



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Orlante, Emiliano

Del progresismo ilustrado al conservadurismo burgués. Un análisis comparatístico de *La Cenerentola* de Rossini, y *Cendrillon* de Massenet

Káñina, vol. 45, núm. 3, 2021, Septiembre-Diciembre, pp. 57-84

Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.48969>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44270305003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



DEL PROGRESISMO ILUSTRADO AL CONSERVADURISMO BURGUÉS. UN ANÁLISIS COMPARATÍSTICO DE LA CENERENTOLA DE ROSSINI, Y CENDRILLON DE MASSENET

*From progressivism to bourgeois conservatism. A comparative analysis of
La Cenerentola, by Rossini, and Cendrillon, by Massenet*

Emiliano Orlante*

RESUMEN

Este artículo se propone explorar la relación entre las versiones de las óperas *La Cenerentola* (1817), de Gioachino Rossini (1792-1868), y *Cendrillon* (1894/5), de Jules Massenet. A su vez, dichas obras musicales se analizarán en relación a las fuentes literarias más relevantes del cuento popular: “La Cenicienta” de Charles Perrault y de los hermanos Grimm. Dadas la distancia temporal y geográfica entre los textos que integran el corpus de este trabajo y la diferencia en cuanto a géneros -relato maravilloso y ópera- se adopta una perspectiva metodológica comparada que posibilita analizar los sentidos literarios que construyen cada una de las piezas musicales y los vínculos que pueden establecerse entre ellas sin desatender a las variables contextuales y estilísticas. El estudio de estas relaciones permite proponer como hipótesis de lectura que, mientras *Cendrillon* se construye como expresión acabada de una burguesía conservadora en clave musical, *La Cenerentola*, en cambio, revela, mediante procedimientos artísticos, su dimensión ilustrada.

Palabras clave: ópera del siglo XIX, comparatística, cuento de hadas, Rossini, Massenet

ABSTRACT

This article sets out to explore the relation between Charles Perrault's and the Grimm brothers' *Cinderella* and the operas' *La Cenerentola* (1817), by Gioachino Rossini (1792-1868), and *Cendrillon* (1894/5), by Jules Massenet. Given the temporal and geographic distance between the texts and their difference in terms of genre -fairytale and opera, this paper adopts a comparative methodology of the study. This methodological approach allows to analyze the literary meanings constructed by each piece and the bonds between them, without ignoring contextual and stylistic aspects. Studying these relations makes it possible to pose the following hypothesis: whereas *Cendrillon* emerges as a musical expression of the conservative bourgeoisie, *La Cenerentola* reveals its enlightened dimension through artistic devices.

Key Words: 19th-century Opera, Comparatives, Fairy tales, Rossini, Massenet

1. Introducción

El estudio comparado motiva a las personas a preguntarse sobre su estatuto como lectores y espectadores, así como su metodología de trabajo. ¿Qué se lee y cómo se lleva a cabo? ¿Hacia dónde se dirige la mirada y el oído en una ópera? ¿Cómo mira y oye el espectador? ¿Cómo se conciben estas “reinterpretaciones” en clave musical” (Sforza, 2004, p. 60)?

* Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina. Investigador del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Docente de Literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras. Docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: e_orlante@yahoo.com.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1112-0249>. DOI: [10.15517/RK.V45I3.48969](https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.48969)

Recepción: 22/11/2020

Aceptación: 19/4/2021



Para dar una respuesta, es necesario tomar recaudos teóricos y metodológicos. En este punto, se reconocen las limitaciones que Wellek (1963) adjudica a los estudios comparados, que no gozan de una delimitación clara de un objeto y de una metodología. Pese a esta imprecisión, sí es posible identificar la dimensión relacional que Remak atribuye a los análisis comparados (en Praver, 1973), que no pueden soslayar, como observa Palimbo-Liu (2011), la injerencia del contexto histórico de producción y recepción artísticas.

A la luz de estas consideraciones, se abordaron las óperas *La Cenerentola* (1817),¹ de Gioachino Rossini (1792-1868), y *Cendrillon* (1894/5),² de Jules Massenet (1842-1912). En primer lugar, se especificaron sus fuentes; en segundo término, se reseñaron sus rasgos principales formales y temáticos. Finalmente, se ofrecen una serie de apuntes críticos sobre ellas, que permitirá concluir el presente estudio en clave comparada, atendiendo a la diferencia geográfica y temporal –más de ochenta años– entre las óperas. Así, se podrá apreciar cómo *Cendrillon* se construye como un drama burgués y patriarcal en clave musical, mientras que *La Cenerentola* revela, mediante procedimientos artísticos, su dimensión ilustrada.³

2. Fuentes literarias

2.1. Orígenes del cuento

Dar cuenta con exactitud del origen del cuento *La Cenicienta* es una tarea, en principio, difícil, ya que su génesis puede rastrearse y hasta perderse dentro de la extensa tradición oral. La primera versión escrita que se conoce de este cuento proviene de la China medieval, más precisamente, del siglo IX. El autor de *La Miscelánea*, donde este relato se incluye, es Duan

¹ Este estudio se basó en la puesta en escena dada por la Houston Grand Opera en el Wartham Center en noviembre de 1995. Datos de la obra: Angelina / Cenerantola, hijastra de don Magnífico: Cecilia Bartoli; Don Ramiro, príncipe de Salerno: Raúl Giménez; Dandini, valet de don Ramiro: Alessandro Corbelli; Don Magnífico, barón de Montefiascone: Enzo Dara; Clorinda y Tisbe, hijas de don Magnífico: Laura Knoop y Jill Grove; Alidoro, filósofo y maestro de don Ramiro: Michele Pertusi. Houston Grand Opera Chorus, Director: Richard Bado. Houston Symphony, Director musical: Christoph Eschenbach; Director: Bruno Campanella.

² Basado en la puesta en escena dada en el Royal Opera House, Covent Garden, 2 de julio de 2011. Datos de la obra: Pandolfe: Jean-Philippe Lafont; Madame de la Haltière: Ewa Podles; Noémie: Madeleine Pierard; Dorothée: Kai Rüütel; Cendrillon / Lucette: Joyce DiDonato; La Fée: Eglise Glutierrez; Prince Charmant: Alice Coote. Royal Opera Chorus, Chorus Director: Renato Balsadonna. Orchestra of the Royal Opera House, Concert Master: Vasko Vassilev; Conductor: Bertrand De Billy; Director: Laurent Pelly; Set Designs: Barbara de Limburg; Costume Designs: Laurent Pelly; Associate Costume designs: Jean-Jacques Delmotte; Lighting Design: Duane Schuler; Choreography: Laura Scozzi; Revival Choreography: Karine Girard.

³ Este trabajo toma las ideas sobre la Ilustración desarrolladas por Kant (2013, pp. 7-17).



Chengshi. Narra la historia de la joven Yeh Shen (Pies de Loto),⁴ quien sufre las injusticias provocadas por su madrastra y su media hermana (Maeth Ch., 1987, pp. 387-389).

Asimismo, algunos motivos de Cenicienta se remontan a la antigüedad clásica, con los registros del relato de la joven egipcia Ródope.⁵ Al respecto, se encontraron tres tipos de orientación genérica: en primer lugar, versiones que se ajustarían a lo que hoy se considera cuento de hadas; en segundo, la versión historiográfica de Heródoto (484-425 a. C.). Por último, versiones mixtas que combinan historiografía con hechos sobrenaturales, como las de Estrabón (63 a. C.-24 d. C.) y Claudio Eliano (175-235 d. C.).

