

1. Presentación

No hay miseria y tortura más humanas que traducir y ser traducido. Eso es nuestra comunicación y sobre esto versa el presente libro. Y esa es la esencia de *El sombrero de tres picos* de Alarcón y aquello de lo que carece el libreto para *Der Corregidor*. Hugo Wolf y Rosa Mayreder no leyeron *El sombrero de tres picos*, sino *Der Dreispitz*. La edición de Reclam que podemos adquirir nueva en el presente —la de Erna Brandenberger de 1981— no es la que leyeron Rosa Mayreder y Hugo Wolf, sino una adaptación/traducción al alemán actual —y a partir de investigaciones más recientes sobre la novela de Alarcón— de la traducción de Hulda Meister publicada en la Universal-Bibliothek de Reclam en 1886. Este libro presenta una traducción del libreto escrito por Rosa Mayreder (con la colaboración y las modificaciones de Hugo Wolf) a partir de una reconstrucción (la edición de la *Hugo Wolf Gesamtausgabe*) de las diferentes versiones que se conservan (libreto autógrafo de Wolf, autógrafo de Rosa Mayreder de la variante del acto IV, libreto impreso en 1896, libreto impreso en 1903, reducción para piano autógrafa, primera impresión de la reducción para piano, partitura autógrafa, partitura publicada por Lauterbach & Kuhn...) de un texto cuya primera edición de 1896 (Karl Heckel en Mannheim) el propio Wolf consideraba como provisional a la espera de una nueva edición que (en vida del compositor) nunca se produjo. La edición de 1903 tan solo cumplió los deseos de Wolf en lo referente al tipo de letra: caracteres góticos en lugar de latinos. Mi traducción parte de la lectura de las ediciones de Reclam arriba nombradas pero no de la lectura de *El sombrero de tres picos*, sino de cuatro diferentes ediciones (Medina y Navarro, Cátedra, Edaf, Crítica) de este título, y si bien las explicaciones de Eva F. Florensa (Crítica) sobre qué versión se puede aceptar como la que Alarcón dio por definitiva parecen irrefutables, otras ediciones aportan valiosos elementos a la hora de realizar un trabajo como el de este libro, cuya breve bibliografía es la siguiente:

- BIBLIA de Jerusalén, Desclée de Brouwer / Alianza Editorial, Bilbao-Madrid, 1994.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El capitán Veneno. Historia de mis libros*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, ¹²1919.
- Der Dreispitz*, trad. Hulda Meister, Leipzig, s. a.
- Der Dreispitz*, ed. Erna Brandenberger a partir de a trad. de Hulda Meister, Stuttgart, 1981.
- El sombrero de tres picos*, ed. Melquíades Prieto, Edaf, Madrid, ²¹1999.
- El sombrero de tres picos*, ed. Arcadio López-Casanova, Cátedra, Madrid, ¹⁵1987.
- El sombrero de tres picos*, ed. Eva F. Florensa, Crítica, Barcelona, 1993.
- El sombrero de tres picos*, Medina y Navarro, Madrid, 1874.
- La Comendadora*, ed. digital a partir de la edición de las OO. CC., Madrid, Fax, 1943, y cotejada con la edición crítica de Laura de los Ríos (Cátedra, Madrid, ⁴¹1984), Cervantes Virtual (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-comendadora--0/html/ff8e31da-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, ed. y trad. María Hernández Esteban, Cátedra, Madrid, ²¹1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. John Jay Allen, Cátedra, Madrid, ³⁸2018, ³⁷2019.
- COOK, Peter, *Hugo Wolf's Corregidor. A Study of the Opera and its Origins*, Londres, 1976.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general*, 2 vols., M. Rivadeneyra, Madrid, 1877, 1882.
- GOETHE, J. W., *Hermann und Dorothea*, en *Goethes Werke (Weimarer Ausgabe)*, DTV, Múnich, 1987, WA I.50, pp. 185-267.
- HART, Julius, *Eine Blütenlese aus spanischen Dichtern aller Zeiten*, W. Spemann, Stuttgart, s. a. [1883].
- HERDER, Johann Gottfried, *Der Cid*, Insel, Leipzig, 1984.
- HILMAR, Ernst, *Hugo Wolf Enzyklopädie*, Hans Schneider, Tutzing, 2007.
- LUDWIG, Otto, *Das Fräulein von Scuderi*, en *Werke*, tomo V, George Müller, Múnich, 1922.
- Shakespeare-Studien*, Halle, Hermann Gesenius, ²¹1901.
- MAYREDER, Rosa, *Tagebücher 1873-1937*, ed. Harriet Anderson, Insel Verlag, Fráncfort del Meno, 1988.
- SHAKESPEARE, W., *Othello*, en *The Complete Works*, OUP, Oxford, ²2005, pp. 873-907.
- SPITZER, Leopold, *Der Corregidor. Revisionsbericht*, Musikwissenschaftlicher Verlag, Viena, 1996.
- Hugo Wolfs «Der Corregidor». Fakten und Daten*, Musikwissenschaftlicher Verlag, Viena, 2000.
- Hugo Wolf. Werk und Leben*, Musikwissenschaftlicher Verlag, Viena, 2017.

- VIVERO, Roberto, «Alrededor de Rosa Mayreder», en Rosa MAYREDER: *El Club de los Superhombres*, Ápeiron Ediciones, Madrid, 2020, pp. 61-119.
- Hugo Wolf: Spanisches Liederbuch, Nietzsche y literatura*, Ápeiron Ediciones, Madrid, 2022.
- Recuerdos de Hugo Wolf: entre el cariño y la polémica*, Ápeiron Ediciones, Madrid, 2022.
- WALKER, Frank, *Hugo Wolf. A Biography*, J. M. Dent & Sons Ltd, Londres, 1968.
- WOLF, Hugo, *Briefe 1873-1901*, 4 vols., Musikwissenschaftlicher Verlag, Viena, 2010-2011.
- Briefe an Rosa Mayreder*, ed. Heinrich Werner, Rikola Verlag, Viena, 1921.
- Der Corregidor. Libretto*, ed. Leopold Spitzer, Musikwissenschaftlicher Verlag, Viena, 1995.
- Der Corregidor. Libretto*, Heckel, Mannheim, 1895 [1903].

Hasta 1904 (pasado un año de la muerte de Wolf), los avatares más relevantes de la ópera se pueden esquematizar de la siguiente manera¹:

Libreto

- 1888/1890: *Corregidor und Müllerin*. Esbozo de Rosa Mayreder. La versión que de manera anónima se le envió a Wolf (mientras trabajaba en la composición de las canciones sacras del *Spanisches Liederbuch*) y que este rechazó de manera enérgica.
- 1895: febrero – marzo: copia autógrafa de Hugo Wolf.
- 1896: enero: primera impresión en la editorial de Karl Heckel (Mannheim).
- 1897: enero: versión manuscrita de Rosa Mayreder de la variante del acto IV.
- 1903: noviembre: nueva edición de Heckel con la variante.

Esbozos

- 12 marzo – 9 julio 1895: reducción para piano.

Reducción para piano

- 1895: 3 abril – 22 diciembre: autógrafa de Wolf de la reducción para piano.
- 1896: marzo-abril: última corrección.
- 1896: comienzos de mayo: primera impresión en la editorial de Karl Heckel.
- 1897: febrero: variante del acto IV.
- 1897: verano: suplemento autógrafa, introducción al acto III, variante del acto IV.

Partitura

- 1895: 28 julio – 25 diciembre: autógrafa de Wolf de la partitura.
- 1895: noviembre – 1896 marzo: «Mannheimer-Partitur» y primera revisión.
- 1896: desde julio: segunda revisión (dinámica, instrumentación, coro para la canción de Pedro).
- 1896: agosto – diciembre: «Prager-Partitur».
- 1897: comienzo de marzo: tercera revisión (acto I: marcha final)
- enero – mayo²: (acto III: introducción)
- febrero: (acto IV: variante).
- 1904: Publicación de la partitura en Lauterbach & Kuhn.

Representaciones

- 29.2.1896: se tocan en concierto el *Vorspiel* y el *Intermezzo* en Mannheim.
- 3.3.1896: se tocan en concierto el *Vorspiel* y el *Intermezzo* en Graz.
- 7.6.1896: estreno en Mannheim.
- 10.6.1896: segunda y última representación en Mannheim.
- 2.11.1896: se tocan en concierto el *Vorspiel* y el *Intermezzo* en Berlín (bajo la dirección de Richard Strauss).
- 13.3.1897: en su casa de la Schwindgasse 2, Hugo Wolf toca al piano para sus amigos la nueva versión de la ópera. (Importante para el cambio en el acto IV fue la entrevista del 19.12.1896 con el

¹ Cfr. L. SPITZER, *Der Corregidor. Revisionsbericht*, ed. cit., p. VIII; L. SPITZER, *Hugo Wolfs «Der Corregidor». Fakten und Daten*, ed. cit., p. 23; E. HILMAR, *Hugo Wolf Enzyklopädie* (entrada dedicada a *Der Corregidor*).

² Finalizada la última revisión en mayo de 1897, Wolf no vuelve a ocuparse de la ópera. (Véase L. SPITZER, *Hugo Wolf. Werk und Leben*, ed. cit., p. 121).

Hofoperkapellmeister Johann Fuchs, quien además de instarle a que se recortase el acto IV para reducir el contenido narrativo, le recomienda alargar la introducción al acto III)³.

29.4.1898: primera representación de la nueva versión en Estrasburgo.

18.2.1904: primera representación en Viena bajo la dirección de Mahler.

Se tiene constancia de que desde mediados de los años setenta Hugo Wolf ya tenía en mente componer una ópera y andaba a la busca de una historia. Por aquel entonces, creía tener libretista: Paul Peitl⁴. De finales de 1882 se conservan dos versiones del acto I de una ópera cómica ambientada en Sevilla⁵. En carta de principios de diciembre de 1884 a Felix Mottl, da rienda suelta a su entusiasmo por el *Cid* de Grabbe (*Briefe* I, p. 212, n.º 165). En carta del 10.9.1888 a su cuñado Strasser, le comunica que le atrae la idea de componer una ópera a partir de *Der Dreispitz* e incluso de escribir su propio libreto⁶. El 30.12.1888, escribe a su madre: «¿Qué traerá el año 1889? En este año, la ópera, que pienso comenzar en los próximos días, ha de estar acabada» (*Briefe* I, n.º 259, p. 284)⁷. Se trata de *El sueño de una noche de verano* (obra con la que está «coqueteando», según dice a Joseph Schalk en carta del 11.1.1889 [*Briefe* I, n.º 261, p. 289], y que le «persigue día y noche», en carta a Joseph von Schey del 23.5.1889 [*Briefe* I, n.º 279, p. 299]). La distancia que Wolf quiere mantener con respecto de Wagner en relación con la elección de un libreto (y, por lo tanto, también desde el punto de vista musical) queda clara en la carta del 11.9.1889 a Joseph Schalk (*Briefe* I, n.º 297, p. 313), donde le cuenta que rechaza el boceto del acto I de una ópera que le envía su amigo Steinhauser porque juzga que «sehr stark wagnerlt» [wagnerea muchísimo]⁸. A mediados del año siguiente, esboza un escenario para *La tempestad* (véase, p. ej., carta del 28.5.1890 a Gustav Schur; *Briefe* I, n.º 361, p. 360)⁹. Durante su viaje a Berlín a principios de 1892, Richard Genée le da a conocer la novela de Alarcón *Manuel Venegas* (*El Niño de la Bola*): «¿Conoce usted la novela *Manuel Venegas* de Alarcón? [...] Creo que viene de mil maravillas para una ópera moderna. Argumento, diseño, hombres, colorido, pasiones, mística –en resumen, puramente española y, con todo, humana–, un magnífico cuadro del fondo negro y púrpura de la mística, vivaz, popular y realista en extremo» (carta de Oskar Grohe del 20.4.1892; *Briefe* II, n.º 727, p. 67)¹⁰. Wolf se entusiasma con el libro. En carta del 24.6.1892, le dice a Joseph von Schey que

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ Véanse sendas cartas a Anna Vinzenberg del 28.7.1876 (*Briefe* I, n.º 10, p. 17) y del 31.8.1876 (*Briefe* I, n.º 11, pp. 17-8) en las que menciona *Alfred der Großen, Alboin und Rosamunde y Ossian*.

