



Ana Cristina Tolivar Alas

El universo sonoro de «Su único hijo»

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Ana Cristina Tolivar Alas

El universo sonoro de «Su único hijo»

La importancia de la música en la vida y en la obra de Leopoldo Alas -algo que se evidencia hasta en la elección del propio seudónimo «Clarín»-, ha sido analizada desde diferentes ángulos por Mario Damonte, Carolyn Richmond, Laureano Bonet, Miguel Ángel Lozano Marco, Laura Rivkin o Montserrat Sánchez Siscort, entre otros autores, además de en mis propios trabajos «La música en La Regenta», o «Clarín y el teatro lírico».

Aquí sólo pretendo sugerir una especie de guía de posibles ilustraciones auditivas en torno a la segunda novela extensa de Clarín, y lo hago bajo un título que quizá exija una justificación pues, ¿no sería más exacto hablar de microcosmos y no de universo cuando nos estamos refiriendo al estrecho ámbito de la ciudad provinciana en que se desarrolla la trama de Su único hijo? Cabría responder a esto que, al igual que Wagner distingue entre un mundo sonoro y un mundo lumínico, guardando aquel «la misma relación con el mundo visible que el sueño con la vigilia», sólo a través de la música pueden los personajes del relato divisar en sueños otros horizontes desde el angosto recinto en el que habitan. Semejante al fruto del árbol prohibido, la música seductora que parece abrir los ojos y el entendimiento a Bonifacio Reyes -el pusilánime protagonista que, no obstante, representará la voluntad, el «querer ser» de influjo shopenhaueriano-, traerá consigo el «pecado original» del [186] que se derivará lo que Clarín denominó Sinfonía de dos novelas -título que evidencia una concepción musical, como ya subrayó el profesor Martínez Cachero- y que debería haber acabado en tetralogía. Su único hijo, cuya estructura, en palabras de Montes Huidobro, «está pensada en forma de grotesco sinfónico donde lo erótico es tema permanente», constituiría el prólogo de ese ciclo novelesco que Clarín jamás llegó a completar, quizá por motivos intrínsecamente musicales.

Cat. nº 394.

¿Por qué universo sonoro y no musical cuando todo aquello que vamos a proponer escuchar es música? Ciertamente son fragmentos musicales los que, oídos o imaginados por los protagonistas, aparecen citados a lo largo de la narración en un soberbio juego intertextual, a veces -como señala el profesor Agustín Coletes- de recurrencia anafórica y catafórica. Pero el sonar de esa música tiene a menudo poco que ver con una interpretación ortodoxa, ajustada a los criterios fijados por el compositor: una flauta o incluso el órgano de una iglesia serán los que ejecuten famosas arias de ópera originalmente encomendadas a sopranos, tenores o barítonos; tañerán los dedos de un guitarrista una marcha fúnebre; uno de los más infrecuentes y difíciles lieder de Schubert, sin duda el más agotador desde el punto de vista vocal, será cantado por una simple aficionada, la hija del ingeniero Körner. Todo ello nos lleva a aventurar que tal vez busque Clarín en esa especie de «transgresión

[187] instrumental», que también se da en *La Regenta* y que no dejaba de ser práctica muy común durante el siglo XIX, una metáfora de la transgresión moral.

La importancia que la ópera tiene dentro del universo estético de Clarín, se pone especialmente de manifiesto en *Su único hijo*, novela publicada en 1891 tras un largo proceso de gestación y que los expertos consideran de una asombrosa modernidad, ya muy dentro de los planteamientos narrativos de la Generación del 98 y con elementos preproustianos. Coletes ha examinado la presencia de las distintas lenguas en la novela, siendo lógicamente la italiana, seguida de la alemana, las que contienen mayor número de referencias musicales. No obstante, el autor encuentra también, entre helenismos y latinismos, veladas alusiones a las óperas *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, y *Dido y Eneas*, de Purcell.