Las primeras sitúan la narración en tiempos del faraón Micerino (2514-2486 a. C.), por lo que la lejanía temporal permite la inserción de los recursos fantásticos que allí acontecen, la intervención del dios Horus y su metamorfosis en forma de halcón son muestra de ello.⁶ La segunda, la de Heródoto, da cuenta de la existencia de una cortesana llamada Ródope. Según el historiador griego, ella era procedente de Tracia, pero fue llevada a Náucratis, una colonia griega en el delta del Nilo, como esclava durante el período de Amosis II (570-526 a. C.). Allí, su amo Xantes la explotó sexualmente. Más tarde, fue liberada por Caraxes, hermano de la poetisa Safo. Ya como persona libre, vivió como cortesana y pudo reunir una pequeña fortuna (Heródoto, 1992, pp. 424-426). En su relato, el historiador desmiente la creencia popular de que una de las pirámides de Guiza se haya erigido por su encargo (Íd.). Las versiones de Estrabón y Claudio Eliano (Hansen, 2017, pp. 86-87) mixturan ambos géneros: por una parte, dan cuenta de lo que había relevado Heródoto, es decir, destacan a Ródope como una cortesana de Náucratis; y por otra, incluyen la anécdota sobrenatural del dios Horus en su forma de halcón. Asimismo, estas

⁴ “Pies de loto” es la denominación que se le da a los pies de las mujeres chinas, que desde niñas fueron vendados para evitar su crecimiento. De hecho, los “zapatos de loto” son un tipo de calzado usado por dichas mujeres. En la cultura china, el “vendado de pies” fue una práctica común en las clases altas (aristocráticas) y burguesas, no ya en las clases populares y bajas, porque estas mujeres precisaban trabajar. Las jóvenes vendadas gozaban de prestigio, ya que los pies diminutos eran valorados por los sectores de poder dominantes. Los pies vendados eran un símbolo de belleza que se volvió un prerrequisito para encontrar esposo, como también una oportunidad para las mujeres de casarse por dinero, mejorando su estatus social y, por ende, el de su familia. Las mujeres, sus familias y sus esposos tenían gran orgullo en los pies pequeños, cuyo largo ideal, llamado “loto dorado”, era de siete centímetros. Esta práctica, iniciada en la alta Edad Media, culminó en 1949, cuando fue definitivamente prohibida por el nuevo gobierno comunista de Mao (Ebrey, 1996, pp. 160-161).

⁵ Del griego *Rhodopis*: mejillas rosadas.

⁶ Cf. Hansen, 2017, pp. 86-87.



versiones mixtas se distancian de la del padre de la historiografía occidental, ya que resaltan la idea de que una de las pirámides de la necrópolis de Guiza fue hecha en homenaje a Ródope.

Más allá de estos datos historiográficos, los investigadores concuerdan en que este cuento tiene un origen oriental, aunque no necesariamente chino (Bettelheim, 1994, p. 264). La procedencia oriental se funda en que la historia gira en torno al “diminuto tamaño del pie”, que calza perfecto en una zapatilla de precioso material, y en el objeto mágico: un pez (y luego, sus espinas), apreciado como símbolo de fortuna en las culturas orientales.

En Europa, el cuento más antiguo sobre este tópico se le atribuye al napolitano Giambattista Basile (1566/1575-1632) y se intitula “La gata Cenicienta”. El mismo fue publicado por su hermana en una edición póstuma de cinco tomos (*Pentamerón*)⁷ entre 1634 y 1636. En esta versión, aparece por primera vez la palabra cenicienta, que deriva del término “cenizas” (Basile, 1982, pp. 75-81). En el relato, el vocablo se ajusta a las condiciones en las que vive la joven protagonista Zezolla: permanece en la cocina de la casa entre las cenizas. En la narración de Basile (Íd.), Zezolla, huérfana de madre, vive con su padre y su madrastra. Apabullada por la rivalidad que mantiene con la mujer de su padre, le confiesa a su nodriza que la prefiere más a ella como madre. A causa de ello, y por sugerencia de su niñera, Zezolla termina con la vida de su madrastra. Tras ello, el padre se casa con la niñera, pero lo que había imaginado como felicidad se convirtió en una pesadilla, ya que su flamante madrastra adoptó un comportamiento más malicioso que la anterior. También, tras el enlace, se descubrió que la nodriza tenía seis hijas, que, ahora, comenzaron a vivir en la casa, postergándola del favor de su padre. Luego, el relato continúa con la estructura argumental popularmente conocida, hasta culminar con la restitución de la protagonista a través del castigo a las malvadas y de su matrimonio con el príncipe.

Las diferencias más significativas de “La gata Cenicienta” con respecto a las versiones anteriores son la modificación del objeto mágico –en el relato de Basile se trata de un árbol– y el final feliz al que llega Zezolla, a pesar de haber cometido un crimen. Esta mácula en la conducta

⁷ Su título original en napolitano es *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (*El cuento de los cuentos o el entretenimiento de los pequeños*). Cabe destacar que, en 1674, fue retitulado *Pentamerón*, porque su construcción es similar al *Decamerón*, de Bocaccio. En otras palabras, el *Pentamerón* está constituido por cincuenta relatos maravillosos (cuarenta y nueve enmarcados a partir de otro que funciona como encuadre), que son narrados por un grupo de personas durante cinco jornadas.



de la protagonista no aparecerá en las versiones posteriores más conocidas, las de Perrault y la de los hermanos Grimm. En ellas, la protagonista simboliza la virtud y la bondad de un modo paroxístico. De hecho, su restitución y ascenso social, por su enlace con el rey, son consecuencia de su comportamiento virtuoso.

2.2. “La Cenicienta o la chinela de cristal”, de Charles Perrault

Este relato es uno de los ocho cuentos de hadas que componen el volumen *Cuentos de mamá Ganso*, de Charles Perrault (1628-1703), editado en 1697. Se considera la versión más popular de “La Cenicienta”, ya que las apropiaciones musicales aquí analizadas (Rossini y Massenet) tomaron como texto fuente el del escritor francés, aunque con algunas modificaciones.⁸ Asimismo, los estudios Walt Disney alimentaron su popularidad en 1950 al transponer el relato en una película animada.

En la narración de Perrault, el padre de Cenicienta contrae segundas nupcias con una mujer “soberbia y huraña” (Perrault, 2010), que ya poseía dos hijas “tan orgullosas como su madre” (Íd.). Ante la desatención del padre, las tres degradan a Cenicienta a una posición servil. Esta injusticia concluye debido a la intervención de su madrina, un hada que opera como una ayudante sobrenatural. Gracias a los poderes mágicos del hada, la protagonista puede acceder de modo suntuoso a una fiesta real –a la que su madrastra y sus hermanas le habían prohibido ir–, conocer al príncipe y enamorarlo. En los festejos, la joven misteriosa llama la atención de todos, particularmente del príncipe. Sus hermanastras y madrastra la hallan familiar, mas no la reconocen. A la medianoche, cuando el encantamiento ha de caducar, Cenicienta abandona raudamente el palacio real. En su partida, pierde su chinela de cristal, que funciona como objeto de enlace, pues propiciaría la exhaustiva búsqueda de su misteriosa dueña por parte del heredero del trono. El final presenta dos anagnórisis: el príncipe reconoce a Cenicienta como la joven extraña que lo enamoró y las hermanas y la madrastra la identifican como la muchacha misteriosa de la fiesta. El encuentro culmina con el casamiento real, que restituye moralmente a la heroína y

⁸ Cf. apartados 3 y 4 de este trabajo.



le permite ascender socialmente. Al mismo tiempo, Cenicienta consigue que sus hermanas se casen con caballeros de la corte, lo que hace de su carácter bondadoso un rasgo paroxístico: llevar la bondad hasta la exacerbación. No hay castigo para los villanos: Cenicienta queda satisfecha al ser reconocida por sus agresoras como *prima inter pares*.⁹

En *Morfología del cuento*, Propp (1998) caracteriza al castigo a los villanos como un elemento formal dentro de la estructura narrativa de los cuentos folclóricos. La ausencia de este castigo puede entenderse en virtud del contexto de producción del cuento: los monarcas franceses Luis XIII y Luis XIV estaban íntimamente vinculados con la iglesia católica. La poderosa alianza entre la iglesia católica y el poder político de Luis XIV forjó una nueva configuración cultural más limitada en términos ideológicos. Ante semejante contexto de confluencia política y religiosa, la piedad y el perdón se congraciaban más con las ideas hegemónicas, que la venganza y el castigo. Al mismo tiempo, Cenicienta, al ascender al rango de reina, muestra misericordia para con su madrastra y hermanastras, que, tras su boda, serían sus súbditas. En este sentido, el modo de actuar de Cenicienta puede entenderse en términos ideológicos: se trata de la proyección idealizada de la imagen de la nobleza gobernante. El perdón de la protagonista es el perdón de una reina, por consiguiente, el perdón divino.

