

LOS AMORES DE DAVID Y YONATÁN SEGÚN CHARPENTIER Y BRETONNEAU (1688)

por Arturo Delgado Cabrera

UN GÉNERO ECLÉCTICO

Hace algo más de cuatro siglos que surgió la ópera como género musical. La unión de la música y las palabras se remonta seguramente al origen de las civilizaciones, con fines pragmáticos como pedir lluvia o aplacar a los dioses, y fue en la Grecia clásica donde la música adquirió autonomía como forma artística. Hay sin embargo que esperar hasta las postrimerías del Renacimiento para que se produzca el nacimiento del género operístico, que se propone hacer una narración por medio de la combinación de canto y música instrumental. Por ello tal género ha sido definido por algunos críticos como “música en acción”.

Para otros, en cambio, se trata de un género imposible, porque “la música es incapaz de narrar” debido a su carácter abstracto y, como mucho, valdría para transmitir sensaciones o estados de ánimo. Pero olvidan quienes así piensan que la narración viene dada principalmente por las palabras, que inevitablemente acompañan a la partitura. Resulta así un género ecléctico donde intervienen la melodía, el texto y los elementos propios de una representación teatral, como la escenografía, la iluminación o el movimiento escénico y, en ocasiones, la danza y cualquier otro componente que contribuya a la ilusión teatral.

La ópera es una representación dramática -dividida por tanto en actos y escenas-completamente cantada (cuando también hay texto recitado se trata de otros géneros) en la que el relato y la expresión de los sentimientos se vehiculan por medio de arias, dúos, tríos u otros tipos de concertante, todo ello precedido de una obertura -hasta finales del siglo XIX: raramente se da en el XX- en la que suelen exponerse los principales temas musicales que aparecerán a lo largo de la obra. Sus detractores también suelen señalar la lentitud en el desarrollo de la acción que caracteriza a la mayoría de las producciones operísticas, en comparación con las obras de teatro hablado: se olvida así que la ópera es esencialmente música y que, en consecuencia, el libreto es subsidiario de la partitura.

Ya en la Edad Media se habían producido intentos de llegar a conseguir narraciones musicales, de entre las que se cita generalmente *Le Jeu de Robin et de Marion* de Adam de la Halle (Nápoles, en la corte de Charles d’Anjou, 1283), “curieux mélange de paysannerie convenue et de naturelle rusticité: Marion et Robin son des figures d’opéra-comique”, afirma Lanson (1970: 200). La escuela madrigalesca italiana y los “intermezzi” del siglo XVI suponen un precedente directo por cuanto facilitan el camino hacia la formación del género. La primera ópera o *dramma per musica*, como se le llamó entonces, de la que se tiene constancia -sólo se conserva en la actualidad el libreto- se estrenó en Florencia en 1597, se titulaba *Dafne* y sus autores fueron el compositor Jacopo Peri y el libretista Ottavio Rinuccini. En esa ciudad italiana se había formado la “Camerata fiorentina”, que reunía a un grupo de músicos y poetas en torno al conde Bardi, con la intención de revivir la tragedia griega, pensando que ésta era cantada desde el principio hasta el final. El error dio origen al género operístico tal como se desarrolló a partir de entonces y se sigue conociendo en la actualidad. Algunos historiadores (Robert, 1981: 6) creen que existió una composición anterior que puede ser considerada como *dramma per musica: II*

Combattimento d'Appolino col Serpente, estrenada en 1589, con libreto del propio Bardi y música de Luca Marenzio, uno de los máximos representantes de la escuela madrigalista.

LA EXPANSIÓN DEL “INVENTO ITALIANO”

Peri y Rinuccini, junto con Caccini, son también los autores de la ópera más antigua conservada, *Euridice* (Florencia, 1600), estrenada con motivo de la boda de María de Médicis con el rey Enrique IV de Francia: “Its success was unprecedented and it put all the other wedding festivities in the shade” según Von Westerman (1973: 19). El género se extendió luego a otras zonas del país, y en el siglo XVII no podemos dejar de mencionar a Claudio Monteverdi (1567-1643), autor de las óperas más antiguas que siguen figurando en el repertorio y que se estrenaron en diversas ciudades italianas, desde *La favola d'Orfeo* (Mantua, 1607) hasta *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea* (Venecia, 1641 y 1642 respectivamente), modelo esta última de buena parte de la producción operística europea durante más de un siglo y medio.

De la ópera como espectáculo reservado a la elite aristocrática, que era el caso en Florencia, se pasa en pocas décadas a la ópera como espectáculo popular, al que se aficianan las clases medias y bajas, y así el primer teatro público destinado a estas representaciones se abre en Venecia en 1637. Roma sería sin embargo el gran centro de producción operística de 1625 a 1650. A finales del XVII, todas las ciudades medianamente grandes de Italia tenían al menos un teatro, “the two main attractions being the brilliance of the décor and stage effects, and the vocal acrobatics of the singers” (Von Westerman: 32). El género trascendió también las fronteras de la península italiana con cierta rapidez a lo largo del siglo y se extendió por algunos países de Europa.