Su único hijo tiene un claro precedente en el cuento *Amor'è furbo*, fechado en 1882 y ambientado en el mundo frívolo y galante de la ópera rococó. El paralelismo entre los dos relatos se advierte en las funciones que en ambos desempeña el trío integrado por el empresario (protector intrigante), la soprano (protegida seductora) y el protagonista (poeta o romántico seducido). Pero, como bien señala Carolyn Richmond, el significado profundo es muy distinto ya que «cuando redacta el autor su cuento todavía es capaz de ver la vida humana como comedia, pero cuando está escribiendo *Su único hijo*, ya para Leopoldo Alas la *commedia è finita*».

Efectivamente, podemos concluir que si el cuento *Amor'è furbo* es una *opera buffa*, una comedia de enredo en la que no faltan alusiones mitológicas, heroicas y pastoriles dentro de la más pura estética dieciochesca, *Su único hijo* sería un drama lírico verista, aunque impregnado de espiritualismo y alusiones a pasajes evangélicos. Es, por decirlo de una forma demasiado simplista, la distancia que va de Mozart a Puccini o a Leoncavallo.

Cat. nº 393.

Es difícil determinar el período histórico en que se desenvuelve la acción de esta novela, aunque Richmond aporta sólidos argumentos que permiten situarla en la década de 1860, si bien el punto de vista del narrador hay que buscarlo veinte años más tarde.

En cuanto al lugar, es evidente el propósito de Clarín de no identificarlo con *Vetusta ni* con ciudad [188] alguna real o imaginaria, sino con cualquier capital de provincia española, aunque también es cierto que topónimos como «Raíces» o «Cabruñana» excluyen cualquier localización fuera de Asturias, y la presencia de la catedral y del Paseo de los Álamos ya no puede dejar más claro que se trata de Oviedo.

La sensibilidad romántica -lo que Clarín denomina «clair de lune» en referencia a la Sonata XIV de Beethoven-, la pasión por el teatro, la música, la ópera..., cuanto parece caracterizar la cultura de los años cuarenta del siglo XIX, se contempla desde la perspectiva finisecular en clave naturalista, descubriéndose en todo ello una realidad sórdida, ahogada en el materialismo, dando lugar a una lectura «verista» del Romanticismo, donde la ironía

expresada a través brutales choques sintagmáticos, derrumba cualquier atisbo de complacencia.

Siguiendo el orden del relato, vemos cómo al inicio de la novela se nos dice que el protagonista, Bonifacio Reyes -Bonis-, «uno de los más distinguidos epígonos de aquel romanticismo al por menor», era un «maniático de la música» que «pedía prestadas las polkas y las partituras enteras de ópera italiana que eran su encanto, y él mismo copiaba todos aquellos torrentes de armonía y melodía, representados por los amados signos del pentagrama». Bonis tañía la flauta heredada de su suegro, D. Diego, de quien sabemos que «sin perjuicio de ser un romántico en el fuero interno (...) y dejar válvulas de seguridad a los vapores del sentimentalismo en las llaves de la flauta, en que soplaba con lágrimas en los ojos, fue con todo el más rígido amator de la letra y enemigo del espíritu». La flauta, como símbolo del Romanticismo, ya aparece en obras de Fernán Caballero, de Eça de Queiroz, de Flaubert y en la misma Regenta de Clarín, según pone de relieve Francisco García Sarriá. Vamos a adentrarnos ya en el universo sonoro de la novela, escuchando a Bonis que «tocando la flauta recordaba un santo músico de un pintor prerrafaelista», y tañía el instrumento con «los ojos azules claros, grandes y dulces» buscando «como los de un místico, lo más alto de su órbita».

Audición 1ª

Aria «Ah, non credea mirarti» (Acto II, escena 9ª, de La Sonnambula, de Bellini), interpretada a la flauta.