⁵ Véase la entrada «Opernpläne» en E. HILMAR, *Hugo Wolf Enzyklopädie*, ed. cit., pp. 325-6. Esta entrada de la *Enzyklopädie* sin ser exhaustiva sí resulta lo suficientemente minuciosa para dar una clara imagen de las opciones temáticas que a lo largo de su vida Wolf manejó para posibles óperas (y pantomimas).

⁶ Véase F. WALKER, *Hugo Wolf. A Biography*, ed. cit., p. 215. En *Briefe* II, n.º 247, p. 277, se menciona esta carta pero no aparece su contenido.

⁷ Esto, en diciembre. En febrero de ese mismo año (22.2.1888), había escrito a Edmund Lang: «No tengo el valor para escribir una ópera porque me dan miedo las muchas y necesarias ideas. Las ideas, querido amigo, son algo tremendo. Así lo siento. Mis mejillas arden de la excitación como hierro fundido y ese estado de inspiración es para mí un tormento delicioso, no pura felicidad» (*Briefe* II, n.º 221, p. 256).

⁸ El mismo término [wagnerln] usa Wolf para mostrar sus dudas ante un posible libreto del que le habla Frieda Zerny (carta del 30.12.1894; *Briefe* II, n.º 1194, p. 536). Y en carta del 6.6.1890 escribe a Oskar Grohe: «Pienso que Weingartner creía haber encontrado en mí un amigote que “también” compusiera wagnerianamente» (*Briefe* I, n.º 367, p. 371).

⁹ En enero de ese año es cuando sus amigos le envían, de manera anónima, el esbozo de libreto de Rosa Mayreder. Véase la traducción del artículo de Marie Lang (1904) «El origen del *Corregidor*. Recuerdos de Hugo Wolf» en *Recuerdos de Hugo Wolf. entre el cariño y la polémica*, ed. cit., pp. 115-9, donde, entre otras cosas, se dice que fue Adalbert von Goldschmidt quien dio a conocer *Der Dreispitz* a Wolf.

¹⁰ El distanciamiento con respecto de Wagner también queda plasmado en las últimas palabras citadas. Más adelante (4.3.1893), escribe al editor Strecker (B. Schott's Söhne) sobre la propuesta que este le hace de componer una ópera sobre el mito de Acteón: «En la actualidad, todo lo que no esté cortado por el patrón de un libreto mascagnesco, está *a priori* condenado al fracaso». Son necesarios «efectos brutales». «El ingenio y la gracia hace tiempo que han dejado de ser el condimento de una obra de arte». Se pregunta dónde encontrar a un hacedor [Macher], ya que pensar en un poeta no tiene sentido, y, de forma retórica, qué haría un alemán con ese tema, sobre todo «uno de nuestros modernos escritores del *fin de siècle*». Wolf no solo se ha distanciado de Wagner, sino que también lo hace de uno (junto con *Pagliacci* de Leoncavallo, obra de la que presenciara una parodia en diciembre de 1893 en Graz [carta del 5.12.1893 a Melanie Köchert]) de los grandes éxitos de su época: *Cavalleria rusticana*, de Mascagni. De hecho, en la misma carta a Strecker afirma estar trabajando nada menos que en *Webe dem, der lügt!*, de Grillparzer. Pero que no se quiera imitar algo no significa que ese algo no

Berti (Adalbert von Goldschmidt) ha hecho un escenario y espera que también se ocupe de la versificación. «Si todo sale según lo deseado, en dos años podemos tener un gran escándalo escénico. [...] La novela es grandiosa y sublime, una obra maestra de la literatura española¹¹» (*Briefe* II, n.º 752, p. 93). Pero Wolf está pasando por una fase improductiva: «Igualmente podría empezar de repente a hablar chino antes que componer algo» (carta del 8.6.1893 a Oskar Grohe; *Briefe* II, n.º 838, p. 181)¹². El 30.12.1894, escribe una carta a Hugo Faisst –que recuerda enormemente la ya citada a su madre del 30.12.1888– en la que expresa su deseo de que en el nuevo año las cosas le vayan mejor con la creación musical, algo que tal vez propicie un libreto que acaba de recibir, aunque, dice, el tercer acto debe ser revisado de arriba abajo. En la carta –ya mencionada– del 30.12.1894 a Frieda Zerny, comenta que ha recibido un libreto a partir de la novela de Alarcón *Der Dreispitz*, cuyo tercer acto ha de ser modificado por completo. El 7.1.1895 le dice a Emil Kaufmann que el autor de ese libreto es Schaumann (miembro del Wagner-Verein de Viena y muy apreciado entre sus conocidos por su talento; el libreto lo escribió por mediación de Gustav Schur), menciona el título del libro de Alarcón («al que seguro recordará por su magistral novela *Manuel Venegas*», obra que, por desgracia, para su dramatización resulta demasiado compleja), y comenta que hay que reescribir el acto III y hacer cambios en los dos primeros (*Briefe* II, n.º 1201, pp. 544-5). Es decir, en enero de 1895, Wolf se encuentra con dos libretos a partir de *Der Dreispitz*, pues tras comentarle a Edmund Lang su descontento con la versión de Schaumann, su amigo le recuerda que desde hace cinco años tiene el de Rosa Mayreder¹³. Wolf dice que lo había olvidado por completo y solicita a sus amigos que se lo pidan a Rosa Mayreder para que pueda volver a leerlo. A Frieda Zerny le escribe el 17.1.1895 (*Briefe* II, n.º 1209): «Mi libreto me hace muy feliz», aunque no sabe si emplear la gran forma transcompuesta [*Durchkomponieren*] o la de números. Añade: «La autora del libreto (una vieja conocida mía)» –desde julio-agosto de 1888 en la «colonia» veraniega alrededor de Marie Lang–, y afirma que «es un placer escuchar» sus versos (p. 552). Es al día siguiente cuando escribe a Oskar Grohe la famosa carta (*Briefe* II, n.º 1210) que comienza con «Un milagro, un milagro, ha sucedido un inaudito milagro. Por fin ha aparecido el largamente ansiado libreto; completamente listo está delante de mí y ardo en deseos de empezar a ponerlo en música» (p. 552). Nombra a Rosa Mayreder, dice que Schalk ya ha leído el libreto y que le parece «la ópera cómica *par excellence*» (p. 553). En cartas posteriores comunica la noticia a otros amigos¹⁴ y elogia el libreto. Pero esto no impide que siga pensando en *Manuel Venegas*.

pueda servir de inspiración o que de ese algo no se puedan aprovechar detalles. En cualquier caso, nunca hay que olvidar la máxima de Wolf (que merece la pena leer en el original para captar toda la intensidad con la que la escribe/pronuncia): «Welch ein schreckliches Los für einen Künstler, der nichts Neues mehr zu sagen weiß! Ihm wäre besser, er läge tausendmal begraben!» (carta a su madre del 19.9.1891; *Briefe* I, n.º 626, p. 607).

¹¹ «La novela, según mi opinión, pertenece a lo mejor de la literatura universal» (carta del 20.10.1892 a Richard Sternfeld; *Briefe* II, n.º 777, p. 116).

¹² Véase más adelante en este mismo libro (p. 218, n. 136) la carta a Hugo Faisst del 21.6.1894.

¹³ Marie Lang escribe lo siguiente: «Entonces recibió otra versión del *Sombrero de tres picos* en la que el autor se había esforzado por alcanzar el tono de los *Meistersinger*. Wolf juró y maldijo como nunca» («El origen del *Corregidor*. Recuerdos de Hugo Wolf» en *Recuerdos de Hugo Wolf. entre el cariño y la polémica*, ed. cit., p. 117). Sobre el libreto de Schaumann: «Max Vancsa recordó que Franz Schaumann le había permitido examinar su *Dreispitz*, el libreto que nadie había vuelto a ver desde que lo había hecho Hugo Wolf. Describió cómo Schaumann había dispuesto el material en tres actos y ofreció un resumen de cada uno. El primero contenía la declaración del Corregidor bajo el empujón. El segundo consistía en el arresto del molinero y la escena nocturna entre Frasquita y el Corregidor, seguida de la escena del regreso al molino y los celos del tío Lucas. El tercer y último acto tenía lugar en el corregimiento y mostraba el malogrado *quid pro quo* del tío Lucas. A continuación, el regreso del Corregidor y su castigo no demasiado infeliz. “Wolf nunca se dio cuenta de estos defectos dramáticos, ni antes de que se los señalaran, ni mientras se los señalaban, ni después de que se los hubiesen señalado. No era un hombre de teatro. No trató cada pequeña escena de la ópera como una parte integral del todo. Después de componer cada acto, no echaba la vista atrás en la obra. También su música carece de las grandes olas de elaboración sinfónica con las que Wagner hace que sus obras se muevan constantemente de manera magistral» (P. COOK, *Hugo Wolf's Corregidor. A Study of the Opera and its Origins*, ed. cit., p. 105. Peter Cook cita –p. 171– la siguiente fuente: Max VANCSA, «Hugo Wolfs *Corregidor* in Wien», *Neue Musikalische Presse*, Nr. 6, S. 110. Wien 19. March 1904).

¹⁴ Por ejemplo, a su hermana Käthe (22.1.1894; *Briefe* II, n.º 1214, p. 556), donde menciona el libreto y el título y el autor del libro; a Frieda von Lipperheide (27.1.1895; *Briefe* II, n.º 1218, pp. 558-60), donde dice esperar conocer a J. J. David y comunica que tiene un libreto escritor por una mujer (no da su nombre) a partir de *Der Dreispitz* de Alarcón; a Hugo Faisst (30.1.1895, n.º 1220, pp. 560-1), donde afirma que «el lenguaje [es] noble y característico; la acción, vivaz y emocionante».

