

EL RAPTO EN EL SERRALLO Y EL ROMANTICISMO MOZARTIANO¹

**FERNANDO ORTEGA
CLAIRE COLEMAN**

Resumen

Opera de juventud, reflejo cercano de la biografía de su compositor tanto en sus circunstancias concretas (conquista de libertad y aspiración al matrimonio) como en sus ideales más profundos (la clemencia como valor humano universal) y también en sus temores secretos (celos, infidelidad), *El Rapto en el serrallo* señala un momento intensamente romántico dentro del itinerario estético-espiritual de W.A.Mozart. La sublimación de la mujer amada, su «divinización» martirial y sufriente, plantea la grave cuestión acerca de la verdad del amor, que ocupará el pensamiento dramático del compositor hasta su última ópera.

Palabras clave: vida - obras - Constanza - Romanticismo – redención.

Abstract

Opera composed in his youth, close reflection of the composer's biography, related to his personal circumstances (the conquer of freedom and his wish of marriage) as well as to his most deep ideals (mercy as a universal human value) and also to his secret fears (jealousie, infidelity), *The Abduction from the seraglio* points out at a strongly romantic moment in the aesthetic-spiritual itinerary of W. A. Mozart. The sublimation of the beloved woman, her “divinization” through martyrdom and suffering, raises the important issue of love's truth, that will occupy the dramatic thought of the composer till his last opera.

Key words : life - works - Constanza - Romanticism - redemption.

* * *

¹ El presente texto pertenece al libro “Avec Mozart. Un parcours à travers ses grands opéras” de próxima publicación (2010) en Francia.

I- Un año después del trágico y suntuoso *Idomeneo* (K.366), Mozart nos ofrece, en 1782, la más juvenil, la más tónica de sus óperas: un cuento popular intitulado *El Rapto en el serrallo* (RS) K.384. Catorce años después de *Bastien* y *Bastienne*, es la primera ópera alemana completada por el músico, una obra totalmente impregnada de juventud y encanto.

El Rapto en el serrallo pertenece al género « turco », muy apreciado en esa época. Misterioso y sensual, Oriente ejercía una gran seducción sobre el público y servía de escenario para numerosas ficciones.

Pero la anécdota del *Rapto en el serrallo* es una de las más antiguas y más conocidas de la literatura europea. Reaparece a menudo en el transcurso de períodos turbulentos de la historia y es posible encontrarla en una abundante literatura durante el Renacimiento. Se trata del tema de la mujer fiel que permanece inquebrantablemente fiel mientras su amante recorre el mundo.

En el siglo XVIII este tema fue tratado musicalmente con frecuencia, en particular por Gluck y Haydn. El mismo Mozart lo había elegido dos años antes para *Zaide*, ópera que quedó inconclusa. En esa época, el *Singspiel* –la ópera alemana– era un género nuevo, abierto a todos los estilos, muy libre, sin reglas particulares. Mozart le dará sus títulos de nobleza, creando e inventando con profunda alegría. Luego de las limitaciones impuestas por el género *opera seria* en *Idomeneo*, el *Rapto en el serrallo* es, según J.V.Hocquard, la ópera de la libertad, afirmación válida en varios sentidos. En lo que se refiere exclusivamente a la música, Mozart ciertamente estalla.

Obra conmovedora, no sólo por ser el primer *Singspiel* completo de la madurez de Mozart, sino también por ser una ópera que refleja de manera muy directa la biografía del músico. Como lo hace notar Jean Blot, con el *Rapto en el serrallo* la vida pasa a la obra.²

¿Y qué encontramos en esta obra? Desde la Obertura la música turca condimenta una partitura deslumbrante. Humor alemán, simple y rural, lejano al espíritu francés y a las pequeñas mentiras italianas ; inolvidables conjuntos vocales ; arias de inspiración y estilo muy diversos pero que se acompañan sin embargo muy bien entre sí; mucha vitalidad y una intensa alegría, muy comunicativa. Y, por encima de todo esto, el despliegue, sin

² BLOT, Jean, *Mozart*, Gallimard 2008.

barreras, del encanto mozartiano, una explosión de juventud y de vida. Más que en *Idomeneo*, aquí se ven personajes creíbles, humanos, esperando a que *Las Bodas de Fígaro* los eleve a una aún más plena y verdadera humanidad musical.