En el capítulo IV se echa la vista atrás, al año cuarenta, y se rememora a una cantante de ópera que había vivido en la plaza de la ciudad: la Tiplona, la Merlatti, que bien podría ser la «Merletti» por una incorrecta lectura de la endiablada letra de Clarín, en cuyo caso su apellido significaría «encajes de bolillos». Se inicia así la patronímica burlesca, característica de la novela, que tan acertadamente ha puesto de relieve el profesor Coletes. La Merlatti (o Merletti) «había sido el microcosmos del romanticismo músico del pueblo. Era una tiple italiana que aquellos provincianos hubieran echado a reñir con la Grisi, con la Malibrán, sin necesidad de haber oído a estas», «había abofeteado en mitad del paseo a la Tiplina su rival la Volpucci [apellido derivado de 'volpe', zorro], que también tenía sus aficionados. Esta era delgada, flexible como un mimbre y lucía más que la Tiplona en las fioriture; pero como voz y como carnes y buena presencia, no había comparación». Seguidamente, el mazazo naturalista: aquel portento «había muerto tísica, después de un mal parto».

Más tarde, el protagonista no puede evitar comparar la miseria de su propia vida y la de sus allegados con la grandeza de las historias que narran las óperas, y le vienen a la cabeza

la Semíramis de Rossini, el Nabucco y el Attila de Verdi, Los Cruzados [189] de Meyerbeer...

«Por fortuna la conversación volvió a la Tiplona, y con motivo de esto se recordó las óperas que se cantaban entonces y las que se cantaban ahora en comparación con aquellas. La verdad era que ahora no se cantaban óperas en el pueblo, pues hacía casi ocho años que no aparecía por allí un mal cuarteto».

Sofía Scalchi. Grabado en madera de Carreto (La Ilustración Española y Americana, 15 de noviembre de 1879)

A partir de aquí surge la trama novelesca con el anuncio de la llegada de una compañía que viene desde León a saciar el hambre operística de los aficionados locales. Ejerce de empresario el tenor Mochi, apellido sarcástico bien se relacione con los sustantivos italianos «moccio» («moco») o «mocolo» («vela» y «palabrota») o con el castellano «mocho», quizá alusivo a su complexión física, según apunta Coletes. Mochi viene acompañado por su protegida, Serafina Gorgheggi (gorgoritos) una soprano inglesa cuyo nombre ha sido italianizado -igual que el de la francesa Gaité Provence, convertida en el cuento Amor'è furbo en «la Provenzalli», apellido que, por otra parte, evoca el de Provenzale, operista napolitano del siglo XVIII. Con ellos llega el barítono valenciano Cayetano Domínguez, transformado en Gaetano Minghetti por el mismo procedimiento. Subraya de forma satírica esta especie de «travestismo» italianizante el hecho de que la primera ópera que la compañía representa en la localidad sea precisamente La Straniera de Bellini.

La pasión del frustrado y romántico Bonis por la «inglesa traducida» no tarda en despertar. La soprano tiene para él una voz «maternal», «honrada», con una pastosidad que le parece «timbre de bondad». Bonifacio detesta la artificiosidad, la «mentira» de las representaciones; por eso prefiere asistir a los ensayos, en los que experimenta una profunda fascinación por «aquella gente que recorría el mundo sin estar jamás seguros del pan de mañana», pues él se siente «incapaz de ser artista», lo que constituye una de sus frustraciones.

El sentimiento de admiración va indisolublemente unido en Bonifacio al distanciamiento moral y al exotismo: [190]

Cat. nº 198.

«ser italiano, ser artista... ser músico, esto era miel sobre hojuelas y néctar sobre la miel. Y cuando el extranjero, el artista, el músico... era hembra, entonces el respeto y admiración de Bonifacio llegaba a ser religión, idolatría...».

Aún en nuestros días se sigue a veces percibiendo una actitud de «xenofilia» y papanatismo similar a esta en algunos aficionados. Por el contrario, el desprecio hacia los artistas autóctonos -del que Clarín se hace cómplice para subrayar la decadencia provinciana- empieza a ponerse de relieve en el capítulo V cuando leemos que «Mochi se burlaba con disimulo de la orquesta, que era indígena y desafinaba como ella sola». En el extremo opuesto a esta vulgaridad, la soprano extranjera subyuga a Bonis hablando en italiano «en los momentos solemnes» y chapurreando español «con disparates deliciosos».