En este contexto histórico, entonces, las figuras de la venganza y el castigo podrían connotar una idea de revuelta que, al menos durante este período, sería problemática propagar desde los sectores privilegiados. Por eso, el cuento de Perrault distingue, de manera pedagógica, dos enseñanzas: la pureza del alma y la preeminencia de la belleza interior sobre la superficial. Ambas cualidades confluyen en la caracterización exacerbada de la heroína en cuestión: la bondad se manifiesta hasta el paroxismo. Casi a modo doctrinario, el cuento favorece la difusión de los valores más destacados del Antiguo Régimen: promueve un súbdito ideal que soporta pasivamente los denigrantes tratos y que, con bondad, espera la ayuda de un ser sobrenatural.

⁹ Latín: La primera entre iguales.



2.3. “La Cenicienta” de los hermanos Grimm

Este relato forma parte de una serie de cuentos de hadas que los hermanos y filólogos Jacob y Wilhelm Grimm recopilaron de la tradición oral. El título original de esta compilación fue *Kinder- und Hausmärchen* y se publicó, en una primera edición de dos volúmenes, en 1812 y en 1815, respectivamente. Esta versión de “La Cenicienta” es similar a la de Perrault en cuanto al argumento. Sin embargo, existen tres elementos distintivos entre la versión del escritor francés y la de los filólogos, que son importantes de destacar: las zapatillas, los ayudantes de la heroína y la resolución del cuento.

En primer lugar, las zapatillas, que olvida la heroína, son diferentes en los cuentos. En la versión de Perrault, son de cristal; en cambio, en la narración de los hermanos Grimm (2009, pp. 196-205), están hechas con oro y plata. En segundo lugar, el ayudante de Cenicienta también es distinto entre un relato y otro, aunque ambos comparten la característica sobrenatural. En la versión del narrador francés, el ayudante es un hada, que hace de madrina en el cuento; por otra parte, en la narración de los alemanes, el ayudante del personaje principal es un árbol mágico.¹⁰

Si se analiza con detenimiento estos elementos, es posible señalar que los del relato de los Grimm están más vinculados con la naturaleza, mientras que los elementos del cuento de Perrault son más artificiosos. En relación con ello, en la versión de los Grimm, se observa que los componentes de las zapatillas son oro y plata, elementos químicos que se encuentran en la tierra. En cambio, las zapatillas del relato de Perrault son de cristal, material que puede elaborarse artificialmente. Si bien las dos clases de zapatillas connotan riqueza y distinción social, ambas se relacionan con ámbitos completamente diversos: las zapatillas de oro y plata, con la tierra y la naturaleza; las de cristal, con lo artificial y la sofisticación.

Otro tanto ocurre con los ayudantes: el hada madrina y el árbol mágico. En este caso, ambos elementos responden a un universo mítico, vinculado a cultos paganos; no obstante, el

¹⁰ El árbol fue plantado y cuidado por la protagonista. Ella lo colocó próximo en la tumba de su madre. El árbol mágico surgió de un brote que su padre le había traído de un viaje por encargo de ella. En ese mismo viaje, sus hermanastras le pidieron al padre que les trajera joyas y vestidos costosos (Grimm, 2009, p. 197). En este pasaje del relato, puede evidenciarse tanto la desigualdad inconsciente que ejerce el padre como la humildad paroxística de la heroína.



árbol es, en principio, el que posee una relación más explícita con la naturaleza. En este sentido, González (2011, p. 309) observa que el árbol avellano, que había surgido de un brote que la niña plantó en la tumba de su madre, es la progenitora transmutada, para el investigador, es “esta misma quien, a través del árbol, ayuda a su hija sirviéndose de un implícito proceso de asimilación cósmica del alma y transmutación de la identidad personal en objetos de la naturaleza”.

Por su parte, el hada madrina de los cuentos de hadas es un personaje con funciones muy diferentes a las de las hadas de la tradición pagana (griega, celta, etc.). Estas últimas poseían autonomía, tenían sus propios intereses; en cambio, las hadas de la literatura (la de los cuentos de hadas) solo actúan como ayudantes mágicos del héroe (Propp, 1998). Es decir, su función exclusiva es la de auxiliar al héroe para que cumpla sus objetivos. En suma, la mutación en sus funciones y su caracterización fisonómica (se ajustó su apariencia al ideal occidental religioso: blancas y de cabellos rubios, como los ángeles) hicieron que las hadas se alejaran de su versión folclórica original, más ligada a las representaciones de la naturaleza, volviéndose así más artificiosas (Propp, 2008, p. 251).

Estas observaciones exponen la idea de que las referencias a la naturaleza, vistas en los elementos relevados, son más nítidas en la narración de los Grimm, por lo que la aproxima a un origen folclórico más genuino. No es extraño, entonces, que Massenet haya adaptado íntegramente la versión de Perrault, cuyo rasgo artificioso le proporcionó un marco de verosimilitud para adoptar un sofisticado ballet que acompañe la ópera. Desde ya, este no fue el caso de la ópera de Rossini, quien eliminó los rasgos más artificiales del relato de Perrault en pos de generar una versión más ilustrada del cuento de “La Cenicienta”.

En relación con este último comentario crítico, se sitúa el último elemento a relevar y comparar: la resolución del relato. La versión de los Grimm no toma características piadosas, como la de Perrault, sino todo lo contrario: los villanos son castigados. En este relato, la función XXX (intitulada: “el agresor es castigado”), que Propp detalló en su *Morfología del cuento* (1998), forma parte esencial de la trama de este cuento de hadas.



En el desenlace, más precisamente, durante la boda de Cenicienta y el príncipe, las hermanastras son atacadas y cegadas por dos palomas. Las fechorías no quedan impunes en los cuentos folclóricos, y tampoco quedan como promesas de castigo dentro de un plano divino. Aquí, el castigo se hace efectivo en el plano objetivo y tiene una función ejemplar.

En esta línea comparativa, es notable la diferencia entre los desenlaces de Perrault y el de los hermanos Grimm. Esta discrepancia puede explicarse en virtud del contexto de publicación. Perrault, que pertenecía a un sector de la pequeña burguesía administrativa, muy ligada a la aristocracia, publicó su edición en 1697, pleno apogeo del Antiguo Régimen. Su final piadoso y conciliador promueve valores conservadores: la inacción de los humillados, ilusión de justicia, conciliación de clases y la magnanimidad de la aristocracia. Por otra parte, la resolución de los Grimm, editada en pleno período revolucionario, muestra un cuento folclórico en el que la razón tiene preeminencia sobre la idealización. La idea de justicia, en la versión del abogado francés, queda encubierta por la magia, que actúa como reguladora de los méritos. En cambio, en la resolución de los filólogos, la magia acompaña un acto de justicia histórica: la revuelta popular. En palabras del pensador alemán Siegfried Kracauer (2008, p. 57):

[...] el hecho de que la razón del siglo XVIII reconociera la razón de los cuentos de hadas como la propia, tiene un profundo sentido histórico. En las épocas tempranas de la historia, la mera naturaleza ya se encuentra superada en el cuento de hadas en aras de la verdad. El poder natural sucumbe ante la impotencia del bien y la fidelidad triunfa sobre las artes mágicas.

Por ello, se puede afirmar que la versión de los Grimm, entonces, posee un fuerte sustrato ilustrado, a pesar de los evidentes elementos románticos relevados, como la fuerte presencia de los poderes de la naturaleza. A su vez, en esta versión, se observa, en términos metafóricos, un proceso incipiente de transformación social y política, en el que los humillados pueden restituir su honor, ascender socialmente y castigar en el mundo objetivo a los tiranos.