Así, a Frieda von Lipperheide le escribe (7.2.1895) que J. J. David se ha ofrecido como autor de libretos, y aunque propone un texto suyo, también acepta hacer algo con *Manuel Venegas*. Wolf se pregunta si el escritor tendrá paciencia para esperar a que termine la ópera a partir de *Der Dreispitz* (*Briefe* II, n.º 1224, p. 565). Y el 10.2.1895 (*Briefe* II, n.º 1226, pp. 567-8) le expresa a Oskar Grohe su deseo de que J. J. David escriba el libreto para *Manuel Venegas*; de paso, le dice que piense un título para su *Der Dreispitz*, por lo visto, un guasón ha sugerido *Caballero und Liebe* (a partir de Schiller)... Wolf ya está tan metido en su ópera y en el libreto que en carta del 8.2.1895 a Frieda Zerny le pide que deje de incordiarlo con asuntos amorosos, y cita la última estrofa del *Lied* «Herz, verzage nicht geschwind», pero en lugar de recordarle su lugar en el *Spanisches Liederbuch*, se remite al personaje del Corregidor en el libreto de Rosa Mayreder. La actitud de Wolf hacia *El sombrero de tres picos* parece por ahora, bajo la luz de sus cartas, que no es tan entusiasta como hacia *El Niño de la Bola*. En relación con el libreto de Rosa Mayreder, si bien declara que está listo para su composición musical, durante los primeros meses de 1895 se alternan las dudas con el entusiasmo. Así, por ejemplo, el 11.2.1895 escribe a Emil Kauffmann: «Por desgracia, no puedo enviarle el libreto porque se ha visto que necesita cambios. En cuanto terminemos, y siguiendo su consejo, se lo enviaré a Herr Zumpe¹⁵ y añadiré que una vez lo haya revisado, se lo envíe inmediatamente a usted» (*Briefe* II, n.º 1227, p. 569). A Strecker (B. Schott's Söhne), el 26.2.1895: «El texto es una obra maestra como no se ha escrito desde los *Meistersinger* de Wagner» (*Briefe* II, n.º 1232, p. 573). En carta del [29].3.1895 a Oskar Grohe: «Someteré el texto a un experto para que lo evalúe, dado que no se puede negar que algunas cosas parecen necesitar la mano de alguien experto en cuestiones escénicas» (*Briefe* II, n.º 1255, p. 592). A su hermana Adrienne, el 27.10.1895: «El texto es una obra maestra» (*Briefe* II, n.º 1436, p. 746). A Melanie Köchert en carta del 30.4.1895: «Schott me ha escrito. Siente una gran curiosidad por la ópera, pero me ha aconsejado enérgicamente que no empiece a componer hasta que un experto se haya pronunciado sobre la teatralidad del texto. “¡Pobre bribón! ¡Es de risa!” digo con el tío Lucas» (*Briefe* II, n.º 1285, p. 615)¹⁶. A Hugo Faisst, carta del 14.5.1895: «Grohe echa pestes de manera escandalosa contra mi libreto, y, como castigo –pues ha de ser castigado– me oculto en un elocuente silencio» (*Briefe* II, n.º 1301, p. 627). Pero Wolf ya está completamente absorbido por la creación¹⁷: el 9 de julio de 1895 terminará la composición al piano y en diciembre de ese mismo año, la orquestación. Es durante el trabajo en esta cuando surge la cuestión del título de la ópera. Carta del 1.11.1895 a Melanie Köchert: «Todavía no sé si la obra se denominará ópera “cómica”, pues es tan trágica como cómica» (*Briefe* II, n.º 1443, p. 752). El 4.11.1895 a Rosa Mayreder: «¿Qué piensa usted, querida, sobre la denominación ópera “cómica”? ¿No sería mejor llamarla simplemente ópera? El elemento cómico en nuestro *Corregidor* no es precisamente lo preponderante. ¿No cree?» (*Briefe* II, n.º 1447, p. 756). En carta a Heinrich Potpeschnigg del 28.11.1895: «La designación “cómica” se suprime. Solo ópera, pues para una ópera cómica *El Corregidor* es demasiado trágica» (*Briefe* II, n.º 1467, p. 773)¹⁸. Pero a esas alturas

¹⁵ Hermann Zumpe (1850-1903), director de orquesta alemán, Hofkapellmeister en Stuttgart entre 1891 y 1895. (*Briefe* IV, p. 364).

¹⁶ Pero la propia Rosa Mayreder tenía dudas sobre el efecto dramático del libreto o, mejor dicho, sobre su dominio sobre la técnica dramática. El 1.8.1895, Wolf escribe a Melanie Köchert: «En relación con *Bernsteinhexe* [el libro de Meinhold a partir del cual Wolf y Mayreder llevaban un tiempo hablando sobre la posibilidad de hacer una nueva ópera], Frau M. quiere esperar a ver el efecto del *Corregidor* para poder trabajar de manera más segura con la técnica dramática» (*Briefe* II, n.º 1365, p. 688).

¹⁷ Carta del 24.5.1895 a Frieda Zerny: «Vivo, pues estoy creando» (*Briefe* II, n.º 1308, p. 635). Carta del 7.8.1895 a la misma destinataria: «Para ser franco, todo me da igual salvo mi trabajo, para el que solamente vivo» (*Briefe* II, n.º 1371, p. 694). (Merece la pena recordar un fragmento de una carta del 25.9.1890 a Oskar Grohe: «el arte es un vampiro que, cuando nos ponemos a su servicio, nos chupa hasta el tuétano» [*Briefe* I, n.º 407, p. 407]). Carta del 30.5.1895 a Rosa Mayreder: «¡Así que ahora rápido rápido rápido por Dios, o como dice el Corregidor, por los clavos de Cristo!» (*Briefe* II, n.º 1314, p. 642). (La expresión «¡por los clavos de Cristo!» aparece en el capítulo XXXI de *El sombrero de tres picos*, pero no se recoge en el libreto). Durante el trabajo en la instrumentación, Wolf escribe a Richard Hirsch en carta del 23.9.1895: «No vuelvo a escribir una ópera en toda mi vida. Estoy realmente harto de matarme trabajando. Ya ni duermo, pues en mis sueños me persiguen las páginas que gritando piden que las instrumente. [...] Cómo envidio a quienes no necesitan escribir una ópera. Ah, aquellos sí que eran buenos tiempos, cuando solo componía *Lieder*» (*Briefe* II, n.º 1401, p. 714). Y al no encontrar mención alguna a su libreto en una carta de su hermana Adrienne, le escribe el 1.10.1895: «Y, con todo, sabes que mi futuro entero depende de esta obra» (*Briefe* II, n.º 1407, p. 719).

¹⁸ «El fondo del asunto resulta idéntico: tragicómico, zumbón y terriblemente epigramático» («Prefacio del autor», *El sombrero de tres picos*, ed. Crítica, p. 65).

del trabajo todavía surge la cuestión de eliminar el elemento épico. Ante esta posibilidad, Wolf se niega, aduce que no hay que ser esclavo de viejas reglas y declara que es imposible suprimir nada de su ópera (carta del 8.11.1895 a Rosa Mayreder [*Briefe* II, n.º 1451, p. 758]). Antes de que termine aquel año de inmenso esfuerzo, Hugo Wolf ya está pensando en su próxima ópera: «Siento en mí una fuerza sobrehumana y estoy convencido que mi siguiente obra dramática superará con creces al *Corregidor*» (carta del 20.12.1895 a Melanie Köchert [*Briefe* II, n.º 1485, p. 789]). En 1896, continúan las expresiones de duda acerca de la efectividad dramática del libreto por parte de amigos de Wolf¹⁹, se busca teatro para el estreno (lo que le acarreará a Wolf no pocas decepciones²⁰), y, tras las representaciones en Mannheim²¹, ha de afrontar la necesidad de realizar cambios, que incluyen recortes, en la obra²². Y como si *El Corregidor*, en su calidad de primer contacto con la ópera, solo hubiese sido un ensayo, Wolf vuelve a *Manuel Venegas*. Y sigue contando con Rosa Mayreder²³. A Potpeschnigg le dice (carta del 20.11.1896) que a pesar de las dificultades, ha decidido componer una ópera a partir de *Manuel Venegas* y que el libreto lo escribirá Rosa Mayreder (*Briefe* III, n.º 1803, p. 263). En carta del 18.3.1897, le dice a Faisst que ha recibido el primer acto de *Manuel Venegas*: una obra maestra de Rosa Mayreder (*Briefe* III, n.º 1897, p. 355). A Karl Heckel, el 19.3.1897: «Si los dos siguientes actos están a la altura de lo que el primero promete, desde Wagner no se habrá visto nada semejante» (*Briefe* III, n.º 1899, p. 358). En febrero de ese año, conoce a Michael Haberlandt y a Moritz Hoernes (véase carta del 23.2.1897 a Paul Müller; *Briefe* III, n.º 1868, p. 326). Y el 23.4.1897, escribe a Karl Mayr para anunciarle que antes de empezar a componer la música para *Manuel Venegas*, consultará con expertos sobre la viabilidad del libreto (*Briefe* III, n.º 1932, p. 386). El 4.5.1897, le dice a Paul Müller que le ha enviado el libreto a Possart, intendente general en Múnich (*Briefe* III, n.º 1939, p. 391). Al día siguiente, escribe a Potpeschnigg: «El texto es extraordinario, pero primero quiero recabar información de expertos sobre su aplicabilidad teatral [*theatralische Verwendbarkeit*]» (*Briefe* III, n.º 1940, p. 393). El 10.5.1897 escribe a Karl Heckel porque quiere enviarle el libreto, ya que tiene serias dudas sobre el primer acto (*Briefe* III, n.º 1944, p. 397). Ese mismo día, expresa sus mismas dudas en carta a Karl Mayr y le pide que todavía no le entregue el libreto a Possart (*Briefe* III, n.º 1946, p. 398). Tan solo tres días más tarde, escribe a Oskar Grohe para declarar que el libreto requiere una transformación a fondo (*Briefe* III, n.º 1948, p. 413). Ese mismo mes (23.5.1897), le dice a Potpeschnigg que el libreto necesita un cambio radical, pues en la actual versión resulta «absolutamente inservible [...] Frau M. se ha tomado el trabajo demasiado a la ligera» (*Briefe* III, n.º 1962, p. 413). El día 25 de ese mes, en carta a Paul Müller se muestra mucho más contundente. Wolf afirma que hay que rehacer el libreto por completo, que Rosa Mayreder no se lo ha tomado muy en serio y solo ha hecho una «novela dialogada». «Por el contrario, en el drama, los personajes deben hablar por sí mismos (el autor tiene que cerrar el pico), esa es la primera regla dramática, de la que Frau Mayreder parece no tener ni idea». Además, Mayreder está en contra de los monólogos (un rasgo, dicho sea de paso, característico del naturalismo escénico alemán), lo que a Wolf le parecía

¹⁹ En especial, Oskar Grohe y Paul Müller. Véase, p. ej., la carta del 24.2.1896 a este último (*Briefe* III, n.º 1553, p. 50), en la que afirma estar convencido de que tras el restreño de la ópera quedarán convencidos de lo contrario.

²⁰ Por ejemplo, si en carta del 1.1.1896 a Frieda von Lipperheide le confiesa albergar esperanzas en un estreno en Graz porque allí es Kapellmeister su amigo Franz Schalk (*Briefe* III, n.º 1498, p. 3), el 3.2.1896 escribe a la misma destinataria que Graz y su amigo lo han dejado en la estacada (*Briefe* III, n.º 1522, p. 22).

