



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

libreto. Del italiano *libretto*, diminutivo de *libro*. (ing.: *libretto*, fr.: *livret*, al.: *Libretto* o *Libret*, port.: *libreto*).

Obra dramática escrita para ser musicada, ya toda ella, como la ópera, ya sólo una parte, como la zarzuela, el singspiel alemán, la ballad opera inglesa, o la opereta. Se llama también así al texto de los oratorios, cantatas y, por extensión, al que recoge el argumento y otros aspectos de la puesta en escena de un ballet, una masque (mascarada), una pantomima, o un musical. En este último, el texto completo – hablado y cantado– se llama libreto o guión, y el texto sólo cantado se conoce como letra, pudiendo estar a cargo de un autor distinto (letrista).

Aunque está censado sólo desde 1701, en una carta de A. Zeno a L. Muratori, el término hacía referencia desde el siglo XVII al pequeño formato (10 x 15 cts.) de los cuadernillos entregados en sala para seguir la trama de una representación musical. El primero conservado es el de *Dafne* (1597), de O. Rinuccini, cuya música, de J. Peri, se perdió. Su contenido básico era inicialmente el elenco de personajes y sus intérpretes, el texto de la representación, la fecha y lugar de la misma. Datado en castellano desde 1884, el término no aparece en diccionarios anteriores a esa fecha.

A veces se emplea *libreto* para el guión de cine o televisión, más funcional, mientras que el teatral tiene naturaleza literaria y puede editarse junto a la partitura musical, o de forma autónoma, aunque se escriba para ser representado y cantado, y ahí radique su especificidad como género literario. Una de las características del libreto de ópera o zarzuela es la repetición de la información por la dificultad perceptiva de la palabra en el canal del canto lírico, de donde deriva también la necesidad de contar con el libreto impreso

para poder seguir la obra. Por lo que respecta a su forma literaria era costumbre escribirlos en verso, al igual que buena parte del teatro europeo; no así las partes habladas, que podían ser en prosa, como sucedía en el *singspiel*. Por ejemplo, muchos de los parlamentos de la ópera de G. Gershwin *Porgy and Bess* (1935) derivan de su original en prosa *Porgy*, mientras que las partes cantadas están en verso. Con respecto a la autoría, aunque no era lo habitual, se dan operistas que escriben sus propios libretos, como H. Berlioz (*La Damnation de Faust*, 1846 y *Les Troyens*, 1863), o R. Wagner, autor de los libretos de todas sus óperas.

El drama musical –llamado *ópera* sólo a partir del siglo XVIII–, como fecunda vertiente del teatro italiano del tardo Renacimiento, en cuyo seno nace, se difundió por otras cortes europeas a lo largo del siglo XVII, dando origen a otros géneros cuyos textos recibieron al comienzo distintos nombres, no específicos: *favola* o *melodramma* pasa a ser enseguida *dramma per musica*; *comedia* o *égloga* en la zarzuela barroca de la época de Carlos IV; *tragédie lyrique* (con el poeta Philippe Quinault, que trabajó con el compositor J. B. Lully) y *comédie lyrique* en la corte del Rey Sol. En géneros ingleses como la mascarada hubo importantes dramaturgos a cargo de los libretos, conocidos como *play* –Ben Jonson, T. Middleton, o F. Beaumont–, que incluían en ellos diseños de vestuario, maquinarias, etc., como elementos importantes propios del género. *Favola in musica* fue la denominación de *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi, con libreto de A. Striggio, la primera ópera llegada íntegra hasta nosotros, pero el género evolucionó y *L'incoronazione di Poppea* (1642), también de Monteverdi, lleva ya el subtítulo *dramma in musica*: su libretista, G. Busenello, es consciente de la dimensión dramática de la obra, separada de las ocasiones encomiásticas que

libreto

habían dado lugar al nacimiento de la ópera, en la Florencia de finales del XVI, a cargo de una tertulia de nobles, poetas y músicos, conocida como la *Camerata Bardi* (el apellido del noble que la promovió), o *Camerata Fiorentina*. Ellos llamaron a esta forma de interpretar *favellare in musica* o *recitar cantando*, es decir, actuar cantando, en un intento de recuperar el teatro griego (ver Fdez. Valbuena, 2006). Por ello, en su primer siglo de vida, el debate académico se centró en la verosimilitud de los libretos y en si la ópera debía cumplir las mismas reglas del teatro hablado. Basados en mitos homéricos o virgilianos, en novelas de caballería, en la historia, romana, bárbara, o bíblica, sus temas se complicaban con añadidos cómicos y eróticos, sus argumentos mezclaban lo trágico y lo grotesco y el final debía ser feliz; si la trama terminaba en desgracia, se añadía algún colofón más afortunado. Concha Turina (2010, 75) explica que los libretos del Barroco contenían gran número de personajes y una compleja trama de intrigas y artificios que iban en perjuicio de la calidad literaria.