La segunda ópera que representa la compañía de Mochi es el Don Juan mozartiano «cosido a tijeretazos». El evento sirve de pretexto para poner en marcha el mecanismo de seducción y estafa que se establece entre el empresario, la cantante y el protagonista. Pero, aunque no se dice explícitamente, queda claro que el título supone la presentación, en el papel principal, del barítono Minghetti, futuro seductor de Emma Valcárcel, la insostenible esposa de Bonis. Sugiero escuchar a Minghetti en la famosa «Serenata» que el burlador de Sevilla entona bajo el balcón de la doncella de Doña Elvira:

Audición 2ª

Serenata «Deh, vieni alla finestra» (Acto II, escena 1ª, de Don Giovanni, de Mozart).

En el capítulo VII se cuenta que en el Café de la Oliva el mozo interpretaba a la guitarra la marcha fúnebre de Luis XVI, lo que hace a Bonis identificarse con el desdichado monarca al pie del cadalso, pensando en el suplicio que le espera: ver la cara a su mujer después de haber contraído deudas por causa de Serafina. Oigamos cómo el guitarrista, tras dejar «a Luis XVI en el Panteón» salta «a la jota aragonesa»:

Audición 3ª

«Marcha fúnebre» y «Jota aragonesa», de Julián Arcas, interpretadas a la guitarra.

En este mismo capítulo, el propio Mochi, a través del narrador, juzga las cualidades vocales de su corrupta discípula:

«le faltaba algo y le faltaría siempre para llegar a verdadera estrella... le faltaba la voz y la flexibilidad suficiente de garganta. Tenía mucho gusto,

sentía infinito, en el [191] timbre había una extraña pastosidad voluptuosa que era lo que Bonis llamaba voz de madre (...) pero... era poca voz para los grandes teatros. Y, además, se movía poco la garganta: como una virgen demasiado gruesa se parece a una matrona, la voz de la Gorgheggi tenía, siendo ella aún muy joven, un embonpoint (...) que le quitaba la agilidad, la esbeltez...».

Las citas operísticas continúan en el capítulo VIII con el elogio que Bonis, borracho y humillado, dedica a los artistas de la compañía, reunidos en el café en un ambiente casi orgiástico, sin olvidar al partiquino que grita «Viva il Madera!» en la escena del banquete de la ópera Lucrezia Borgia de Donizetti.

Al regresar a casa y acercarse a su mujer «se le ocurrió recordar al moro de Venecia, de cuya historia sabía por la ópera de Rossini: Sí, él era Otello y su mujer Desdémona... sólo que al revés, es decir, él venía a ser un Desdémono y su esposa podía muy bien ser una Otella, que genio para ello no le faltaba». Oigamos el momento culminante en que, presa de los celos, el moro de Venecia da muerte a su esposa en la ópera rossiniana.

Cat. nº 197.

Audición 4ª

Dúo «Notte per me funesta!» (Acto III, escena 3ª, de Otello, de Rossini).

Momentos después, Bonis se encuentra entre los brazos de Emma y, ante esa inesperada reacción de su esposa que -de forma real o presunta- dará lugar a la concepción de «su único hijo», siente estallidos en la cabeza y en ellos reconoce, como en un presagio de paternidad múltiple, «La voz del barítono, y la del bajo, y la del que cantaba en Lucrecia «Viva il Madera!», es decir, la de todos los conjurados venecianos que morirán envenenados con el vino que se sirve en el banquete ofrecido por la princesa Negroni, escena que comienza de forma exultante:

Audición 5ª

Concertante «Viva il Madera!» (Acto II, escena 4ª, de Lucrezia Borgia, de Donizetti).

En el capítulo X, Bonifacio Reyes establece un nuevo paralelismo operístico, esta vez entre la situación catastrófica que está viviendo y el argumento de la Norma de Bellini, uno de los paradigmas del belcantismo decimonónico italiano.

«Se acordó de la Norma, que era su mujer, y de Adalgisa, que era la tiple; y de Polión, que era él; y del sacerdote, que era Nepomuceno [el tío mayordomo y administrador de Emma], encargado sin duda de degollarle a él, a Polión».

Podríamos escuchar el dúo de Norma y Adalgisa que sin duda recordó Bonis, es decir, el de la esposa y la amante, el de Emma y Serafina, cuyos papeles acabarán esperpénticamente intercambiados. [192]

Audición 6ª

Dúo «Mira, oh Norma» (Acto II, escena 3ª, de Norma, de Bellini).