²¹ Los recuerdos que Wolf tenía del éxito de sus obras ante el público de Mannheim podían ser ambivalentes. Así, en carta del 5.3.1894 a Frieda von Lipperheide (*Briefe* II, n.º 986, p. 333), dice: «Solo en Mannheim mi Musa no consiguió abrirse camino, porque poco antes había caído sobre la sombría ciudad una catástrofe bursátil. El público se quedó *completamente frío* [*kühl bis ans Herz hinan*; verso de la balada *Der Fischer* de Goethe]». Y más recientemente, cuenta a Emil Kauffmann (carta del 11.11.1895; *Briefe* II, n.º 1455, p. 765) que el público pidió que se repitiesen sus obras *Elfenlied* y *Feuerreiter*.

²² Si todavía el 28.6.1896 escribe a Karl Heckel que ha acordado con Rosa Mayreder hacer recortes en el acto IV (*Briefe* III, n.º 1687, p. 160), tras la entrevista con Fuchs, le comunica a Potpeschnigg que Rosa Mayreder modificará por completo en acto IV para que no quede ni rastro del elemento épico, algo que a Wolf le entristece sumamente, «[...] pero si tiene que ser, que así sea» (carta del 30.12.1896; *Briefe* III, n.º 1831, p. 290). Y ya en carta del 27.1.1897, le dice a Karl Heckel que la nueva versión es solo para la escena, y que en una futura segunda edición han de aparecer las dos versiones. «Créame, llegará el día (quizá nosotros lo veremos) en que *El Corregidor* se representará exclusivamente en su primera versión» (*Briefe* III, n.º 1851, p. 313).

²³ Durante el trabajo en *El Corregidor*, Wolf y Mayreder ya habían intercambiado opiniones sobre posibles obras literarias para nuevos libretos.

desastroso²⁴. «A lo mejor yo mismo me encargo del texto. A algunos la necesidad ya les ha enseñado a mendigar. A lo mejor a mí me enseña a poetizar» (*Briefe* III, n.º 1964, pp. 414-5). El 26.5.1897, le dice a Melanie Köchert que Rosa Mayreder todavía no sabe nada de su «complot»: «Lo de mis libretos es un caso aparte. Sin intrigas no son posibles. En su momento, la víctima fue Schaumann, ahora le toca a Frau M.» (*Briefe* III, n.º 1967, p. 417). Moritz Hoernes es el elegido para escribir el libreto. A la misma destinataria le comenta, en carta del 8.6.1897, que tal vez, en vista de una carta de Karl Heckel sobre el libreto de *Manuel Venegas* y sobre literatura, Heckel sea el llamado a escribir el texto de su ópera. Por lo menos, apunta, Heckel es «musical», no como Hoernes (*Briefe* III, n.º 1979, p. 427). En otra carta del 10.6.1897 a la misma, dice que Rosa Mayreder ha mostrado interés por el trabajo de Hoernes (*Briefe* III, n.º 1983, pp. 430-1). En ningún momento Rosa Mayreder deja entrever –al menos ante Wolf– ni la más mínima nota de disgusto²⁵. A Hugo Faisst (16.6.1897): «A pesar de sus muchas bellezas, se ha visto que el texto de Frau Mayreder no vale para la escena» (*Briefe* III, n.º 1987, p. 435). A principios del mes de julio, Wolf tiene en sus manos el libreto de Hoernes completo. El 9.7.1897 le escribe a Grohe que la lectura del texto le ha hecho llorar y que ni Shakespeare habría hecho algo tan teatral y poético (*Briefe* III, n.º 2009, p. 454). Ahora bien, parece que desde ese momento Hoernes muestra poco interés por el texto y le cuesta hacer los cambios que le solicita Wolf, así que le pide a Haberlandt que los haga él; cambios que se mantendrán en el libreto sin comunicárselo a Hoernes (carta del 23.8.1897 a Melanie Köchert; *Briefe* III, n.º 2039, p. 481)²⁶. El 7.9.1897, escribe una carta a Rosa Mayreder en la que le hace saber que Oskar Grohe también echa pestes del libreto de Hoernes, y Wolf cree que, al igual que había sucedido cuando escuchó la música del *Corregidor* y su amigo se retractó arrepentido, ahora pasará lo mismo. También le envía una carta de Grohe en la que este elogia el texto de Rosa Mayreder a costa del de Hoernes. Heckel guarda un adusto silencio. Wolf afirma que le gusta la música que por ahora ha compuesto para *Manuel Venegas*. «Y el mejor criterio para un buen texto es una buena música. Así lo demuestran los hechos, y con eso, punto» (*Briefe* III, n.º 2045, p. 487). En carta del 16.9.1897 a Grohe: «Entonces, ¿a Heckel y a ti no os gusta mucho el texto? ¡Me alegro! Ah, perdón... ¡Lo siento!» (*Briefe* III, n.º 2056, p. 497). Desde el sanatorio de Svetlin, el 16.11.1897 escribe a Ignatz Schauburger, criado de la familia Köchert, que le envíe, entre otras cosas, el libreto de *Manuel Venegas* en las versiones de Hoernes y Rosa Mayreder (*Briefe* III, n.º 2061, p. 502). Si nos fijamos en las expresiones que Wolf dejó por escrito en las que habla de las obras de Alarcón, en sus elogios se muestra mucho más entusiasta con *El Niño de la Bola* que con *El sombrero de tres picos*. Pero merece la pena recordar las siguientes palabras de Marie Lang: «Ahí [en *Der Dreispitz*] tenía el material para la ópera cómica que llevaba años deseando. Wolf se entusiasmó. Con verdadera

²⁴ Recordemos su gusto por Otto Ludwig, es decir, por el «realismo poético»; recordemos, también, que entre los libros de la biblioteca de Wolf se encontraban *Skizzen und Fragmente* y *Shakespeare-Studien*. (Véase «La biblioteca de Hugo Wolf» en *Hugo Wolf: Spanisches Liederbuch, Nietzsche y literatura*, ed. cit., pp. 53-61). Léanse en los *Shakespeare-Studien*, p. ej., «Behandlung des Monologs und der Dialoge» y «Lautes Denken» (ed. cit., pp. 106-9, 116-7). Y para pensar sobre una posible relación entre la concepción que Wolf tenía de sí mismo como «lírico objetivo» y el «realismo poético» de Ludwig, véanse, especialmente, las páginas 193-208 y 211-4 (pertenecientes a los estudios de los años 1858-1860). A Wolf le sugirieron que hiciese una ópera a partir de *Hanns Frei* de Ludwig, idea que rechazó porque la obra no le parecía nada «moderna» y porque imitaba demasiado a Shakespeare. Una lástima que Wolf y sus amigos no hubiesen reparado en la versión teatral que Ludwig hizo de *Das Fräulein von Scuderi*, de E. T. A. Hoffmann, y que bien podría haber titulado *Cardillac*, una figura absolutamente «moderna» con una fuerza comparable a la del cíclope de Eurípides. (*La voluntad trata de devorar voluntades. / Y si no destruimos las cosas, / las cosas nos destruyen a nosotros. Paz y orden / son para los débiles; pues ahí el débil es / el fuerte y el fuerte es el débil* (llega a declarar Cardillac en el largo monólogo que compone la escena III del acto III; ed. cit., pp. 188-9).

²⁵ Pero la herida fue profunda. En una entrada de su diario del 19.2.1905, con motivo de haber recibido una carta de Decsey pidiéndole información para su biografía sobre Wolf, Rosa Mayreder recuerda que el dolor por la desgracia de Wolf y la consiguiente pérdida del «amoroso lazo espiritual» con él se vio amortiguado por una especie de satisfacción al no poder este componer el libreto de Hoernes (*Tagebücher 1873-1937*, ed. cit., pp. 91-2).

²⁶ Wolf ya había hecho cambios en el libreto del *Corregidor* sin comunicárselo a Rosa Mayreder (como se verá en la traducción del libreto en este mismo libro), lo que provocó que la versión impresa, de cuya revisión se encargó Mayreder en octubre de 1895, no coincidiese con el texto ni de la primera impresión de la reducción para piano ni de la partitura publicada por Lauterbach & Kuhn. (Véase L. SPITZER, *Der Corregidor. Revisionsbericht*, ed. cit., pp. XIV, 2).

pasión se sumergió en la historia, parecía vivir en España, solo se dedicaba a estudiar el arte gitano de ese pueblo»²⁷. Wolf intentó escribir él mismo el libreto, pero no lo logró.

Ya desde finales de los años ochenta Hugo Wolf albergaba el deseo de encontrar un tema apropiado para una ópera y su elección recayó en una novela de Pedro de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, una joya literaria mundialmente famosa. Intentó escribir él mismo el libreto, pero fracasó ante las dificultades técnicas que acarrea el paso de la forma novelada –a la que esta obra debe sus rasgos más atractivos– a la dramática.²⁸

Desde luego, de esta obra no se podía esperar un «escándalo» como con *El Niño de la Bola*²⁹. Alarcón deja clara su intención al escribir *El sombrero...* y la cumple a rajatabla. En el prefacio de la novela, tanto el narrador³⁰ como Repela y los lugareños dejan claro que la historia del corregidor y la molinera es casta y pura. El narrador advierte:

¡A tal punto han extremado y pervertido los groseros patanes de otras provincias el caso tradicional que tan sabroso, discreto y pulcro resultaba en la versión del clásico *Repela!* Hace, pues, mucho tiempo que concebimos el propósito de restablecer la verdad de las cosas, devolviendo a la peregrina historia de que se trata su primitivo carácter, que nunca dudamos fuera aquel en que salía mejor librado el decoro. Ni ¿cómo dudarlo? Esta clase de relaciones, al rodar por las manos del vulgo, nunca se desnaturalizan para hacerse más bellas, delicadas y decentes, sino para estropearse y percurirse al contacto de la ordinariez y la chabacanería³¹.

La exageración expresiva apunta hacia la ironía, como si el narrador del prefacio pudiese decir lo que Alarcón no quiere (o no puede, o no se atreve) a decir: que lo bello y delicado no siempre es decente y que el vulgo puede hacer cosas hermosas que luego son estropeadas, por ejemplo, por religiones y moralistas. En *Historia de mis libros*, parece que Alarcón sigue oscilando (o jugando). En un diálogo entre autor y narrador, aquel pone trabas para empezar con la tarea de escribir la novela breve:

—Porque es muy difícil, dentro de las conveniencias sociales... —respondió mi buena crianza.
—¡Razón de más para intentar escribirla de modo que nadie se escandalice! —arguyó mi temeridad de artista viejo, recordando haber hecho un milagro semejante con el cuento de *La Comendadora*³².

