

## CONEXIONES LABERÍNTICAS DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA.

### UNA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA COMO FUENTE DEL LIBRETO DE *EL RAPTO EN EL SERRALLO*

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

---

#### Resumen

La historia de la joven cautiva a quien su amado libera gracias a la astucia, narrada por *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart, constituye un antiquísimo motivo literario. La *Historia de Flores y Blancaflor* fue el vehículo de su extraordinaria difusión durante la Edad Media, e incluso, más allá de la invención de la imprenta. Pero un motivo constituye una matriz general que adquiere rasgos particulares en cada una de las obras que lo incorporan. Por lo tanto, si se busca determinar relaciones entre dos obras donde se encuentra tal motivo, no es suficiente con constatar la presencia de éste. Para comprobar si una de ellas debe realmente los rasgos fundamentales de su composición a la otra, es necesario comparar una serie de aspectos. Se trata de un estudio de “intertextualidad”, cuyas bases teóricas han sido sistematizadas por las investigaciones de G. Genette. En el presente trabajo se recurre a dicha metodología para comparar el libreto de la ópera mozartiana con la *Historia de Ozmín y Daraja*, un relato intercalado por Mateo Alemán en su novela picaresca *Guzmán de Alfarache*.

Palabras clave: Mozart - *El rapto en el serrallo* - Relaciones música y literatura - Literatura española - Intertextualidad.

#### Abstract

The story of the young captive woman rescued by her artful lover, narrated in W. A. Mozart's *The Abduction from the Seraglio*, constitutes an antique literary motif. The *Historia de Flores y Blancaflor* was the vehicle of its extraordinary diffusion in the Middle Ages and even after the invention of the printing press. A motif is a general

matrix that acquires particular features in every play where it is incorporated. Therefore, it is not enough to prove its presence in two plays if we wish to study the relation between them. In order to show whether one play derives from the other one, it is necessary to compare a series of elements. That is the basis of the study of “intertextuality” as systematized by the literary critic G. Genette. This paper applies such methodology to compare the libretto of Mozart’s opera with the *Historia de Ozmín y Daraja*, a framed story in Mateo Alemán’s picaresque novel *Guzmán de Alfarache*.

Key words: Mozart - *The Abduction from the Seraglio* - Relations between Music and Literature - Spanish Literature - Intertextuality.

\* \* \*

### **Presupuestos teóricos**

La palabra poética se mantuvo durante milenios, inseparablemente unida a la melodía y al ritmo, pero la división generada en los últimos siglos acabó asimilada por los métodos críticos como algo propio de todas las épocas. De este modo, se produjo en las investigaciones de la música y la literatura una desconexión que terminó construyendo dos compartimentos estancos. La brecha ha comenzado afortunadamente a suturarse, pero queda aún un largo camino que requiere muy diversos tipos de perspectivas metodológicas para que aquellas relevantes, prolongadas y diversificadas relaciones entre la literatura y la música vuelvan a integrarse en los abordajes analíticos de ambas disciplinas.

En el caso particular de la ópera, por tratarse de una variante del discurso mimético propio del género teatral, resulta evidente que la separación necesita ser superada cuanto antes. Y más aún, porque no es posible olvidar las funciones que sobre todo durante el siglo XIX, desempeñó la ópera como pasatiempo popular. Las acusaciones de elitismo que luego se le han endilgado, eran entonces impensables. Y ocurrió que fueron los libretos operísticos los verdaderos responsables de asimilar, reescribir, y mantener vivos en la historia de la cultura, diversos elementos que los discursos literarios habían ido elaborando y transmitiendo a través de muchas centurias. El nuevo tipo de discurso mimético-musical originado en el siglo XVII, resultó el activo heredero de una nutrida galería de personajes míticos, históricos o ficcionales, de una extensa gama de situaciones -desde las

tragedias más estremecedoras al grotesco más risible-, de arquetipos de conductas virtuosas, viciosas, racionales, pasionales o sentimentales, y de una nutrida serie de motivos tradicionales, varias veces centenarios. Por ejemplo, uno de los más difundidos de dichos motivos es el del pacto con el diablo. Y cabe preguntarse cuántos espectadores hubieran conocido la historia de Fausto, Margarita y Mefistófeles sin la ópera de Gounod.

En el caso de *El rapto en el serrallo* de Wolfgang Amadeus Mozart, el libreto desarrolla también, un antiquísimo motivo que es el de la joven prisionera en un harén a la que su amado libera gracias a la astucia. La *Historia de Flores y Blancaflor* fue el vehículo de su extraordinaria difusión durante la Edad Media, e incluso, dos o tres siglos más allá de la invención de la imprenta<sup>1</sup>. Pero un motivo constituye una matriz general que adquiere rasgos particulares en cada una de las obras que lo incorporan, de acuerdo con los distintos tratamientos que éstas le dispensan (Márquez, 2002: 252). Cuando un motivo tradicional se reitera a lo largo de la historia, termina por generar una red de numerosas y diversas variantes que van alejándose en menor o mayor medida de las formulaciones primigenias. Por lo tanto, si se busca determinar relaciones entre dos obras donde se encuentra tal motivo no es suficiente con constatar la presencia de éste. Para comprobar si una de ellas debe realmente los rasgos fundamentales de su composición a la otra, es necesario comparar en ambas, una serie de variados aspectos. Se trata de un estudio de “intertextualidad”, cuyas bases teóricas han sido sistematizadas por las investigaciones de Gérard Genette (1982). El crítico francés define la intertextualidad como una relación de “copresencia”, es decir de un texto que está como incorporado a otro posterior (1982: 10), y ha propuesto las categorías de “hipotextualidad e “hipertextualidad”. Éstas consisten en una relación que une un texto anterior (A), el “hipotexto”, con otro posterior (B), el “hipertexto”. La presencia de A en B va mucho más allá de una simple evocación y el crítico francés llega a decir que el texto A está realmente “injertado” en B. Ejemplifica el proceso con Homero, Virgilio y Joyce y señala que puede ocurrir que B no hable en absoluto de A pero no existiría sin éste, del que deriva al término de una transformación. La transformación de la *Odisea* en el *Ulysses* de Joyce, puede ser descrita como una transformación directa, que consiste en transponer la acción de la *Odisea* al Dublín del siglo

---

<sup>1</sup> Cf. en Baranda (1991-1992), los orígenes propuestos para este relato, las diversas variantes que lo fueron difundiendo y las complejidades de su transmisión a través de varios siglos.