Sin salir del capítulo X, encontramos al matrimonio asistiendo, por antojo de Emma, a una ópera cuyo título no se menciona pero que, por los indicios argumentales, bien pudiera ser -como sugiere Carolyn Richmond- La conquista de Granada, de Emilio Arrieta. Esta ópera, estrenada en el Teatro del Real Palacio en 1850, ha sido exhumada y rigurosamente estudiada por la profesora M.ª Encina Cortizo. Pues bien, Emma Valcárcel va discurrendo perversas identificaciones entre ella y su marido, y los cantantes y personajes de la ópera. Uno de esos cantantes, el barítono Minghetti «tenía un vozarrón tremendo, no mal timbrado y lleno de energía». Emma no pierde la ocasión de coquetear con él desde el palco, planeando la venganza sobre el marido infiel. No obstante, reconoce que Minghetti le había gustado más como Fígaro en El Barbero de Sevilla de Rossini. Emma recordaría su cavatina cantada «con el traje de barbero»:

Audición 7ª

Cavatina «Largo al factotum» (Acto I, escena 3ª, de Il Barbiere di Siviglia, de Rossini).

En el capítulo XI nos enteramos de que la compañía se ha disuelto, pero los cantantes permanecen en la ciudad. Bonis, velando el sueño de Serafina, dibuja el cielo, símbolo de su amor ideal por la tiple, y el infierno con brujas, diablos y el mismísimo Satanás, como

símbolo de «la luna de miel satánica, de Valpurgis» vivida con su mujer, lo que puede interpretarse como una alusión a los dramas líricos inspirados en el Fausto de Goethe. Una noche, Serafina, Mochi y Minghetti cantan en la Catedral. A la soprano «le andaba por la cabeza un proyecto de gran concierto a beneficio del Hospital o del Hospicio. A Mochi no le cayó en saco roto la idea; pero le torció el rumbo. Un gran concierto, sí, pero no a beneficio de los pobres, sino a beneficio de los cantantes, restos del naufragio de la compañía. Se dio a Minghetti, el barítono, noticia del proyecto, y le pareció magnífico. Él sugirió al tenor la ocurrencia de aprovechar aquel concierto para reanimar el instinto filarmónico de los vecinos: se habían cansado de ópera, bueno: pero ya hacía una temporada que se había cerrado el teatro, la Gorgheggi, apareciendo en traje de etiqueta en los salones de una sociedad, y cantando (...) pedazos de música escogida, volvería a despertar el apetito musical de muchos aficionados; esto facilitaría la idea de abrir un abono condicional sobre la base del terceto; tenían tenor, tiple y barítono; se traería contralto, bajo y coros, y se podía arreglar otra compañía que bastase para pagar trampas, y esperar con menos prisa y afán alguna contrata de otra parte». Poco después vemos cómo Emma, de acuerdo con su tío Nepomuceno, planea que Minghetti le dé clases de piano.

El capítulo XII se centra en la noche del concierto en los salones del Casino. De nuevo la referencia [193] a la orquesta local de «profesores indígenas», que abre el acto con la interpretación de una sinfonía, es demoledora: la figura del violinista Secades, cuyo arco «había llegado a hablar como la burra de Balaam», resulta patética. Finalizada la sinfonía, aparece Emma del brazo del ingeniero alemán Körner (granos, cereales, riqueza para Asturias...) que, a pesar de parecer «un gran cerdo muy bien criado» era «un enamorado de Mozart y de los destinos de Prusia». Su hija, la arrogante y depravada Marta, que había sido en Alemania novia de un gran organista, «disentía de su padre en los amores musicales; estaba por Beethoven» y «sabía, por ejemplo, que a Liszt le gustaban las trufas». Marta, cuyo nombre sin duda tomó Clarín de la ópera homónima del compositor alemán Friedrich von Flotow, había logrado despertar la pasión del administrador Nepomuceno, haciéndole «copartícipe de aquellos sentimientos de la Sehnsucht [anhelo], interpretando ante él un lied «titulado Vergissmeinnicht 'no me olvides', que no era el de Goethe». Efectivamente no es de Goethe el texto de este larguísimo, extraño, difícilísimo y casi desconocido lied de Schubert al que se refiere Clarín. Se trata de un poema de Franz von Shober, libretista de la ópera schubertiana Alfonso y Estrella, ambientada en Oviedo y cuyo protagonista es Alfonso II el Casto. El extenso poema Vergissmeinnicht refleja el despertar al amor de una adolescente cuyos caracteres sexuales aún no se perciben claramente definidos, ya que no se sabe «si es niña o muchacha»:

«Ob's ein Kind noch, ob's ein Mädchen,
wagt er nicht sich zu gesteh'n.
Kurze blonde Seidenfädchen
um das runde Köpfchen weh'n.
Zart noch sind die schlanken Glieder,
unenfaltet die Gestalt,
und doch scheint der Busen wieder
schon von Regungen durchwalt».

Tal vez no sea, pues, fortuita la relación del texto con la ambigüedad del personaje que lo canta.

Cat. nº 199.

Audición 8ª

Vergissmeinnicht, Nachlass. Lfg. 21, de Schubert.

Prosigue la velada musical y llega el momento culminante con la interpretación de una plegaria a la Virgen de un maestro italiano, a cargo de Serafina Gorgheggi, la licenciosa cantante de nombre angélico. Y es aquí donde surge la parodia religiosa que da sentido a la novela: Bonis «de repente creyó que el canto religioso de Serafina llegaba a narrar el misterio de la Anunciación (...), que aquella voz le anunciaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser... madre; así como suena, madre, no padre, no; más que eso... ¡madre!». Richmond apunta la posibilidad de que fuese un fragmento de la ópera de Arrieta representada poco antes, ya que La conquista de Granada, aun siendo español el autor de su música, es una ópera italiana sobre un texto de Temisocle Solera, [194] libretista de Verdi, y contiene una Balada a la Virgen María en la que se pronuncian las palabras del arcángel San Gabriel. En sus ensoñaciones místicas, el protagonista llegará al convencimiento de que ese hijo que nacerá de su desabrida esposa, será en realidad un hijo suyo y de la «voz». Podemos escuchar esa voz, el sonido de este momento culminante de la novela; podemos oír esa plegaria de Zulema, la mora conversa encarnada por la Gorgheggi, gracias a M.^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino artífices de esa auténtica primicia que constituye la primera grabación mundial de un fragmento de esta ópera.

Audición 9ª

Balada a la Virgen María «Bella terra di Giudea» (Acto III, n.º 16 de La conquista di Granata, de Arrieta).

El capítulo XIV se abre con un nuevo paralelismo operístico: Serafina Gorgheggi abandona la innominada ciudad porque se va con Mochi contratada al teatro de La Coruña. Bonis se siente identificado con Elvino, el infeliz enamorado de La Sonnambula de Bellini, que creyéndose traicionado pero no pudiendo olvidar ni odiar a su amada, entona el aria

que recoge los versos citados por Clarín: «Ah, del tutto ancor non sei/ Cancellata dal mio cuor».

Audición 10^a

Aria «Ah! perchè non posso odiarti» (Acto II, escena 4^a, de La Sonnambula, de Bellini).

Minghetti, por el contrario, permanece en la localidad a instancias de Emma, y como «allí todo eran panes prestados», se queda en calidad de director de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes, agregada a la Sociedad Económica de Amigos del País. Por su parte el usurero Nepomuceno y Marta Körner hacen planes de boda. Cuando él le explica cómo explota económicamente a su sobrina Emma abusando de su ignorancia, la alemana le escucha «con más placer que si le fuera recitando la primavera temprana de Goethe». Vemos aquí otra alusión musical, ya que el genial poema Frühzeitiger Frühling inspiró bellísimas partituras, entre las que cabría destacar el lied coral (Op. 59, n.º 2) de Mendelssohn.