No obstante, los libretos del siglo XVII no mencionan al compositor como autor de la ópera, sino al libretista, a menudo hombre de leyes, o noble; pero los cantantes, oficiosos responsables del éxito de las obras, las manipulaban adornándolas con sus piezas "de baúl", aunque no hubieran sido escritas para la ópera en cuestión. En cuanto a la estructura, lo característico era la división en formas cerradas: aria, recitativo, números de conjunto, dúos, etc., cuya diferencia era tanto musical como dramática. La escena se organizaba como un recitativo dialogado, seguido de un aria (a cargo de un solo cantante más la orquesta), con pocos coros y pocos números de conjunto. Explica Turina (ib., 80) ciertas de sus reglas: el aria acogía la melodía sobre una forma estrófica; el texto debía transmitir el mensaje con claridad; el

registro había de ser poético y la metáfora su figura principal. El recitativo fue adquiriendo una estructura y expresión más estereotipadas y las arias una forma más acabada; no obstante, lo teatral, el texto, era todavía la esencia del género. En este sentido es curioso que de algunas de nuestras primeras zarzuelas se conserve el texto, pero no la música, se conozca el autor del libreto, pero no el compositor. Es el caso de *El golfo de las sirenas* (1657) de Calderón de la Barca, que escribe comedias aderezadas de música para las fiestas de la Zarzuela, que darán nombre al género, caracterizado por mezclar partes cantadas y habladas: «No es comedia, sino solo/ una fábula pequeña/ en que, a imitación de Italia,/ se canta y se representa». Así se define la zarzuela barroca en la loa de *El laurel de Apolo*, también de Calderón; en ella se rechaza el diálogo cantado y el recitativo, y se reservan las partes musicales para el mundo bucólico, que se considera irreal, mientras que las partes “verosímiles” son habladas. En una carta a Francisco de Avellaneda, Calderón admite el status menor de la zarzuela respecto de otros repertorios suyos, dejando claro que se escribieron no para la lectura, sino para la representación, con sus trajes adornados, y “lo sonoro de la música”, pero de tamaño más reducido y humilde (2 jornadas en lugar de 3, como era uso entonces). Explica E. Casares al respecto:

La zarzuela se presenta como un arte híbrido, manifestando su predilección por la tragicomedia, y por la incorporación de elementos populares, que se denotan no sólo en los personajes, sino sobre todo en el material poético musical, canciones, refranes, bailes, danzas... En su primera etapa tiende hacia lo burlesco y mezcla a los dioses de la mitología clásica [...] con la parte cómica de los mortales que aparecen en papeles de graciosos, pastores o sirvientes y que utilizan un lenguaje común y sencillo. (1999, 151).

En Francia es Molière, en colaboración con J. B. Lully, quien da vida al género mixto de la *comédie-ballet* que, según explica Molière en la *Advertencia a Les fâcheux* (1661), obedecía a la necesidad de combinar comedia y baile sin romper el hilo de la obra; por ello, cada acto acababa con un baile no desligado de la comedia. Como en el caso de Calderón, el texto era importante y la música un elemento más de la puesta en escena. Sin embargo, en el paso hacia el siglo XVIII se cuestionó el lugar de la poesía en aras de una mayor libertad para la música y, por ello, a comienzos del siglo, Pier Jacopo Martello estimaba que el perfil más adecuado para un escritor de libretos no era el de un poeta laureado, sino el de un conocedor de la composición literaria tanto como de la musical.

Quisiera que quien compone fuera un poeta aceptable, pues sería lo mejor para la ópera, ya que podría tejer en su mente primero y, luego, en el papel toda la urdimbre musical, de principio a fin en el drama. Y, viendo desde el principio dónde está la fuerza, dónde la ternura, dónde los recitados, dónde convienen las arias [...] colocaría en cada momento los sucesos, bien sacados de las fábulas griegas, o inventados a capricho, y las palabras y los versos saldrían fáciles, fluidos y sonoros. (Martello, 1714, 278) 1.

En un siglo marcado por el clasicismo muchos consideraban los libretos de ópera una monstruosa mezcla de disparatados elementos trágicos y cómicos, patéticos y amorosos: «Se han puesto vilmente cadenas a la poesía y donde antaño la música era sierva y ministra suya, ahora es la poesía la sierva de la música» escribía L. Muratori (1706, 48), interviniendo en un debate que recorrerá todo el siglo. Participan en él tratadistas y filósofos como Diderot o

¹ Todas las traducciones del italiano de esta voz son de su autora.