XX. La transformación que conduce de la misma *Odisea* a la *Eneida* es más compleja y más indirecta. Virgilio cuenta una historia totalmente distinta, pero asimilando la composición tal como fue desarrollada por Homero (1982: 15).

Las teorías de Genette nos conducen a varias conclusiones. La primera es que para hablar de la existencia de un “hipotexto” no es suficiente con señalar la presencia de motivos que pertenecen a un fondo común, y cuya reproducción es absolutamente independiente de la lectura de un texto determinado. Ante la posible fuente concreta de una obra, es preciso analizar comparativamente en ambos discursos, los elementos que van estructurando el relato y sus modos de articulación. De este modo, se podrá percibir si existen a lo largo de la trama, una serie de similitudes, inversiones especulares y redistribuciones que autoricen formular una relación hipotexto/ hipertexto, en cuanto presencia del primero en el segundo. La conclusión siguiente es que las transformaciones “indirectas” dan como resultado obras muy diferentes que solo a través del análisis detenido revelan dicha presencia. La tercera conclusión es que si reparamos en un ejemplo precisamente como la *Odisea*, podemos inferir que a lo largo de la historia, un hipotexto genera hipertextos que a su vez actúan como hipotextos de otros, dando lugar a una cadena de transformaciones que se va bifurcando en diferentes “familias” de textos, independientes unas de otras.

Es sobre la base de estos presupuestos teóricos que propongo un rastreo del laberinto de hipotextos que culmina en el hipertexto que es el libreto de *El rapto en el serrallo*. Paradójicamente, la sencillez de su trama resulta en su constitución, un complejo nudo discursivo, donde convergen una serie de aconteceres culturales. Entre ellos, cobra singular protagonismo, la importancia que tuvieron durante siglos en Europa y América, las influencias de la novela picaresca española. Algo que ya comenzó a ocurrir desde la publicación de la primera de ellas, el anónimo *Lazarillo de Tormes*, de 1554. No he encontrado ninguna referencia a los Siglos de Oro españoles en los trabajos sobre la ópera mozartiana que se ocupan de los orígenes y las características del libreto. Pero tampoco figuran menciones de éste en los estudios de literatura española sobre la picaresca en particular o el período áureo en general. Por ello, considero que el rastreo de estas huellas resulta un aporte fructífero para ambas disciplinas, y constituye al mismo tiempo, un ilustrativo ejemplo de las derivaciones que deparan las investigaciones comparatistas del discurso literario y el musical.

### El libreto y sus antecedentes

Es sabido que Gottlieb Stephanie, mencionado muy habitualmente como autor del libreto de *Die Entführung aus dem Serail*, realizó más bien una copia de otro libreto escrito para una ópera de Johann André, *Belmonte y Constanza*, por el poeta Christoph Bretzner. Si bien éste volcó su indignación en un artículo en el *Leipziger Zeitung*, tampoco había sido totalmente original, ya que se había inspirado a su vez, en una opereta inglesa, *La cautiva*, de 1769. Es decir, trece años anterior al *Singspiel* de Mozart. Pero además de estos antecedentes inmediatos y bien conocidos, se han señalado otros cada vez más alejados y opinables, como los libretos de *El encuentro inesperado* de Gluck (1764), *Roxelane* de Favart (1761), un episodio de *Las Indias galantes* de Rameau (1737) y hasta la novela *El Filócolo* de Boccaccio (1336-1338).

Sin embargo, todos estos textos solo tienen algunos puntos de contacto con el libreto de *El rapto*. Por el contrario, si lo que se busca es justificar la atribución de la categoría de “hipotexto” a determinada obra, a través de series de similitudes, inversiones especulares y redistribuciones de roles que atañen a conceptos claves de la trama y a la lógica de la acción, propongo detenernos en *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, la segunda gran novela picaresca española. En la primera parte de ésta, publicada en 1599, se encuentra la *Historia de Ozmín y Daraja*, una de las historias intercaladas en la novela. Si bien la situación narrada es inversa a la que presenta la obra mozartiana porque trata de las peripecias de dos enamorados musulmanes en tierra española, la aplicación del método expuesto me ha permitido realizar una serie de comprobaciones que considero de sumo interés.

Recordaremos pues, las acciones fundamentales del libreto de *Die Entführung* para poder compararlas luego, paso a paso, con las de la novela peninsular.

Estamos en Turquía, en el siglo XVII. Belmonte, un joven noble español, acaba de llegar al palacio del Bajá Selim. El barco donde viajaba con su prometida, Constanza, y los criados de ambos, Blonde y Pedrillo, fue asaltado por piratas turcos. Él se salvó arrojándose al agua, pero los otros tres fueron apresados y vendidos como esclavos al Bajá. El joven ha ido tras ellos, decidido a rescatar a su amada.

Belmonte se queda en las puertas del palacio, interceptado por un guardián grotesco que responde al nombre de Osmín. Se encuentra con su antiguo criado, Pedrillo, que ahora es jardinero de la mansión, quien le aconseja que para lograr introducirse, se ofrezca al Bajá Selim como arquitecto.

Llega Selim que está enamorado de Constanza. Pero lejos de considerarla una cautiva y obligarla a que sea suya, la colma de atenciones, con la esperanza de que responda a sus sentimientos por propia inclinación.

Belmonte consigue el trabajo de arquitecto. Se encuentra con su prometida y planean la huida para esa misma noche. Pedrillo ofrece vino con un somnífero al guardián Osmín. Éste bebe, dejando de lado la prohibición de su religión, y cae profundamente dormido.

Sin embargo, cuando los dos jóvenes con sus criados están a punto de consumir la fuga, Osmín despierta, los apresa y los entrega al Bajá Selim.

