda su vida. Por ello, cuando se produce la exitosa primera representación parisina de *Roméo et Juliette*, Gounod le escribió haciéndole partícipe de la noticia: “Querido Bizet: Te comunico que “Roméo” acaba de presentarse ante el público en l’Opéra-Comique, y sentiría que faltó tanto a la amistad que te profeso como a la que tu me has demostrado, si no te diera las gracias por la parte fundamental que has tenido en este alumbramiento, a la que se debe, sin duda alguna, gran parte del éxito de la obra y de la representación. No me gustan los ingratos, conozco a demasiados, y sentiría engrosar la dolorosa lista de estos. Se que muchas de las cualidades que pueden encontrarse en una obra tienen poca importancia para el público si los responsables de ofrecerla o de interpretarla no las ponen en evidencia: lo se demasiado bien como para no apreciar en todo su valor lo que me han aportado una inteligencia tan delicada y una amabilidad tan exquisita como de las que me has dado muestra en esta ocasión...”

– LOS ESTRENOS DE LA ÓPERA

Tras la clamorosa *première* parisina, sonado fue también el estreno de nuestra ópera en el londinense Covent Garden, el 11 de Julio del mismo año de 1867, apenas tres meses después de la presentación en París, con la participación de la legendaria Adelina Patti (1843-1919), la ya por entonces llamada “Reina de Corazones”, la voz de soprano más bella de la época a juicio de Giuseppe Verdi, una soprano lírica con recursos sobrados en la coloratura que resultó ser una cantante ideal para dar vida al rol de Julieta. El mismo personaje de la joven enamorada de Verona terminaría marcando la vida sentimental de la propia cantante. La Patti (nacida en Madrid de padres italianos, no lo olvidemos), al igual que le ocurrió a otros cantantes de la época, se dejó contagiar por la honda emotividad de la ópera. Cuando Adelina Patti cantó con su Romeo, el tenor Ernesto Nicolini, en la Ópera de París, alargó la escena del balcón con nada menos que veintinueve besos. Como era de esperar, poco tiempo después se divorció de su marido, el Marqués de Caux, y terminaría convirtiéndose en la Sra. Adelina Nicolini. ¿Dónde estaban las fronteras que separaban los afectos en la ficción escénica y en la vida real?

La propia Adelina Patti tuvo participación en el estreno de la última y definitiva versión de la ópera en 1888, que es la que hoy habitualmente se representa en todos los teatros de ópera del mundo, ya que hay que recordar que, tras la primera versión de 1867, *Roméo et Juliette* experimentó en vida del compositor tres revisiones con distintos cambios. La segunda y la tercera versión datan de 1873 y no afectaron sustancialmente a la ópera. Más interés, si embargo, tiene la cuarta, que fue la última modificación que realizó Gounod para ser escenificada en la Grand Opéra de París el 28 de noviembre de 1888, en la que se añadió un ballet y se realizaron algunas cambios en la partitura. En esta representación los papeles estelares estuvieron también protagonizados por dos de los cantantes más afamados del momento: el tenor Jean De Reszke y la ya citada Adelina Patti. Aquella noche dirigió la orquesta desde el foso, atento a todos los detalles de la representación, el mismísimo Charles Gounod.

Los espectadores y aficionados de la época se identificaron tanto con los personajes que en algunas representaciones se produjeron incluso participaciones espontáneas e inesperadas del público. Fue lo que ocurrió, por ejemplo, en una función que tuvo lugar en Chicago, en la que compartieron los papeles estelares la gran soprano australiana Helen Porter Mitchell, a la que el monarca inglés Eduardo VII le concedió el título de lady, más conocida por su nombre artístico de Nellie Melba (una Marguerite de ensueño, por cierto), que dio vida al papel de Julieta, y el ya citado tenor Jean De Reszke, que prestó su voz al personaje de Romeo. Durante la función un admirador fanático saltó del palco al escenario porque él también se había enamorado de Julieta. El tenor De Reszke desenvainó con valentía su espada, se colocó entre el loco y Julieta y logró empujarlo hasta expulsarlo del escenario.