Un *Singspiel* no es solamente una ópera cantada en alemán. Presenta la particularidad de alternar escenas cantadas y habladas. Estas últimas – como el recitativo en la ópera italiana – tienen la función de resumir la acción y hacerla progresar. Además, en el *Rapto en el serrallo*, le permiten expresarse al Basa Selim, personaje que no canta nunca pero que – como Neptuno en *Idomeneo*– domina toda la intriga gracias a un poder casi absoluto. Por otra parte, esta alternancia de escenas cantadas y habladas mantiene despierto el interés del público, puesto que inclina la acción hacia el ámbito propio del teatro y, a su vez, hace muy deseable el retorno de los momentos cantados. Y cuando la música es de Mozart, como en este caso, ese regreso responde en nosotros casi a una necesidad.

II- “¡Es necesario que sea tan alegre que provoque ganas de llorar!”, decía Bruno Walter a sus músicos a propósito de la Obertura. Esta Obertura, Mozart la compuso con cariño. Quiso que fuese breve, chispeante, muy dinámica. Es una joya de mil colores que contiene en su centro un episodio ensoñador, de gran densidad poética, que puede ser visto como una premonición de los sufrimientos que padecerán los protagonistas. Esta página pensativa, escrita en modo menor, se esfuma pronto, ante el regreso del fogoso *tempo primo*. Sin embargo, la Obertura no termina con típicos acordes conclusivos, sino que se desliza hacia la primera de las arias de Belmonte, en la que reconocemos inmediatamente la frase pensativa, pero ahora en modo mayor: « ¡Es aquí donde voy a volverte a ver, Constanza, felicidad mía ! ». La heroína se llama Constanza, igual que la novia de Wolfgang : ¡feliz coincidencia ! Realmente se dan aquí muchos paralelismos entre la ficción y la realidad.

La Constanza de la ópera es una joven aristócrata española, prisionera –junto con su servidora Blonda y su novio Pedrillo– en un harén luego de haber naufragado. Belmonte, novio de Constanza, que la busca infatigablemente, rastrea por fin su pista en el palacio del Basa Selim. Después de chocar con Osmín, feroz y truculento guardián del harén, Belmonte se encuentra con Pedrillo y se entera así de que el Basa, seducido por el encanto de Constanza, la ha hecho su favorita. ¿Habrà cedido a las

insinuaciones del Basa? El corazón de Belmonte se sobresalta ante la idea, aunque Pedrillo le aclara que Constanza se ha mantenido completamente fiel a él.

La angustia de Belmonte se ubica en el corazón de la acción interior –aquella acción que proviene de la música de Mozart más que del libreto – del *Rapto en el serrallo*, como también los sufrimientos de Constanza, que tienen una doble fuente: por un lado el hecho de estar separada de su amado, ignorando su actual presencia en el palacio del Basa Selim; por otro, luego del reencuentro, el de la sospecha de infidelidad por parte de aquel a quien tanto ama. Pero las nubes pasan, el cielo se despeja, y Belmonte, convencido de la fidelidad de Constanza, prepara con la ayuda de Pedrillo la huida de los cuatro en el mismo barco que lo ha traído a Medio Oriente. El plan de huida fracasa, Osmín los atrapa y son condenados a muerte por el Basa. Este, sin embargo, conmovido por la inquebrantable fidelidad de Constanza, perdona a todos y los libera. Todo termina bien, al menos en la ficción de la ópera.

El acto de clemencia de Selim, con el que concluye la ópera, sufrió modificaciones por parte de Mozart y su libretista. En la pieza original de Bretzner, en la que se inspiró Stephanie, el Basa reconocía en Belmonte a su hijo, desaparecido desde hacía muchos años. Su perdón se imponía por razones familiares y sentimentales. En la ópera de Mozart, en cambio, Selim reconoce en Belmonte al hijo de su peor enemigo, con lo cual su acto de clemencia adquiere una amplitud y una profundidad mucho mayores. El mensaje humanista del *Rapto en el serrallo* se hace explícito: más allá de su cultura o religión, todo hombre es grande cuando, superando las pasiones, el odio y la venganza, se deja guiar por el amor, la magnanimidad y la razón, e incluso, como aquí, cuando es capaz de practicar, siendo musulmán, el evangélico amor al enemigo.