R. de' Calzabigi, y pervivirá en óperas posteriores como *Prima la musica e poi le parole* (1786, con libreto de Casti) de A. Salieri y *Capriccio* de Richard Strauss (1942), considerada una *metaópera*. Por ello, el libretista oficial de la corte de Viena Apostolo Zeno (1668- 1750) se propuso una reforma en la tradición operística para llevarla de nuevo a la tragedia clásica (de Eurípides a Racine), respetando las unidades aristotélicas. La de lugar era la más difícil, por las exigencias del espectáculo, que cambiaba el escenario tres o cuatro veces por acto. Veamos si no el siguiente consejo de Martello (cit. 83) de recurrir a las tramas de nuestro Siglo de Oro para captar al espectador:

Olvídate de los comienzos modestos propios de las tragedias y las epopeyas y ten en mente que cuando se levanta el telón el público se enfría si ve a dos personajes hablando de sus cosas con seriedad. [...] Un desembarco, una moresca, un espectáculo de luchadores, o algo de esa guisa, hacen que tus espectadores levanten las cejas con asombro y bendigan los reales que han pagado a la entrada para divertirse. [...] Aparta la severa verosimilitud de la tragedia griega, francesa e, incluso italiana, y abraza con franqueza las ingeniosas tramas de los españoles.

Zeno, sin embargo, mantuvo el tono serio, sin conexiones con lo cómico, con caracteres bien definidos y un desarrollo argumental claro; diseñó piezas ordenadas y sobrias bien resueltas técnicamente, pero, a juicio de algunos críticos, carentes de energía poética y de verdadero dramatismo. Colocaba las arias al final de cada escena para no interrumpir la continuidad de la acción, y respetaba al máximo la verosimilitud, con tres actos en lugar de cinco, en los que cada uno debía contener su propia tensión dramática. También su sucesor en Viena, Pietro Metastasio (1698 –1782), defendió la exigencia de lo heroico en los argumentos, pero de un heroísmo sólo aparente, pues sus obras giraban

libreto

en torno a dos parejas de amantes a las que se añadían las clásicas figuras del ayudante y el opositor, en una trama de peripecias a menudo resueltas gracias a las consabidas fórmulas teatrales del reconocimiento, el *deus ex machina*, y el inevitable final feliz –excepto en casos como *Didone abbandonata* (1742)-. Constreñido por dicho final feliz, buscó una justificación ideológica acorde a la filosofía racionalista donde el bien triunfa al amparo de los príncipes ilustrados. Veamos como ejemplo un aria de *La clemenza di Tito*, musicada por Mozart, entre otros, y basada en un libretto de Metastasio de 1734; en ella, Sesto acusa al emperador de ser demasiado magnánimo, y ésta es su respuesta (I, esc. IV, Tito):

Del più sublime soglio

l'unico frutto è questo:

tutto è tormento il resto,

e tutto è servitù.

Che avrei, se ancor perdessi

le sole ore felici,

ch'ho nel giovar gli oppressi,

nel sollevare gli amici;

nel dispensar tesoro

al merto, e alla virtù?

Del solio más sublime

el único fruto es éste:

tormento es todo el resto

y todo servitud.

¿Qué me quedaría si aun

perdiera

las solas horas felices

que hay en ayudar a los

oprimidos,

en aliviar a los amigos

en dispensar tesoros

al mérito y a la virtud?

Este tipo de estrofa fue la más habitual en las aria con *da capo* (la repetición de la primera estrofa al final de la ejecución musical, con adornos y florituras), compuestas por dos estrofas de cuatro ó cinco versos, octosílabos

o heptasílabos. Metastasio elaboró unos recitativos largos, incluso de dos escenas, con un aria final y mutis del cantante, para que la acción teatral quedara unificada por el texto, no por la música, y ofreció un modelo de libreto que respetaba la vena poética y la melódica. Dice a propósito Turina (íb., 74)

En sus libretos el tiempo dramático se asienta sobre una discontinuidad de base, el tiempo musical y el tiempo narrativo. Ambos son imprescindibles, el tiempo musical, que supone un frenazo con respecto al tiempo narrativo, está representado principalmente por las arias, también por algunos números de conjunto, dúos, tercetos; es una situación estática en la que el personaje, acompañado por la melodía, es captado en un momento en el que da libre expresión a un sentimiento. El reverso de la moneda es el recitativo, que es el tiempo verdaderamente teatral porque tiene que hacer que la acción avance [...] y debe justificar que los acontecimientos narrados lleven a un personaje a cantar el aria.

Contemporáneos de Metastasio como G. Baretta (1763, hoy 1932) apreciaron su léxico por: «La gran exactitud con la que ha expresado todo lo que ha querido expresar, con el pequeño número de vocablos, y con la escasa parte de la lengua que él usaba [...]. De las cuarenta mil palabras de nuestra lengua [...] la música seria no adopta más de seis o siete mil [...]. Y, sin embargo, con la ayuda de apenas siete mil vocablos, él tuvo el arte de decir cosas nuevas, hermosas, y difíciles de decir incluso para un escritor de prosa.»