²⁷ Marie LANG, «El origen del *Corregidor*. Recuerdos de Hugo Wolf» en *Recuerdos de Hugo Wolf. entre el cariño y la polémica*, ed. cit., p. 115. Este entusiasmo por la literatura española no extraña si se tiene en cuenta el mismo en Alemania desde, por poner un jalón, Lessing, y que llega hasta el Naturalismo. El mismísimo Julius Hart (quien, junto con su hermano Heinrich, editaría entre 1882 y 1884 la revista *Kritische Waffengänge*) publicó en 1883 *Eine Blütenlese aus spanischen Dichtern aller Zeiten* –una selección de textos literarios españoles desde el *Cantar de mio Cid* y con traducciones de Geibel, Heyse, Eichendorff y Herder, entre otros– en cuya introducción se elogia la tradición literaria española especialmente por aquello que a Wolf le atraía en *El Niño de la Bola*: realismo, pasiones, color popular, etc. En el epílogo de la nueva edición de *Der Dreispitz* en Reclam, Erna Brandenberger afirma que «En los países germanohablantes, *El sombrero de tres picos* es, después del *Quijote* y *Don Juan*, la obra más leída y también la más apreciada de la literatura española» (p. 117). No está de más recordar que en 1874 se publicó, además de *El sombrero...*, *Pepita Jiménez*. Y en 1880, año de aparición de *El Niño de la Bola*, se publicó otro gran éxito en Alemania: *El gran galeoto*. Y en 1887, año en el que comienza la hemiplejía de Alarcón, *La madre naturaleza*.

²⁸ Rosa MAYREDER, «Recuerdos de Hugo Wolf» en *Recuerdos de Hugo Wolf. entre el cariño y la polémica*, ed. cit., p. 132. Sobre el atractivo de lo novelesco por encima de lo dramático en *El sombrero de tres picos*, véase al final de este mismo volumen el artículo de Mayreder «Sobre el libreto *Der Corregidor*».

²⁹ Pero ¿qué posible escándalo se da en este caso? ¿El final «trágico», quizá? ¿Escándalo a la manera de *Cavalleria rusticana*? (¿A la manera, con la vista puesta en el futuro, de *Wozzeck*?). Si la lectura de la novela es «Estas son las terribles consecuencias de la pasión no sometida a la razón y a la moral cristiana», tenemos la típica escritura decente y docente de Alarcón. Escándalo sería si la lectura fuese otra: «Estas son las terribles consecuencias de una sociedad cuyas normas escritas y no escritas, civiles y morales, impiden que la pasión (en este caso, el amor entre un hombre y una mujer) se viva libremente». ¿Qué lectura hacía Hugo Wolf?

³⁰ Digo «narrador» cuando me refiero a la versión abreviada del prefacio, que es la que publicó y sigue publicando Reclam y la que Alarcón dio por definitiva. La voz del prefacio íntegro me parece, más bien, la del autor.

³¹ «Prefacio del autor», p. 65 en la edición de Crítica.

³² Pedro Antonio de ALARCÓN, *Historia de mis libros*, ed. cit., pp. 242-3. Dicho sea de paso, la figura de la seña Frasquita, la molinera, recuerda la de la Comendadora, que era «alta, recia, esbelta y armónica, como aquella nobilísima cariátide que se admira a la entrada de las galerías de escultura del Vaticano» (*La Comendadora*, parte I). Además de recurrir a la escultura, lo que también hace en *El sombrero...*, Alarcón se remite a la pintura, y en

Y parece mostrar cierto arrepentimiento cuando dice:

Alejandro Dumas (hijo) [...] tuvo hace años la franqueza de escribirme que mi *Sombrero de tres picos* habría ganado mucho, particularmente en aquella nación, si yo hubiese conservado el desenlace crudelísimo dado por la versión plebeya [...] al *quid pro quo* de que fue inocente objeto D.^a Mercedes...³³

En el «Prefacio del autor» se menciona *El molinero de Arcos*, publicado en la «Sección de cuentos vulgares hechos en romances» del segundo volumen, p. 410, del *Romancero general* de Agustín Durán. Desde el momento en que se dice lo siguiente del Corregidor y de la molinera: *Y como el depositario / Era hombre de altas prendas, / Quedó ella enamorada*, lo de menos es casi la diferencia en el final de ambos textos. (En el romance sí se consuma el *quid pro quo* y la historia termina en comilona, fiesta y risa y, eso sí, luego, cada oveja con su pareja). En el quinto cuento de la jornada primera del *Decamerón*, se nos relata la historia de la marquesa de Monferrato, quien rechaza «el loco amor» del rey de Francia cuando este, aprovechando la ausencia del marido, le tira los tejos a la esposa (BOCCACCIO, *Decamerón*, ed. cit., pp. 179-183). Es el octavo cuento de la octava jornada el que más se acerca a la historia del corregidor y la molinera³⁴. Zeppa descubre que Spinelloccio, su mejor amigo, se acuesta con su mujer (la de Zeppa, se entiende). Los ve irse abrazados a la alcoba...

[...] por lo que se indignó mucho. Pero como sabía que ni por escandalizar ni por nada disminuiría su injuria, sino que aumentaría su vergüenza, se puso a pensar qué venganza debía tomar de esto para que, sin que se divulgase, su ánimo quedase satisfecho; y tras mucho pensar, pareciéndole que había encontrado el modo [...] (*op. cit.*, pp. 926-7).

Este motivo de la larga reflexión para encontrar una venganza que evite el propio ridículo aparece idéntico en *El sombrero de tres picos*³⁵. En la siguiente escena, Zeppa se encuentra con la mujer de su amigo:

—Señora, antes de que te lamentes, escucha lo que quiero decirte. Yo he querido y quiero a Spinelloccio como a un hermano; y ayer, aunque él no lo sepa, me encontré con que la confianza que le he tenido había llegado a esto, que se acuesta con mi esposa como hace contigo. Pero, como le aprecio, no pretendo cobrarle de él más que lo que ha sido su ofensa; él ha tenido a mi esposa, y yo pretendo tenerte a ti. Si no quieres, entonces tendré que sorprenderle; y como no pretendo dejar esta afrenta impune, se la jugaré de tal forma que ni tú ni él seréis jamás felices.

La señora, al oír esto, y creyéndose después de que el Zeppa se lo confirmara muchas veces, dijo:

—Zeppa mío, ya que esta venganza debe recaer sobre mí, estoy conforme, siempre que con esto que debemos hacer me hagas quedar en paz con tu esposa, como yo, no obstante lo que me ha hecho, pretendo quedar con ella» (*op. cit.*, pp. 928-9).

Desde luego, la mujer de Spinelloccio colabora en la venganza de manera muy diferente a cómo lo hace doña Mercedes, la corregidora, pero la voluntad de aquella de estar en paz con la esposa de Zeppa coincide con la paz que reina entre la señá Frasquita y la Corregidora por vía, eso sí, de una especie de instintivo reconocimiento de las almas³⁶. Cuando Zeppa y la mujer de su amigo terminan

concreto, a Tiziano: «Para completar esta soberana figura, imaginaos un rostro moreno, algo descarnado (o más bien afinado por el buril del sentimiento), de forma oval como el de la Magdalena de Tiziano» (*ibid.*). En *El sombrero...*, sin mencionarlo, el cuadro en el que podemos ver a la molinera es la *Pomona* de Tiziano. (Cfr. n. 4, p. 99 en la edición de Crítica).

³³ *Ibid.*, p. 246.

³⁴ Según Arcadio López-Casanova (ed. Cátedra, p. 34), «[...] el cuento de Boccaccio que, con seguridad, Alarcón desconocía».

³⁵ Tras mirar por el ojo de la cerradura y ver la cabeza del Corregidor apoyada en la almohada de su cama, el tío Lucas piensa que demostraría tener «muy poco talento, si al remate de mi vida fuera digno de compasión! ¡Todos se reirían de mí! [...] Lo que yo necesito es vengarme, y después de vengarme, triunfar, despreciar, reír, reírme mucho, reírme de todos evitando por tal medio que nadie pueda burlarse nunca de esta giba que yo he llegado a hacer hasta envidiable, y que tan grotesca sería en una horca» (cap. XX).

³⁶ «Dijérase que la corregidora había adivinado también por instinto, al fijarse en el reposado continente y en la varonil hermosura de aquella mujer, que no iba a habérselas con un ser bajo y despreciable. [...] y notaron con gran sorpresa que sus almas se aplacieron la una a la otra, como dos hermanas que se reconocen. No de otro modo se divisan y saludan a lo lejos las castas nieves de las encumbradas montañas» (cap. XXXI).

de mantener relaciones sexuales encima del arcón en el que está encerrado Spinellocchio, aquel abre el arcón y sale Spinellocchio:

—Zeppa, estamos en paz, y por ello, como le decías antes a mi esposa, conviene que seamos amigos como antes, y como entre nosotros dos no hay nada dividido más que las esposas, que las compartamos también a ellas.

El Zeppa estuvo de acuerdo, y en la mejor concordia del mundo los cuatro comieron juntos; y de ahí en adelante cada una de aquellas señoras tuvo dos maridos y cada uno de ellos tuvo dos esposas, sin tener jamás entre ellos discusión o riña alguna por eso (*op. cit.*, p. 939).

Como bien apunta la traductora (n. 13, p. 939): «En este insólito final [...] vemos que en realidad la venganza había servido de experimento, de prueba para pasar a este jocoso intercambio matrimonial». Quizá a Alarcón, o al autor del prefacio, este cuento y este final no le parezcan decorosos, decentes, bellos y delicados. Pero, en fin, *El sombrero de tres picos* es una novela moral. Un clásico. ¿Una obra maestra? ¿De la crítica social, del humor, de la estructura, del realismo psicológico, del estilo? ¿Se puede decir, desde el máximo respeto, que los clásicos son mejorables? En el capítulo IV, leemos: «La señá Frasquita [...] no había adquirido ningún hábito andaluz», y al final del capítulo IX: «Y, dicho esto, la hermosa navarra rompió a cantar el fandango, que ya le era tan familiar como las canciones de su tierra». En el capítulo XVII el narrador nos dice que el tío Lucas «desató una borraca, que por cierto estaba aparejada». ¿Sorpresa? ¿Acaso el molinero no reconoció a su burra? Podría ser si tenemos en cuenta lo que se dirá más adelante, y aun así... En el capítulo XXI leemos que el Corregidor «principió a castañetear los dientes». Desde el comienzo de la historia se nos dejó claro que el Corregidor no tiene dientes. Por si había dudas, en ese mismo capítulo Garduña, socarrón, puede decir: «¡Dios le da confites a quien no puede roerlos!». Y en el capítulo XXXV, por si todavía queda algún despistado (además de Alarcón), se precisa entre paréntesis: «murmurando entre encías (que no entre dientes)». En el capítulo XXXIII se podría creer que el autor se precipita por lo superfluo: «Y durante algunos momentos los dos matrimonios repitieron cien veces las mismas frases: —¿Y tú? [...] Etcétera, etcétera, etcétera». Hay un caso en el que parece entreverse la huella de la publicación original por entregas: «Semejante al moro de Venecia —con quien ya lo comparamos al describir su carácter— [...]». La comparación se encuentra al final del capítulo VII. En una obra de apenas 150 páginas, es decir, que se puede leer en poco más de dos horas, esto no parece necesario. Otra cosa sería que entre la lectura del capítulo VII y del XXXIII pase casi un mes³⁷. Como, de hecho, sucedió la primera vez que se publicó *El sombrero de tres picos* en la *Revista Europea* en cinco entregas³⁸:

1.^a entrega: capítulos I-VII, 18 pp. (*Revista Europea*, 2.8.1874).

2.^a entrega: capítulos VIII-XIV, 28 pp. (*Revista Europea*, 9.8.1874).