Como éste decide castigarlos con la muerte, el desesperado Belmonte le asegura que su padre pagará un buen rescate. Pero Selim es en realidad, un cristiano español convertido al Islam, y ocurre que Belmonte es hijo de su peor enemigo, quien muchos años atrás, en España, lo precipitó en una ruina total.

Todo parece perdido, y los cautivos se resignan a que pronto serán ajusticiados. Pero entonces regresa Selim para manifestar que quiere darle a su enemigo una lección de nobleza. Los perdona, les permite que vuelvan a su tierra y los despide con las siguientes palabras:

“[...]Me resulta demasiado /repulsivo tu padre,/ para que yo pueda/  
seguir sus pasos./ Recupera tu libertad,/ llévate a Constanza,/ navega  
hacia tu patria/ y dile a tu padre que tú/ estuviste en mi poder,/ y que yo  
te dejé libre,/ para que puedas decirle/ que es una satisfacción/ mucho  
mayor pagar/ una injusticia sufrida/ con un acto de bondad,/ que pagar  
un crimen con otro crimen .”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “[...] Ich habe/ deinen Vater viel zu sehr / verabscheut, als daß ich / je in seine  
Fußstapfen/ treten könnte, / Nimm deine Freiheit, /nimm Konstanze, segle in dein /  
Vaterland, sage deinem Vater, / daß du in meiner Gewalt/ warst, daß ich dich  
freigelassen, / um ihm sagen zu können, / es wäre ein weit größer/ Vergnügen,  
eine erlittene/ Ungerechtigkeit durch / Wohltaten zu vergelten, als/ Laster mit  
Lastern tilgen” (Stephanie, 125).

El libreto desarrolla pues, una aventura con final feliz de dos amantes españoles en tierras islámicas. Lo compararemos a continuación, con el argumento de la *Historia de Osmin y Daraja*.

Como consecuencia del cerco que los Reyes Católicos ponen a la ciudad de Baza, cae cautiva Daraja, hija del alcaide de la fortaleza. La joven posee excelentes cualidades y habla el castellano a la perfección, razones por las que Fernando decide enviársela a Isabel. Ésta le toma gran cariño y no la trata como a una cautiva sino “como a deuda” (Micó, ed., 1997: 216). Cuando cae Baza, la reina pide al padre que la joven permanezca a su lado, a lo que él accede, pensando que será para bien de su hija. Isabel desea que Daraja se convierta al cristianismo, pero que lo haga por una decisión propia y no por obligación. Por eso, la deja que vaya conociendo poco a poco las costumbres de la corte, sin hacer ninguna referencia a cuestiones religiosas (1997: 216-217)<sup>3</sup>.

Si comparamos esta situación inicial con la de *El rapto en el serrallo*, podemos comprobar que hay una inversión exactamente simétrica -la cautiva es una joven noble musulmana en la corte cristiana de España- y dos actitudes idénticas en quienes ejercen el poder: una es que tanto Isabel como el Bajá, por el aprecio que les despiertan las jóvenes, no les dan trato de cautivas, y la segunda es que esperan persuadirlas de algo -la correspondencia amorosa en el caso de Selim y la conversión al cristianismo en el de la reina-, pero no quieren obligarlas.

Los Reyes Católicos marchan a poner cerco a Granada y dejan en Sevilla a Daraja, en casa del caballero D. Luis de Padilla. La joven, que se ha mostrado obediente a la decisión de su padre, sufre en silencio por haber tenido que abandonar a Ozmín, su prometido, perteneciente también a una noble familia. Como éste cree que su amada ya no volverá, decide ir a buscarla. Llega a Sevilla y por consejo del criado que lo acompaña, se hace pasar por albañil para entrar en el palacio de D. Luis. Por su buen comportamiento queda luego contratado como jardinero.

En este caso, vemos que el libreto operístico presenta en una nueva inversión especular de los términos “cristiano/musulmán”, al joven que va en busca de su amada a una tierra extraña, y que se reitera la situación de que por consejo de su criado, entra a trabajar en la casa donde ella se encuentra. Además, se produce en éste punto, un juego de similitud y redistribución de

---

<sup>3</sup> Entre las condiciones para la rendición de Baza, figuraba la promesa de los Reyes Católicos de permitir a los moros la conservación de su fe (1997:216, n.6).

roles referido a los oficios, porque mientras el mismo Ozmín es quien trabaja sucesivamente de albañil y de jardinero, en el caso de Belmonte, éste se presenta como arquitecto -oficio también relacionado con la construcción- y su antiguo criado Pedrillo es el jardinero. Por otra parte, hay una significativa coincidencia entre ambas obras que aún no hemos subrayado, y es que tanto el joven moro como el guardián mozartiano se llaman Ozmín. Es cierto que presentan notables diferencias en los rasgos del carácter y en las funciones que desempeñan en el relato: el personaje de la novela es un héroe buscador lleno de buenas cualidades mientras el personaje de la ópera es un antagonista despreciable. Pero la reiteración del nombre sumada a las correspondencias ya señaladas en el argumento, y a las que inmediatamente revisaremos, funciona como señal de alerta.

Don Luis de Padilla, el caballero en cuya casa vive Daraja, tiene un hijo que se ha enamorado de la joven y como el nuevo jardinero le despierta sospechas, consigue que su padre lo eche.

Otro pretendiente de Daraja es D. Alonso, a cuyo servicio entra entonces Ozmín, fingiendo que es un noble cristiano de incógnito, enamorado de una hija de D. Luis de Padilla. Con este argumento lo convence de ir a rondar juntos la casa del caballero. Pero ocurre una desgracia. Un grupo de pillastres se divierte arrojándoles piedras, y al defenderse con las espadas, matan a algunos.

Son llevados ante la justicia y D. Alonso se salva por pertenecer a la nobleza, pero como Ozmín no puede demostrar su verdadera identidad, es condenado a muerte.

Mientras tanto, cae Granada. Los padres de Ozmín y Daraja se convierten al cristianismo, y la reina llama a la joven para reunirla con su familia. Daraja llega desesperada y cuenta todo lo ocurrido. Los reyes envían un correo con el indulto para Ozmín. Éste, ya sin esperanzas, está a punto de subir a la horca, pero el perdón lo salva en el último minuto.