En Alemania, Heinrich Schütz (1585-1672) estrenó *Der Pastoral-Tragikomödie von der Dafne* ya en 1627. En Inglaterra, la fuerte implantación desde el Renacimiento de ciertas formas autóctonas de teatro musical (“Masques” y “Ballad Operas” esencialmente) hizo que se produjera un fuerte rechazo al “invento italiano”, que sin embargo se abrió camino con compositores como Matthew Locke, John Blow o, principalmente, Henry Purcell (1659-1695), cuyo *Dido and Aeneas* (1689), que sigue representándose en la actualidad, inaugura realmente la escuela inglesa de ópera (mucho más escasa en su producción que la de otros países europeos: apenas habría que mencionar al respecto *The Beggar's Opera* de Gay y Pepusch, 1728, y las composiciones de Benjamin Britten, ya en pleno siglo XX). En España, el compositor Juan Hidalgo (1614-1685) puso música a textos de Calderón de la Barca (1600-1681), resultando composiciones como *Celos aun del aire matan* (“Ópera barroca en tres jornadas” que relata el mito de Céfalo y Pocris, 1660). Pero donde mayor éxito tuvo la nueva forma musical fue en Francia, como veremos más adelante.

Durante ese primer siglo de expansión del género y buena parte del siguiente, como se ha podido ver por los títulos mencionados (la obra de Gay y Pepusch es una notable excepción, porque quería además ser una parodia de la ópera “a la italiana”), los argumentos están tomados de la mitología clásica (Dafnis y la historia de Orfeo y Euridice son los temas favoritos, mil veces repetidos) o de la historia antigua. En menor medida, de la Biblia, como es el caso de la ópera que analizaremos luego con más detalle (*David et Jonathas*, 1688). Los temas bíblicos serán tomados reiteradamente en épocas posteriores por otro género que también mezcla música y canto, pero con menor pretensión narrativa: el oratorio, cuya época de esplendor será el siglo XVIII.

También en ese siglo surgirá una variante de gran futuro en el mundo operístico: la “*opera buffa*”, de intención cómica como su propio nombre indica y que incluye partes habladas, inaugurada por Pergolesi (*La serva padrona*, 1733), ampliamente cultivada a partir de entonces en Italia y adaptada en otros países bajo nombres diversos: “*opéra-bouffe*”, “*opéra-comique*” y más tarde “*opérette*” en Francia, “*Singspiel*” en el mundo germánico”, “*light opera*” en el anglosajón, “*zarzuela*” en el hispánico.

Desde su origen mismo, la ópera cuenta historias de amor preferentemente (Delgado Cabrera, 1987). A lo largo de su historia, pocas composiciones operísticas han dejado de centrarse en las relaciones amorosas, y cuando se trata de argumentos tomados de la Historia, se llegan a falsear los hechos para dar a la narración un aspecto más novelesco: el caso más insólito al respecto es, en la ópera *Giovanna d’Arco* de Verdi (1845), la transformación en enamorada de la heroína, que no actúa por salvar la patria sino por pasión hacia el rey Carlos VII de Francia (pero habría que aclarar que la idea original de este cambio no está en el libretista italiano Solera, sino en el dramaturgo alemán Schiller, autor del drama original). Siendo un género muy convencional, tanto en la forma como en el fondo, hasta al menos finales del XIX, las relaciones amorosas son en la ópera exclusivamente heterosexuales. La ópera que vamos a analizar supone un ejemplo excepcional para su época, porque narra una historia de amor entre dos hombres.

LA ESPECIAL RECEPCIÓN FRANCESA: “TRAGÉDIE LYRIQUE” Y “COMÉDIE-BALLET”

Francia y su cultura son predominantes en el mundo occidental en el siglo XVII. Es la época en que su rica tradición teatral da sus mejores frutos, tanto en la comedia (Molière) como en el drama o la tragedia (Corneille, Racine). Existía también allí desde el siglo XVI una abundante producción musical, muy influida por la escuela madrigalista italiana aunque ciertamente menos relevante que ésta, y una gran afición a la danza: si la ópera es genuinamente italiana, el *ballet* (diminutivo de *bal*, baile) es parte primordial del acervo cultural francés, y su terminología específica sigue perteneciendo en la actualidad a la lengua francesa.

Es, además, la época de apogeo de la monarquía absoluta, en la que el rey es todopoderoso (porque se le supone designado por Dios) y las clases sociales están rígidamente estratificadas. La nobleza y el clero disfrutaban de privilegios que les están, naturalmente, vedados al pueblo. La Corte es el gran centro de poder, y la propia monarquía favorece tal boato, que le da prestigio y distinción ante las clases medias y bajas. Las fiestas, los banquetes y las representaciones teatrales son abundantes en el entorno del rey. El nuevo espectáculo italiano, cuya eficacia se basa tanto en la música y el canto como en los efectos visuales y escenográficos - ya ampliamente desarrollados por entonces- se adapta maravillosamente al ansia de espectáculos asombrosos propia de aquella vida cortesana y distinguida, y acaba siendo un medio de propaganda de la monarquía, especialmente en tiempos de Luis XIV, por medio de recursos tan singulares como el *Deus ex machina*, convertido en algo parecido a *Rex ex machina*.