También con extraordinario éxito fue estrenada *Roméo et Juliette* en todos los grandes coliseos líricos a uno y otro lado del Atlántico: en Nueva York, en la Academy of Music, en 1867, el mismo año de su estreno parisino con Minnie Hauck como Juliette; en el Metropolitan en 1891, con la participación de Jean De Reszke, el gran Romeo del momento; y en Chicago en 1916. Y, ya dentro de España, en el Teatro Real de Madrid la historia de los amantes de Verona en la versión de Gounod subiría por primera vez a su escenario en 1873. En el Gran Teatro del Liceo de Barcelona se estrenó en 1884, diez años después de la *Giulietta e Romeo* de Vaccaj, mientras que en el Teatro de la Zarzuela de Madrid no se representaría hasta 1987, con notable retraso ciertamente, pero con el que sin duda fue el mejor Romeo del siglo XX, el cada vez más recordado tenor grancanario Alfredo Kraus. Por fortuna, tenemos un antológico registro discográfico realizado en estudio en 1983 (EMI, 3CDs) en el que Kraus comparte protagonismo con la gran soprano Catherine Malfitano, con la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse dirigida por el máximo y supremo especialista en este repertorio, el maestro Michel Plasson (que la volvería a grabar en 1995 con Roberto Alagna y la Gheorghiu), que fue precisamente el titular del podium en el estreno de la obra en el Teatro de la Maestranza de Sevilla en diciembre de 2006. Al no tener constancia de que en

la capital hispalense se hubiera representado esta ópera con anterioridad, y en caso de que se confirme esta circunstancia, ello significa que estas funciones maestranteras supusieron un histórico estreno en Sevilla, acontecimiento este que tuvo lugar casi 140 años después de la *première* absoluta parisina. Bienvenidos sean, pues, los desventurados amantes shakesperianos, aunque pocos rincones podrán encontrar ya en nuestra ciudad para que, en silencio y en la penumbra de la noche, puedan comerse a besos y enlazar sus cuerpos –y sus almas– en estrecho abrazo de amor.

– “OIGO CANTAR A MIS PERSONAJES”

De aquella noche del estreno de 1867, *Le journal des Débats*, en su prestigiosa columna firmada por el crítico y compositor Ernest Reyer, señalaba que “la nueva partitura de Gounod es de todas sus obras la que encierra mayor equilibrio y homogeneidad. Un soplo poético recorre esta obra encantadora en toda su extensión, donde los fragmentos de medio carácter no dejan entrever la menor debilidad, la menor negligencia por parte del compositor. Se ve claramente que el músico es dueño de sí mismo y que se ha consagrado a la creación de una obra en la cual cada detalle, cada matiz debe conferir al respectivo personaje esa fisonomía particular de la que todo operista debe preocuparse si desea realmente componer y no simplemente escribir partes. He aquí un trabajo poético y encantador en el cual tanto saber como inspiración se revelan a la misma altura...”

Pero no hubo unanimidad en los juicios a pesar de la legión de admiradores que aclamaron los sucesivos estrenos de la ópera por todo el mundo. Algunos comentaristas afirmaron que *Roméo et Juliette* de Gounod no estaba a la altura de su anterior *Fausto*. Entre los que así opinaron estaba Ernest Newman (1868–1959), un prestigioso comentarista musical británico que había nacido un año después del estreno de nuestra ópera y que se mostró crítico al manifestar su opinión sobre esta gran creación lírica de Gounod. Su valoración la expresó con estas palabras: “Uno de los desvaríos del mundo musical es que *Romeo y Julieta* sea material ideal para una ópera. Ambos, compositores y libretistas, fallaron al no percibir que, además de estos dos personajes, existe

muy poco en la pieza que ofrezca las cualidades intrínsecas de una ópera. Y hasta los personajes de Romeo y Julieta pecan en este sentido; aún en una ópera, el público espera algún tipo de maduración de los personajes. Y los amantes de Verona no maduran”. A su juicio, cada uno de los amantes servía apenas para un aria y, juntos, para un dúo de amor y otro de muerte. El resto de personajes eran meras figuras secundarias de los que se podía prescindir en la trama. Para este crítico de ópera el tema de Romeo y Julieta podía reducirse a un mantenido y prolongado dúo de amor.