3.^a entrega: capítulos XV-XX, 22 pp. (*Revista Europea*, 16.8.1874).

4.^a entrega: capítulos XXI-XXVIII, 20 pp. (*Revista Europea*, 30.8.1874).

³⁷ En el artículo de Rosa Mayreder traducido al final del presente volumen, dice la autora: «Si con esta manera de presentarlo era ya una figura algo anticuada, mucho más lo resultaba su servidor, Garduña, una caricatura del servilismo que raya con lo ridículo [...] En lugar del fútil Garduña puse a quien contó a Alarcón la historia de la molinera y el corregidor, el pícaro Repela, quien, como sucede en obras antiguas, ocupa el lugar de un confidente más que de un sirviente». Arcadio López-Casanova (ed. Cátedra, p. 37) afirma que «la figura de Garduña (que carece de autonomía) es “sombra de su vistoso amo”». Melquíades Prieto (ed. EDAF, p. 25) escribe: «[Los personajes de repetición] sirven para ensanchar y profundizar los cauces psicológicos del protagonista. Es el caso de Garduña y el alcalde de monterilla respecto de don Eugenio». ¿De verdad? Más bien parece que tras la descripción de los personajes en la primera entrega de la novela, Alarcón cambia de opinión sobre Garduña, quien, desde luego, ni es una copia mala ni un doble sin autonomía. De Garduña no solo se detiene el narrador en decirnos su edad (48 años), al igual que hace con los personajes como la señá Frasquita (30 años), el tío Lucas (40 años) y el Corregidor (55 años), sino que incluso nos da su nombre (Sebastián, cap. XXXIV) y nos dice que los que tenían cierta confianza respetuosa con él le llamaban «Bastián» (cap. XXV). Algunos de los golpes de humor de la novela se deben a Garduña, y lo mismo sucede con reflexiones autobiográficas. Si uno olvida la descripción que al principio de la novela se hace de Garduña, o si se lee la «reducción dramática» en este volumen, lo cierto es que este personaje incluso puede «caer bien», algo que no sucede en ningún momento con el Corregidor. ¿Se puede decir, entonces, que Rosa Mayreder erró en sus razones y por eso acertó? Es decir, ¿se puede decir que supo ver al Repela que realmente sí no es al menos está en Garduña a pesar de que nos dice que solo veía a Garduña a través de la descripción del narrador?

³⁸ Cfr. ed. Cátedra, p. 48.

5.ª entrega: capítulos XXIX-XXXVI, 29 pp. (*Revista Europea*, 6.9.1874).

Según Oldřich Bělič, dejando fuera el último capítulo («Conclusión, moraleja y epílogo»), esta estructura en cinco entregas/partes coincide con la de la comedia clásica (exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace) respetando las reglas de unidad de acción, tiempo y lugar³⁹. Habría que decir que ese esquema es el de prácticamente cualquier narración «convencional», literaria o no. Por ejemplo: «Ayer me encontré con la hija del farmacéutico y me dijo que quería contarme un secreto (*exposición*). Me llevó a su casa cuando no había nadie. Nos encerramos en el sótano (*intensificación*). Entonces me dijo que estaba enamorada de mí y que si no me casaba con ella, me pegaría un tiro. Y sacó un revólver (*culminación*). Yo intenté explicarle que era un dóberman y que los perros no podíamos casarnos. Pero no entendía mis suaves ladridos. Luego guardamos silencio durante varias horas (*declinación*). Finalmente, se abrió la puerta, apareció el farmacéutico, le pegó un tiro a su hija y me contrató para guardar la finca (*desenlace*)». Pueden inventar la historia que quieran y si la cuentan de manera sencilla, lo más probable es que se ajuste a esta estructura. Más convincente resulta la explicación de Eva. F. Florensa (ed. Crítica) de buscar en la literatura del Siglo de Oro los modelos para la novela⁴⁰. Pero, dicho esto, sí parece que la publicación por entregas influyó en la confección del libro, y lo hizo para bien, porque se diría que propició la articulación de la intriga. Así terminan las cuatro primeras entregas:

1.ª entrega: capítulos I-VII (2.8.1874). «Pero ¿a qué estas actitudes melodramáticas en un cuadro de *género*? Vais a saberlo inmediatamente». El lector tuvo que esperar una semana.

2.ª entrega: capítulos VIII-XIV (9.8.1874). «¿Se me ha olvidado decirle a ese bachillero que me trajesen también una baraja! ¡Con ella me hubiera entretenido hasta las nueve y media, viendo si me salía aquel *solitario*!». El lector también puede armarse de baraja hasta la siguiente entrega.

3.ª entrega: capítulos XV-XX (16.8.1874). «—¡También la corregidora es guapa!». El lector ha de esperar casi dos semanas hasta saber si el tío Lucas conseguirá su propósito.

4.ª entrega: capítulos XXI-XXVIII (30.8.1874). «—¿Qué dices, desgraciado? —prorrumpió don Eugenio de Zúñiga—. ¿Crees tú a ese villano capaz?... // —¡De todo! —contestó la señá Frasquita». Habrá que esperar otra semana para saber si los que van detrás del molinero llegarán a tiempo y qué ha pasado entre este y la corregidora.

Ahora bien, la intriga afecta al «cómo», no al «qué», pues el lector ya sabe desde el prefacio que tiene entre las manos una historia de lo más decente. Para una verdadera intriga, tendría que haberse suprimido el prefacio y haber esperado a que el lector de turno no tuviera ni idea de la historia escrita por Alarcón. Y, en cualquier caso, la intriga del «cómo» es uno de los puntos fuertes de la novela. Rosa Mayreder (y podemos entender que también Hugo Wolf y, probablemente, la mayoría de los lectores de lengua alemana de aquel entonces) destacaba del libro la sátira social y el humor, algo que hacía depender exclusivamente de lo épico/narrativo, no del elemento dramático. Del mismo modo, la técnica narrativa serviría para «aumentar la tensión» y jugar con el conocimiento, la ignorancia y las expectativas al mismo tiempo de lectores y personajes. Y, según Mayreder, eso queda fuera de los

³⁹ *Ibid.*, pp. 41-2. Y añade el introductor, Arcadio López-Casanova: «Pero —siguiendo la opinión de Bělič— el manejo que en la obra hace Alarcón del tiempo (con acciones simultáneas y cambios en el orden lineal cronológico) es propio, efectivamente, de la épica y no de la dramática», p. 42.

⁴⁰ En realidad, los dos *Dreispiß* de Reclam no empiezan por el principio. No solo falta la dedicatoria («Al señor don José Salvador de Salvador dedicó esta obra P. A. de Alarcón»), sino aquello que confiere a la obra el primer perfume evocador del Siglo de Oro: el mismísimo título: «EL SOMBRERO DE TRES PICOS. HISTORIA VERDADERA DE UN SUCEDIDO QUE ANDA EN ROMANCES, ESCRITA AHORA TAL Y COMO PASÓ POR D. PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, BACHILLER EN FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA, ETC., ETC.». Los estudiosos de la obra de Alarcón también quieren ver una relación entre la pelea del capítulo XXVII y el cap. XVI de la primera parte del *Quijote*: «De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él imaginaba ser castillo» (el intercambio de palos entre Maritornes, el ventero, don Quijote, Sancho y el harriero hasta la aparición del cuadrillero), así como entre la historia de las burras y el cap. XXV de la segunda parte del *Quijote*: «Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titerero, con las memorables adivinanzas del mono adivino».

recursos escénicos. (Véase más adelante en este libro el artículo de Rosa Mayreder). Sin embargo, ya hemos visto que Wolf se dio cuenta de que en el libreto lo preponderante no era lo cómico, sino lo tragicómico. Tampoco en el libreto se trata de sátira social. Parece que todos estaban de acuerdo en que no se podía jugar escénicamente con la intriga/tensión. Si a la novela le quitamos la sátira social y el humor y el juego de tensiones que introduce el narrador, ¿qué le queda? Para intentar responder a esta pregunta está el apartado de este libro «*El sombrero de tres picos: una reducción dramática*», donde me he limitado a copiar de la novela aquello que puede ser calificado de dramático/teatral (diálogos y acotaciones), eliminando, así, todo lo épico/narrativo (las descripciones y comentarios del autor, etc.). Juzguen ustedes mismos. Si tanto Mayreder como Wolf tenían claro que lo mejor de la novela era el tratamiento novelístico de la historia (es decir, cómo la cuenta y comenta el narrador), y si querían (o si veían que lo contrario era imposible) seguir una exposición lineal de los acontecimientos, para saber con exactitud qué tenían entre manos, con qué material contaban para un libreto, lo mejor habría sido que primero hubiesen hecho no solo esta «reducción dramática» de la obra, sino que incluso la hubieran intentado «ordenar» de manera que la sucesión de los hechos fuese lineal. Pero quizá se ha dado por sentado algo que todavía resulta discutible. ¿De verdad carece la novela de la intriga del «qué»? Desde el prefacio del autor, los lectores saben que no habrá *quid pro quo*, es decir, que el tío Lucas no se acostará con la corregidora ni a la fuerza ni por gusto, gana o deseo de venganza de doña Mercedes. Por lo tanto, da igual esperar una semana después de ver cómo el molinero se marcha a la ciudad disfrazado de corregidor y repitiendo «También la corregidora es guapa». Sabemos que no pasará nada. O, mejor dicho, el narrador nos ha dicho en el prefacio que no pasará nada. Y cuando el Corregidor va al molino para disfrutar de la señá Frasquita, también sabemos que saldrá trasquilado. O al menos es lo que nos ha dicho el narrador en el prefacio y también al hablarnos de la molinera, a la que todos comparan con una «chiquilla de cuatro años» (cap. IV). Pero si eliminamos el prefacio y la voz del narrador, repito: ¿qué queda, qué historia tenemos? Incluso teniéndola en cuenta: ¿estamos siendo engañados? Leopold Spitzer⁴¹ argumenta que las razones que llevaron a Hugo Wolf a aceptar en 1895 el libreto de Rosa Mayreder serían tres: la atmósfera meridional de la historia, lo que impediría *wagnerln*; el hecho de que la acción de los personajes estuviese psicológicamente fundamentada y resultase realista, lo que acerca el libreto a las corrientes del segundo Naturalismo alemán, más próximo a Ibsen o a Büchner que a Zola o a Lenz, y en el que lo psicológico y no el medio (en el caso de la ópera wagneriana, el teatro mismo) determina la acción; y que los versos empleasen el tetrámetro trocaico⁴², al igual que los poemas del *Spanisches Liederbuch* (y, dicho sea de paso, que el *Cid* de Herder). Spitzer observa que desde los *Mörrike-Lieder*, Wolf se vuelve más realista y sus canciones se convierten en «psicogramas interpretados musicalmente». Que desde sus viajes a Múnich y a Berlín Hugo Wolf está más en contacto con la literatura contemporánea y es más receptivo a la misma es un hecho que puede observarse en el transcurso de la lectura de sus cartas⁴³. En sus *Recuerdos de Hugo Wolf*, Rosa Mayreder cuenta que cuando lo conoció en persona en febrero de 1890, discutieron sobre *Hedda Gabler* porque «Hugo Wolf todavía era por aquel entonces un encarnizado enemigo de Ibsen y del moderno movimiento literario»⁴⁴. Ese «todavía» ya no sería válido en 1895, cuando a principios de año vuelve a leer el libreto de Mayreder. Spitzer llega a afirmar que «No cabe duda de que Mayreder tuvo presente, hasta cierto punto, la *realidad del escenario*, pero su

⁴¹ Véase L. SPITZER, *Hugo Wolfs «Der Corregidor»*. *Fakten und Daten*, ed. cit., pp. 191-3, 207, 213, 222.