En el capítulo XV vemos a Emma rebelarse contra su inesperada y ya próxima maternidad, porque «las mujeres entregadas a la alegría, al arte... a... los barítonos, las mujeres superiores, no parían». El capítulo siguiente y último nos presenta el desenlace de la novela desde las ilusiones de Bonifacio, que se imagina al hijo recién nacido «como un gran compositor de sinfonías y óperas, como un Mozart, como un Meyerbeer». El bautizo del niño da lugar al más complejo, hábil y sarcástico recurso intertextual empleado por Clarín, quien establece una patética transferencia semántica entre los signos del código musical y los del lenguaje verbal, en una especie de metonimia en cadena que ilustra como ningún otro pasaje lo que Laureano Bonet denomina «la música como voz callada». El organista toca un aria de barítono, el «Di Provenza» de La Traviata, que habla de los sentimientos de un padre, deduciéndose la cruel identificación entre padre, barítono y organista. Pero oigamos lo que oyó Bonis y luego leamos lo que dice Clarín.

Audición 11^a

Aria «Di Provenza» (Acto II, escena 8^a, de La Traviata, de Verdi), interpretada al órgano. [195]

Cat. n.º 200.

«Bonis notó que el organista estaba tocando variaciones sobre La Traviata, ópera entonces de moda. Bonifacio se acordó de La Dama de las camelias, que había leído, y de aquel Armando, que había amado hasta olvidar al suo vecchio genitor, como dicen en las óperas, y, en efecto, el órgano estaba recordando:

Tu non sal quanto sofrì!

-¡Pobre de mí! pensó Bonis. El hijo puede ser un ingrato (...) ¿Por qué no sonaría mal La Traviata en la iglesia? Aquello debía ser una profanación... y no lo era. Era que en La Traviata, bien o mal, había amor y dolor, amor y muerte; es decir, toda la religión y toda la vida (...).

-¿Quién toca el órgano? preguntó Marta por lo bajo a Sebastián.

-Minghetti.

Padrino y madrina sonrieron, mirándose».

Ya sólo queda la aparición de Serafina, ángel caído que surge entre las sombras de una capilla lateral para pronunciar su segunda «anunciación», ésta de carácter diabólico: «Tu hijo... no es tu hijo», culminando con la respuesta «Del organista».

En la oscuridad del templo, la voz de la soprano tuvo que ser para el corazón de Bonis una mordedura de serpiente, igual que el conclusivo beso de Celedonio había sido en los labios de la Regenta el vientre frío y viscoso de un sapo.

Para concluir, diremos que, al igual que en La Regenta, las citas operísticas se restringen casi absolutamente a títulos y compositores italianos de la época romántica, con especial incidencia en el repertorio belcantista. Las referencias a óperas de Mozart, Meyerbeer o Arrieta no pueden considerarse excepciones ya que no escapan, ni por el idioma en que se cantaban ni por la temática, al universo de la ópera italiana ni a los mitos caros al Romanticismo.

Precisamente la desmitificación del mundo operístico vendrá de la mano de un patético antihéroe llamado Bonifacio Reyes, amante del bel canto como [196] Don Quijote de las novelas de caballerías, que se verá atrapado en la sórdida realidad escondida tras ese ideal que él persigue huyendo de una cotidianeidad insoportable.

Así pues, a lo largo de Su único hijo se hace, como hemos visto, alusión más o menos explícita a tres períodos de la vida lírica ovetense. El primero podemos situarlo en torno a 1840, la época retrospectiva de la Tiplona. El segundo corresponde al desarrollo argumental de la novela y remitiría a la década de 1860. Por último, está el tiempo del narrador, que es aquel que va de la publicación de La Regenta a la de Su único hijo. Este período de la vida lírica de la ciudad no tiene ninguna referencia explícita en el texto, pero resulta determinante en la elección del tema y de los títulos operísticos por parte del novelista. Son los años en los que, pensando sobre todo en las temporadas operísticas, se planifica y construye un nuevo teatro, dadas las deficiencias -puestas crudamente de manifiesto en La Regenta- del viejo teatro del Fontán. Impulsadas las obras por el propio Clarín y habiendo sido adjudicada la contrata a su hermano Genaro, el 10 de mayo de 1890 -año de

publicación de Su único hijo- el escritor, junto con otros concejales del Ayuntamiento de Oviedo, acuerdan que el nuevo coliseo lleve el nombre de Teatro Campoamor, en homenaje al poeta que habría de fallecer el mismo año que Clarín.