Es conducido a Granada donde se reencuentra con Daraja y tiene lugar la siguiente escena:

"La reina se adelantó diciéndoles, cómo sus padres eran cristianos [...]. Pidióles que, si ellos lo querían ser, le harían mucha merced; más que el amor ni el temor los obligasen, sino solamente los de Dios, porque de cualquier manera, desde aquel punto se les daba libertad para que de sus personas y haciendas dispusiesen a voluntad (1997: 259)."

Los jóvenes deciden convertirse, y se celebra la boda.

Por lo tanto, en el desenlace, nos encontramos nuevamente, con una inversión y dos similitudes. La inversión se refiere a cambios de religión: mientras en el caso del Bajá Selim se destaca su condición de español cristiano convertido al Islam, en el de Ozmín, Daraja y sus familias tiene lugar la conversión contraria. En cuanto a las similitudes, una es que los condenados a muerte se salvan en las dos obras a último momento, pero la que resulta más significativa es que ambas figuras de autoridad -los “actantes destinadores”, en términos de A. J. Greimas<sup>4</sup>- clausuran la acción dejando libres a los cautivos y pronunciando un discurso cuyas funciones son demostrar tanto su nobleza de carácter como el respeto por la libertad de conciencia de los jóvenes. Es así que Selim sobrepone el valor del perdón a la venganza, y acepta, en contra de sus propios deseos, el derecho de Constanza a la elección amorosa, mientras que Isabel manifiesta el derecho a ser libres que asiste a los jóvenes, independientemente de sus creencias religiosas, y declara que aunque éstas no fueran las que ella profesa estaría dispuesta a aceptarlas porque constituyen una elección absolutamente personal.

Propongo como conclusión de esta red de coincidencias que se van entretejiendo a lo largo del desarrollo de toda la trama, atribuir a la novelita narrada por Mateo Alemán, la categoría de hipotexto del libreto de la ópera de Mozart. Esto no quiere decir en modo alguno, que no haya recibido influencias de otros textos, como por ejemplo, de aquellos que han sido mencionados al principio. Como señala el mismo Genette, tanto *Ulysses* como *La Eneida*, no se reducen a las transformaciones directas o indirectas de la *Odisea* pues muchos otros elementos intervienen en los procesos de configuración de un texto y en las propias transformaciones (1982: 15). En el caso que nos ocupa, posiblemente hayan también contribuido al resultado final algunos recursos discursivos de otros libretos, como por ejemplo, la figura del buen sultán en *El encuentro inesperado* de Gluck, y además, la moda del orientalismo del siglo XVIII<sup>5</sup>. Pero se trata de aspectos dispersos o

---

<sup>4</sup> El crítico francés se refiere a esta categoría como a la del “Árbitro dispensador del Bien” (1971: 272).

<sup>5</sup> Hay que considerar también, que proliferaron a partir de esta moda extendida hasta el siglo XIX, los argumentos que reiteraban el motivo del rescate del harén. Como ocurre con los motivos tradicionales, también conoció la inversión satírica. Es el caso de *La italiana en Argel*, de Gioacchino Rossini, donde es una mujer quien viaja para liberar a su amado cautivo en un harén, y la que lo consigue gracias a su ingenio.

de carácter general que quizá operaron más bien para reforzar a aquellos heredados del hipotexto. En cuanto a éste, puede decirse asimismo, que se destaca del conjunto por constituir un medio para acceder a los meandros de la historia cultural en los que cada obra se inscribe. Por ello, el próximo paso consistirá en indagar la posibilidad de conexiones entre la novela de Mateo Alemán y el libreto de Gottlieb Stephanie, y las deducciones que se pueden extraer.

### Una historia de probabilidades

La intertextualidad que hemos tratado de demostrar en las páginas precedentes es sin dudas “indirecta” de acuerdo con la clasificación de Greimas, y quedan pendientes los interrogantes sobre el itinerario en el que pueden haberse ido produciendo todas las transformaciones señaladas. No contamos por el momento, con los elementos necesarios para elaborar una propuesta comprobable. Pero sí podemos considerar algunos aspectos relativos a la difusión de la novela picaresca, y particularmente de *Guzmán de Alfarache*, por diversos países europeos, que permitan atribuir a la novelita intercalada, influencias en los antecedentes de la opereta inglesa *La cautiva*, que sí es un hipotexto seguro de *El rapto en el serrallo*, pues se sabe que en ella se basó Bretzner para su *Belmonte y Constanza*, a cuyo libreto recurrió a su vez, Stephanie.

Respecto a la picaresca, partiremos de una cuestión cronológica de carácter general. Se trata de que mediado el siglo XVII, mientras este género ya daba señales de agotamiento en España, había en otros países de Europa, una sostenida producción de obras que mostraban evidentes signos de su filiación con los textos de la picaresca peninsular. Hay ejemplos célebres como las novelas en Alemania, de Hans Grimmelshausen, *El aventurero Simplicius Simplicissimus* (1669) y *La pícara Coraje* (1670), y ya en el siglo XVIII, en Inglaterra, *Fortunas y adversidades de la famosa Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe y *La historia de Tom Jones* (1749) de Henry Fielding. Asimismo, se presentan elementos picarescos en *La vida y opiniones de Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> También merecen recordarse, *La novela cómica* (1651-1657) de Paul Scarron, y dos obras de Tobías George Smollett: *Aventuras de Roderick Randon* (1748) y *Peregrine Pickle* (1751). Respecto a la figura del pícaro en la cultura europea, véase Battafarano –

Pero el caso que me interesa en particular, es el de Alain-René Le Sage. Traductor al francés de varias obras españolas del período áureo, su labor se centró particularmente, en textos dramáticos y en la picaresca. La frecuentación de ésta le permitió escribir su propia novela picaresca, *Historia de Gil Blas de Santillana*, en cuatro volúmenes compuestos entre 1715 y 1735, donde también incluyó elementos propios del teatro de los Siglos de Oro. El amplio conocimiento que poseía de los materiales con los que había trabajado, hizo que hasta se llegara a sospechar que esta novela no era más que una de sus traducciones del español.