3. Acerca de las óperas

3.1. *La Cenerentola*, de Gioachino Rossini

Gioachino Rossini compuso *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo*¹¹ en veinticuatro días durante su período más fructífero (1817-1821). Esta ópera está organizada en dos actos y es considerada bufa, ya que contiene elementos dramáticos y cómicos. Jacopo Ferretti sugirió el tema (Osborne, 2007, p. 245) y estuvo a cargo del libreto. El énfasis sobre los pocos días de trabajo da cuenta de los estrechos plazos impuestos a los compositores y libretistas por los empresarios musicales. El caso de *La Cenerentola* fue realmente veloz, ya que Rossini había firmado un contrato con el empresario teatral Pietro Cartoni para estrenar una ópera el 26 de diciembre de 1816, con motivo de celebrar el comienzo del carnaval romano. Algunos compromisos con Domenico Barbaia, para quien Rossini trabajaba, permitieron que arribara en Roma a fin de diciembre sin saber sobre qué argumento escribir su música. En una reunión con los empresarios teatrales y con Ferretti (1784-1852), al día siguiente de su arribo, Rossini le preguntó al literato:

- ¿Serías capaz de escribir una Cenicienta para mí?
- ¿Y tú de ponerle música? —respondió Ferretti.
- ¿Cuándo tendrás el bosquejo? Se apresuró a preguntar Rossini.
- Si el sueño me lo permite, mañana por la mañana —contestó de inmediato Ferretti (Rossini, 2011, p. 6).

Gracias a este acuerdo, *La Cenerentola* se estrenó el 25 de enero de 1817.

Muchos otros factores también limitaban a los compositores: las apetencias del público, las necesidades de los cantantes, el presupuesto manejado por los empresarios y, sobre todo, las obsesiones de la censura. De hecho, durante la composición de *La Cenerentola*, funcionarios gubernamentales y eclesiásticos romanos supervisaron los pormenores de la composición y los elementos de la puesta en escena. Los censores trabajaron en simultáneo con los artistas

¹¹ Italiano: La Cenicienta, a saber la bondad triunfante.



condicionando el producto final, como lo prueban el cambio de nombre de la ópera y la sustitución de la zapatilla de cristal por un brazalete (Ibíd. p. 11).

La ópera iba a llamarse *Angiolina, ossia la bontà in trionfo*, pero los censores no lo permitieron, porque Angiolina era el nombre de una afamada meretriz de los círculos altos romanos. Los autores decidieron retirarla del título, aunque su nombre es mencionado solo una vez por el personaje de Alidoro, filósofo y maestro de don Ramiro, en el acto II (Íd.).

La sustitución de la zapatilla de cristal causó conmoción, sobre todo en la crítica especializada. Stendhal —que, por entonces, trabajaba de periodista y firmaba bajo el seudónimo de Alceste— y Théophile Gautier fueron sus críticos más mordaces, acostumbrados a la mayor libertad de la escena parisina. La crítica de los franceses enfatizaba la pérdida de sensualidad, pues, al cambiar la zapatilla por el brazalete, se elidían las escenas donde las piernas de las mujeres pudieran exhibirse (Ibíd. 13). No obstante, los escritores franceses, al insistir sobre este llamativo cambio en la trama, no repararon en el contexto de producción ni de circulación de la ópera: por esos años, en los teatros de Roma, estaba prohibido exhibir las pantorrillas de las mujeres. La normativa en los teatros de Francia no era tan estricta al respecto. De hecho, *Cendrillon* explota toda la sensualidad de la danza, además de conservar la clásica y popular zapatilla de cristal.

3.2. *Cendrillon*, de Jules Massenet

La ópera *Cendrillon* fue compuesta musicalmente por Jules Massenet entre 1894 y 1895. Su libreto es en francés y fue escrito por Henri Cain (1857-1937) y Paul Collin (1843-1915). La obra está organizada en cuatro actos y su género es el de cuento de hadas. La misma fue estrenada el 24 de mayo de 1899 en el Teatro Nacional de Ópera Cómica de París y tuvo un éxito inmediato.

El libreto de Cain y Collin es el que sigue más fielmente el cuento de Perrault, con leves modificaciones conducentes a los climas mágicos y de ensueño. Según González (2011, p. 319), el elemento maravilloso hace su ingreso desde el plano onírico y subconsciente. La ensoñación aparece como “vía de escape” a la melancolía y depresión que caracterizan a los personajes de



Lucette y del Príncipe Encantado;¹² y el inconsciente se plasma en el “rescate de la dimensión edípica de la relación entre Cenicienta y su padre”. Ejemplo de este clima de ensueño es la escena primera del segundo cuadro del acto III, que transcurre en los dominios de La Fée –el hada–. Allí se desarrollan una escena entre personajes sobrenaturales –la misma hada y unos espíritus– y un ballet de características maravillosas también, intitulado “Danza de las gotas de rocío” (Cain, 2014). En este episodio, el ambiente mágico de la orquesta y de los arreglos vocales hace que el mismo género de la ópera –cuento de hadas– quede formalmente plasmado en la música, en la danza y en la letra. En palabras de Adorno (1983, p. 247): “[...] el arte serio es aquel que elabora los temas artísticos desde sus propios materiales”; es decir, desde su aspecto formal.

Otra característica fundamental de esta ópera es la inclusión de un personaje travestido¹³ en el papel de Príncipe Encantado. Esto se denomina “papel con calzones” y se refiere a los roles de hombre que las actrices y cantantes deben interpretar en algunas obras. En ópera, el concepto de este papel asume que el personaje es masculino, y, como tal, el público lo acepta sabiendo que el actor no lo es en realidad. Asimismo, esta función es habitualmente representada por una mezzosoprano o una contralto, como sucede en *Cendrillon*, en la que una mezzosoprano hace de príncipe.

De acuerdo con el libreto de Cain, el rol de Príncipe Encantado debía ser interpretado por una soprano falcon,¹⁴ o “soprano de sentimiento” –una voz con graves potentes y agudos limitados–. El concepto musical que radica en la ópera *Cendrillon* es que la voz dramática del príncipe se combina con la del hada, soprano ligera,¹⁵ y con el tono soprano bien definido de Lucette –nombre de Cenicienta en la obra de Massenet–. Este juego de voces se produce en la última parte del acto III, donde el Príncipe y Lucette, hechizados por La Fée, se escuchan sin

¹² A raíz de las particularidades melancólicas y depresivas en común, González (2011, p. 322) considera al Príncipe Encantado un “*alter ego* o alma gemela de Cenicienta”.

¹³ En 1861, la castración con propósitos musicales, fue oficialmente declarada ilegal. Hacia el final del siglo XIX, los *castrati* habían desaparecido casi definitivamente de las escenas de las óperas en Europa. Abandonada poco a poco aquella cruel práctica, se mantuvo, no obstante, la recurrencia a la voz femenina para interpretar a jóvenes amantes, así se genera la posibilidad estética de mantener opciones musicales con registros altos (Barbier, 1998).

¹⁴ Tipo de registro femenino que adoptó el nombre de la reconocida mezzosoprano francesa Marie Cornélie Falcon (1814-1897). Este tipo de voz tiene características dramáticas, un poderoso grave y acotados agudos.

¹⁵ Tipo de registro femenino con gran alcance en los agudos, a los que llega con gran claridad, nitidez y agilidad. Por el contrario, este tipo de voz no suele poseer mucha nitidez sonora en los medios.



verse en los dominios mágicos del hada (Cain, 2014). Esta combinación de diversas coloraturas en las voces femeninas hace que, musicalmente, puedan generarse climas mágicos y de ensueño, como lo requieren los cuentos de hadas.

Por último, otro rasgo esencial de esta obra es el *ballet* del acto II –recurso artístico ausente en la ópera de Rossini–, en consonancia con la jerarquía de la que gozaba esta forma artística en Francia. No es extraño, entonces, que Stendhal haya criticado duramente la ópera de Rossini por reemplazar la zapatilla por el brazalete, y, menos aún, casi un siglo después, que Massenet haya incorporado piezas de baile en su versión musical del cuento de Perrault.

Lo fundamental del *ballet* del segundo acto reside en el carácter sensual de las coreografías, adecuadas a la música de ensueño del maestro francés. Esta parte del libreto trata el desánimo del Príncipe Encantado, presionado por su padre y las obligaciones sociales para conseguir esposa. Su abatimiento es producido por su deseo de encontrar una mujer que anhele su alma y no sus riquezas:

¡Corazón sin amor, primavera sin rosas!
¡Primavera sin rosas!
Sí. Tendiéndome los brazos, la vi aparecer.
A aquella a quien quiere mi alma.
Embriagado, radiante,
le diré, en mi embriaguez,
le diré: ¡soy tuyo!
¡Soy tuyo!
Toma mi juventud,
nuestro amor nos hará dioses.
¡Soy tuyo! (Cain, 2014).