Nota

«El universo sonoro de Su único hijo» fue el tema de una conferencia pronunciada en los cursos de verano de «La Granda» el 25 de julio de 2001. Se ilustró la charla con las siguientes grabaciones, realizadas expresamente para la ocasión:

-Aria de La Sonnambula de V. Bellini (1801-1835); Aria de La flauta mágica y Aria de El rapto del serrallo de W. A. Mozart (1756-1791) [CARLOS JOSÉ MARTÍNEZ (flauta)]

-Marcha fúnebre de Thalberg y Jota aragonesa de Julián Arcas (1832-1882) [CARLOS FEIJOO ALONSO (guitarra)]

-Vergissmeinnicht de F Schubert (1797-1828) [PAULA LUEJE (soprano), alumna de Begoña García-Tamargo. Conservatorio Superior de Música «Eduardo Martínez Torner» de Oviedo, y JAVIER SUÁREZ QUIRÓS (piano)]

-Balada a la Virgen María (aria de Zulema) de La conquista di Granata de E. Arrieta (1823-1894) [M.^a ENCINA CORTIZO (soprano) y RAMÓN SOBRINO (piano)]

-Aria de La Traviata de G. Verdi (1813-1901) [JAVIER SUÁREZ QUIRÓS (órgano)]

Gracias a estos intérpretes ha sido posible recrear el universo sonoro de Su único hijo.

Desde la publicación de La Regenta hasta la de Su único hijo, aparecen en El Carbayón las siguientes referencias a acontecimientos relacionados con la ópera (se indican entre paréntesis las fechas del diario):

-El circo ecuestre fue convertido en teatro provincial [el Teatro-Circo de la calle Santa Susana], donde cantó el notable tenor asturiano Abruñedo (2-I-1886).

-Lista de compañía de ópera que actuará en Oviedo durante los meses de enero y febrero: Director, A. Barata. Primera tiple, Adelina Kottas; primera tiple ligera, Magdalena Boy Gilbert; barítono, Sr. Senatori..... Repertorio, Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, Un ballo in maschera, Norma, I Puritani, Rigoletto, Martha, Ernani, Faust, La Sonnambula, Il Trovatore, La Favorita, La Traviata, Dinorah, Nabucco, Gli Ugonotti, Robeto el diablo, Jone y Fra Diavolo (8 y 9-I-1886). (Esta compañía pondrá en escena por primera vez en Oviedo Gli Ugonotti (Los Hugonotes) de Meyerbeer, obra con la que se inaugurará seis años más tarde el Teatro Campoamor).

-Posibilidad de que el teatro contrate al conocido barítono [197] Sr. Boezo (14-I-1886).

Cat. nº 202.

-«Con éxito se cantó en el Teatro del Fontán La Favorita». Se alaba al bajo y se dice que «la orquesta mal» (22-I-1886).

-Crítica de Il Trovatore, representada en el Fontán (30-I-1886). Id. de Rigoletto (4-II-1886). Id. de Faust (6-II-1886).

-Noticia de un concierto lírico ofrecido «el domingo» en el teatro del Fontán. Se dice que «una nueva empresa ha contratado la compañía de ópera que hasta ahora viene trabajando en nuestro teatro» (16-II-1886).

-Lista de la nueva compañía de ópera de Napoleone Mappedzoli. Tiples, Natividad Martínez (que al final no actúa, siendo sustituida por la Sra. Guido) y Sra. Fons; bajo, Sr. Serna; Barítono, Sr. Bugatto... Repertorio: Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia, La Favorita, Un ballo in maschera, La Traviata, Faust, La Africana y Gli Ugonotti (6-VII-1867).

-«Mañana domingo se verificará un gran concierto en el Fontán en el que tomarán parte los grandes artistas de la compañía de ópera» (3-IX-1887).

-El tenor wetense Sr. Abruñedo se encuentra en Oviedo (25-II-1889).

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