Pero el hecho que me parece sugestivo es que Le Sage, que también fue dramaturgo, obtuvo un éxito particular con un centenar de piezas que escribió para el teatro La Foire, dedicado precisamente a la ópera cómica, el género francés emparentado con la opereta inglesa y al *Singspiel* alemán. Si además, tomamos en cuenta que entre las novelas traducidas y adaptadas por Le Sage, está *Guzmán de Alfarache* (1732)<sup>7</sup>, considero que habría que indagar dentro de su repertorio de óperas cómicas, si se perciben elementos que puedan haber facilitado la transición entre *La historia de Ozmín y Daraja* y el argumento de la opereta inglesa *La cautiva*, una fuente segura del libreto mozartiano. Se trata por ahora, de una hipótesis de trabajo, basada en las fecundas relaciones de Le Sage tanto con la obra de Alemán como con la ópera cómica. Pero más allá de estos interrogantes para los que aún no tengo respuesta, el hecho comprobable es que Le Sage era uno de los autores que en la primera mitad del siglo XVIII traducían, adaptaban y escribían tanto novelas como obras teatrales, con la mirada puesta en el Barroco español, particularmente, en la picaresca<sup>8</sup>. Fuente de inspiración que no era excepcional en ese momento como lo demuestran los ejemplos citados más arriba. Nos hemos acercado a dos círculos concéntricos que son el barroco español en general y dentro de él, la picaresca en particular. Pero falta aún mencionar un tercer círculo que se encierra a su vez en el de la picaresca, que es la difusión de la obra de Mateo Alemán.

---

Taravacci (1989).

<sup>7</sup> Entre sus versiones en francés se encuentran: *Historia de Guzmán de Alfarache*, *Historia de Estebanillo González*, el *Quijote* de Avellaneda y *El Diablo cojuelo*. Su fama teatral comenzó con *Crispin, rival de su amo* (1707) inspirada en un texto de Hurtado de Mendoza.

<sup>8</sup> Respecto a la proyección de la literatura española en Francia véase Cioranescu (1983).

*Guzmán de Alfarache* conoció un éxito inmediato fuera de España solo comparable al del *Quijote*. Recordemos algunos datos como que en 1606, a los dos años de publicada la segunda parte, salió una traducción al italiano de las prensas venecianas, a la que siguió la publicación de la traducción al alemán, en Munich, en 1615. La traducción inglesa del famoso James Mabbe fue publicada en Londres, en 1622, y tuvo luego seis reediciones. Además de otras traducciones como por ejemplo, al holandés y al latín, hay que considerar especialmente el caso de Francia, donde se realizaron tres traducciones que produjeron dieciocho ediciones en total durante el siglo XVII<sup>9</sup>. La más difundida fue realizada por Jean Chapelain, el poeta y erudito protegido por Richelieu que brilló en la corte de Luis XIV. Es verdad que Chapelain, un poco por razones políticas y otro poco por sus convicciones clasicistas, asumió en su madurez una actitud muy crítica frente a la literatura española que había traducido en su juventud. Pero un grupo de escritores franceses no aceptó aquella postura, y continuó demostrando entusiasmo por las características de la literatura que venía del otro lado de los Pirineos (Colomer, 1991). Por lo tanto, la traducción de Le Sage del *Guzmán* mencionada más arriba, vino a inscribirse en una continuada tradición lectora, con las adaptaciones, por supuesto, propias del gusto del siglo XVIII. Y respecto a la historia intercalada de *Ozmín y Daraja*, hay que señalar que a pesar de las supresiones y modificaciones que implicaron las diferentes traducciones y ediciones de la obra de Mateo Alemán, ésta fue el eficiente vehículo de su transmisión.

Entre la novela picaresca de umbrales del siglo XVII y los libretistas de obras musicales del XVIII, nos encontramos evidentemente, con un período de más de un siglo sin testimonios, que no permite describir por ahora, los procesos de transformación. Pero lo que sí es posible, por medio del análisis y la comparación de los dos discursos, es formular una serie de apreciaciones acerca de las características de dichas transformaciones.

Revisemos en principio, algunos aspectos de la historia de *Ozmín y Daraja*. Esta “novela morisca” se encuentra intercalada en el capítulo ocho, del primer libro de la primera parte. Para su ambientación histórica, el autor se sirvió de la *Crónica de los Reyes Católicos*, de Hernando del Pulgar, y de la primera parte de *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. El amor de los protagonistas muestra semejanzas con el que narra la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, la obra anónima intercalada en el

---

<sup>9</sup> Respecto a la traducción de la picaresca española en Francia véase Cross (1967).

capítulo cuarto de la *Diana* de Montemayor; y en cuanto al esquema argumental, separación de los amantes-peripecias varias-anagnórisis, es apreciable la influencia de la novela bizantina, representada en la *Historia etiópica* de Heliodoro (Mc. Grady, 1965 y 1966).

Todas estas fuentes confluyen en una trama rica en todo tipo de alternativas, donde los jóvenes de origen musulmán demuestran una devoción y una fidelidad amorosas de carácter ejemplar para los ideales cortesanos europeos, y el tema de la conversión aparece como hemos visto, relacionado con el de la libertad de conciencia<sup>10</sup>

Para algunos críticos, esta historia intercalada opone a la visión degradada de la sociedad que presenta la biografía del pícaro protagonista, un ámbito idealizado de nobles pasiones. Otros estudiosos consideran que los engaños urdidos por Ozmín y Daraja para poder lograr su unión, demuestran que ellos son en el fondo, tan poco veraces y confiables como cualquiera de los personajes oscuros descritos por Guzmán. Por mi parte, considero al respecto, que no puede dejarse de lado el telón de fondo que representa la concepción del amor cortesano. Desde esta perspectiva, tales engaños no solo resultaban perfectamente justificados sino que provocaban admiración, pues eran estimados como pruebas de la firmeza de una pasión y de la agudeza mental que ésta despertaba en los amantes. Mentir para salvar un amor auténtico era una acción noble y digna de perdonarse, como lo ejemplifican las actitudes de la reina Isabel y de Don Luis de Padilla, quien llega a contrariar el amor de su hijo por Daraja para ayudar a Ozmín.