Este pasaje puede equipararse con los deseos del personaje de don Ramiro, de Rossini, quien busca una mujer desinteresada en sus bienes materiales. Ambos príncipes buscan un amor más cercano a la idealización de la pequeña burguesía, que a la realidad objetiva de las relaciones matrimoniales de la aristocracia a la que pertenecen, donde el término matrimonio puede traducirse en términos expansivos o acumulativos. Los herederos al trono añoran una relación donde lo amoroso tenga preeminencia sobre lo material.



En este sentido, el *ballet* de la obra de Massenet encarna ese ámbito de deseos y ambiciones mundanas. A esta luz, se entiende el despliegue erótico de las bailarinas que tratan de seducir al joven Príncipe Encantado hacia esas tendencias mundanas. Sin embargo, él se muestra inmovible a los placeres terrenales y, en soledad, espera que su idea sobre el amor se vuelva realidad.

4. Apuntes críticos

4.1. “Chispazos” ilustrados en Rossini

El libreto de *La Cenerentola* de Ferretti se apoyó en la narración folclórica de *La Cenicienta* y, sobre todo, en un libreto anterior elaborado por Felice Romani (1788-1865) o Francesco Fiorini¹⁶ (*Agatina, o la virtù premiata*) y convertido en ópera por Stefano Pavesi (1779-1850). Con respecto a la primera fuente, la versión popular que el libretista sigue con mayor afinidad, pero con diferencias sustanciales, es la de Perrault. La eliminación del castigo a las hermanas y al padrastro, por un lado, y la reconciliación final con su familia, por el otro, ubican al libreto del romano más próximo a la versión del escritor francés, que a la de los hermanos Grimm. Al mismo tiempo, no obstante, el libreto se distancia notoriamente del cuento de Perrault, ya que Ferretti sustituye, a pedido de Rossini, los elementos mágicos –tan característicos del relato folclórico– por componentes racionales. En este sentido, se reemplaza el hada madrina (Perrault) o árbol mágico (Grimm) por el maestro Alidoro, mentor del príncipe Ramiro. Este cambio evidencia el rasgo ilustrado del compositor italiano que no se manifiesta de modo aislado, ya que, al momento de la producción de la ópera, Europa transitaba un período revolucionario, que, tras la Revolución Francesa, se extendería hasta 1848 (Hobsbawm, 2010).

Con respecto al libreto para la ópera de Pavesi, estrenado ya hacía tres años, Ferretti, al disponer de poco tiempo para su elaboración, se basó casi por completo en él. Los nombres de los personajes son iguales en estas dos óperas, salvo el nombre de la heroína –Agatina, en la ópera de Pavesi, y Angiolina, en la de Rossini– y el del padrastro, quien es llamado por su título –

¹⁶ La atribución a uno u otro libretista no se ha determinado con precisión.



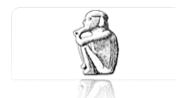
Barone— en la ópera de Pavesi, mientras que en la de Rossini, se llama Don Magnífico, barón de Monte Fiascone. Este último nombre se explica en virtud del estatuto de *La Cenerentola* como ópera bufa. “Don Magnífico, barón de Monte Fiascone” está compuesto por una primera parte ostentosa, de vertiente dramática, y una segunda que connota fracaso, fiasco —“Fiascone”—, de corte cómico y popular. El argumento de la ópera informa al espectador que Don Magnífico está arruinado económicamente y que sus deudas —contraídas para satisfacer las necesidades materiales desmesuradas de sus dos hijas, Tisbe y Clorinda— lo han llevado a perder posiciones dentro de su círculo social. Es más, Don Magnífico dilapidó la dote de Cenerentola para favorecer a sus otras hijas. En un diálogo entre él y sus hijas, afirma:

Pero ¿tú sabes qué tempestad
caería sobre mi cabeza
si alguno descubriera que he dilapidado
todo su patrimonio?
Para pagar vuestros caprichos,
yo le he dejado en la miseria.
Se ha convertido en una bolsa vacía (Ferretti, 2000b).

En un mismo sentido, Dandini, el asistente del príncipe Ramiro, también alude al carácter tragicómico de la ópera, pero no ya desde su nombre. Este personaje actúa como portador de los procedimientos formales del género, ya que sostiene una farsa durante todo el acto I y mitad del acto II: a pedido del príncipe, Dandini y el heredero al trono intercambian roles. En verdad, esta estratagema fue ideada por el mentor del príncipe, Alidoro, quien quería hacer que su discípulo viera el comportamiento real de Cenerentola, Tisbe y Clorinda al no mediar un estatus social superior en su vinculación.

Además, es el mismo Dandini quien enuncia los protocolos del género de la ópera tanto al principio de la obra como en la discusión final de la misma. En el inicio, el asistente real manifiesta:

Pero cuando se acabe esta comedia
¡Qué tragedia deberá comenzar! (Ferretti, 2000a).



En este parlamento, Ferretti (íd.) juega con su personaje al conferir a su intervención un sentido metateatral. En la cita, sus palabras aluden al fin de su propia farsa. En efecto, el desenlace de la ópera comienza cuando Dandini y don Ramiro retoman sus roles originales. Al mismo tiempo, esta mención al teatro dentro del mismo teatro dota de rasgos bufonescos al personaje en cuestión. Esta explicitación de su rol cómico en la farsa, en el interior de la ópera, encubre de modo artístico la directa enunciación de los protocolos formales de la obra.

Un caso similar también puede verse en el desenlace de la ópera, más precisamente en la discusión final. Allí, el escudero Dandini canta de esta manera:

Ya sabía yo que la comedia
en el segundo acto cambiaba:
aquí empieza la tragedia,
pero en verdad me divierte (Ferretti, 2000b).

Las palabras “comedia”, “tragedia” y “diversión” se conjugan en este parlamento y condensan el sentido genérico y el plan general de la ópera de Rossini en el personaje de Dandini. Este procedimiento formal –la referencia metateatral– puede lograrse de manera solapada, sin llamar la atención del espectador, ya que un bufón no suele tomarse en serio.

Por otra parte, el rol de Alidoro es fundamental en la ópera de Rossini, ya que este personaje desmitologiza los elementos sobrenaturales de las versiones citadas del cuento folclórico. En lugar de un hada madrina (Perrault) o un árbol mágico (hermanos Grimm), Ferretti y Rossini colocan a un filósofo como ayudante de Cenicienta. Este giro en la trama confiere a la versión de Rossini características netamente ilustradas. La introducción de un pensador que haga justicia tiene una misión implícita fundamental en esta ópera bufa: la justicia la hacen los hombres en la Tierra, no hay que esperarla como gesto extraterrenal, ajeno a la humanidad.

Esta visión ilustrada de Rossini hizo también que la escena VII del acto I fuera modificada por presiones de los funcionarios eclesiásticos y gubernamentales. En su versión original, dicha escena poseía un sentido más secular. En ella, Alidoro señala los “cambios de fortuna” que estaban por acontecerle al personaje de Cenerentola. Si el análisis se basa en el rasgo ilustrado que posee el argumento de la ópera, se infiere que la peripecia que anuncia el filósofo no es repentina (mágica), sino que es producto de su intervención como hacedor de justicia. Esta



dimensión laica no pasó inadvertida a los ojos de los censores, por lo que Ferretti tuvo que modificar levemente el parlamento. En la nueva versión, Alidoro enuncia:

Allí en los misterios profundos del cielo,
sobre el altísimo trono del poder,
vela un Dios, señor del mundo;
bajo cuyo pie murmura el trueno.
Lo sabe todo, lo ve todo y no deja
que en la angustia muera la bondad.
Entre la ceniza, el llanto y el afán,
él te ve criatura inocente,
y cambiando tu *estado tirano*
en medio del horror lanza un *rayo de luz*.
No, no, no, no temas. Ha *cambiado la escena*:
tu pena atenuándose va (Ferretti, 2000a, énfasis agregado).