En cuanto a la vida verdadera, hemos dicho que está muy ligada a la composición de la ópera. Día tras día, Wolfgang relata a su padre las peripecias de su compromiso con Constanza Weber. La ópera refleja vivamente este encuentro del músico con el amor y el universo femenino. Toda la gestación del *Rapto en el serrallo* corre pareja con el desarrollo tumultuoso de la relación afectiva con Constanza, las tensiones provocadas por la actitud un tanto ligera de la joven, los celos del músico, y también la intromisión de Cecilia Weber, madre de Constanza, y de su tutor. Pero los

novios, como sucede en la ópera, se aman sinceramente, y logran superar los obstáculos. Todo esto influye en la música y la engalana con un aura de fresca y autenticidad.

Como en la ópera, Wolfgang-Belmonte quiere salvar a Constanza. ¿Pero de qué? De la familia Weber, que, según él, hace de la joven una mártir. Pero a la vez Mozart debe enfrentar el descontento crónico de Leopoldo, su padre, que se opone al matrimonio; debe también responder a las maledicencias que llegan hasta Salzburgo y sortear los propósitos mezquinos de aquella que será su suegra. Los primeros siete meses de 1782 son por lo tanto un período muy agitado y doloroso para el joven Mozart.

III- El *Rapto en el serrallo* se estrenó en julio de 1782, y tres semanas más tarde, el 4 de agosto, Wolfgang y Constanza se casaron. Estuvo ausente Leopoldo, cuya bendición, otorgada a regañadientes, llegó el día siguiente. Este matrimonio, celebrado en pequeño comité, pero lleno de emoción y lágrimas, concreta la entrada de Mozart –finalmente – en la adultez.

Es fácil percibir que los años 1781 y 1782 fueron decisivos para él. Con *Idomeneo* había logrado sustraerse a la tutela de su padre. Leopoldo, desgraciadamente, a pesar de haber participado tan de cerca en la gestación de esa ópera, de haber sido consultado en muchas cuestiones e invitado a opinar, no hizo suya la abdicación del rey de Creta en favor de su hijo Idamante. Sordo a ese mensaje, siguió influyendo mucho sobre Wolfgang hasta su muerte en 1787. En la época del *Rapto en el serrallo*, ya liberado del arzobispo Colloredo desde hacía un año, el joven músico debió todavía soportar a Leopoldo, padre amante por cierto, pero que no renunciará al dominio –al menos psicológico – sobre su hijo, por entonces ya músico célebre en toda Europa, y con veintiséis años de edad.

Más allá de la anécdota ¿qué nos dice el *Rapto en el serrallo*? Para descubrirlo, hay que reflexionar acerca del papel central de Constanza en la ópera. Ella prolonga la nobleza de alma de Ilia, la heroína de *Idomeneo*, y, como ella, encarna un itinerario que la hace evolucionar hacia la realización de un acto salvífico en el que, paradójicamente, la que debía ser salvada se transforma en salvadora de su salvador.

“Mujer-faro que parece tomar a Belmonte de la mano en el tercer acto, en el dúo (nº20), para insuflarle el coraje de morir. Cada una de sus intervenciones, en este dúo, superan en intensidad y amplitud a las de su compañero. Parece ya Pamina guiando a Tamino en la prueba final. La paradoja es que esta figura de proa, casi tan heroica como *Fidelio*, no es, en el plano real, la salvadora (como su hermana beethoveniana) sino aquella a la que hay que salvar (recordemos que Mozart soñaba siempre con salvar a aquellas que amaba)”.³

Podemos preguntarnos: ¿de qué salva Constanza a Belmonte? En el nivel de la acción exterior, ella intenta animarlo y calmar su angustia ante una muerte inminente: “Amado mío, olvida esas torturas. ¿Qué es la muerte? Un tránsito hacia la paz, y, a tu lado, un anticipo de la beatitud”. Pero, como bien señala Abert:

“no es de afuera, ni del Basa ni de Osmín, de donde viene el peligro principal que amenaza a los enamorados, sino de su propio ser íntimo, y ese peligro consiste en los movimientos mezquinos de los celos. Esas pequeñeces deberán ser superadas, y recién entonces los amantes estarán maduros y fuertes como para afrontar los enemigos y los peligros externos”.⁴

Es pues en el plano de la acción interior que Constanza salva a Belmonte del tormento provocado por las dudas acerca de su fidelidad. Este acto salvador se obrará por medio de la música. Y es Mozart mismo, el novio de Constanza, quien busca curarse de sus celos pintando un sublime retrato musical de la heroína.

Para comprender la sublimación de Constanza, hay que escuchar la célebre aria *Martern aller Arten*, en la cual la joven desafía el poder de Selim, despreciando el martirio al cual este amenaza someterla en razón de su obstinado rechazo. Pero nada podrá empañar la fidelidad de Constanza hacia Belmonte.