Gounod, sin embargo, era hombre de teatro y buscaba el impacto emocional en el público a través de la armadura dramática de la obra. Acerca de su identificación con los personajes del drama, puede afirmarse que se apropió pronto del relato. Por eso, de la correspondencia que se conserva de su etapa en que estuvo enfrascado en la composición de la partitura, en la que no hubo pausa ni tregua en su actividad, entresacamos un párrafo en el que Gounod reconoce muy gráficamente que “oigo cantar a mis personajes con la misma claridad con que miro los objetos que me rodean y esta claridad me pone en estado de beatitud. Trabajo de esta manera hasta muy entrada la noche, sin darme cuenta de que el tiempo corre, y así paso horas escuchando a Romeo, Julieta o a Fray Lorenzo, y me parece que todo eso ha durado apenas una hora”.

El resultado de este esfuerzo creador fue para el compositor extraordinariamente satisfactorio, como él mismo reconocería en una carta dirigida en 1865 a su esposa en la que le comentaba sobre *su Roméo et Juliette* que “estoy fascinado del hecho de que mi cuarto acto concluya con efecto dramático para Julieta. El primero termina con brío, el segundo tierno y soñador; el tercero animado y amplio, con los duelos y la condena al exilio de Romeo; el cuarto dramático y el quinto trágico. Es un desarrollo interesante”. Y así lo sigue considerando el público de todos los teatros líricos del mundo, que valoran esta ópera como una de las mejores recreaciones musicales del título shakesperiano. De hecho, Gounod, tanto con *Fausto* como con esta nueva obra, vislumbró una nueva concepción del teatro musical en Francia, haciéndolo evolucionar desde la *opéra comique* y la *grand-opéra* a

la *opéra lyrique*, que se adentraba ya en el interior de los sentimientos más profundos del alma humana. De hecho, Gounod, junto con Thomas y Massenet, fueron los auténticos precursores de esta nueva variante “a la francesa” del género lírico.

– “Ô DOUCE NUIT D’AMOUR!”

En *Rómeo et Juliette*, como en *Tristán e Isolda*, como en *La forza del destino* y como en tantas óperas románticas y creaciones líricas desde el Barroco hasta nuestros días, son el amor mismo y la muerte final de los protagonistas (cuando ya descien- de el telón definitivamente sobre la escena) los que liberan a los dos amantes de su propia existencia terrenal para hacerlos tras- cender y encontrar la sublimación de este Amor, su plena consu- mación, más allá de la muerte. Como Tristán e Isolda, Romeo y Julieta se funden en el mundo de la noche en un abrazo atempo- ral, redimidos de las coordenadas intramundanas del espacio y del tiempo. Con insondable belleza lo expresan compartidamente los dos amantes del título wagneriano en el momento cumbre del sobrecogedor dúo de amor del segundo acto: «Así moriríamos para estar más unidos, ligados eternamente, sin fin, sin despertar, sin angustias, sin nombres, aprisionados por el Amor, entregados el uno al otro, ¡para sólo vivir por el Amor!». El propio Wagner sabe definir esta situación en la explicación del preludio de su obra al hablar de la muerte como liberación: “es el embeleso del morir, del no ser ya, de la última redención en ese reino maravi- lloso del que más nos alejamos cuando nos empeñamos en infil- trarnos en él con ímpetu arrollador. ¿Lo llamamos muerte? O es el *maravilloso mundo de la noche* del que, como dice la leyenda, brotó una hiedra y una vid sobre las tumbas de Tristán e Isolda y crecieron en estrecho abrazo de amor?»