Esta versión coloca la voluntad divina como garante de la justicia en el mundo de los hombres. Pese a este giro religioso, la escena conserva algunos términos que pueden interpretarse en clave crítica. Si se lee la intervención de Alidoro como si fuera un poema, se encuentran tres expresiones sugerentes: estado tirano “*stato tiranno*”, rayo de luz “*lampo*”¹⁷ y escena cambiada “*cambiata la scena*” (Íd.). De hecho, estas expresiones se encuentran dentro de versos consecutivos. Por esta razón, es posible abordar estos tres versos –*E cangiando il tuo stato tiranno, / Fra l'orror vibra un lampo innocente. / Non temer, si è cambiata la scena* (Íd.)– como un micropoema y analizarlo como una unidad autónoma. Así se recupera el sentido ilustrado que los censores intentaron ocultar tras la inclusión de Dios en el cambio de suerte de Cenerentola. Se lee, entonces, el micropoema de la siguiente manera: “a través del horror / un Estado tirano que altera el estado de cosas / vibra un chispazo [referencia al conocimiento, a la ilustración] / por ello, no hay que temer si la escena es cambiada”. Esta lectura, por tanto, recupera un gesto crítico de los autores al introducir estéticamente, en el parlamento corregido, un breve poema de tres líneas con un fuerte contenido ilustrado y, por ende, laico a tono con la época revolucionaria en la que Rossini produjo su ópera.

El brazalete, observado en el apartado 3.1., resulta controversial al interior de las óperas. Este elemento trazaría, en una primera lectura, una relación directa con la denominada ideología

¹⁷ Si bien la traducción más adecuada para el vocablo *lampo* podría ser “chispazo”, se ha dejado la traducción que aparece en la bibliografía citada.



amorosa cortesana. En este sentido, los objetos que poseen o pueden adquirir forma de círculo, como anillos, lazos, pañuelos, brazaletes, pulseras, collares, etc., constituyen un símbolo de enlace entre los amantes (Funes, 2018, p. 167). Sin embargo, en la relación entre Cenerentola y don Ramiro, existen más rasgos cercanos a la idealización pequeño burguesa del amor que a la relación oculta y de vasallaje que caracteriza al amor cortés.

De hecho, se observan, en la vinculación entre el príncipe y Cenerentola, los fundamentos del matrimonio pequeño burgués. Esto puede evidenciarse, primero, en el deseo del príncipe de casarse no en función de acuerdos familiares, sino en virtud de su amor. Con respecto a los deseos del príncipe, don Ramiro reflexiona sobre su futuro en estos términos hacia el final de la escena III del acto I:

¡Casarse sin amor! ¡Ley tirana,
que en la flor de mi juventud
a tan difícil elección me obliga!
Busquemos, veamos (Ferretti, 2000a).

El príncipe quiere desvincularse de los tradicionales y acordados enlaces de la clase aristocrática y propiciar la vinculación típica del matrimonio pequeño burgués: la afinidad erótica y amorosa. Segundo, en la construcción estereotipada de la pareja real: él es un hombre sofisticado y de mundo y ella, una mujer simple y de su casa.

Otro rasgo del matrimonio pequeño burgués es la estereotipación del personaje de Cenerentola y del matrimonio. Según los parámetros de la época, Cenerentola es idealizada no tanto por su belleza sobrehumana, sino más bien por su virtud. En este concepto, se reúnen todas las cualidades que la tradición religiosa-moral pondera satisfactoriamente: honradez, sencillez, austeridad, humildad y bondad superlativa. De ahí que esta idea de mujer se adecue a una figura femenina divinizada, como una virgen, más que a una mujer terrenal. En este sentido, el sofisticado príncipe –en rol de escudero– queda seducido por la simpleza de la heroína al encontrarse por primera vez con ella, como se observa en el siguiente intercambio en la escena IV del acto I:



Cenerentola: [...] ¡Oh! Excusadme, perdonad
mi sencillez.
Don Ramiro: Me seduce, me enamora
su sencillez (Ferretti, 2000a).

A la luz de la lectura, la ópera de Rossini, como producto de época, posee rasgos de progresismo ilustrado. Estos se evidencian en la secularización del “ayudante mágico”, la idea de justicia en manos de los hombres y el ascenso social de la joven pobre y humillada. En este sentido, cabe recordar que la liberación del pueblo oprimido y la búsqueda de una armonía social entre gobernados y gobernantes han sido temas frecuentes en el compositor italiano, ejemplo de ello son las óperas *Le Siège de Corinthe* (1826), *Moisés y el Faraón* (1827) y *Guillermo Tell* (1829) (Osborne, 2007, p. 110).

Al mismo tiempo, también se observan rasgos conservadores, expresados en la fundamentación del matrimonio pequeño burgués. Esto se debe a que, desde un plano formal, la ópera bufa es un género popular y, por ello, su argumento generalmente está relacionado con las tradiciones del pueblo. Asimismo, desde el complejo ámbito histórico y social, no se puede soslayar que la burguesía en ascenso de principios del siglo XIX comienza a legitimar ideológicamente sus propias costumbres para afianzar su dominio económico. Entre estas prácticas culturales se encuentra la institucionalización del matrimonio eróticamente consentido. En él, el hombre goza de cierta superioridad sobre la mujer –rasgo heredado del período feudal–, que puede materializarse en el estatus socioeconómico y/o cultural, mientras que la mujer desempeña un papel bien definido y delimitado hasta su cristalización ideológica: el “ángel de la casa”.¹⁸ En la ópera de Rossini, este estereotipo se cumple satisfactoriamente en el enlace matrimonial entre el príncipe Ramiro y la desheredada y postergada Cenerentola.

¹⁸ El tópico “The angel in the house” se consolidó en la literatura europea (en la inglesa, sobre todo) luego del período revolucionario, aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Woolf, 1970, pp. 235-242). También cabe destacar que la literatura popular del siglo XIX (folletín) ya propagaba la idealización de la mujer a partir de las cualidades citadas en torno al concepto de virtud. La literatura de folletín construía ideología de modo maniqueo: a la mujer virtuosa le contraponía la figura de mujer de mundo, es decir, la prostituta (Cf. Ponson du Terrail, 1998).



4.2. El baile en Massenet: sensualidad y ensueño

La ópera comienza con la queja de los empleados domésticos que van de un lado al otro de la casa para satisfacer las órdenes de Madame de Haltière, madrastra de la joven Lucette – Cenicienta– y esposa de Pandolfe, padre de la joven. Ya desde el comienzo, Henri Cain (2014) introduce en el argumento la impotencia de un padre ante la ira de su dominante esposa. Por esta razón, el padre abandona *in praesentia* a su hija. La deja a merced de su madrastra y de sus dos hermanastras, que la desplazan y la degradan en términos de jerarquía social. Pandolfe sufre en silencio desde su inacción:

Además, si fuera yo el único perjudicado, pero no,
¡te he abandonado, hijita mía!
¡Ah, cómo sufro viéndote, Lucette,
sin joyas, ni cuello de encaje!...
Tener que esconderte para darme un beso.
Sin una mirada... de reproche
[...]
Viéndote así, ¡ah, cómo sufro!
¡Oh, mi Lucette! (Cain, 2014).

También, desde las primeras escenas del primer acto, Madame Haltière instruye a sus hijas, Dorothée y Noémie, en el arte de la seducción femenina inescrupulosa. La idea de que el único medio que tiene la mujer para conseguir sus objetivos es la seducción se expone de forma explícita hasta la exacerbación en la ópera de Massenet. Madame Haltière indica a sus hijas que todos los eventos sociales son oportunidades de conquista, como lo será el baile real al que están invitadas:

¡El baile es un campo de batalla!
¡De batalla! ¡De batalla! (Cain, 2014).

De esta belicosa aseveración, puede extenderse el siguiente razonamiento: si “el baile es un campo de batalla”, entonces, todas las mujeres que persigan el mismo objetivo –el Príncipe Encantado– son enemigas. A esta idea deshumanizada de las relaciones sociales, Madama Haltière añade las siguientes pautas de comportamiento:

Adoptad un porte atrayente
con los labios en forma de “o”...
¡Bien! ¡Evitad un aspecto desmañado!
[...]



¡No seáis ordinarias
ni excesivamente originales! (Íd.).