Es verdad que no faltan en la novelita, las amargas críticas a la sociedad, tan frecuentes en su autor. Pero aparecen dirigidas de un modo general, a diferentes grupos. A los funcionarios del estado porque viven del soborno (220), a los criados porque se dedican a la murmuración y la calumnia para poder medrar (224), a los nobles porque son hipócritas que ocultan sus malos sentimientos con la cortesía (234), a los campesinos porque actúan por resentimiento y de modo irracional (251). Estas conductas son los

---

<sup>10</sup> El tema de la libertad de conciencia en las conversiones así como la condena de los excesos del “celo religioso” son preocupaciones presentes a lo largo de la literatura barroca. Citemos como ejemplo, las obras de dos autoras: *El Auto del Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y el *Coloquio del celo indiscreto*, de Sor Marcela de San Félix, la hija dramaturga de Lope de Vega (Carrizo Rueda, 1998).

verdaderos antagonistas que dificultan la unión de los enamorados, pero pertenecen a masas anónimas que se mueven en la penumbra, y no llegan a materializarse bajo la figura concreta de ninguno de los personajes. Por el contrario, la reina Isabel, Don Luis, los padres de Daraja y el segundo amo de Ozmín actúan siempre de manera noble, y de un modo u otro contribuyen a la felicidad final<sup>11</sup>. En cuanto a los dos protagonistas, Daraja no solo posee una belleza extraordinaria sino que con sus dieciséis años ya demuestra discreción, donaire y una gran inteligencia. Así, durante el viaje por los dominios musulmanes:

"[la reina] recibía [gusto] en hablar con ella; porque le daba cuenta de toda la tierra por menor, como si [la doncella]fuera de más edad, y varón muy prudente por quien todo hubiera pasado (216)."

En cuanto a Ozmín es un "mancebo rico, galán, discreto y sobre todo, valiente y animoso, y cada una destas partes, dispuesta a recibir un *muḡ*, que le era bien debido (217)."

Ambos hablan perfectamente el castellano y apunta el autor: "[...] gloria de padres, que en varias lenguas y nobles ejercicios ocupan sus hijos (217)." El amor recíproco cumple con todas las premisas del ideal amoroso cortesano y está encaminado al matrimonio (217-218). Aclaro que al hablar de "amor cortesano" me atengo a la propuesta de Otis Green, respecto a que esta denominación es más apropiada que "cortés" para abarcar todas las variantes que la concepción del amor originada en la lírica provenzal atravesó a lo largo del tiempo (Green, 1969). En el caso que nos ocupa, por ejemplo, ya aparece asimilado el matrimonio, variante propia de los siglos XVI y XVII, tanto en países protestantes como católicos (Lewis, 1969; Green, 1969: 196-199; Carrizo Rueda, 1989: 132-134).

Entiendo en consecuencia, que puede subrayarse en esta novela un propósito de idealización que implica tanto actitudes de los protagonistas cristianos como de los musulmanes, con rasgos de éstos, propios de la maurofilia heredada del romancero.

---

<sup>11</sup> El único que recibe algunas críticas es el hijo de D. Luis, pero se limitan a su actitud arrogante (234).

### **Una comparación de distintos aspectos de ambos discursos**

Abordaremos en las páginas siguientes, la comparación con el libreto operístico. Al hacerlo, es necesario tener en cuenta, además del hiato aún sin documentación que se abre entre la novela de Mateo Alemán y el hipotexto seguro de *El rapto* que constituye la opereta inglesa, otra escisión significativa. Esta consiste en la transformación del discurso diegético de la novela morisca en el mimético de la ópera. Uno de los aspectos propios de esta mutación es que frente a las múltiples peripecias de la novela barroca con influencias de la bizantina, el libreto de Stephanie presenta una trama lineal. Pero además, ésta responde no solo a las necesarias simplificaciones del paso de la diegésis novelística a la mímesis del *Singspiel*, sino también a la estética neoclásica. Puede apreciarse que *El rapto en el serrallo* representa a la perfección, la regla de las tres unidades dramáticas: se desarrolla entre la mañana y la medianoche de un mismo día, acontece en un espacio unitario constituido por el jardín del bajá y la playa, separados solo por un muro, y se centra en las tres etapas que conducen a los cautivos a la libertad: organización del rapto, fracaso y perdón de Selim<sup>12</sup>.

Las acciones están guiadas al igual que en *Ozmín y Daraja*, por un amor capaz de resistir todas las pruebas. Sin embargo, mientras en la novela del siglo XVII, la única pareja de enamorados es la de los protagonistas, en *El rapto*, de acuerdo con los códigos de la ópera bufa italiana y con la influencia que en ella tuvo la Comedia del Arte, hay una segunda pareja de amantes que es la de los criados. Y ocurre que el amor de Pedrillo y Blonde no carnavalesca la relación ideal de sus patrones, como ocurría en obras del siglo XVII, sino que es el medio para establecer una perfecta oposición neoclásica entre dos actitudes ante la pasión erótica: la del Bajá y la del guardián Osmín. Así, mientras Selim ama de corazón a Constanza y la respeta, el desagradable guardián desea a Blonde y la considera un simple objeto para sus caprichos. Comparemos dos fragmentos. Dice al principio Selim, pensando en Constanza:

“Su dolor,/ sus lágrimas,/ su firmeza/ cautivan aún más mi corazón,/ y  
me hacen su amor/ aún más deseable/¿Quién querría usar la fuerza /

---

<sup>12</sup> Las óperas del siglo XIX, acordes con la estética romántica, rompen con la regla de las tres unidades para expandir el transcurso del tiempo, recorrer muy variados escenarios e introducir intrigas secundarias que complican la acción principal.

contra un corazón semejante?/ No, Konstanze, no; / Selim también tiene corazón;/ también Selim conoce el amor.”<sup>13</sup>