También se se ha dicho con frecuencia que *Roméo et Ju- liette* es una historia consagrada al mundo de la noche, marco ideal para un amor imposible destinado a la fatalidad y al des- venturado desenlace de los protagonistas. La daga y el veneno ponen fin a la vida de los dos enamorados y abren las puertas a la unión definitiva de los dos corazones más allá de la existencia terrenal. En esta ópera son frecuentes las invocaciones de los

amantes a la noche. Lo sabe expresar con infinita dulzura Romeo en el segundo acto cuando exclama:

“Ô nuit divine! je t’implore,
laissez mon coeur à ce rêve enchanté!
Je crains de m’éveiller et n’ose croire encore
à sa réalité!”

Y cuando se aleja de Julieta, la evoca desde el corazón con esta despedida en la que desea que la brisa de la noche le lleve este beso:

“Va! repose en paix! Sommeille!
Qu’un sourire d’enfant sur ta bouche vermeille
Doucement vienne se poser!
Et murmurant encore: je t’aime! à ton oreille
Que la brise des nuits te porte en ce baiser!”

Como afirma Esteban en la escena inicial del tercer acto, “en su dulce embriaguez nuestros amantes muestran su ternura a los astros de la noche” (“Aux astres de la nuit!”). Pero es en el sobrenatural dúo de amor que abre el acto cuarto cuando los dos jóvenes enamorados, abrazados, invocan de nuevo el mundo de la noche en uno de los momentos cumbres de la ópera:

“Nuit d’hyménée!
Ô douce nuit d’amour!
La destinée
M’enchaine à toi sans retour.
Ô volupté de vivre!
Ô charmes tout puissants!
Ton doux regard m’enivre,
Ta voix ravit mes sens!
Sous tes baisers de flamme
Le ciel rayonne en moi!
Je t’ai donné mon âme,
À toi, toujours à toi!”

Sin embargo, es en el último acto, cuando Romeo ha ingerido el veneno y Julieta lo abraza antes de poner fin a su vida con la oculta daga, cuando los dos amantes nos dan la clave de la perdurabilidad de su amor más allá de esta vida. Es Romeo el que expresa antológicamente este sentimiento, ampliamente difundido en la sensibilidad romántica, de la imposibilidad de hallar la felicidad en este mundo. Mientras estrecha a su amada entre sus brazos le expresa: “¡Consuélate, pobre corazón, el sueño era demasiado bello! ¡El amor, llama celestial, sobrevive siempre a la tumba!... ¡Oh, qué alegría, infinita y suprema, morir contigo!”. Es el último beso de los dos protagonistas de la ópera, una escena magistralmente construida en su armadura estrófica en lengua francesa por los libretistas Michel Carré y Jules Barbier:

“Console-toi, pauvre âme,
 Le rêve était trop beau!
 L’amour, céleste flamme,
 Survit même au tombeau!
 Il soulève la pierre
 Et, des anges béni,
 Comme un flot de lumière
 Se perd dans l’infini.”

El Amor levanta la piedra y, como una ola de luz, se pierde en el infinito... Como en el sobrenatural soneto *Amor constante más allá de la muerte* de Quevedo, es una bellísima formulación de la idea de la Liberación por el Amor y de la Sublimación del Amor mismo más allá de la muerte. Porque, como apunté en mi discurso académico citado en las páginas iniciales de este estudio, sólo después de su existencia terrenal nuestros dos amantes, Romeo y Julieta, como Tristán e Isolda, logran su anhelado sueño de fundirse, ya para siempre, en una tierna e interminable caricia, en un abrazo eterno y en un beso infinito. En el sueño eterno del amor.