En el siglo XVIII un mismo libreto servía para distintas piezas musicales, lo que habla de un trabajo que no se desarrollaba en colaboración

libreto

con los compositores; los de Metastasio fueron llevados a escena cientos de veces por distintos músicos: *Olimpiade*, por ejemplo, fue musicado al menos treinta y cinco veces desde 1733 por Caldara, pasando por Vivaldi, Pergolesi, Traetta, Piccinni... y, ya en 1817, por Donizetti. Otro tanto podríamos decir de A. Zeno, pues incluso en los albores del XIX no habían dejado de utilizarse sus libretos, que musicaron Haendel, Scarlatti o Vivaldi. Otros libretistas, en cambio, lucharon por defender los principios de lo dramático haciéndose inseparables de los músicos con los que trabajaron; fue el caso de Ranieri de' Calzabigi, renovador de la segunda mitad del siglo XVIII, con sus libretos para Ch. W. Gluck; o el de Lorenzo Da Ponte, autor de la conocida trilogía italiana de W. A. Mozart. El tándem formado por Gluck y Calzabigi, irrumpió en la corte de Viena con *Orfeo ed Euridice* (1762), con su estética dramática sobria, intentando salvar la ópera seria de la esclerosis. La publicación de *Alceste* (1767), su segunda colaboración, recogía un prólogo firmado por Gluck pero escrito por Calzabigi, que resumía las ideas de G. Algarotti expresadas en *Saggio sull'opera in musica* (1750), y contenían los principios fundamentales de su reforma: restringir la música a su función de servir a la poesía en la expresión y en las situaciones dramáticas, sin interrumpir la acción ni enfriarla con ornamentos inútiles y superfluos; buscar la sencillez y evitar la ostentación de dificultades canoras en detrimento de la claridad. En libretos posteriores, Calzabigi redujo el número de personajes y, sobre todo, rompió con el tradicional final feliz de dos siglos de ópera seria con su libreto de final trágico *Elfrida* (1792), escrito para G. Paisiello.

Ópera seria se oponía a ópera cómica (*bufo*) división que obedecía a las normas de la Academia de la Arcadia, que excluía de la ópera las escenas y personajes cómicos, lo que provocó el nacimiento de un género cómico popular, cultivado primero en Nápoles por Scarlatti. Exportado a París gracias

al éxito del *intermezzo* de Pergolesi *La serva padrona* (1733), dio lugar a una de las disputas más célebres del momento, la *Querelle des Bouffons*. El debate propuso primero las óperas bufas como ejemplo de la naturalidad de la música italiana, frente a la grandilocuencia de la francesa, para pasar después a una discusión sobre la musicalidad de las lenguas francesa e italiana. La consecuencia de toda esa querrela fue el nacimiento de la *opéra-comique* francesa (ver Fdez. Valbuena, 1998, 157, nota 31). Es interesante destacar que durante la actividad del libretista de *La serva padrona*, Gennaro Antonio Federico, la ópera napolitana superó el uso del dialecto —propio de la *commedia dell'arte*— pasando a una lengua regional más italianizada.

El siglo XVIII hispano cultivó géneros análogos como el sainete lírico, la tonadilla, las danzas escénicas y la zarzuela corta, emparentada con la ópera bufa italiana y la *comédie ballet*. En estas piezas el libreto no era funcional a la música, como lo fue en otros casos, sino al contrario: lo funcional era la música que acompañaba a estas piezas breves. Por ello, texto y música se escribían aparte y se editaba sólo el libreto, convertido en un documento guía para un espectáculo, del que recogían las intervenciones musicales, descritas verbalmente, además de las textuales. Señala Mireille Coulon (2008, 301) a propósito de *El reverso del sarao* (1766) de Ramón de la Cruz: «/.../ Dice así la acotación: ‘**Cantó** y **tocó** sentada unas seguidillas particulares la PORTUGUESA (que hacía este papel) y todos los del baile **se fueron entrando** a oírla...’ El empleo del pasado en la acotación se debe sin duda a la distancia que separa el estreno del sainete y su impresión en el tomo VII del *Teatro* del autor.» Uno de los primeros estudiosos de estos géneros fue José Subirá, quien explica el origen de estas piezas en la folla (1929, 40):

libreto

La folla, según la definición dada por los diccionarios, es una pieza teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música. Aunque no abundan, existen algunas tonadillas que aceptaban esta forma caleidoscópica, desistiendo del declamado, salvo, a lo sumo, en breves parolas.

Veamos otro ejemplo del variado sistema de notación en los libretos de los sainetes, *El sarao de Chinita*, también de Don Ramón, con detalles sobre el baile: «Bailan el minuet a cuatro, la Giganta con Chinita y la Polonia con el Gigante, dando las manos en cadena y concluyendo con rueda y hablando lo siguiente mientras bailan». Será el sainete lírico el precedente del género *chico* musical, aparecido en el último cuarto del siglo XIX, también de corta duración, texto en prosa –aunque los primeros libretos alternan partes en verso- y basado en motivos y personajes populares; con vivos diálogos, sus palabras de nuevo cuño y expresiones de moda terminan en el habla popular. Desemboca el género en la revista, cuyo más famoso libreto será *La Gran Vía* (1886) de Felipe Pérez, con música de F. Chueca, fresco del Madrid finisecular, de éxito más allá de nuestras fronteras, y que en menos de seis años alcanzó 26 ediciones. A finales del siglo XIX y lo largo del XX, con la reaparición de la *zarzuela grande*, los libretos cobran mayor envergadura dramática, pues señala E. Casares (2003, 2058) que la zarzuela, a partir del siglo XIX, fue una aventura también literaria, en la que los libretistas tuvieron tanta importancia como los compositores. Algunos de ellos fueron los Álvarez Quintero, Miguel Echegaray, Ricardo de la Vega, Pío Baroja o Miguel Mihura. Sus libretos están siendo reeditados desde hace alguna década (ver el volumen sobre teatro breve dirigido por J. Huerta, 2008).