Por último, la villana por excelencia del cuento de Perrault suma las últimas sugerencias antes de marchar hacia el baile real. Estas recomendaciones se dan sobre el final del primer acto, con un arreglo coral con registros tonales intensos, que van del bajo Pandolfe a la soprano Noémie (Íd.).¹⁹

Finura hechizante,
soltura turbadora,
conversación audaz y delicada,
la palabra halagüeña,
la palabra halagüeña,
ojos felinos,
ojos felinos!
¡Lo tenemos / lo tienen todo!
¡Si tiene buen gusto, el príncipe caerá! (Íd.).

Sin embargo, el argumento de Cain (2014) no deja de mostrar la desubicación estética de Madame Haltière y sus hijas. Su inadecuación es verbalizada por sirvientes con reprobaciones contundentes. El énfasis en la desaprobación radica en que sus portavoces pertenecen a un sector social para el cual la moda era un producto y un ámbito completamente inaccesible en el período finisecular. Entre risas, los empleados de la casa comentan:

¡Ved! ¡Ja, ja, ja, ja!
¡Con qué mal gusto se han vestido!
¡Ved! ¡Qué fachas! ¡Ja, ja, ja!
¡Unos fantoches! (Cain, 2014).

El libreto de *Cendrillon* trabaja sobre la exacerbación de las cualidades de los personajes, tal como el género cuento de hadas lo requiere. Cain (Íd) logra enfatizar el paroxismo en los rasgos de Madame Haltière y de sus hijas. Además de la crueldad que manifiestan con Cenicienta y, en menor medida, con Pandolfe, además añade el despotismo hacia los sirvientes y la ordinariéz en el gusto.

¹⁹ En este arreglo coral, participan: Pandolfe (bajo), Madame Haltière (contraalto), Dorothée (mezzosoprano) y Noémie (soprano).



Asimismo, la ópera de Massenet, al igual que la de Rossini, se adentra en el *leitmotiv* principal, amor interesado / amor desinteresado, incorporando un recurso original y complejo: el *ballet*. En esta obra, las danzas no ornamentan la historia, sino que, al combinarse con la lírica, forman parte de la trama. De aquí se desprende la estrecha vinculación entre baile y enamoramiento, hecho que logra complejizar la dicotomía del *leitmotiv* principal en estos términos: por un lado, el ballet mundano o sensual del segundo acto se relaciona con el amor interesado o superficial. Por el otro lado, el ballet de ensueño del tercer acto, con el amor genuino o desinteresado.

En la segunda escena del segundo acto, el Príncipe Encantado está desolado, ya que las presiones familiares y sociales por encontrar esposa lo alejan de su ideal: hallar una mujer con la que pueda experimentar un amor genuino y no interesado (Cain, 2014). Y es en este momento de introspección y desánimo cuando el *ballet* mundano entra en escena. Este *ballet* se combina perfectamente con la trama, ya que las bailarinas despliegan movimientos sensuales que tratan de seducir y arrastrar hacia los placeres prosaicos a un príncipe ensimismado, ajeno a la danza. La propia secuencia de baile representa a una mujer interesada y dominante. Sus movimientos connotan el sometimiento del hombre a la voluntad de la mujer a través de la sensualidad. El concepto operístico global de esta escena logra amalgamarse de modo perfecto en la combinación de música, danza y argumento. La idea del amor interesado a partir de la representación de una mujer, que sabe condicionar las decisiones de los hombres hasta desplazarlos, trasciende la escena para constelarse con el resto de la obra. Tal es así que esta escena puede relacionarse también con el matrimonio de Madame Haltière y Pandolfe, incluso con el adoctrinamiento de sus hijas en el arte de la conquista amorosa.

El final del tercer acto presenta la contrapartida en términos coreográficos: el *ballet* de ensueño. Esta escena intitulada “Danza silenciosa de las gotas de rocío” funciona como introducción al dueto entre el Príncipe Encantado y Lucette, que se produce en el reino mágico de La Fée (Cain, 2014). El baile y la música recrean una atmósfera de ensueño donde lo maravilloso es lo verosímil. En esta danza, los movimientos suaves tratan de connotar la pureza



y simplicidad del amor desinteresado y, por lo tanto, genuino. Esta escena refuerza el amor verdadero en la figura de Cenicienta, como opuesta a la de su madrastra y hermanastras.

Dentro de este clima onírico, los dos enamorados solicitan al hada que calme sus desdichas. Los amantes se escuchan, pero no logran tener contacto visual. No obstante, cuando pueden reconocerse a través de sus voces, experimentan un éxtasis que se manifiesta no solo en los parlamentos, sino también en el acompañamiento musical: de la intensidad del éxtasis pasa a la armonía –al equilibrio musical–, cuando se aseguran ser correspondidos.

Esta relación entre sueño y amor verdadero comienza a articularse en el segundo acto, cuando son presentados en el baile real. Expresa el príncipe:

¡Tú, que has aparecido ante mí,
bello sueño encantador, beldad celeste en la tierra,
tú, que has aparecido ante mí! (Cain, 2014, énfasis agregado).

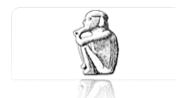
Lucette confirma esta relación onírico-amorosa en esa misma escena:

Lo habéis dicho vos,
soy un *sueño* y debo
desvanecerme sin dejar rastro... (Íd., énfasis agregado).

Ya en el tercer acto (Cain, 2014), el vínculo logra un plus de desarrollo estético y mayor definición conceptual a través del *ballet* de ensueño en el reino del hada. Con el mágico dueto entre Cenicienta y el Príncipe, el amor entre los enamorados comienza a corresponderse y el mundo onírico empieza a desvanecerse. Finalmente, en el último acto, la relación amor genuino/*ballet* de ensueño comienza a dejarle lugar a la posibilidad de lograrse en el mundo objetivo (Íd.). Así, la obra culmina con la realización, en el plano real, del sueño de un amor verdadero.

5. Conclusión

A partir de lo desarrollado en este análisis, dos de las cuestiones más relevantes a destacar son la diferencia de más de ochenta años que existe entre ambas presentaciones operísticas y los lugares donde fueron estrenadas. En otras palabras, las particularidades sociohistóricas de producción y puesta en escena son serios condicionantes para elaborar un balance riguroso del estudio comparado.



La Cenerentola de Rossini tuvo lugar en el período revolucionario europeo de la primera mitad del siglo XIX (Hobsbawm, 2010). Este marco histórico, de constante tensión entre considerables avances progresistas y momentos de reacción, condicionó fuertemente la labor artística. La ópera de Rossini no fue ajena a este convulsionado contexto. En este sentido, como se analizó en los apartados 3 y 4, esta obra del compositor italiano presenta un giro de avanzada en su trama. Se trata del cambio del mítico personaje del hada por un filósofo que imparte justicia. Este gesto ilustrado coloca a *La Cenerentola* dentro de las obras musicales mejor logradas en términos político-estéticos. No obstante, al mismo tiempo, la obra fue objeto de censura: su producción fue supervisada en su totalidad por los funcionarios eclesiásticos y civiles romanos. Producto de esta censura fue el cambio en el aria del sabio Alidoro –el libreto, que en su versión original era claramente ilustrado, tuvo que introducir una mención a la acción divina–, el cambio de título, el cual iba a llevar el nombre de *Angiolina, ossia la bontà in trionfo*, y el cambio de la zapatilla de cristal por el brazalete, ya que, en los teatros italianos, estaba prohibido que las mujeres exhibieran sus pantorrillas.

Por su parte, *Cendrillon* no tuvo problemas de censura como *La Cenerentola*. Para las postrimerías del siglo XIX, y con mayor grado en Francia, las expresiones estéticas fueron adquiriendo mayor autonomía. De hecho, ya para los críticos franceses de 1817, resultaba muy gracioso ver una Cenicienta sin su zapatilla de cristal. Prácticamente no comprendían la censura de los escenarios italianos. En 1899, lo que el público y la crítica esperaban de una obra musical era que explotara estéticamente todas sus dimensiones artísticas –música, canto y baile– y así lo hizo Massenet.