⁴² Pero en carta del 17.1.1895 a Frieda Zerny (*Briefe* II, n.º 1209, pp. 551), Wolf habla de la «Grandezza» de los versos yambos de cuatro pies del libreto.

⁴³ Véase *Hugo Wolf: Spanisches Liederbuch, Nietzsche y literatura*, ed. cit., pp. 201-269. Y esos viajes bien podrían haber estado ya bajo el influjo de Nietzsche. Según Rosa Mayreder, el cambio en los gustos literarios de Wolf se debió a la lectura de Nietzsche: «Mientras tanto, pasaron cinco años sin que encontrase un libreto que le convenciera. Pero sus gustos literarios habían cambiado. El wagneriano de estricta observancia conoció a Friedrich Nietzsche y este gran artista de la palabra venció al ingenioso y sibarita esteta que se ocultaba en Wolf, lo que, sin embargo, en ningún caso puede entenderse como un distanciamiento de Wagner» (Rosa MAYREDER, «Recuerdos de Hugo Wolf» en *Recuerdos de Hugo Wolf: entre el cariño y la polémica*, ed. cit., p. 133). Constancia de este cambio de gusto y la preferencia por el análisis psicológico en la literatura dejan, por ejemplo, la carta del 16.2.1896 a Frieda von Lipperheide, en la que comenta *L'innocente* de D'Annunzio (*Briefe* III, n.º 1541, pp. 38-9), y la enviada el 17.8.1894 a Oskar Grohe sobre *Crimen y castigo* (*Briefe* II, n.º 1102, p. 452), palabras que hay que comparar con lo dicho al mismo destinatario sobre *Los hermanos Karamazov* en carta del 11.8.1890 (*Briefe* I, n.º 383, p. 387).

⁴⁴ En *Recuerdos de Hugo Wolf: entre el cariño y la polémica*, ed. cit., p. 132.

“realidad” no era la de un Verdi o un Wagner, sino la de un Ibsen»⁴⁵. De hecho, el libreto sería más realista, estaría más psicológicamente fundado, que la propia novela de Alarcón, como lo demostraría, por ejemplo, la escena de la huida del tío Lucas de casa de Juan López, el alcalde de monterilla. Pero ¿caso Alarcón quería ser realista? ¿Es *El sombrero de tres picos* una obra realista? En el capítulo II, el narrador habla de «esta prosaica uniformidad y desabrido realismo que nos legó, al cabo, la Revolución francesa». No, a pesar de su apariencia, la obra no tiene nada de realista. Y por aquí —una vez se ha despojado de ese auténtico trampantojo que es el realismo en la obra— es por donde empezamos a ver claro en la novela. El narrador (y el narrador es también la voz en el «Prefacio del autor») es la ironía del autor. De ahí que ni esté psicológicamente fundamentado ni sea necesario que lo esté, por ejemplo, el asunto de las dudas y certezas del tío Lucas. El molinero llega a su casa y encuentra la puerta abierta; la ropa del Corregidor se seca frente al fuego; sobre la mesa está el nombramiento del sobrino de la señá Frasquita; mira por el ojo de la cerradura de su dormitorio y ve la cabeza del Corregidor sobre la almohada. El tío Lucas se ríe mefistofélicamente, nos dice el narrador. Y añade: «La realidad le hacía menos daño que la duda». La duda ya mortificaba al Corregidor al no saber si podría disfrutar de la molinera, y más por salir de ella que por estar movido por la esperanza («¡Así saldré pronto de esta cruel incertidumbre!», cap. XIV), sigue el plan de Garduña. El molinero exclama: «¡Soy dueño de la verdad!... ¡Meditemos!». El lector sabe todo lo que ha pasado en el molino entre la señá Frasquita y el Corregidor; sabe, pues, que el tío Lucas se está equivocando. Pero el lector no puede dejar de ver que el molinero ha caído en el disparate: sigue pistas que toma como pruebas. Más adelante (capítulo XXXIII), es el tío Lucas el que pide explicaciones: «Era que empezaba a acordarse otra vez de lo que había visto por el ojo de la llave». Así que de las pistas pasa a las explicaciones. Y, entonces, la señá Frasquita pone de testigo a Piñona y Liviana, sus burras. «—¡Conque eres inocente! —exclamaba en tanto el tío Lucas, rindiéndose a la evidencia». El tío Lucas pasa de las pistas como pruebas a las explicaciones/relatos como evidencias, es decir, también como pruebas. A continuación, es la molinera la que le pide explicaciones a su marido, y son los criados de la corregidora quienes cuentan lo que sucedió desde el momento en que el tío Lucas entró disfrazado en el corregimiento. Y, por supuesto, la señá Frasquita cree lo que cuentan porque cómo se va a dudar de la corregidora, mujer noble y medio santa... que «se había esmerado en dar a aquella escena una solemnidad teatral» (cap. XXX). ¿Y el lector? ¿Por qué no va a creer el lector a la corregidora? ¿O por qué ha de creer el lector a la corregidora? Si uno lee la «reducción dramática» de la novela, es decir, si uno solamente lee/ve lo que sucede, sin la mediación del narrador, ¿qué puede pensar? En verdad, ¿qué sabe el lector sobre lo sucedido entre el molinero y la corregidora? ¿Qué sabe el lector a partir de lo que ve, no de lo que el narrador le cuenta? Y, llegados casi al final, los molineros se reconcilian y se hacen carantoñas. «El Corregidor, que observaba aquella pantomima, quedose hecho una pieza, sin acertar a explicarse una reconciliación tan inmotivada» (cap. XXXIII). ¿Cómo es posible esto? Si ve que durante su ausencia los molineros se han reconciliado, ¿no será porque la molinera ha quedado convencida de la inocencia de su marido a través de la corregidora? En el libreto, en la escena V del acto IV, el tío Lucas exige pruebas.

Lucas

¡No quiero sus juramentos, señor alcalde!

¡Lo que exijo, señor alcalde, son pruebas!

Repela (*dando un paso adelante*)

Querido molinero, me temo

que vas por el camino equivocado.

Feliz solo hace la fe,

feliz no hacen las pruebas.

Lucas

No, por cierto, pues la prueba

que me dieron mis ojos

no me ha hecho feliz.

¿O no era una prueba

⁴⁵ Y antes en el mismo libro, en la página 205, vuelve a relacionar a Mayreder con Ibsen.

cuando a tu señor en la cama
de mi mujer vi?

El tío Lucas del libreto es un hombre «moderno» y pide pruebas. Repela responde que lo importante es la felicidad, no la verdad, y que para ser feliz hay que tener fe (ciega, se entiende). Y, entonces, el molinero da un paso atrás en su «modernidad» y toma por prueba una pista, un indicio, un fragmento de realidad, porque en ningún momento ha visto a su esposa manteniendo relaciones sexuales con el Corregidor; ni siquiera los ha visto juntos, aunque sea jugando al ajedrez. (¡Y cuidado que eso sí podría haber sido una pista con valor de prueba!). ¿Qué significan «realismo», «realismo psicológico», «acciones psicológicamente fundamentadas»? Tanto en la novela como en el libreto nos encontramos no con un «espacio lógico», sino con un «lugar antro-po-lógico», con ese mundo de los hombres en el que la «lógica» puede ser completamente «ilógica». ¿La novela y el libreto presentan de manera realista, fiel a la realidad, la lógica falta de lógica de unos hombres en los que la inteligencia más bien brilla por su ausencia? El pequeño mundo del molino y sus alrededores son el lugar antro-po-lógico. El molino, en concreto, podría ser una especie de *hortus conclusus*, o de sensato jardín epicúreo. Podría serlo, pero es un paraíso terrenal: no un *paraíso* terrenal, sino un paraíso *terrenal*. Y en esa tierra no hay ángeles ni santos: hay demonios y animales y hombres que son demonios y animales y una mezcla de demonios y animales. En el capítulo XI, la señá Frasquita tira al Corregidor y este, tendido en el suelo, ve al tío Lucas asomándose desde lo alto del emparrado. «Hubiérase dicho que Su Señoría era el diablo vencido, no por San Miguel, sino por otro demonio del Infierno». La narración y las intervenciones de los personajes están plagados de expresiones que evocan al infierno, a diablos y demonios. No en vano la acción transcurre el día 28 de octubre, festividad de San Simón y San Judas, una noche tradicionalmente «mágica» en la que, según la molinera (cap. XXIII), «los duendes se están despachando a su gusto». El tío Lucas era mañoso, industrial, sagaz, enemigo de la necedad, y, entre sus muchas obras, «Había enseñado a bailar a un perro, domesticado una culebra, y hecho que un loro diese la hora por medio de gritos» (cap. VI). El molinero es el señor de los animales y hace con ellos lo que quiere, es decir, hace que imiten a los hombres, los aparta de su naturaleza, no los escucha. Y por eso, cuando llega el momento de escucharlos, no puede hacerlo: no entiende que sus burras se están saludando en la noche. Y suelta: «¡Bien dice el refrán: el mayor mal de los males es tratar con animales!» (cap. XIX). La molinera, en ese momento, no reacciona mucho mejor: «—¡Calla, demonio! —le dijo la navarra [a su burra], clavándole un alfiler de a ochavo en mitad de la *crúz*» (cap. XXIII). Pero la señá Frasquita —quien ya en el capítulo X se había comparado a sí misma y a su marido con monos («¡Y cuando vinieran mis galanes y nos vieses ahí, dirían que éramos un mono y una mona!»)— se da cuenta mucho antes que su marido de lo que hacían/decían las dos burras y, en el capítulo XXIV, exclama: «¡Dios mío! ¡Cuando piensa una que los animales tienen más entendimiento que las personas!». La molinera no necesita que la justifiquen los hombres porque posee testigos que no se dejan seducir ni sobornar, es decir, que no mienten. Sin embargo, recordemos, la corregidora sí empleará a los hombres como testigos. La señá Frasquita será todo lo diablesa que se quiera, pero también es una niña. Repito aquí un fragmento, ya citado, del capítulo XXXI: «Dijérase que la corregidora había adivinado también por instinto [...] que no iba a habérselas con un ser bajo y despreciable. [...] y notaron [la molinera y la corregidora] con gran sorpresa que sus almas se aplacieron la una a la otra, como dos hermanas que se reconocen. No de otro modo se divisan y saludan a lo lejos las castas nieves de las encumbradas montañas». La última frase bien podría sustituirse por esta: «No de otro modo se perciben y saludan a lo lejos y en medio de la noche dos burras»⁴⁶. Instinto, almas, reconocimiento: reconocimiento sin palabras. En el capítulo XXXII, la señá Frasquita piensa que su marido se ha acostado con la corregidora y le espeta: «—¡Te desprecio, Lucas! [...] El rostro del molinero se transfiguró al oír la voz de su mujer. Una especie de inspiración,