A las piezas descritas del XVIII español se sumaban los bailes escénicos y las *scenas mudas*, siendo los primeros obras en las que intervenía la

recitación, la música, el canto y el baile; las segundas, también llamadas bailes pantomímicos y, fuera de España, *ballets d'action*, eran un número musical coreografiado que narraba una historia. Tienen antecedentes en el siglo XVII y han dado origen a los ballets escénicos modernos. Naturalmente, en ellos se narra sin hablar, pero los libretistas cumplen el papel de diseñar la trama. Afirma Eduardo L. Huertas (2008, 420), citando a Subirá: «Los bailes dramáticos decaen hacia la mitad del siglo XVIII, cuando emergen los bailes pantomímicos, o *scenas mudas*. [...] Eran las pantomimas musicales representaciones netamente audiovisuales, es decir, puramente espectaculares [...] tenían su argumento escrito, en el que lo decisivo eran las anotaciones escrupulosas de la acción teatral». Y cita algunos libretistas creadores de argumentos, como Luciano Comella, siendo famosa su pantomima *Jasón y Medea*. En los libretos que se imprimieron para las representaciones de bailes en el Coliseo de los Caños del Peral (Madrid), entre 1787 y 1789, las piezas aparecen bajo distintos nombres: *bayle pantomimo*, *bayle en acción*, *bayle heroyco*, y están insertas en un conjunto mayor, como parte del fin de fiesta. Su publicación miraba a la comprensión del espectador, quien, leyendo durante la función los libretos podía seguir los argumentos. Estas descripciones de acciones, previstas por un dramaturgo-libretista, aparecen también en las pantomimas musicales, o *melólogos*, del siglo XVIII, en las que los actores alternaban partes habladas y musicales, durante las cuales interpretaban en pantomima. En ellas los libretistas pedían matices expresivos a los compositores (patéticos, marciales, tiernos). Señala Emilio Palacios (2008, 581) que sus temas iban de lo histórico o legendario español a la comedia sentimental. Veamos un ejemplo de la escena I, *La carta*, de *Inés de Castro*, de Comella, con música de Blas de Laserna, editada por Angulo, Labrador y García (2005): «Se queda Don Pedro fuera de sí por unos instantes. Doña Inés hace aquellos extremos regulares de la situación, y al

libreto

volver en sí el príncipe deja caer la carta, que Doña Inés cogerá con disimulo, y después que está asegurada de que ha vuelto el príncipe, se irá a un lado a leerla; y al verlo él, correrá precipitado a quitársela. Todos estos afectos y sentimientos serán expresados por la música». Como vemos, los libretos dan indicaciones de entradas de música, descripciones de la interpretación actoral y acotaciones prolijas.

El texto íntegro de estas representaciones estaba compuesto por una introducción, un sainete, una comedia sentimental, dos intermedios, y, finalmente, una pantomima, de la que sólo consta un resumen de la trama. Veamos el de la citada *Jasón y Medea*, que formaba parte del fin de fiesta *La función casera*, (Madrid, Biblioteca Histórica, Tea 1-155-20, hs. 13r y 13v), estrenada en 1793, en el Teatro del Príncipe (Madrid), con música de George Benda. Se puede ver a propósito Angulo, 2007.

Enamorado Jasón de la infanta Creusa, hija de Creonte rey de Corinto, determinó repudiar a Medea, princesa de Colcos, con quien se había casado por haberle ayudado con sus encantos a adquirir el vello de oro, matando las fieras y toros que le aguardaban. A este fin, después de valerse de los medios de la suavidad, apeló al rigor desterrando a Medea. Después de dar el tributo al sentimiento, fue al palacio de Creonte con pretexto de despedirse, a reconvenir a Jasón y después a ejecutarlo y recordarle los beneficios. Jasón se desentiende y la amenaza, entonces, afectando Medea conformarse, jura vengar sus agravios. Incendia el palacio y envenena a todos y, matando a la vista de Jasón a sus mismos hijos se hiere y aparece en un carro de fuego excitando las furias para que lo exterminen todo.