Mientras que más adelante, en una agria discusión, Blonde y el guardián Osmín contrastan sus dos visiones del amor. Dice Blonde: “Con cariño y con mimos,/ con complacencia y bromas,/ se conquistan los corazones/ de las muchachas buenas/ rápidamente.”<sup>14</sup>

Y responde furioso su guardián:

“¿Cariño? ¿Mimos?/... Pero/ ¿quién diablos te ha metido/ esas tonterías en la cabeza?/ Aquí estamos en Turquía/ y las cosas van de otro modo./ ¡Yo soy el señor y tú la esclava...”<sup>15</sup>

Puede comprobarse que en la oposición entre la actitud de Selim y la del guardián Osmín, no solo se juegan dos actitudes ante la mujer sino también otras cuestiones. Ocurre que a la afirmación de Osmín respecto a que en Turquía, Blonde debe ser su esclava, la joven responde: "Yo soy una inglesa/ nacida libre/ y desafío/ a quien quiera/ obligarme a algo (Acto 2)<sup>16</sup>." La nacionalidad de Blonde y su orgullosa afirmación es una huella del hipotexto de Londres. Ya al principio de esta discusión, ha dicho: "Con las muchachas europeas no se trata tan a la ligera" (Acto 2)<sup>17</sup>. La oposición entre la forma en que los dos hombres viven su pasión revela la oposición entre dos concepciones de la mujer, pero además, en el trasfondo se instaura una oposición mayor que es Turquía/Europa.

---

<sup>13</sup> Ihr Schmerz, ihre/ Tränen, ihre Standhaftigkeit / bezaubern mein Herz/ immer mehr,/ Wer wollte gegen ein solches / Herz Gewalt brauchen? / Nein, Konstanze, nein / auch Selim hat ein Herz, / auch Selim kennt Liebe!(Stephanie, 60)

<sup>14</sup> “Durch Zärtlichkeit und/ Schmeicheln, / Gefälligkeit und Scherzen / Erobert man die Herzen / Der guten Mädchen leicht” (Stephanie, 69).

<sup>15</sup>“ [...]Zärtlichkeit?/ Schmeicheln? /[...]Wer Teufel, hat dir/ das Zeug in Kopf gesetzt? / Hier sind wir in der Türkei /[ ...]Ich dein Herr, du meine Sklavin[...]"(Stephanie, 69).

<sup>16</sup> “Ich bin eine Engländerin/ zur Freiheit geboren/ und trotze jedem/ der mich zu etwas zwingen will”.(Stephanie, 70).

<sup>17</sup> “Mit europäischen Mädchen / springt man nicht so herum;” (Stephanie, 67).

Esta ópera pertenece al gusto por el exotismo de Turquía que se desarrolla en los países de habla germánica durante el siglo XVIII, particularmente en Austria, cuando los turcos habían dejado de ser un enemigo bélico. Podría tratarse por lo tanto, de una nueva similitud con la novela de Mateo Alemán, ya que ésta es una representante de la maurofilia que se relaciona con una situación similar en España. Sin embargo, la comparación de ambas obras muestra una diferencia. Hemos visto que la *Historia de Ozmín y Daraja* idealiza a los personajes principales, sean cristianos o musulmanes. Pero en el libreto operístico, al amor ideal de la pareja protagonista se suman las conductas filantrópicas defendidas por la Ilustración, ejemplarizadas en un europeo como Selim, convertido al Islam, pero europeo al fin. El único personaje turco que es el guardián, es mostrado como alguien cruel, grosero, sin principios -recordemos que bebe vino contrariando los preceptos de su religión-, y sin ningún respeto por la mujer. Podría decirse que es la figura del "mal salvaje" dentro del imaginario ilustrado. No hay por lo tanto, enaltecimiento literario del antiguo enemigo sino simplemente, gusto por el ambiente exótico que representa.

En este caso, se aprecia que la estética neoclásica puede mostrarse menos accesible a la aceptación del "otro" que la del Barroco. Considero necesario tenerlo en cuenta porque Wardropper señalaba hace algunos años, que entre los críticos hispanohablantes existía cierta tendencia a mirar con recelo gran parte de su herencia barroca, por relacionarla con el absolutismo y el fanatismo, pero que las investigaciones estaban demostrando que muchos aspectos de esta postura debían ser revisados (1983, 33-35). Por eso, aunque aquella situación se ha ido modificando, no está de más destacar los casos en que una obra barroca demuestra actitudes más matizadas frente a otras más rígidas de la Ilustración. De lo que se trata es de evitar interpretaciones simplificadas y monocentristas de determinado período para atender a la plurivocidad producida por la multitud de autores y de textos concretos (Carrizo Rueda, 1999).

### **Reflexiones a modo de conclusión**

La conclusión central de estas páginas es que la extraordinaria ópera mozartiana no solo ocupa un lugar fundamental en la historia del género, como siempre se ha destacado, sino que musicaliza además, un libreto simple solo en apariencia, pues en él afluye una intrincada transmisión literaria. A mi

juicio, *El rapto en el serrallo* revive en su esquema básico, los antiguos motivos incorporados a la tradición europea por la historia medieval de *Flores y Blancaflor*. Pero lo hace a través de un argumento en el que considero que se comprueba como “hipotexto”, una historia “morisca” intercalada en una novela picaresca española de umbrales del siglo XVII. Un hiato de casi 200 años da lugar a formular conjeturas como las que se han expuesto sobre la probable intervención de Le Sage. Y finalmente, las influencias de otros textos, la estética neoclásica, la ética proclamada por los ilustrados y la situación histórica de Austria con su enemigo secular, Turquía, intervienen para generar un discurso que promueve distintos temas de reflexión.