Sin embargo, la mujer sublime y perfecta que canta esta aria ¿qué tiene en común con la pequeña y prosaica Constanza Weber? ¿Acaso

³ STRICKER Rémy, *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Gallimard 1980, 198.

⁴ Citado en HOCQUARD, Jean-Victor, *L'Enlèvement au Sérail. Commentaire musical et littéraire*, en *L'Avant-scène opéra* n.59, Paris 1984, 70.

Mozart realiza, por transferencia, un homenaje, consciente o no, a Aloisia Lange, hermana de Constanza, la cantante altiva e intocable, el amor imposible de Mozart ? Sabemos que a Wolfgang, por naturaleza celoso y muy orgulloso de su honor, lo obsesionó toda la vida el temor de ser engañado. Tal vez esta inseguridad contribuyó a mantener vivo el ardor en su relación matrimonial.

Lo que sí es cierto es que al idealizar de este modo a la mujer amada, nuestro músico cedió a un romanticismo pasajero, sorprendente en él, y que combatirá con energía en *Così fan tutte*. Se trata de una cuestión grave, ya que la idealización romántica es siempre sacrificial: para sobrevivir, debe sacrificar víctimas. En la ópera, son generalmente mujeres, como bien lo mostró Catherine Clément. Aquí la víctima es Constanza Weber, metamorfoseada en Constanza, mujer-ídolo, “mujer sublime puesto que sublimada” (Stricker), obligada a convertirse en arquetipo de perfección moral para calmar así los tormentos íntimos del joven Mozart..

“Trazando en el *Rapto en el serrallo* los rasgos de una Constanza ideal, le propone a su querida Constanza un modelo al cual espera que ella sabrá aproximarse [...] Wolfgang espera sin duda que los dioses incitarán a su Constanza a encarnar en su vida, como la Cavalieri la encarnaba en la escena, a la heroína que ha diseñado en su partitura”.⁵

Al mito de *Idomeneo* le sucede una ficción, pero una ficción que pone en escena un nuevo mito, el de la Mujer ideal, la Mujer mártir cargada con la misión divina de procurar al hombre la salvación, la redención. Todo el romanticismo está ya presente acá, particularmente el mundo oscuro de las heroínas wagnerianas, de Senta a Kundry, pasando por Isolda. Y el precio de la salvación será siempre el sacrificio, ya que se les pide demasiado a estas criaturas, aplastadas por el peso de la idealización-divinización, aún cuando su amor sea verdadero, inmenso y generoso.

“El amor de una tierna mujer me ha hecho feliz; ella se atrevió a sumergirse en el océano del sufrimiento y de la agonía para poder decirme : ‘Te amo’... Nada nos ha sido ahorrado –pero yo fui rescatado y ella es

⁵ BREQUE Jean-Michel, *Constance, une héroïne purement mozartienne* en *L'Avant-scène* n.59, Paris 1984, 90.

inmensamente feliz”. Estas líneas, escritas por Wagner a Listz al finalizar su relación con Matilde Wesendonck, parecerían ser la traducción literaria de los sentimientos que expresan en el segundo acto las dos arias que canta la heroína del *Rapto en el serrallo*, y que constituyen el centro de gravedad de la ópera.

IV- La célebre aria en la que Constanza responde con vehemencia a las amenazas de Selim se ubica a continuación de un aria de gran poesía e interioridad, *Traurigkeit*. Es un soliloquio de la joven, completamente sola en el escenario, ignorando aún que Belmonte ya está allí, en el palacio del Basa Selim, para salvarla.

En un canto de profunda tristeza, que anuncia irresistiblemente el aria de Pamina en el segundo acto de *La Flauta Mágica*, Constanza expresa todo el dolor que experimenta al estar lejos de Belmonte. Misma tonalidad de Sol menor, misma cita de Gluck en las palabras *Traurigkeit! Traurigkeit!* (en la *Flauta: Sieh Tamino, diese Tränen*). El dolor de Constanza es de la misma naturaleza que el de Pamina, pero aquí, en el *Rapto en el serrallo*, ese dolor se dice sin el desamparo y el despojo que caracterizan el aria *Ach, ich fühl's*.