En su recopilación de libretos romanos E. Mori (1984, 17) insiste en la naturaleza del de ballet como resumen del argumento de cada acto, (cinco en el siglo XVIII), y señala la mención expresa en ellos de los coreógrafos

(“director de los bailes”), y los responsables del *abbattimento* –pantomimas de batallas que unían danza y esgrima-, pero la omisión ocasional voluntaria del nombre del autor, por las numerosas constricciones formales. Uno de los términos para estos libretos cómicos del siglo XVIII italiano fue *dramma giocoso*, desarrollado sobre todo en Venecia por Carlo Goldoni en su faceta de libretista. Entre sus características estaban el clímax de fin de acto a cargo de un «gran bufo» (voz masculina grave, que hace el papel del viejo, o el fanfarrón) y una estructura de dos actos largos, más otro breve de cierre. Aunque los libretos goldonianos fueron musicados por Galuppi, Piccinni, o Haydn, los únicos *drammi giocosi* que siguen en repertorio hoy día son los de Lorenzo Da Ponte y W. A. Mozart, especialmente *Le nozze di Figaro* (1786). Esta obra maestra contribuyó a superar la división entre ópera seria/ópera bufa, insertando temas cómicos con tratamiento serio y acercando la ópera al drama. Gracias a ello, en el siglo XIX el género se convirtió en un potente transmisor de tendencias culturales por su popularidad: los dramas de Schiller son musicados por Rossini y Verdi (*Guillermo Tell*, *Los bandidos*), las tendencias ossiánicas de W. Scott llegan a las óperas de Donizetti o Bellini, el drama histórico triunfa como argumento de las *grand opéra* francesas, a cargo de Meyerbeer, Berlioz y Gounod, y los libretistas cobran un activo papel. Eugene Scribe escribe para Meyerbeer, Felice Romani y Arrigo Boito para Verdi, junto a muchos otros, H. Meilhac–L. Halévy para Offenbach, Massenet o Bizet, Hugo von Hofmannsthal para Richard Strauss. Este último trabajó en la llamada ópera literaria, la que parte de un drama previo conocido con cambios mínimos, como *Salome*, de Oscar Wilde; esa estela siguió Claude Debussy al musicar *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck.

libreto

Durante el siglo XIX se diluye el uso de formas cerradas y la música tiende a una continuidad que se refleja en una mayor libertad formal al escribir los textos. En este sentido, Richard Wagner estuvo entre los que aportaron mayores novedades a los libretos, al ser él mismo autor y compositor de todas sus obras, consideradas “dramas musicales”, y en las que intentaba poner en práctica el anhelo de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte global, donde e la síntesis armónica de todas las artes debía construir una nueva calidad. Así lo expuso en algunos ensayos como *Ópera y drama* (1851). Su influencia en la literatura y la filosofía fue significativa y podemos considerar sus textos precursores de técnicas narrativas y dramáticas propias del siglo XX, como el monólogo interior, cuyo modelo estaría en *Tristán e Isolda* (1865); veamos un ejemplo de su encuentro íntimo, que funde el anhelo de amor y de muerte: «*Tristán e Isolda juntos: ¡Oh noche eterna,/ dulce noche!/ ¡Sublime, excelsa/ noche del amor! [...] ¡Conjura, pues el temor,/ muerte divina,/ ardientemente anhelada!/ muerte de amor/ ¡En tus brazos/ a ti consagrados,/ sacro ardor primigenio,/ liberados de las angustias del despertar!*» (II, esc. I, trad. F. Mayo, 2007). Los poetas simbolistas consideraron a Wagner su maestro, por su calado del contenido en la forma: el lirismo de los diálogos de los personajes, la renuncia a narrar la acción centrándose en su resultado emocional, el fluir de la melodía como transmisora de emociones, o la poderosa utilización de los *leit motiven*, o motivos conductores.

El posterior advenimiento del realismo no fue indiferente a la lírica, que intentó llevarlo a un género cuya idiosincrasia es su huida de lo natural, al hablar cantando. En Italia se llama *verismo* al movimiento naturalista, pero en su versión operística no pasó de calcar los dramas veristas en forma cantada, siguiendo la bandera del realismo más como una moda que como una

necesidad estética; sus títulos más significativos fueron *Cavalleria rusticana* (1890), de Mascagni, con libreto de Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, quienes contribuyeron a modernizar el lenguaje del libreto italiano, y *Pagliacci* (1892) con música y libreto de R. Leoncavallo. Sobre el presunto *verismo* de las óperas adscritas a ese movimiento ver Fernández Valbuena (2010 y 1994). En España, este realismo se ciñe la ideología del regeneracionismo y al nacionalismo musical, poniendo en escena temas españoles tanto en argumentos como en motivos melódicos. Son ejemplo de ello la célebre *Pepita Jiménez* (1895) de I. Albéniz, basada en la homónima novela de Valera; *La Dolores*, de T. Bretón, sobre la novela de Feliu y Codina; *La vida breve* (1913) de Manuel de Falla, y buena parte de la zarzuela grande, con libretistas como la saga Fernández Shaw: Carlos, autor de la citada ópera de Falla, Guillermo y Rafael, que escribieron títulos señeros como *La rosa del azafrán* (1930), o *La tabernera del puerto* (1936). Junto a la zarzuela grande, el último libretista del género chico y los sainetes musicales fue en el siglo XX Carlos Arniches, que los llevó hasta su forma hablada exclusivamente y consagró el casticismo madrileño. Este género tenía desde el siglo XIX carácter de actualidad: más allá de lo que fijaba el libreto, los actores hacían referencias a hechos inmediatos, tomando en ocasiones más relevancia su calidad de noticiario que el propio argumento, rompiendo la unidad de acción, e implicando al espectador. Sobre los libretistas del género chico consultar Espín, 2008 (869-872).