El Rey Sol era especialmente aficionado a la música y al ballet (participaba incluso en espectáculos como bailarín) y acogió el “*dramma per musica*” con entusiasmo. Las primeras representaciones habían tenido lugar durante el reinado de Luis XIII (también muy aficionado,

siendo intérprete y ocasional compositor) por compañías venidas de Italia. La primera ópera compuesta y representada en Francia se debe a Cambert y Perrin, se titula *Pomone* y fue estrenada en la *Académie Royale de Musique* (que así se llamó el primer teatro de ópera parisino, creado y financiado por Luis XIV) en 1671. La música (como la mayoría de las actividades artísticas de todo tipo) queda así institucionalizada y dependiente del poder político, con las ventajas e inconvenientes que ello comporta (Benoit, 1982).

Viene a continuación la “dictadura” de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), quien consiguió del rey un verdadero monopolio sobre las interpretaciones musicales que se hacían en la Corte al ser nombrado “Surintendant de la musique”. Venido de Florencia a París con el duque de Guisa a los catorce años, cambió su verdadero nombre, Giambatista Lulli, por el equivalente francés; era también bailarín (“Violoniste talentueux et danseur accompli”, afirma De la Gorce, 1987: 29) y pronto se hizo popular, especialmente a raíz de su participación en el *Ballet royal de la Nuit* (1652), junto a Luis XIV, quien a partir de entonces contó con él para cualquier asunto relacionado con la actividad musical en la Corte.

Lully empezó a componer para el teatro y llegó a fundar un género específicamente francés, la “tragédie lyrique”, bien diferenciado del “dramma per musica” italiano de la época. Consciente de la importancia que el público concedía al texto teatral en Francia, recurrió a un dramaturgo de cierto prestigio para la elaboración de los libretos, Philippe Quinault (1635-1688), y juntos estrenaron con éxito, entre otras, *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) y *Armide* (1686), que pasa por ser su obra maestra. Contribuyó además a la creación de la “comédie-ballet”, otro género específicamente francés (ya hemos mencionado la importancia de la danza en el país galo) y puso música, entre otros (Schneider, 1987), al célebre *Bourgeois Gentilhomme* (1670) de Molière. Queda así configurada la escuela de ópera nacional en Francia, con peculiaridades que la diferencian considerablemente del modelo italiano.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER Y LA SUCESIÓN DE LULLY

Tras la muerte de Lully en 1687, la música francesa siguió largo tiempo marcada por su influencia, y sus óperas siguieron representándose hasta finales del XVIII (después de casi dos siglos de olvido, son actualmente puestas regularmente en escena por la *Opéra national de France*, en el *Palais Garnier* normalmente). Tres discípulos suyos lograron durante cierto tiempo la pervivencia de su estilo: Pascal Colasse (1649-1709), que había colaborado asiduamente con el maestro y completó la armonización de algunas de sus obras; Marin Marais (1656-1728), a quien Lully había enseñado los secretos de la composición; y Henri Desmarests (1661-1741), autor de algunas “tragédies lyriques” de éxito. La escuela francesa de ópera tendrá continuidad prestigiosa en el siglo XVIII con Jean-Philippe Rameau (1683-1764), considerado por muchos el más sobresaliente compositor francés de los anteriores al XIX.

Antes hay que situar a Marc-Antoine Charpentier (1634-1604), sólo dos años más joven que Lully, al que sobrevivió casi veinte. Ello le dio ocasión, en su etapa de madurez, de escapar al monopolio del florentino y estrenar más libremente su producción más técnicamente elaborada. Charpentier estuvo fuertemente influido por la escuela italiana de la época, por haber sido discípulo de Carissimi durante los varios años que vivió en Roma, y a su vuelta a París siguió cultivando su propio estilo “italianizante” y se negó a adscribirse al estilo de moda, “puramente

francés”, de Lully. Éste había roto por entonces su colaboración con Molière, y el dramaturgo invitó a Charpentier a trabajar con él en las representaciones del *Théâtre-Français*, y así surgieron las partituras para los intermedios musicales de *Le Mariage forcé* y *Le Malade imaginaire*.

Es un hecho aceptado por los críticos e historiadores de la música que Charpentier era “moins simple, plus raffiné et sans doute plus cultivé que Lully, [et il] dessinait ses mélodies avec un sens inconnu jusque là de l’ornement et du drame” (Doumet y Pincet, 1982: 117). Le faltaba sin embargo el gran sentido teatral del italiano, «ce qui peut expliquer le peu de succès de sa musique dramatique» (De Candé, 1964: 51). Su mejor producción, según se suele admitir, es la música religiosa, en particular su *Te Deum* (1687), en el que demuestra su profundo conocimiento tanto de los recursos vocales como de los instrumentales, combinados con una rara armonía. En los últimos años de su vida fue nombrado “maître de musique” de la *Sainte Chapelle* parisina.

En 1684 Charpentier había sido aceptado como director musical en el colegio *Louis-le-Grand*, de los jesuitas. Se trataba de un centro de enseñanza prestigioso y elitista, con 3.000 alumnos de la nobleza y la alta burguesía parisinas, donde existía la tradición de la representación de tragedias latinas, entre cuyos actos se intercalaban intermedios de canto y danza. Cuando Charpentier entró a formar parte de la institución, el colegio en cuestión se hallaba en su momento de mayor actividad artística. El músico compuso misas, motetes, salmos...Y siendo la “tragédie lyrique” el espectáculo de moda en París, gracias a la fama de Lully, alumnos y profesores se decidieron a representar óperas. Es así como llegó a estrenarse *David et Jonathas* en 1688.

AMIGOS, ¿AMANTES?