Uno de ellos es la posibilidad de continuar rastreando en otros países europeos, en pleno auge del neoclasicismo, diversas influencias de la literatura barroca en general y de la española de ese período, en particular. Dichos aspectos pueden no ser visibles a primera vista por haberse ido transformando hasta aparecer ya asimilados por nuevas situaciones históricas y nuevas normas éticas y estéticas. Un segundo tema de reflexión es que las transformaciones de cuño neoclásico no resultan equiparables sin más, con una mayor apertura de tolerancia, benevolencia y respeto hacia "el otro" que la Ilustración supuestamente representaría respecto al Barroco. El análisis del discurso de una obra neoclásica puede develar contradicciones entre los valores proclamados y una construcción maniquea de los personajes y las peripecias, mientras que las aspiraciones de la teoría barroca a la *coincidentia oppositorum* es posible que introduzcan mayor elasticidad para incluir en un discurso las complejidades de la “otredad”<sup>18</sup>. Los períodos más racionalistas ya no pueden ser considerados sin más, un giro progresista de 180°.

El tercer punto a reflexionar es que de algún modo, puede trazarse un paralelo entre la difusión a través de la ópera de la herencia legada por la literatura, sobre todo durante el siglo XIX, con la que luego se ha producido por mediación de los argumentos cinematográficos a partir del siglo XX. Es verdad que en los guiones de cine y en los libretos operísticos, suelen criticarse las alteraciones que introducen en sus fuentes literarias. Pero en primer lugar, hay que tomar en cuenta las características formales que

---

<sup>18</sup> Un ejemplo del campo operístico es *Armide* de Jean-Baptiste Lully, sobre libreto de Philippe Quinault, donde la hechicera Armida es capaz de trocar su enorme odio por los cruzados y en particular, por el caballero Reinaldo, en un auténtico amor por éste.

diferencian a los tres tipos de discurso, así como la presión que ejercen los cambios de los contextos históricos, tanto en la producción como en la recepción de los textos. Asimismo, no es posible ignorar ese extraordinario poder de difusión, capaz de instalar personajes, sucesos, situaciones y simbolismos en el imaginario de un círculo de receptores muchísimo más amplio que el propio de las obras originales. Y existen también, aunque no son muchos, los casos en los que el guión o el libreto mejoran el intertexto, y consagran la nueva obra dentro del canon artístico. Es el caso de *El rey se divierte* de Víctor Hugo, obra poco recordable, que se benefició notablemente con las modificaciones del libreto de Piave para *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.

La comparación de hipotextos literarios con las transformaciones que dieron lugar a libretos operísticos, es una manera pues, de abordar las características, las causas y los resultados de procesos a través de los cuales, lo que llamamos "literatura" alcanzó modalidades de supervivencia que han continuado influyendo por diferentes vías en la historia cultural. Al lado de la ópera, muchas otras formas musicales que han estado o están entreveradas con lo literario, deben volver a encontrar el sitio necesario para poder conocer tanto los modos de interrelación como todas las consecuencias de ellos derivadas. El comparatismo está restaurando caminos más laberínticos, más inciertos pero mucho más granados en potencialidades.

\* \* \*

## **BIBLIOGRAFIA**

BARANDA, Nieves

1991-1992 "Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor", *Dicenda*, X, pp. 21-39.

BATTAFARANO, Italo - TARAVACCI, Pietro, eds.

1989 *Il picaro nella cultura europea*, Trento, Luigi Reverdito.  
CIORANESCU, Alexander (1983) *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz.

CARRIZO RUEDA, Sofía M.

1989 *Las transformaciones en la poesía de Garcilaso de la Vega*, Kassel, Edition Reichenber

CARRIZO RUEDA, Sofía M. (cont.)

- 1998 "Mitos aztecas y grecolatinos en la *coincidentia* barroca de Sor Juana Inés". *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, pp. 59-64.
- 1999 "La generación del 98 y los fantasmas del Barroco cien años después". *El Hispanismo al final del milenio*, Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Córdoba, Editorial Comunicarte, vol. I, pp. 381-389.

COLOMER, José Luis

- 1991 "España o la barbarie: Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española." En, Lafarga Maduell, Francisco.- Donaire Fernández. Ma. Luisa, coords., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 603-612.

CROSS, Edmond

- 1967 *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du recit picaresque dans "Guzmán de Alfarache"*. Paris, Didier.

GENETTE, Gerard

- 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GREEN, Otis, H. (1969), "Amor cortesano", *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, vol I, caps. 3, 4 y 5.

GREIMAS, A. J.

- 1971 *Semántica estructural*, Madrid, Gredos..

LEWIS, C. S.

- 1969 "La reina de las Hadas", *La Alegoría del Amor*. Buenos Aires, Eudeba, trad. Delia Sampietro, pp. 259-316.

MÁRQUEZ, Miguel

- 2002 "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica", *Exemplaria*, N| 6, 251-256. También está disponible en la red.

MC GRADY, Donald

- 1965 "Consideraciones sobre *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán",

- Revista de Filología Española, XLVIII, 283-293.  
1966 "Heliodorus' influence on Mateo Alemán", *Hispanic Review*,  
XXXIV, pp. 49-53.

MICÓ, José María, ed.

- 1997 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra.

STEPHANIE, Gottlieb

- 1984 Libreto de *El rapto en el serrallo. Die Entführung aus dem Serail*,  
Versión bilingüe. Traducción, estudio y comentarios, Roger Alié,  
Barcelona, Ediciones Daimon-Manuel Tamayo.

WARDROPPER, Bruce

- 1983 "Temas y problemas del Barroco español", Rico, Francisco, editor,  
*Historia y Crítica de la Literatura Española, Siglos de Oro:*  
Barroco, Barcelona Crítica, vol. III, pp. 5-35.

\* \* \*

**Sofía M. Carrizo Rueda.** Obtuvo el título de "Licenciada en Letras" en la Facultad de Letras de la UCA, con Diploma de Honor, y el de "Doctora en Filosofía y Letras" en la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación de "Sobresaliente cum laude".

Actualmente es Profesora Titular Ordinaria de "Teoría y Análisis del Discurso Literario", en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA e Investigadora Principal del CONICET,

Ha publicado tres libros y alrededor de 100 artículos sobre Literatura Española de la Edad Media, del Siglo de Oro y Colonial Hispanoamericana. Se ha especializado particularmente, en el género "relato de viajes".

Desde 1999 hasta 2006 ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Actualmente, es coordinadora de la Comisión de Doctorado de dicha Facultad y dirige en la misma, desde 1999, la revista *LETRAS*.

\*\*\*