Otro género escénico importante para las vanguardias fue el del ballet, o en nuestro país, danza española, entonces en gestación, que inspiró libretos a grandes poetas y figuras teatrales como García Lorca, Alberti, José Bergamín, o María de la O Lejárraga. Al igual que en la zarzuela y la ópera hispana, el ballet del primer tercio del XX recogió temas nacionales para sus libretos y su

libreto

música, dándoles un tratamiento moderno. Es el caso de la suite para ballet *Don Lindo de Almería (Cromoterapia costumbrista)* de 1927, un libreto de Bergamín para Rodolfo Halfter, calificado «sainete andaluz mudo» y cuyo texto, de apenas cuatro páginas, es de gran valor literario: «Entra por la derecha una colegiala, casi niña, con una regadera gigantesca, que apenas puede sostener [...]; por la derecha, al fondo [...] entra un torerito vestido de traje de luces, rosa y oro, con el capote de paseo puesto, y sin mirar a nadie, ni a nada, da tres o cuatro vueltecitas jacarandosas, y se va.» (Bergamín, 1988, 85-86). O el caso de *La pájara pinta* (1925) de R. Alberti, subtítulo *Guirigay lírico-bufo-bailable, en un prólogo y tres actos*, estrenado como teatro de marionetas; sus personajes, entresacados de refranes y coplillas, proceden todos del canto popular español: la Pájara Pinta, Pipirigallo, la Carbonerita, o Antón Perulero pueblan un texto pleno de onomatopeyas y musicalidad: «PIPIRIGALLO: ¡Kikirikí! / ¡Pío, pío, pío, pic! / ¡Versolari, larirío, / río, ric! (Baila, muy contento. Y convencido de su claridad idiomática, prosigue)» (en Mateos, 2003, Teatro I, 8).

Aunque se considera que la ópera tradicional termina en ese primer cuarto de siglo, el género ha tenido seguidores que han obrado profundas renovaciones en la música y en los materiales para los libretos. Luciano Berio, por ejemplo (1925-2003), pionero en la música electrónica, fundó el Estudio de Fonología de Milán, donde produjo en 1958 *Thema (Omaggio a Joyce)*, a base de manipulaciones electrónicas de la lectura grabada del *Ulises* de Joyce por parte de una cantante; en *Sinfonía* (1969) utilizó ocho voces recitando, susurrando y gritando palabras de Claude Lévi-Strauss (*Lo crudo y lo cocido*), Samuel Beckett (*El innombrable*), o instrucciones de partituras de Mahler. La obra, una de las más populares de Berio, es paradigmática de la técnica de collage, tanto en los textos como en la música. Con este tipo de propuestas los

libretos se suman a la descomposición figurativa y narrativa propia del arte del siglo XX, sirviendo de mero soporte fónico a la experimentación. Sobre el interés del género para el público del siglo XXI, especialmente en España, ver el estudio de Fernández Guerra (2009), y el capítulo de Medina Álvarez (2003). Otros compositores del siglo XX hicieron del compromiso político el fiel sobre el que elegir los textos de sus libretos; fue el caso de Luigi Nono, que en *Canto sospeso* (1956) utilizó cartas de partisanos condenados a muerte; y en *La fabbrica illuminata* (1964), para soprano, coro y cinta magnética, donde denunciaba las pésimas condiciones de los obreros en aquellos años, grabó en su banda magnética los ruidos de las máquinas y los usó para la composición de la pieza; en *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* (1966) basó su texto en testimonios de los supervivientes. Sigue esa línea la experiencia plurilingüe del libreto de *Babel 46* (1960), del compositor catalán Xavier Montsalvatge, que ambienta su obra en un campo de refugiados centroeuropeo en 1946. En todos estos ejemplos los textos son autoría del propio compositor, y es que cada vez son más los que escriben sus libretos, y buscan en la literatura mundial materiales de partida: el italiano Salvatore Sciarrino, por ejemplo, ha compuesto sobre textos de poetas del siglo X (*Da gelo a gelo*, 2006, basada en los poemas de la japonesa Izumi Shikibu) al XVI (*Luci mie, traditrici*, 1998, basada en la vida y la poesía de Gesualdo da Venosa); el mexicano Julio Estrada ha escrito en un largo proceso *Murmulllos del páramo* (culminado en 2006) sobre la novela *Pedro Páramo* de Luis Rulfo; el alemán Helmut Lachenmann escribió *La cerillera* (1996) siguiendo a H. C. Andersen, y trenzando un discurso discontinuo del que llegan al receptor sólo fragmentos, ecos de un sonido primigenio. Y, como último ejemplo de un regreso al libro en la sala, hallamos la ópera de cámara estrenada en 2006 *Gramma (Los jardines de la escritura)*, del granadino José M^a Sánchez Verdú, en la que el público sigue, al tiempo de la

libreto

música, el contenido de un libro entregado que cuenta con palabras e ilustraciones que no constituyen un libreto, sino una parte complementaria del espectáculo.