Luego de haber llorado amargamente a Belmonte, Constanza intercambia unas pocas palabras con Selim y, para responder a sus amenazas, ataca el aria *Martern aller Arten*, verdadera declaración de guerra vocal y orquestal. Se puede preferir el aria anterior, pero eso no impide admirar el resplandor multicolor de este canto en el que la joven se muestra sublime en su fidelidad. La altura extrema de la línea vocal no tiene en Mozart el sentido que tendrán las coloraturas acrobáticas de la ópera italiana del XIX. En Mozart, ese recurso vocal señala el desbordamiento del discurso. Hocquard lo ha dicho admirablemente: “Cuando la frase musical ya no es capaz de enunciar lo que trasciende el sentimiento (y con más razón la pasión) una presión interna hace estallar las compuertas... toda retórica queda abolida. ¿Pero significa que este tipo de canto sea inexpresivo? Sucede todo lo contrario, ya que se ha hecho soporte de lo inexpresable”.

V- En *Così fan tutte* (1789-90), Constanza, la Mujer casi divina del *Rapto en el serrallo*, se transformará en dos hermanas muy humanas. ¿No es *Così* una especie de revisión del *Rapto en el serrallo*? Es claro que

existe, argumentalmente, una relación entre las dos obras, pero *Così* subrayará la diferencia: esta vez la heroína ya no será invulnerable, y caerá de su pedestal. Quedará por ver si esa caída –que será analizada por Mozart a la luz de la Caída original – es o no un hecho positivo. Mirando hacia lo que vendrá después de *Così fan tutte*, especialmente *La Clemenza di Tito*, podemos arriesgar que la dramaturgia mozartiana evolucionó en el sentido de una progresiva comprensión y celebración de la *felix culpa*. Caído el ídolo autodivinizante pudo ir surgiendo dolorosamente, en su pensamiento creador, el ícono de la paradoja cristiana: *la caída más grave puede conducir a la más alta elevación*.

* * *

BIBLIOGRAFIA

- BLOT, Jean
2008 *Mozart*, Gallimard.
- BREQUE, Jean-Michel
1984 *Constance, une héroïne purement mozartienne* en *L'Avant-scène* n.59, Paris, 90-95.
- HOCQUARD, Jean-Victor
1984 *L'Enlèvement au Sérail. Commentaire musical et littéraire*, en *L'Avant-scène opéra* n.59, Paris, 23-89.
- ORTEGA, Fernando
1991 *Mozart, tinieblas y luz*, Ediciones Paulinas, Bs.As
1998 *Beauté et Révélation en Mozart*”, Editions Parole et Silence, Paris.
2002 *La voix cachée. Dialogues sur Mozart*” (co-autora: Claire Coleman), Ed.Factuel, Paris
2006 *Mozart. La fin de sa vie* (co-autora Claire Coleman), Ed.Parole et Silence,Paris.

STRICKER, Rémy

1980 Mozart et ses opéras. Fiction et vérité, Gallimard.

* * *

Claire Coleman. Escritora francesa, autora de numerosos ensayos, entre los que se destacan: *Adieu, plaisant soleil*, Parole et Silence 2008; *Lettre à mon mari mort*, Ed.Parole et Silence 2003; *Mère, quel est ton vrai visage?* Ed.Parole et Silence 2009; *La voix cachée. Dialogues sur Mozart* (con F.Ortega) y *Mozart. La fin de sa vie* (con F.Ortega).

Fernando Ortega. Bioquímico (1973). Facultad de Farmacia y Bioquímica, Universidad de Buenos Aires. Doctor en Teología (6-VI-1990). Facultad de Teología. Pontificia Universidad Santo Tomás de Aquino. Roma. Tesis: "Belleza y Revelación. Estudio del simbolismo cristiano en el pensamiento musical de Wolfgang Amadeus Mozart" Profesor Titular de Teología Dogmática, Antropología Teológica y Teología Moral en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (1984-1987, 1991-2009). Profesor Titular de Teología Moral -Facultad de Teología- Universidad Católica Argentina (1991-2009). Director del Departamento de Teología Moral desde 2003. Director del Instituto para la Integración del Saber, UCA, desde abril 2001 hasta la fecha.

Entre sus publicaciones relacionadas con la investigación musicológica se cuentan: "Mozart, tinieblas y luz", Ediciones Paulinas, Bs.As 1991; "Beauté et Révélation en Mozart", Editions Parole et Silence, France 1998; "La voix cachée. Dialogues sur Mozart" (co-autora: Claire Coleman), Ed.Factuel, Paris, 2002 y "Mozart. La fin de sa vie" (co-autora Claire Coleman), Ed.Parole et Silence, Paris 2006.