⁴⁶ «Entonces Yahveh abrió la boca de la burra, que dijo a Balaam: “¿qué te he hecho yo para que me pegues con esta ya tres veces?”. Respondió Balaam a la burra: “Porque te has burlado de mí. Ojalá tuviera una espada en la mano; ahora mismo te mataba”. Respondió la burra a Balaam: “¿No soy yo tu burra, y me has montado desde siempre hasta el día de hoy? ¿Acaso acostumbro a portarme así contigo?”. Respondió él: “No”. Entonces abrió Yahveh los ojos de Balaam, que vio el Ángel de Yahveh, de pie en el camino, la espada desenvainada en la mano; y se inclinó y postró rostro en tierra. El Ángel de Yahveh le dijo: “¿Por qué has pegado a tu burra con esta ya tres veces? He sido yo el que he salido a cerrarte el paso porque delante de mí se tuerce el camino. La burra me ha visto y se ha apartado de mí tres veces. Gracias a que se ha desviado, porque si no, para ahora te habría matado y a ella la habría dejado con vida”», *Números 22*. Por el molino y sus alrededores ya no hay dioses.

semejante a la de la fe religiosa, había penetrado en su alma, inundándola de luz y de alegría... Así es que, olvidándose por un momento de cuanto había visto y creído ver en el molino, exclamó con las lágrimas en los ojos y la sinceridad en los labios [...]». La fe de Repela en el libreto. Inspiración, fe, alma, luz, olvido de las pistas/pruebas, sinceridad en los labios... En el lugar antro-po-lógico, los hombres son demonios, peores que animales: animales con lenguaje; dominan la naturaleza, pero no la siguen; dan nombre a los animales, pero no los escuchan; la razón, o, mejor dicho, el lenguaje, el instrumento que media entre el hombre y la realidad, entre hombre y hombre, hace posible el error y el engaño (y, por lo tanto, la mentira, esa forma de engaño para los tontos). Pero ¿qué son error y engaño? Sencillamente, ficciones. El lugar antro-po-lógico es, simplemente, lenguaje. Y ahí no queda más remedio que convivir con el error y el engaño. Incluso para buscar la verdad, incluso para que la expresen aquellos que honestamente creen haberla encontrado, no hay más medio que las ficciones. Y por eso *El sombrero de tres picos* es una obra maestra: porque su uso del lenguaje, su ficción, coincide con su idea de lenguaje, la ficción. Y de ahí la ironía, la ambigüedad, las pistas falsas, la incertidumbre; el no saber si habla el autor o el narrador, el no saber a quién de los dos tomar en serio, como si alguno estuviese diciendo la verdad...; de ahí el dejarse embaucar por la lectura, por la traducción. Cuando se habla de las debilidades del libreto del *Corregidor*, incluso cuando lo hace su autora, se recuerda el humor y la técnica novelística, épica, del narrador, y también la sátira social, y parece que eso es todo lo que le falta al libreto en comparación con el libro, y parece que para compensar esas carencias, el libreto acierta al crear el personaje de Repela y al ofrecer una obra en la que la acción está basada en la psicología de los personajes. Si uno compara la «reducción dramática» con el libreto, la impresión que se tiene es que a este último sigue faltándole algo que no son motivos como la mezcla de deseo y venganza en el *Corregidor*, o la sombra de infelicidad en el matrimonio de los molineros por el hecho de no tener hijos, cosas estas que confieren complejidad y profundidad psicológica y literaria a la obra⁴⁷; sí, al libreto le falta todo esto, pero no, no es esto lo que se echa de menos en el libreto al compararlo con la novela; lo que se echa en falta es la escena de las burras saludándose en la noche⁴⁸. Porque ahí radica la clave de la novela. De hecho, es un error comparar el libreto con la novela. El libreto no es una adaptación de la novela: toma de esta la historia; una historia sobre un hombre que quiere aprovecharse de su autoridad para seducir a una mujer casada, que es rechazado por esta, que jura vengarse y cuyo plan, puesto en marcha, tiene como consecuencia que el marido, a su vez, jura vengarse intentando acostarse con la mujer de ese hombre. Es decir, una obra de más o menos enredo (lo de *Caballero und Liebe*, recordando *Kabale und Liebe* de Schiller, no estaba mal pensado) y de más o menos humor sobre hombres y mujeres que aman, desean y odian⁴⁹. Y esto, si se quiere, es la historia de la novela, pero eso no es *El sombrero de tres picos*. Y dicho todo esto, algo se nos escapa. El molinero era «Semejante al moro de Venecia [...] La única diferencia consistía en que el tío Lucas era por idiosincrasia menos trágico, menos austero y más egoísta que el insensato sacrificador de Desdémona» (cap. XX). Esta frase tiene tanto sentido como decir que X es igual a Y salvo que no se parecen en nada. No puede ser que Alarcón, de repente, al escribir esas frases se hubiese vuelto tonto. Tampoco parece que le quiera tomar el pelo a los lectores. Quizá no hay que mirar el dedo, sino hacia donde este apunta. No sé si en algún texto Alarcón se explaya sobre la posible influencia y relación de *Otelo* con la escritura de la novela y con la novela misma. Tampoco tengo constancia de que Rosa Mayreder se haya expresado sobre lo mismo respecto de su libreto. Me llama la atención que en el capítulo II, al hablar de las costumbres de la gente de aquel entonces, se diga en la novela: «acostándose incontinenti con su señora», y en *Otelo*, acto IV, escena II (ed. cit., p. 900), dice Desdémona: *He says he will return incontinent*⁵⁰; y que la señá Frasquita sea de «alabastrino color», y en *Otelo*, acto V, escena II (ed. cit., p. 903), diga el protagonista ante la dormida Desdémona:

⁴⁷ El libreto, por su parte, añade motivos nuevos, como, p. ej., la relación de Repela con la molinera, la amistad como sustituta de la pasión amorosa cuando no ha lugar para esta, la desgraciada vida de Manuela (la sirvienta en casa del alcalde de monterilla) o el sufrimiento del Corregidor (al fin y al cabo, un viejo en cuya esposa no encuentra satisfacción sexual y que cae enamorado de una mujer que, para gastar una broma, se empeña en seducirlo).

⁴⁸ «Wolf también intenta compensar esta debilidad y recordarle el incidente al oyente al incluir en la música de transformación [*Vermählung*] del tercer acto repetidos grupos de cuatro acordes orquestales fuertes que imitan el rebuzno del burro. Salvo que el oyente se percate de este recurso, su significado pasará fácilmente inadvertido» (P. COOK, *Hugo Wolf's Corregidor. A Study of the Opera and its Origins*, ed. cit., p. 35).

⁴⁹ ¿Se imaginan a Wolf ante *Mörder, Hoffnung der Frauen*, de Kokoschka?

⁵⁰ Confío en que ustedes sabrán comprender y perdonar el hecho de que no me atreva a traducir a Shakespeare.

[...] *Yet I'll not shed her blood, / Nor scar that whiter skin of hers than snow, / And smooth as monumental alabaster.* Sí, reconozco que lo más probable es que se trate de pura casualidad. Pero ¿la estratagema del «vino español» del libreto (acto II, escena VIII) no les recuerda a la escena de los brindis con los que Yago emborracha a Casio para perjudicar a Otelo? (Acto II, escena III; ed. cit., p. 885). Sí, tal vez Rosa Mayreder no la tenía en mente. También puede ser casualidad que la corregidora, en la novela, castigue a su marido con el silencio: jamás sabrá lo que aquella noche sucedió entre ella y el tío Lucas⁵¹. En *Otelo* hay otro personaje que con su silencio castiga a los demás:

Iago

Demand me nothing. What you know, you know.
From this time forth I never will speak a word.

Ludovico (*to Iago*)

What, not to pray?
(Acto V, escena II; ed. cit., p. 906)⁵².

Y puede que también esto sea mera coincidencia. Y, además, da igual si lo es o no. ¿Habría algo más «moderno», más «realista», más «psicológicamente fundamentado»⁵³ que esto? ¿Habría algo más hermoso?

Othello

Why, why is this?
Think'st thou I'd make a life of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No, to be once in doubt
Is once to be resolved. Exchange me for a goat
When I shall turn the business of my soul
To such exsufflicate and blowed surmises
Matching thy inference. 'Tis not to make me jealous
To say my wife is fair, feeds well, loves company,
Is free of speech, sings, plays, and dances well.
Where virtue is, there are more virtuous,
Nor from mine own weak merits will I draw
The smallest fear or doubt of her revolt,
For she had eyes and chose me. No, Iago,
I'll see before I doubt; when I doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this:
Away at once with love or jealousy.
(Acto III, escena III; ed. cit., p. 890).

Othello [*taking Iago by the throat*]

Villain, be sure thou prove my love a whore.
Be sure of it. Give me the ocular proof,
Or, by the worth of mine eternal soul,
Thou hadst been better have been born a dog
Than answer my waked wrath.

Iago

⁵¹ Castigo que no fue tal, pues a diferencia de la incertidumbre que al corregidor le devoraba las entrañas al principio de la historia en el caso de la molinera, el silencio de su esposa lo deja completamente indiferente. (¿Tal vez porque también porque siempre podría sobornar a algún sirviente para que le contase lo sucedido?).

⁵² Pónganme delante cien obras literarias consideradas clásicas y no las cambiaré por el silencio de Yago tras la pregunta de Ludovico. Y perdónenme por este comentario; pero es difícil no emocionarse y entusiasmarse con Shakespeare, ¿verdad? En fin, ¡paciencia! Pues, como dice Yago: *How poor are they that ha' not patience!* (acto II, escena III; ed. cit., p. 887).

⁵³ «Schiller exterioriza la acción; Shakespeare la interioriza» (Otto LUDWIG, *op. cit.*, p. 51). ¿Hay necesidad de recurrir a Ibsen?

Is't come to this?

Othello

Make me to see't, or at the least so prove it
That the probation bear no hinge nor loop
To hang a doubt on, or woe upon thy life.

[...]

Othello

By the world,
I think my wife be honest, and think she is not.
I think that thou art just, and think thou are not.
I'll have some proof. My name, that was as fresh
As Dian's visage, is now begrimed and black
As mine own face. [...]

(Acto III, escena III; ed. cit., p. 892).

Othello

[...]

O, I were damned beneath all depth in hell
But that I did proceed upon just grounds
To this extremity!

[...]

But why should honour outlive honesty?

(Acto V, escena II, pp. 905, 906).

Pero lo absolutamente esencial, lo único importante radica en que *Otelo* es la obra de «filosofía del lenguaje»⁵⁴ de Shakespeare, y su maestro es Yago: un hombre que domina el lenguaje —que conoce el error inherente a él y su ínsita posibilidad de engañar incluso no mintiendo, incluso diciendo la verdad— y el silencio para crear ficciones. Y aquí están hechos realidad los sueños y deseos, grandes y pequeños, de Pedro Antonio de Alarcón, Hugo Wolf y Rosa Mayreder. El resto es... traducción.

⁵⁴ Todo el que quiera pensar sobre el lenguaje ha de empezar, seguir y no terminar (porque no se puede terminar) con *Otelo*.