En relación con este contexto, el compositor francés incluye en su entramado músico-conceptual piezas de *ballet*, que hacen que la obra adquiera una sofisticación representativa de envergadura. Lo relevante es que estas danzas no se agregan a la ópera como adornos, sino que forman parte de ella desde su concepción original. Las dos piezas de *ballet* antagónicas se combinan artísticamente al argumento del libreto y a la música del maestro francés, para



representar dos conceptos amorosos también antitéticos: el amor interesado o superficial y el amor desinteresado o genuino.

Este entramado artístico mantiene una relación directa con el desarrollo estético del público y, también, de las instituciones de finales del siglo XIX. Es importante destacar este rasgo, para diferenciarla con *La Cenerentola*. Pues, mientras que *Cendrillon* fue producida en un período donde el público ostentaba más sofisticación cultural, la ópera del maestro italiano forma parte de un género musical –ópera bufa–, cuyo origen está íntimamente ligado a características populares.

Por esta razón, la obra de Rossini posee rasgos más cómicos que la de Massenet; sin embargo, en *Cendrillon*, hay una mayor preeminencia del efecto dramático en comparación a *La Cenerentola*. Esto puede comprobarse en los parlamentos de los personajes. En la ópera del músico francés, los únicos personajes que bromean son los sirvientes –lo hacen sobre el mal gusto de Madame Haltière y sus hijas–. En cambio, en la obra de Rossini, las intervenciones jocosas no se restringen a las clases sociales bajas, comentarios irónicos, o que buscan complicidad con el público, están en boca de don Ramiro e incluso del sabio Alidoro. De este análisis comparativo, se desprenden dos cuestiones importantes de destacar: en primer lugar, el afianzamiento de la burguesía y, con ello, el desarrollo del gusto del público hacen que la tendencia dramática sea un rasgo propio de la época y, por eso, inherente a la ópera de Massenet. En segundo orden, y a consecuencia del primero, se evidencia, en esta ópera, un leve rasgo clasista en su argumento. Esto se observa al colocar exclusivamente en boca de los sirvientes los comentarios jocosos. De ello, podría inferirse que, para Massenet y Cain, el drama es propio de las clases altas.

En relación con esto último, se puede añadir que el sufrimiento del Príncipe Encantado es lo que da lugar a que esta ópera sea un drama de fuertes características burguesas.²⁰ En este sentido, las penurias de Cenicienta, que son más desgarradoras en términos humanos, aparecen asordadas desde el argumento y el acompañamiento musical. De hecho, las arias más desoladoras de la obra de Massenet son las que interpreta el Príncipe Encantado. Irónicamente,

²⁰ El libreto posee algunas características propias del decadentismo. De ahí, González (2011, p. 322) señala que el Príncipe Encantado “aparece dominado por la melancolía, la soledad, la depresión y en cierta medida la compulsión autodestructiva; reedita el tradicional tópico del rey o príncipe triste y taciturno que se niega a reír, y a quien toda la corte se afana en vano por causar diversión”.



Cendrillon termina siendo un drama que expresa una perspectiva burguesa y patriarcal en clave musical. No obstante, si se toma en cuenta que el momento histórico es de una consolidación imperial de la burguesía (Hobsbawm, 2012b) y, con ello, de sus formas más conservadoras de interpretar el mundo, la caracterización de la ópera *Cendrillon* no debería resultar inadecuada. En cambio, en el caso de *La Cenerentola*, el rasgo dramático está puesto en las arias y duetos –y en el registro bajo– del sabio Alidoro. En este procedimiento, el carácter político –ilustrado– de Rossini se funde formalmente en su producción artística, ya que coloca el énfasis dramático en el personaje que imparte justicia. Se puede afirmar, entonces, que, para el compositor italiano, la búsqueda de justicia es el tema central de la humanidad, por lo tanto, precisa ser tratada artísticamente.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (1983). *Teoría estética*. Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Buenos Aires, Argentina: Orbis.
- Barbier, P. (1998). *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. Londres, Inglaterra: Souvenir Press.
- Basile, G. (1982). “La Gatta cenerentola”. En *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe* (pp. 75-81). Trad. de B. Croce. Roma-Bari, Italia: Laterza.
- Bettelheim, B. (1994). “Cenicienta”. En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (pp. 264-308). Barcelona, España: Crítica.
- Cain, H. (2014). *Cendrillon*. (L. Pinet & J. L. Roviario, Trans.). Kareol. <http://www.kareol.es/obras/cendrillon/acto1.htm>
- Ebrey, P. B. (1996). *The Cambridge Illustrated History of China*. Londres, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Ferretti, J. (2000a). *La Cenicienta*. Acto I. Kareol. <http://www.kareol.es/obras/cenerentola/acto1.htm>
- Ferretti, J. (2000b). *La Cenicienta*. Acto II. Kareol. <http://www.kareol.es/obras/cenerentola/acto2.htm>
- Funes, L. (2018). Ideología amorosa cortesana en el siglo XV castellano: autocontrol emocional y autorreajamiento voluntario. En Strosetzki, C. (coord.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial* (pp.162-173). Berlín, Alemania: De Gruyter.



- González, J. R. (2011). "Non più mesta accanto al fuoco: floración operística del mito de Cenicienta". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (25): pp. 299-336. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/888>
- Grimm, J. y Grimm, W. (2009). "La Cenicienta". En *Cuentos completos* Vol. 1 (pp. 196-205). Trad. de María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid, España: Alianza.
- Hansen, W. (2017). *The Book of Greek & Roman Folktales, Legends & Myths*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Heródoto. (1992). *Historias. Libro II: Euterpe*. Introducción de Francisco R. Adrados. Trad. y notas de Carlos Schrader. Madrid, España: Gredos.
- Hobsbawm, E. (2010). *La era de la revolución 1789-1848*. Trad. de Félix Ximénez de Sandoval. Buenos Aires, Argentina: Crítica.
- Hobsbawm, E. (2012b). *La era del imperio 1875-1914*. Trad. de Juan Faci Lacasta. Caranci. Buenos Aires, Argentina: Crítica.
- Kant, I. (2013). "Contestación a la pregunta ¿qué es la Ilustración?" En *Contestación a la pregunta ¿qué es la Ilustración?* (pp. 7-17). Trad. de Baltasar Espinosa, Roberto Rodríguez Aramayo y Concha Roldán Panadero. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Kracauer, S. (2008). "El ornamento de la masa". En *La fotografía y otros ensayos* (pp. 51-65). *El ornamento de la masa 1*. Trad. Laura Carugati. Barcelona, España: Gedisa.
- Maeth Ch., R. (1987). Yexian: la cenicienta china del siglo IX. *Estudios de Asia y África*, 22 (3), 386-410. <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1023/1023>
- Osborne, R. (2007). *Rossini: his life and works*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Palimbo-Liu, D. (2011). "Method and Congruity: The Odious Business of Comparative Literature". En Behdad, A. y Dominic Th. (Eds.). *A Companion to Comparative Literature* (pp. 46-59). Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishing.
- Perrault, Ch. (2010). *La Cenicienta o la chinela de cristal*. Trad. de Teodoro Baró. Fundación Biblioteca Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/2EfXLAU>
- Ponson du Terrail, P. (1998). *Las Hazañas de Rocamboles*. México DF, México: Ed. Porrúa.
- Prawer, S. S. (1973). *Comparative Literary Studies. An Introduction*. Nueva York, Estados Unidos: Barnes & Nobles.
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Trad. del francés de F. Díez del Corral. Madrid, España: Akal.
- Propp, V. (2008). "Transformaciones de los cuentos fantásticos". En Todorov, T. (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 241-269). Trad. de Ana María Nethol. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.



- Rossini, G. (2011). *La Cenerentola*. Colaboración de Jesús Trujillo. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Sforza, N. (2004). *Otellos* italianos antes y después de Shakespeare: de Giraldi Cinzio a Arrigo Boito. En Instituto de Investigación de Literatura Inglesa (UNCUYO). *Actas II Simposio Nacional Ecos de la Literatura Renacentista Inglesa*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO), Mendoza.
- Wellek, R. (1963). "The Crisis of Comparative Literature". En *Concepts of Criticism* (pp. 282-295). New Haven y Londres, Estados Unidos e Inglaterra: Yale University Press.
- Woolf, V. (1970). "Professions for Women". En *The Death of the Moth and Other Essays* (pp. 235-242). Orlando, Estados Unidos: Harcourt Brace and Company.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)