La amistad institucionalizada parece haber existido, en mayor o menor medida, desde las civilizaciones más antiguas. Afirma Nelli (1974: II, 205): “Dans les sociétés primitives l’amitié masculine a toujours précédé l’amitié intersexuelle comme type de communion animique idéalisée et presque parfaite”. Merino (2006: 42) deja constancia de la evolución de esa institución, patente en la antigua cultura mesopotámica: “En el origen mismo de esa eclosión civilizadora surge la amistad como un valor reconocido de primer orden, como una cualidad tan importante para el desarrollo trascendental del ser humano como el valor o el afán de saber, por ejemplo”. Tal hecho queda reflejado en la *Leyenda de Gilgamesh*: considerada la primera novela de la literatura universal, es también el primer relato de amor entre hombres de toda la Historia.

Menos proclives a esa institución fueron los antiguos egipcios. Aún menos los hebreos, quienes “alimentando siempre la enemistad con las naciones vecinas y ensimismados en su convencimiento de ser el único pueblo elegido por Dios, van construyendo para el futuro de Occidente la cultura de la individualidad y el propio esfuerzo sin concurso de amigos ni aliados” (Merino, 2006: 34). La “excepción clamorosa” entre los antiguos judíos es precisamente la que nos ocupa: la unión de David y Yonatán. Más tarde, la Grecia antigua ofrecerá la más larga nómina de amigos/amantes (la “amistad heroica”: Aquiles-Patroclo, Alejandro-Hefestión, Damon-Pitias, Niso-Eurialo...) y Roma elevará, desde los tiempos republicanos, la “amicitia” a la categoría de una de las virtudes esenciales, como demuestra el célebre tratado de Cicerón. En

el Nuevo Testamento, algunos mencionan la “relación ambigua” entre Jesús y Juan: en el evangelio de este último se menciona hasta cuatro veces que él mismo era “a quien Jesús amaba”, lo que ha llevado a escritores como Marlowe o Diderot a “concluir que eran amantes” (Aldrich, 2006: 13).

En la Edad Media existía, en algunos pueblos, un juramento de amistad que comprometía a la fidelidad y a la protección mutua, como en la antigua Grecia se daba en la Legión Tebana, por ejemplo. Dos hombres, generalmente guerreros, se unían por medio de una ceremonia en la que se producía el intercambio de sangre, pero en algunos casos se hacía mezclando la saliva y el aliento de los participantes por medio de un beso en la boca (Nelli: II, 211), lo que no debe hacer suponer que se trataba de una relación erótica necesariamente. Esas parejas de hombres aparecen con relativa frecuencia en la canción de gesta francesa (Roland y Olivier en *La chanson de Roland* son el prototipo, Revol, 2001) y la ambigüedad detectable en esas relaciones ha propiciado una lectura “gay” del hecho, tal como ocurre con las parejas de vaqueros o pistoleros, en nuestra época, en las películas del oeste: “Tanto cuerpo fibroso, tanto compañerismo solitario y tanta reverencia a la propia fortaleza amagan [...] un interés más allá de la amistad [...]. Se trata de una ficción cinematográfica en la que la mujer es un elemento muy secundario: ellas son como mucho, observadoras y víctimas”, afirma Fernández (2006: 148). Hasta muy recientemente no se había hecho una película en la que la relación entre dos vaqueros sea claramente erótica y amorosa (*Brokeback Mountain* de Ang Lee, 2005)

LA HISTORIA DE DAVID Y YONATÁN EN LA BIBLIA

La historia de David, hijo de Jesé y rey de Israel, aparece ampliamente narrada en la Biblia, en gran parte del “Primer Libro de Samuel”, todo el “Segundo Libro”, el comienzo del “Segundo Libro de los Reyes” y algunos fragmentos de las “Crónicas”. La relevancia de este rey es evidente en la tradición cristiana, pues se le considera uno de los antepasados del propio Jesucristo, y se le menciona frecuentemente también en el Nuevo Testamento. Tañedor de arpa y poeta, era además un gran soldado, que destacó en la guerra contra los filisteos (la lucha contra el gigante Goliat, siendo David aún un adolescente, es sólo uno de los episodios de esos enfrentamientos) y consiguió finalmente vencerlos. Aparece por primera vez en I Samuel 16, cuando Saúl busca al futuro rey que ha designado el propio Yaveh, y unge a David en presencia de su padre Jesé y de sus hermanos, a pesar de ser el más pequeño de éstos. El joven era “rubio, de bellos ojos y de buena presencia”. Algo más adelante se insiste en la apostura de David: era “rubio y de bella presencia” (I Samuel 17).

Yonatán, hijo de Saúl y soldado aguerrido como David, aparece en el mismo libro, en ciertos episodios anteriores (I Samuel 13) cuando se narran sus proezas en la guerra contra los filisteos, “que fue encarnizada durante toda la vida de Saúl”. Tras la victoria sobre Goliat, David es llevado a presencia del rey, y es entonces cuando los dos jóvenes se encuentran por primera vez y se produce lo que parece ser un enamoramiento a primera vista (I Samuel 17): “Cuando David terminó de hablar, el alma de Yonatán quedó ligada a la de David; y Yonatán lo amó como a sí mismo. Saúl tomó a su servicio aquel día a David, y no le permitió que volviera a casa de su padre. Y Yonatán hizo pacto con David, pues lo amaba como a sí mismo”. La fascinación producida por David sobre Yonatán es indudable. Aquél amará a éste con igual pasión.

El pacto se extiende al ámbito familiar, pues a partir de ese momento Saúl toma a David bajo su protección, como a un hijo más. Pero, celoso tanto de su amistad con Yonatán como de sus hazañas guerreras, intentará matarlo en varias ocasiones; en todas ellas, Yonatán le prevendrá, traicionando a su propio padre y evitando la muerte de su amigo/amado, porque es más fiel al compromiso con David que a su deber filial, desafiando así la autoridad de su padre; David se contrapone también al símbolo paterno al abandonar a Jesé. Ese pacto de amistad era poco frecuente en el mundo israelita, como hemos comentado más arriba, lo que hace que la relación entre ambos tenga un significado aún mayor y que la ceremonia descrita sea más significativa: “Yonatán se quitó el manto que llevaba y se lo dio a David; y junto con su vestido le dio también la espada, el arco y hasta su cinturón” (I Samuel 17). En toda la Biblia no hay un ritual similar, por lo tanto estamos ante un caso excepcional y específico. En opinión de Ruiz (2006):

Aunque la Biblia no lo narra, David tuvo que hacer lo mismo si es que este ritual debe calificarse de alianza o pacto (...) Tampoco dice la Biblia qué significa este pacto interpersonal, es decir, hacia qué fin está orientado. Lo que está claro es que ambos se desprendieron de sus armas, simbolizando que nunca hubo conflicto entre ellos (...), y de sus ropas quedando, real y simbólicamente, desnudos. Por tanto, lo que más interesa destacar es que la alianza o pacto entre ambos es de tal profundidad que implica la *desnudez* entre ellos. Todo parece indicar que, en la realización de este ritual, solamente ellos dos estuvieron presentes.

Saúl dará luego a su hija Mikal por esposa a David, a condición de entregarle cien prepucios de filisteos; éste le dará doscientos, “que le fueron entregados al rey cumplidamente, con el objeto de ser su yerno” (I Samuel 18). Tendrá otras dos esposas, y también Yonatán se casará, lo que no es óbice para que el amor entre ambos guerreros sea inquebrantable. Así se expresa en varias ocasiones: “Yonatán, hijo de Saúl, sentía gran afecto por David, por eso Yonatán avisó a David [de las intenciones de su padre de matarlo]” (I Samuel 19); “Replicó Yonatán a David: Cualquier cosa que me pidas, la haré por ti” (I Samuel 20); “Saúl se encendió en cólera contra Yonatán y le dijo: ¡Hijo de mujer perdida! ¿Crees que no me doy cuenta de que tú prefieres al hijo de Jesé para vergüenza tuya y para vergüenza de la desnudez de tu madre?” (I Samuel 20); “[en la despedida] Después se besaron uno al otro, sollozando ambos, aunque más David” (I Samuel 20).

Ya no volverán a verse: la persecución de Saúl obligará a David a llevar una vida errante en el desierto, obteniendo de todos modos grandes victorias contra el enemigo. Saúl y Yonatán serán vencidos algún tiempo después: “[...] y encontraron a Saúl y a sus tres hijos tendidos en el monte de Guilboa. Le cortaron la cabeza, lo despojaron de sus armas y mandaron publicar la noticia por todo el país de los filisteos” (I Samuel 31). David llorará sin consuelo la muerte del amigo y compondrá una elegía en la que dice sin ambages: “¡Qué angustia siento por ti, hermano mío, Yonatán! [...] Tu amor fue para mí más delicioso que el amor de las mujeres” (II Samuel I). Hay que aclarar que, según las ediciones, la traducción es unas veces “tu amor” y otras veces “tu amistad, lo que favorece una cierta ambigüedad.

Actualmente se cuestiona la autenticidad de los hechos narrados en la *Biblia*, especialmente en lo que concierne a la autoría, las fechas de redacción y a los hechos atribuidos a los “reyes sagrados”, i.e. David y su hijo Salomón. Durante siglos se ha considerado que tanto la

inspiración divina como la verdad histórica narrada en el “Libro de los libros” eran indudables: “Dieu en personne avait dicté les Écritures à un certain nombre de sages, de prophètes et de grands prêtres. Pour les autorités religieuses au pouvoir, qu’elles fussent juives ou chrétiennes, Moïse était l’auteur du Pentateuque » (Finkelstein y Silberman, 2002 : 29). La arqueología reciente afirma que el templo de Salomón no pudo haber sido construido antes de los siglos IX u VIII a.C., mientras que esos “reyes sagrados” vivieron con toda probabilidad en el siglo X a.c. (Foucart, 2006: 22), e insiste en el hecho de que no existía entonces una gran ciudad como la Jerusalén bíblica ni un Estado unificado y poderoso en Judá, sino más bien un conjunto de poblados dispersos: “Ses origines, retracées para l’archéologie, appartiennent à l’histoire d’un minuscule royaume de l’âge de Fer, en pleine mutation d’une société archaïque et rurale à un État complexe”, según Finkelstein y Silberman (2006: 12).

Para estos autores, los redactores de la *Biblia* son muy posteriores a los hechos que narran y sin duda atendieron más a las creencias, insistiendo en las características de Israel como “pueblo elegido por Dios”, que a la realidad histórica, en cualquier caso deformada por siglos de tradición oral.

Charpentier y Bretonneau se basan, como no puede ser de otro modo, en los hechos relatados en las Escrituras, atreviéndose a enfatizar (lo que no deja de ser significativo) los aspectos homoeróticos de la leyenda de David.

LA VERSIÓN DE CHARPENTIER Y BRETONNEAU

Charpentier, compositor, y el padre Bretonneau, autor del libreto, clasificaron su obra - estrenada en *Louis-le Grand* el 28 de febrero de 1688- como “tragédie biblique”. El tema es, obviamente, bíblico, pero no se puede descartar la posibilidad de que tal denominación sirviera al mismo tiempo, sobre todo al músico, para marcar distancias con respecto al género instituido y cultivado por Lully, porque en efecto, como afirma Duron (1998: 8), “*David et Jonathas* n’a rien à voir avec une *tragédie lyrique* comme en écrivait Lully; son prologue, par exemple, est totalement imbriqué à l’oeuvre (sur le modèle de l’opéra italien): c’est une musique sacrée pour l’office divin, d’une très grande intériorité”. Hasta entonces, el modelo de Lully parecía ser el único posible en el teatro musical francés y, muerto éste, señala Duron (9), “Il était fort tentant pour de jeunes auteurs de réaliser de nouveaux spectacles lyriques, d’autant que Lully n’était plus là pour faire respecter son monopole”.

La obra está dividida en un prólogo y cinco actos, cada uno de los cuales se presenta como un verdadero cuadro psicológico de los personajes principales. La narración resulta estática: las situaciones sirven esencialmente para la definición de los caracteres y la expresión de los estados de ánimo, porque la historia que se cuenta se supone ya familiar para los alumnos de un colegio religioso de prestigio donde se leía con atención la *Biblia* y porque, además, la ópera fue concebida para servir de intermedio a una tragedia latina del padre Chamillart titulada *Saül*. Los actos de la tragedia cantada y los de la tragedia recitada se intercalaban, con lo que los espectadores estaban en presencia de dos puntos de vista contrapuestos de la misma historia: las escenas de *Saül* se desarrollan en el campo de batalla israelita, y las de la ópera en el de los filisteos, sus enemigos. No estamos lejos del teatro moderno de escenario múltiple.

El *prólogo* sirve para contextualizar la acción: Saúl se queja de que el cielo se niega a escucharle, y por eso se dirige al infierno en busca de una respuesta a su consulta sobre el futuro (“Achevons: l’Enfer seul doit annoncer mon sort./ Puisque le Ciel toujours refuse de m’entendre./ Je viens ici chercher ou la vie, ou la mort”, escena 1). Decide entonces visitar a una pitonisa, cuyo conjuro no surte efecto al principio (escenas 2 y 3), pero poco después se presenta el espíritu de Samuel, quien anuncia a Saúl el gran castigo que le espera por haber contradicho los designios de Yaveh (escenas 4 y 5). Estas escenas reproducen casi textualmente la narración bíblica (I Samuel 28) y sirven para dejar constancia de que Saúl es ya un réprobo, mientras que David y Yonatán reciben el plácet divino.

El *acto primero* presenta a David vencedor de los amalequitas y llamado a conferenciar con Saúl sobre si continuar o no con la guerra contra los filisteos (escenas 1 y 2). En una larga aria (escena 3), expresa su miedo de que la batalla llegue a realizarse, porque Yonatán tendría que participar en ella y David teme por la vida del amigo, al mismo tiempo que narra cómo se han jurado amor mutuo (*sic*): “Jonathas tant de fois me vit renouveler/ Mille serments d’une amour mutuelle:/ Hélas il fut toujours fidèle [...] Quoiqu’ordonne le sort: vaincu, victorieux,/ Moi-même je péris, ou je perds ce que j’aime”, para acabar rogando a Yaveh que salve a su amado aun a costa de su propia vida: “Du moins, même au prix de mes jours,/ Accorde à Jonathas le secours que j’implore”. El acto acaba con un coro de alabanza a las brillantes victorias militares de David (escena 4).

El *acto segundo* se sitúa durante la tregua conseguida gracias a las habilidades diplomáticas de David. Este episodio no se halla en la *Biblia*, y es la ocasión que dan músico y libretista a los amigos para reunirse, declarar sin tapujos sus sentimientos amorosos mutuos y gozar de los placeres sensuales. David, primeramente, canta cómo el amor le reclama hacia Yonatán (“Après de Jonathan, Seigneur, l’amour m’appelle”), acompañado por un coro que le anima a responder a esa llamada (“Suivez-nous, suivez-nous./ Plaisirs, faites briller vos charmes les plus doux”, escena 1) y que acaba declarando que la unión de los amantes goza de la bendición divina (“Des fureurs de la guerre est-il temps de vous plaindre,/ Quand le Ciel pour jamais veut vous unir tous les deux?/ Amis heureux,/ Cessez de craindre:/ Amis heureux,/ Tout suit vos vœux”, escena 2). Reunidos en ese ambiente de paz que favorece la relajación y la ternura, Yonatán quiere en primer lugar asegurarse de la fidelidad del amigo (“Mais puis-je me flatter/ De vous revoir fidèle?”) y ambos entonan a continuación un dúo de amor, con ritmo de chacona subrayado por los violines (“Goutons, goutons les charmes/ D’une aimable Paix./ Les soins et les alarmes/ Cessent pour jamais”) al que hacen eco los cantos del coro (“Vous seuls, tendres amis, soyez toujours contents [...] Venez, venez tous/ Avec nous/ Jouir des plaisirs les plus doux”, escena 3).

En el *acto tercero* desaparece la atmósfera de placidez del acto anterior: David es acusado de traición ante Saúl, pero Yonatán le defiende, lo que provoca la ira del padre (“Que vois-je? Pour lui seul ton amour s’intéresse?”, escenas 1-3) y la alegría de Joab el calumniador (“Pour perdre un Ennemi Tout doit être permis”, escena 4).

Al principio del *cuarto acto*, Saúl decide dar fin a la tregua y ordenar al mismo tiempo la muerte de David, por lo que éste debe exiliarse al campo filisteo (escena 1). Allí le visita Yonatán, a riesgo de su vida y desolado por la separación, y más aún (“Cruel!”) cuando David le dice que es conveniente separarse (“Voyez en quel péril mon malheur vous entraîne:/ Oublions-

nous [...] Malgré nous le Ciel nous sépare”) en un hermoso dúo al final del que, al unísono, se prometen protegerse el uno al otro (“Parmi de mortelles horreurs,/ Malgré d’inutiles fureurs,/ J’irai, j’irai chercher et sauver ce que j’aime”, escena 2). La escena que sigue es la más brillante de toda la ópera. En ella Yonatán, a cuyo lamento hace eco el coro de soldados, expresa su pena en términos dramáticos a ritmo de *bourrée*: “A-t-on jamais souffert une plus rude peine?/ Dois-je suivre tes pas Ami trop malheureux? [...] Ne pourrais-je accorder le devoir et l’Amour?”. El acto acaba con la llamada entusiasta de Saúl a continuar la guerra (escena 4).

El *acto quinto* cierra la narración. Yonatán ha sido herido en combate (escena 1), llega enseguida Saúl y se queja de la suerte de su hijo y heredero (escena 2), el coro de filisteos celebra la victoria (escena 3) y, en un cuadro de gran patetismo que contraviene de nuevo el relato bíblico, David llega a tiempo de consolar a Yonatán en sus últimos momentos. Al oír la voz del amigo que le llama, el moribundo tiene aún energías para hacer una última declaración de amor: “Malgré la rigueur de mon sort,/ Du moins je puis vous dire encore que je vous aime”, a la que su amado responde con un lamento desesperado acompañado por el coro: “Jamais Amour plus fidèle et plus tendre/ Eut-il un sort plus malheureux?” (escena 4). Saúl muere a continuación (escena 5) y David es proclamado rey, pero los vítores del ejército no le consuelan. Antes del coro final (escena 6), expresa su desesperación. “J’ai perdu ce que j’aime,/ Pour moi tout est perdu”.

CONCLUSIÓN: UN TEXTO PIONERO

La ópera es mucho más explícita en cuanto a las relaciones amorosas de David y Yonatán que el texto bíblico. Con respecto a éste, el libreto introduce las dos variantes que hemos señalado y que suponen un cambio significativo en la narración: el establecimiento de una tregua en la guerra, lo que da a los amantes la ocasión de estar juntos durante cierto tiempo, y el hecho de que Yonatán muera en brazos de David, mientras que en la *Biblia* es un soldado quien anuncia a éste la muerte de Saúl y de su hijo (II Samuel 1). David sólo puede, entonces, componer una elegía en honor de los caídos en el combate.

Las interpretaciones tradicionales cristiana y judía no admiten que tales amores fueran reales, e insisten en el hecho de que existe un rechazo explícito de las prácticas homosexuales tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Sin embargo, a partir del nacimiento de la teoría *queer*, algunas corrientes del pensamiento religioso actual, como la Teología de la Liberación Gay (Stuart, 2005), se decantan por una interpretación más flexible. En esta línea, Hopman (2006) afirma que no se trata de una condena de la homosexualidad en sí, sino que tiene como fundamento una raíz puramente teológica (la negación del culto a los dioses extraños a Canaán, considerados dioses paganos), y que solamente a partir de Tomás de Aquino y Agustín de Hipona se da un rechazo moral a las prácticas homosexuales que no tengan como objetivo la procreación.

En cualquier caso, se puede afirmar que el texto de Bretonneau sí habla de una verdadera relación amorosa, hecho insólito en una época y una sociedad como la francesa de XVII, dominada por la monarquía absoluta y el pensamiento teológico cristiano tradicional, siendo además jesuita el autor del libreto. Se podría ver en ello el reflejo de las pulsaciones homosexuales del propio libretista, pero nada más sabemos de él que pudiera confirmarlo. No nos parecen convincentes los estudios que relacionan ópera y homosexualidad y se empeñan en ver

relaciones *gays* en gran parte de las composiciones líricas desde sus mismos orígenes, aun cuando sean susceptibles de diversas lecturas. Así Planet (2003: 191), quien habla de mujeres que indudablemente se desean (Norma y Adalgisa, Isolda y Brangana...), como la gran sacerdotisa de Vesta y la protagonista Giulia en *La Vestale* (Spontini, 1807), al mismo tiempo que Cinna es “el prototipo de gay enamorado del hetero” Licinio, amante de Giulia. Del mismo modo, algunos autores intentan explicar por qué la ópera es “el espectáculo favorito de los homosexuales”, afirmación en sí discutible (Delgado Cabrera, 2006), y aportan razones de tipo generalmente freudiano, alguna tan poco creíble como la de Castarède (2003: 72): “Si la voz de la *diva* es un envite fálico, [...] los homosexuales acuden para tranquilizarse sobre su propia identidad fálica sometiéndose al encanto mágico de las cantantes”.

De esas óperas, sólo una es anterior a la que nos ocupa: *La Calisto* de Cavalli (1651), ambientada en el entorno de Diana, la diosa virgen que rechaza el contacto con los hombres, en cuyo entorno algunos quieren ver un latente lesbianismo. *David y Yonatan*, texto pionero, inaugura una larga serie de obras en las que dos hombres parecen amarse aunque no lo digan explícitamente (Don Carlo y el marqués de Posa, Oniegin y Lenski...), pero sólo a partir del siglo XX se escriben óperas (u otros tipos de composición vocal) en las que las relaciones homosexuales son explícitas: *Le martyre de Saint-Sébastien* de Debussy (1911), *Lulu* de Berg (1937), *Peter Grimes* (1945), *Billy Budd* (1954) o *Death in Venice* (1973) de Britten, *The Labyrinth* de Tippett (1970). La ópera gay reivindicativa y militante no aparece hasta finales del siglo, en los Estados Unidos: *Harvey Milk* de Wallace (1996).

Como queda dicho más arriba, la ópera cuenta esencialmente historias de amor, sobre todo heterosexuales. Pero las que hablan de pasiones entre personas del mismo género no son, como hemos intentado mostrar, inexistentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AA.VV., 1987, *Lully Musicien Soleil*, Yvelines/Paris, Association Départementale d'Action Musicale/Conservatoire National Supérieur de Musique.
- ALDRICH, Robert (dir.), 2006, *Une histoire de l'homosexualité*, Paris, Seuil.
- BENOIT, Marcelle, 1982, *Les musiciens du Roi de France 1661-1733. Étude sociale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Biblia*, 1989, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CANDÉ, Roland de, 1964, *Dictionnaire des musiciens*, Paris, Seuil.
- CASTARÈDE, Marie-France, 2003, *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*, Barcelona, Paidós.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine y BRETONNEAU, [Père], 1998, *David et Jonathas*, Arles, Hamonia Mundi.
- DELGADO CABRERA, Arturo, 1987, *Libretos de ópera franceses del siglo XIX. Una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense.
- DELGADO CABRERA, Arturo, 2006, “El largo camino de la visibilidad: personajes homosexuales en la ópera” en Delgado Cabrera, Arturo y Ángeles Mateo del Pino (eds.), *Iguales en amor, iguales en deseo*, Valencia, Aduana Vieja, 81-103.
- DOUMET, Christian y PINCET, Claude, 1982, *Le musiciens français*, Rennes, Éditions Ouest France.

- DURON, Jean, 1998, *David et Jonathas*, Arles, Harmonia Mundi.
- FERNÁNDEZ, Fausto, 2006, “Algo más que amigos”, en *Duros de pelar. El héroe en el cine*, Barcelona, Fotogramas, 148-153.
- FINKELSTEIN, Israel y SILBERMAN, Neil Asher, 2002, *La Bible dévoilée. Les nouvelles révélations de l’archéologie*, Paris, Gallimard.
- FINKELSTEIN, Israel y SILBERMAN, Neil Asher, 2006, *Les rois sacrés de la Bible. À la recherche de David et Salomon*, Paris, Bayard.
- FOUCART, Stéphane, 2006, “Quand l’archéologie démythifie la Bible. La légende malmenée de David et Salomon” (entretien avec I. Finkelstein et N.A. Silberman), *Le Monde*, Supplément 19257, décembre, 21-27.
- GORCE, Jérôme de la, 1987, “Vie et carrière de Lully: aperçu historique”, en AA.VV., *Lully Musicien Soleil*, 29-33.
- HOPMAN, Jan, 2006, *Por una Teología de la Liberación Gay*, <<http://www.adital.com>>.
- LANSON, Gustave, 1970, *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Hachette.
- MERINO, Ignacio, 2006, *Elogio de la amistad*, Barcelona, Plaza & Janés.
- NELLI, René, 1974, *L’érotique des troubadours*, Paris, Union Générale d’Éditions.
- PLANET, Adolfo, 2003, *Del armario al escenario. La ópera gay*, Barcelona, La Tempestad.
- REVOL, Thierry, 2001, “Doubles compagnons dans les chansons de geste”, *Inverses* 1, 77-95.
- ROBERT, Frédéric, 1981, *L’opéra et l’opéra-comique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- RUIZ, Ervin, 2006, *La Biblia: David y Jonatán, ¿un auténtico amor homosexual?* (entrevista), <http://www.solidarigay.com/phpindex/html>.
- SCHNEIDER, Herbert, 1897, “La comédie-ballet et la collaboration avec Molière”, en AA.VV., *Lully Musicien Soleil*, 42-43.
- STUART, Elizabeth, 2005, *Teologías gay y lesbiana. Repeticiones con diferencia crítica*, Barcelona, Melusina.
- WESTERMAN, Gerhart von, 1973, *Opera Guide*, London, Sphere Books.