En estos contextos del siglo XXI el término libreto se sigue utilizando, aunque las nuevas tecnologías ayuden a mejorar y difundir novedosos sistemas de notación musical y textual que incluyan todo lo que de artesanal sigue conservando un espectáculo musical.

BIBLIOGRAFÍA

ALGAROTTI, Giuseppe. *Saggio sull'opera in musica* [1750]; Da Pazzo, G. (ed.), *Saggi*, Bari, Laterza, 1963.-ANGULO, María. «Los sainetes misceláneos de Luciano Francisco Comella: *El día de la función nueva, La función casera, El baile deshecho y Juan de la Enreda*» en *Aufklärung. Estudios sobre la Ilustración española dedicados a Hans-Joachim Lope*. J. Cañas; J. Roso (eds.), Colección *Magistri*, 1, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, pp. 137-152.-ANGULO, María, LABRADOR, Germán y GARCÍA, Daniel (eds.). *Doña Inés de Castro. Escena trágico lírica* de Luciano Comella, Salamanca, Amnesia, 2005.-BARETTI, Giuseppe. *La frusta letteraria* [1763-1765]; L. Piccioni (ed.), Bari, Laterza, 1932.-BERGAMÍN, José. *Don Lindo de Almería* [1926], Valencia, Pre-Textos, 1988.-CASARES RODICIO, EMILIO (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002; «La zarzuela y la tonadilla» en *Historia de los espectáculos en España*, Carlos Alvar, Andrés Amorós, J. M. Díez Borque (coords.), Madrid, Castalia, 1999, pp 148- 74; «El teatro musical en España: 1800-1939» en Huerta, J. (dir.) *Historia del Teatro Español*, II, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2051-2084.-COULON, Mireille. «Música y sainetes. Ramón de La Cruz», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.) *Teatro y*

música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid, UAM-CSIC, 2008, pp. 289- 307.-ESPÍN, Pilar. «Los libretistas del género chico», en Huerta Calvo, J. (dir) *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 869-872.-FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Madridejos, Doce notas, 2009. -FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. «La ópera italiana y el verismo: traducir el mensaje, traicionar la realidad», <http://ddd.uab.cat/collection/doletiana?ln=es&as=1>, *Doletiana. Revista de Traducció Literatura i Arts*, 2010; «La palabra cantada: de los antiguos griegos a Vincenzo Galilei», en VV. AA. *Palabra y Música*, Departamento de Filología Francesa, UCM, Madrid, 2006; «El melodrama en los tratadistas italianos del siglo XVIII», en <http://revistas.ucm.es/flil/11339527/articulos/CFIT9898110147A.PDF> *Cuadernos de Filología Italiana*, 5, UCM, Madrid, 1998, pp. 147-174; «*Cavalleria rusticana*: del drama verista al *pasticcetto musicale*», en VV. AA., *Actas del VII Congreso de Italianistas*, UCM, Madrid, 1994. -HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo. «Raras pequeñas especies dramático-musicales», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.) cit., 2008, pp. 407-424.-4) MARTELLO, Pier Jacopo. *L'Impostore, Dialogo sopra la tragedia antica e moderna* [1714], Paris; DE NOCE (ed.), *Scritti critici e satirici*, Bari, Laterza, 1963.-MATEOS, Eladio (ed.). *Rafael Alberti. Obra completa*, T. I, Barcelona, Seix Barral, 2003.-MEDINA Álvarez, Ángel. «Panorama del teatro lírico en España desde 1936», en Huerta, Calvo, J. (dir.) cit. 2003, pp. 2885-2903.-MORI, Elisabetta. *Libretti di melodrammi e balli del secolo XVIII: fondo Ferraioli Della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Florencia, Leo Olschki, 1984.-PALACIOS, Emilio. «Las nuevas formas de teatro breve dieciochesco» en Huerta Calvo, J. (dir) *Historia del teatro breve en España*, cit., 2008, pp.565-584.-SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de

libreto

Archivos, 1929.-TURINA, Conchita. «Metastasio y el teatro musical», en Marina San Filippo (ed.) *Perfiles de teatro italiano*, Roma, Aracne, 2010.-
WAGNER, Richard. *Tristán e Isolda*; trad. Ángel Fernando Mayo, Madrid, Teatro Real, 2007.-

<http://www.librettidopera.it>

<http://www.el-atril.com/cantares/libretos.htm>

<http://www.bartleby.com/cambridge/> (*The Cambridge History of English and American Literature*, VI. «The Drama to 1642», XIII, «Masque and Pastoral»).

Ana Isabel FERNÁNDEZ VALBUENA

RESAD, Madrid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales