

Apología de la salvación y el amor conyugal: reflexiones sobre *Fidelio* de Beethoven

«**Noch einen Laut - und du bist todt!**» («Una sola palabra más... ¡y eres hombre muerto!»): una mujer joven vestida de hombre amenaza con una pistola a un hombre que su vez dirige un puñal contra un prisionero indefenso tumbado en el suelo. Otro hombre observa, atónito, la escena. En esta constelación culmina la única ópera de Beethoven, *Leonore / Fidelio*. Poco antes, la joven había dado a conocer su identidad como una mujer y, al mismo tiempo, como la esposa del prisionero, interponiéndose entre el hombre con el puñal y el preso, exclamando: «Tödt' erst sein Weib!» («¡Mata primero a su mujer!»). Anteriormente había trabajado mucho tiempo disfrazada de hombre como ayudante en la prisión, animada por el deseo de encontrar a su marido desaparecido, al que suponía allí encerrado, y liberarlo. Su nombre supuesto –Fidelio, que inevitablemente nos recuerda a «fides», fidelidad– es para nosotros un indicador de su amor incondicional. Pero lo que resulta sorprendente es que lleva a cabo realmente su acto de salvación, su acción «más masculina», tan solo después de haberse revelado como una mujer. Inmediatamente a continuación, fuera de escena, el largamente esperado sonido de la trompeta anuncia la llegada del ministro, que liberará por fin al prisionero.

El doble o triple clímax junta los que son, *in nuce*, los dos temas centrales de *Fidelio*: el tema de la salvación y el amor conyugal. Ambos se encuentran ya en el modelo original: la *opéra comique* titulada *Léonore ou L'amour conjugal* (*Leonora o el amor conyugal*), estrenada en el Théâtre Feydeau en febrero de 1798, del abogado, político

y libretista Jean-Nicolas Bouilly y el compositor y cantante Pierre Gaveaux. Por lo que respecta a su tema y a su dramaturgia, se trataba de una ópera que estaba muy al día. Parte de lo que conoce como un «fait historique», un «hecho histórico», tal como se muestra en el libreto impreso. Este tipo de óperas, que buscaban alcanzar el grado más alto posible de autenticidad en el teatro, aspiraban a llevar a escena un hecho que hubiera sucedido realmente durante la época de la Revolución Francesa a fin de ofrecer a sus contemporáneos una máxima de comportamiento ejemplar. El material de *Fidelio* se remonta supuestamente a la «Dame de Tournaine», que hubo de liberar a su marido de una prisión jacobina.

Sobre este telón de fondo hay que observar también a la figura de Leonore. Es ella quien ejerce de modelo tanto para Beethoven como para Gaveaux y la encargada de llevar a cabo algo casi imposible: rescatar a su prisionero inocente, a su marido medio muerto de inanición y torturado hasta hacerle casi perder la vida, Florestan, de las garras del tirano Pizarro. El acto de salvación viene motivado por «die Pflicht der treuen Gattenliebe» («el deber del verdadero amor conyugal»), que

Este tipo de óperas aspiraban a llevar a escena un hecho que hubiera sucedido realmente durante la Revolución Francesa a fin de ofrecer a sus contemporáneos una máxima de comportamiento ejemplar

canta Leonore en su gran escena a solo «Abscheulicher! Wo eilst du hin?» («¡Abominable! ¿Adónde vas tan deprisa?»). Y este deber va a su vez de la mano de los nuevos ideales de coexistencia entre hombre y mujer que habían quedado establecidos rápidamente en la época de la Revolución Francesa: el prestigio y el estatus social y/o los beneficios económicos no deberían seguir constituyendo la base de

la unión conyugal, sino el cariño recíproco de uno y otro miembro de la pareja, el amor entre los cónyuges: una idea que ha prevalecido hasta el día de hoy.

El amor conyugal está estrechamente relacionado con el tema de la salvación. También a este respecto había surgido un nuevo género en los primeros años de la revolución, la conocida como ópera revolucionaria o de rescate, que lleva a escena la liberación de un hombre –o, la mayoría de las veces, una mujer– inocente que se encontraba en el mayor peligro. Así se recordaba de una manera impresionante y eficaz a los contemporáneos cuáles eran los objetivos de la revolución, por lo que en estas óperas existe siempre una dimensión política intrínseca.

Para la constelación de personajes de la ópera *Fidelio*, estos dos aspectos llevan aparejada una doble consecuencia: por un lado, una relación triangular entre Leonore, Florestan y su adversario Pizarro; por otra, una especie de doble existencia en las zonas de tensión entre el mundo real y la ficción, por un lado, y entre privacidad y ámbito político público, por otro, que son las dos en que se mueve Leonore.

En el frente privado, las nuevas relaciones sociales de Leonore incluyen a «Fidelio» en el mundo de la «gente corriente»: el carcelero Rocco, que admite haber contratado a «Fidelio», aunque «nicht weiß, wie und wo du auf die Welt gekommen bist» («no sepa cómo y dónde viniste al mundo») y a pesar de que no conozca tampoco a su padre, lo cual muestra una notable apertura de miras, así como su hija Marzelline, que representa una especie de homóloga de Leonore. Marzelline se ha enamorado del nuevo y capaz ayudante de su padre y Rocco, que puede imaginarse perfectamente a Fidelio como su sucesor, está dispuesto a consentir su matrimonio, lo que a su vez provoca en Leonore enormes conflictos de conciencia. Esta constelación se plasma sonoramente en uno de los números más emocionantes de la ópera: el canon «Mir ist so wunderbar» («Es algo maravilloso»), en el que, además, se ve involucrado el pretendiente Jaquino, que ama a su vez a Marzelline. En este número, lo que Carl Dahlhaus bautizó como un «conjunto contemplativo», cada uno expresa aquello que le conmueve en lo más profundo, sin que los restantes protagonistas puedan oírlo en la realidad operística. Es una mirada en el interior de los protagonistas, durante la cual el tiempo parece haberse detenido.

Miradas completamente diferentes en el interior permiten los tres grandes números a solo de los principales personajes. Pero son sobre todo las arias de los protagonistas masculinos las que nos permiten también asomarnos a un



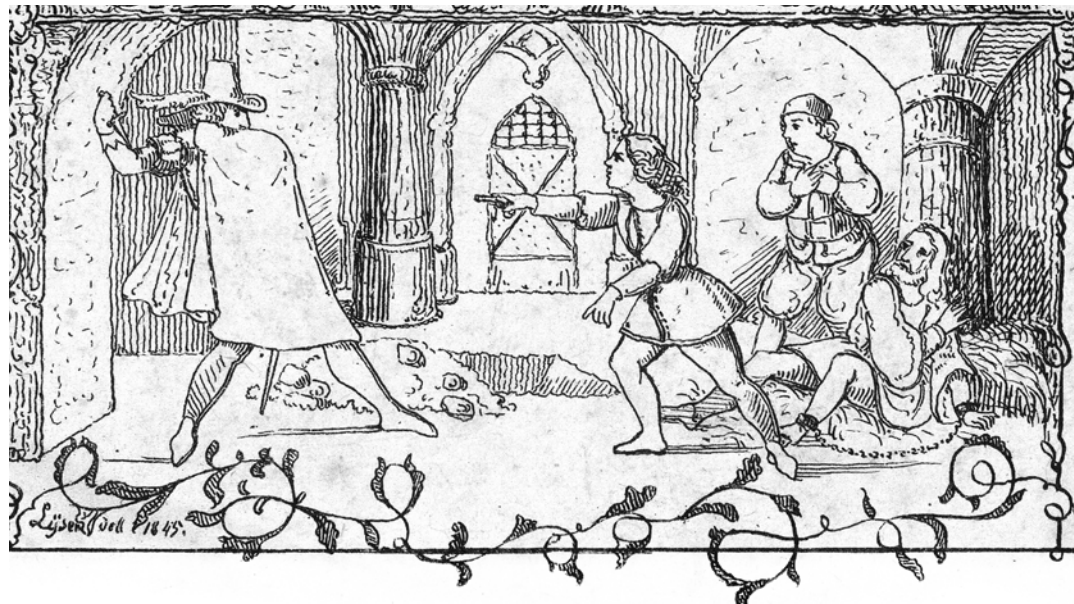
Anuncio para la Beethovenfest de Bonn en 1845.
Litografía a partir de un dibujo de Johann Peter Lyser.
[Beethoven-Haus \(Bonn\)](#)

pasado común que, al menos de manera esquemática, aparece en estos números. Resulta especialmente notable la gran venganza de Pizarro con acompañamiento del coro, ya que el malvado en Bouilly/Gaveaux estaba aún concebido como un papel únicamente hablado. Su aria, que se dirige al ausente Florestan, con sus furiosas exclamaciones iniciadas por el primero de una serie de desmesurados intervalos de segunda aumentada, reduce en gran medida el lenguaje a sus cualidades fonéticas: «Ha! Ha! Ha! Welch ein Augenblick!» («¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Qué momento!»). Fragmentos repetidos de texto subrayan el torbellino emocional de Pizarro al comienzo de su anterior y fatídico encuentro con Florestan: «Schon war – schon war ich nah, im Staube, dem lauten Spott zum Raube, dahingestreckt zu sein» («Estuve – estuve cerca de morder el polvo, de ser objeto de escarnio, de estar perdido»). La amenaza existencial que supone Florestan para Pizarro se expresa en

Anuncio para la Beethovenfest de Bonn en 1845. Litografía a partir de un dibujo de Johann Peter Lyser.

Detalle con la escena crucial de *Fidelio* en que Leonore da a conocer su verdadera identidad para salvar a Florestan.

Beethoven-Haus (Bonn)



la memorable frase «Nun ist es mir geworden, den Mörder selbst zu morden!» («¡Ahora se me presenta la oportunidad de asesinar al asesino!»), que obliga a juntar a los dos adversarios de la manera más artísticamente retórica. El triunfo final que imagina lo comentan los guardias «halblaut unter sich» («a media voz, entre ellos»), lo cual hace que el peligro que representa Pizarro se vea resaltado aún con más fuerza no sólo por las propias circunstancias –el hecho de que Pizarro aparezca musicalmente con su séquito–, sino también por la dramaturgia musical contrastante.

Florestan confirma el relato de Pizarro desde su propia perspectiva: «Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, / Und die Ketten sind mein Lohn» («Me arriesgué a decir audazmente la verdad / y las cadenas son mi recompensa»). La configuración de su personaje constituye el mayor cambio introducido entre el estreno de *Leonore* en 1805 y la famosa versión presentada como *Fidelio* en 1814, ya que la segunda parte del aria, «In des Lebens Frühlingstagen» («En la primavera de mi vida»), en la que el personaje echaba la vista atrás, se vio sustituida por una alucinación que se ve plasmada tanto musical como escénicamente. En su origen, las dos estrofas de su aria estaban construidas de manera análoga; la conclusión de la primera estrofa («Meine Pflicht hab' ich gethan!», «He cumplido con mi obligación») se corresponde con la conclusión de la segunda («Florestan hat recht gethan», «Florestan ha actuado correctamente»). Florestan apela también a un «Pflicht» («deber»). La segunda estrofa se vio sustituida en 1814 por una fantasmagoría de Florestan en la que ve a Leonore apareciéndosele como un ángel. Este Florestan, «in einer an Wahnsinn grenzenden,

jedoch ruhigen Begeisterung» («con una exaltación lindante con la locura, pero, sin embargo, serena»), es presa de un delirio en el que anhela morir a fin de disfrutar de la libertad «in's himmlische Reich» («en el reino celestial») que parece prometerle el ángel. Al final cae sobre una piedra víctima del agotamiento. Es un héroe débil que se nos presenta en medio de un éxtasis musical.

Su esposa Leonore ha observado el estallido de furia de Pizarro. En consonancia con las arias alegóricas de la *opera seria* italiana, certifica que se enfrenta a un cruel «Tigersinn» («el tigre que llevas dentro») y compara el violento acceso de cólera y rabia en el alma de Pizarro con un mar embravecido. Su aria, un ejemplo de lo que se conoce como «preghiera» («plegaria») crea, con su religiosidad, una conexión con la escena de un Florestan que se muestra como temeroso de Dios, a pesar de que Leonore –muy en el espíritu de la Revolución Francesa– se dirija a la autoridad profana de la «esperanza»: «Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern / Der Müden nicht erleichen!» («¡Ven, esperanza, no dejes que palidezca / sin remedio la última estrella!»). Con la oración, su desesperación, complementaria de la evolución de Florestan, se transforma en confianza y energía: «Ich folg' dem innern Triebe, / Ich wanke nicht, / Mich stärkt die Pflicht / Der treuen Gattenliebe!» («Sigo a mi impulso interior, / no titubeo. / ¡Me da fuerzas el deber / del verdadero amor conyugal!»).

En su inalterable fidelidad al sacrificio de su propia identidad, Leonore representa un tipo de mujer que fascinaba evidentemente a Beethoven, porque compuso música para nada menos que tres figuras femeninas que

La configuración del personaje de Florestan constituye el mayor cambio introducido entre el estreno de *Leonore* en 1805 y la famosa versión presentada como *Fidelio* en 1814

se ajustan a él. Estas tres figuras femeninas van más allá de las fronteras tradicionales de género en su tiempo: se visten de hombre o, cuando menos, se imaginan que así lo hacen. La motivación que anima a las tres para estos escenarios de ocultación de su identidad por medio de un disfraz es también muy similar: adoptar una nueva identidad (o al menos la idea de hacerlo así) les da la oportunidad de defenderse activamente contra la injusticia. Al atravesar las fronteras tradicionales de la acción femenina, las tres se adentran en sociedades homogéneas y genéricamente masculinas o en lugares que se caracterizan por unas connotaciones similares.

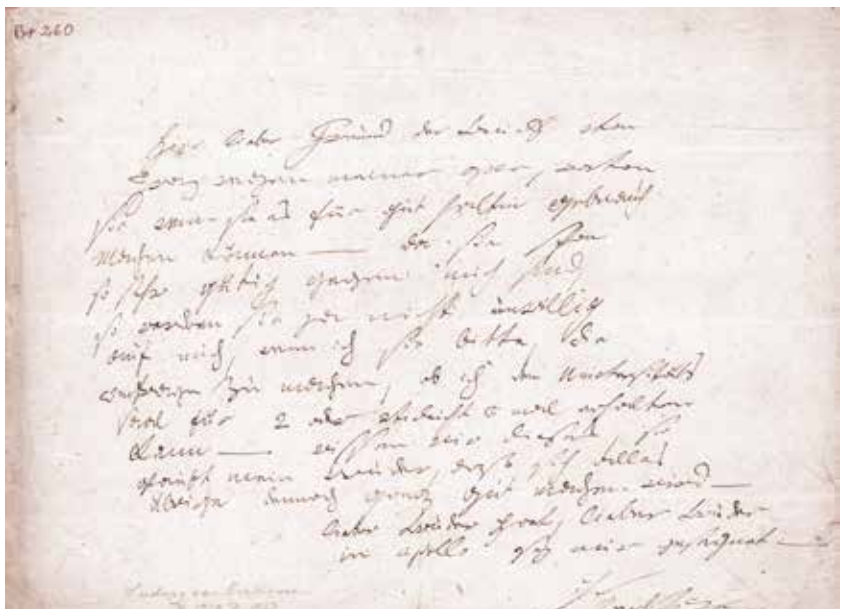
En primer lugar tenemos el papel de Klärchen en *Egmont*, la tragedia de Goethe, para la que Beethoven escribió su música incidental en 1810. Klärchen es la amada del héroe que da título a la obra, un aristócrata holandés que lucha contra la ocupación española. Quiere disfrazarse de hombre e ir con su amado al campo de batalla a luchar por la liberación de los Países Bajos. Cuando Egmont es arrestado, Klärchen intenta organizar una rebelión de los holandeses, pero es en vano: los hombres a los que apremia para que se unan a ella y la sigan no la toman en serio y la insultan porque es una mujer. Klärchen no puede, por tanto, liberar a su amado. Cuando ya ha perdido toda esperanza de volver a ver vivo al desdichado Egmont, la joven se suicida. Con Klärchen, Goethe imaginó una figura que fracasa en su intento de derribar las barreras de género. En términos compositivos, sin embargo, Beethoven subraya esos pasajes que incorporan en su seno ese potencial de cruzar fronteras.

La obra teatral *Leonore Prohaska*, de Leopold Duncker, secretario privado del rey prusiano Federico Guillermo

III, encontró también su inspiración en una historia real. Leonore Prohaska fue una contemporánea de Beethoven, una joven originaria de Prusia y nacida en 1785. En las llamadas «guerras de liberación», se disfrazó de hombre para luchar contra las tropas francesas. Fue herida en 1813 y murió poco después. Inmediatamente después de su muerte, acabó siendo estilizada como un símbolo nacional alemán: una alternativa a la francesa Juana de Arco. Varios poetas elaboraron su historia y los pintores también se sintieron inspirados por esta joven infrecuente. Duncker, que llegó a Viena en conexión con el Congreso de Viena en 1814/1815, pidió al parecer a Beethoven que compusiera la música para su obra, y Beethoven debió de acceder. Pero la obra no se interpretó y el texto debe darse por perdido. Sólo nos ha llegado la música de Beethoven. Entre los números que compuso se encuentra la marcha fúnebre, que, siguiendo la tradición francesa, recuerda de manera muy explícita a las solemnes celebraciones por los militares de alta graduación caídos en combate que eran tan características en esa época.

El tercero de estos personajes femeninos es Leonore. Ella es la única que, con su disfraz de hombre y sus acciones, se intercala en el mundo masculino de la prisión y es capaz de llevar a cabo sus planes con éxito. Debe recordarse que, en la época de Beethoven, al menos hasta la Revolución Francesa, la manera de vestir tenía unas connotaciones sociales mucho más fuertes que las que tiene hoy: la manera de vestir definía el estatus social. A las personas

Leonore representa un tipo de mujer que fascinaba evidentemente a Beethoven, porque compuso música para nada menos que tres figuras femeninas que se ajustan a él



Carta manuscrita de Beethoven a Friedrich Treitschke escrita en Viena en agosto de 1814. Al final de la carta puede leerse «lieber Bruder Poet, lieber Bruder in apollo sey mir gesegnet» («querido hermano poeta, querido hermano en Apolo, te saludo»).

[Beethoven-Haus \(Bonn\)](#)

La manera de vestir tenía unas connotaciones sociales mucho más fuertes que las que tiene hoy: la manera de vestir definía el estatus social

no se les permitía vestir la ropa que querían o que les gustaba, sino que habían de vestir aquellas prendas que eran requeridas por su estatus social. En este sentido, alguien que vestía las prendas de un noble «era» también noble, alguien que vestía las prendas de un criado «era» un criado, y alguien que llevaba las prendas de un hombre «era» un hombre. Una mujer vestida con pantalones era algo que resultaba impensable.

Pero el triunfo de Leonore no se circunscribe al puro ámbito privado. Al final de la ópera, cuando el ministro Don Fernando libera no sólo a su marido Florestan, sino a todos aquellos hombres que han sido encarcelados por el malvado Pizarro, se introduce una nueva dimensión política en la restaurada felicidad privada. En la última escena, en la «Paradeplatz des Schlosses mit der Statue des Königs» («Plaza de armas de la fortaleza con la estatua del rey»), en la versión familiar de 1814, todos los prisioneros se unen para formar un gran cuadro; «Volk eilt herzu» («El pueblo se apresura a acudir»). Y mientras las últimas palabras de la ópera vuelven a ensalzar el amor conyugal, el plano escénico evoca la idea de un oratorio. El doblegamiento del poder del tirano se visualiza en el último cuadro como la última gran impresión y el tema de la salvación individual da paso al tema de la libertad supraindividual, tal y como ya lo había abordado Beethoven muchos años antes en 1790, en el mejor sentido ilustrado, en su cantata sobre la muerte del emperador José II.

Resulta notable que al final de la ópera se produzca una reevaluación de los ideales de la Revolución Francesa. Don Fernando hace un llamamiento explícito a la fraternidad («Es sucht der Bruder seine Brüder», «El hermano busca a sus hermanos»), pero, en vez de igualdad, se invoca la justicia, que puede nacer únicamente por iniciativa «des besten Königs» («del mejor rey»):

Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde,
Die lang ersehnt, doch unvermeint,
Gerechtigkeit mit Huld im Bunde
Vor unsres Grabes Thor erscheint!

Dichoso sea el día, dichosa sea la hora,
largamente anhelados, pero inesperados.
¡La justicia unida a la bondad
aparece ante la puerta de nuestra tumba!

Y, visible para todos los espectadores, el ministro, en nombre del rey, completa la salida de los prisioneros de

la oscuridad a la luz pidiéndoles que se pongan de pie: «Nein, nicht länger knieet sklavisch nieder (*die Gefangenen stehen auf*)» («Basta ya de arrodillaros como esclavos (*los prisioneros se ponen de pie*)»). Es sólo gracias a esta petición como los «pobres» recuperan por completo su dignidad. La ópera revolucionaria se transforma en una obra antirrevolucionaria que encaja perfectamente con la restitución de las monarquías europeas de resultados del Congreso de Viena. Las autoridades son, en última instancia, las únicas que pueden imponer el orden. Y no sólo eso: Beethoven se había consolidado como un compositor de Estado.

Con la conclusión de *Leonore / Fidelio* en 1814, Beethoven ha alumbrado ya obras paradigmáticas en todos los géneros del teatro musical, la ópera, el drama y el ballet: la música para el ballet *Die Geschöpfe des Prometheus (Las criaturas de Prometeo)*, de Salvatore Viganò. La música ya mencionada para *Egmont*, la tragedia de Goethe, y *Leonore / Fidelio*. Música de ballet y ópera son al menos el resultado de un complejo proceso de creación, por lo que no resulta sorprendente que Beethoven no compusiera ninguna otra ópera, aunque estuvo ocupado durante su vida, con diferentes niveles de intensidad, en más de cincuenta proyectos operísticos. Sin embargo, el hecho de que existan varias versiones de la ópera, como ya se ha mencionado en varias ocasiones, significa que, estrictamente, no podemos saber realmente lo que nos aguarda cuando vamos al teatro, además de que cabe la posibilidad de que las diferentes versiones se combinen libremente, por supuesto, en la puesta en escena.

Beethoven empezó a trabajar en la obra a finales de 1803 o comienzos de 1804; el estreno se produjo el 20 de noviembre de 1805. En esta versión, la ópera conoció únicamente tres representaciones y las difíciles circunstancias políticas contribuyeron con certeza al fracaso. Una semana antes del estreno, las tropas francesas habían ocupado Viena y muchos potenciales espectadores habían abandonado la ciudad. Pero Beethoven no había satisfecho el gusto del público, si es que hemos de dar crédito a una crítica aparecida en la revista *Der Freimüthige*:

Eine neue Beethovensche Oper: Fidelio oder die eheliche Liebe, gefiel nicht, sie wurde nur einigemal aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Auch ist die Musik wirklich weit unter den Erwartungen, wozu sich Kenner und Liebhaber berechtigt glaubten. Die Melodien sowohl als die Charakteristik vermissen, so gesucht auch manches daran ist, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdruck der Leidenschaft, der uns in Mozartschen und Cherubinischen Werken so unwiderstehlich ergreift. Die Musik hat einige hübsche Stellen, aber sie ist sehr weit entfernt, ein vollkommnes, ja auch nur ein gelungenes Werk zu seyn.



Georg Friedrich Treitschke.
Litografía de Josef Kriehuber.
Beethoven-Haus (Bonn)

Una nueva ópera de Beethoven: *Fidelio* o el amor conyugal, no gustó, se representó solamente unas pocas veces y el teatro permaneció completamente vacío después del estreno. La música queda también realmente por debajo de las expectativas que los conocedores y los amantes de la música creían justificadas. Están ausentes tanto las melodías como esas características, por mucho que se busquen, esto es, esa feliz, adecuada e irresistible expresión de la pasión que nos atrapa de una manera tan irresistible en las obras de Mozart y Cherubini. La música tiene algunos momentos bonitos, pero está muy lejos de ser una obra perfecta o siquiera lograda.

El 29 de marzo de 1806 se repuso la ópera. En esta ocasión, Stephan von Breuning, un amigo de Beethoven de Bonn, había revisado el texto. El cambio más drástico fue que los tres actos del estreno se subsumieron en dos para incrementar el atractivo de la trama. En esta ocasión el éxito parece haber sido mayor, a pesar de que el *Wiener Theater-Zeitung* criticó duramente el «gehaltlosen Text» («texto carente de contenido»). «Die Musik ist jedoch meisterhaft, und B.[eethoven] zeigte, was er auf dieser neu angetretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können» («La

Una semana antes del estreno, las tropas francesas habían ocupado Viena y muchos potenciales espectadores habían abandonado la ciudad

música es, sin embargo, magistral y B.[eethoven] mostró lo que será capaz de hacer en el futuro en este nuevo camino que ha emprendido»). Tras la segunda representación, fue Beethoven en esta ocasión quien retiró la partitura tras mantener una disputa con el teatro.

En 1814 volvió a representarse la ópera en Viena; Beethoven había confiado la revisión del libreto al experimentado poeta teatral Friedrich Treitschke, que fue el encargado de preparar la versión final del texto. Los dos transformaron tanto la ópera que Beethoven pensó que podría haber escrito una obra nueva «más deprisa» y le dijo a Treitschke: «die oper erwirbt mir die Märtyrerkrone, hätten sie nicht sich so viele Mühe damit gegeben, und so sehr vortheilhaft alles bearbeitet, wofür ich ihnen ewig danken werde, ich würde mich kaum überwinden können» («la ópera me granjeará la corona de mártir, y si no hubieran puesto tanto esfuerzo en ella y hubieran trabajado todos de un modo tan provechoso, por lo cual les estaré eternamente agradecido, difícilmente habría podido superarme a mí mismo»).



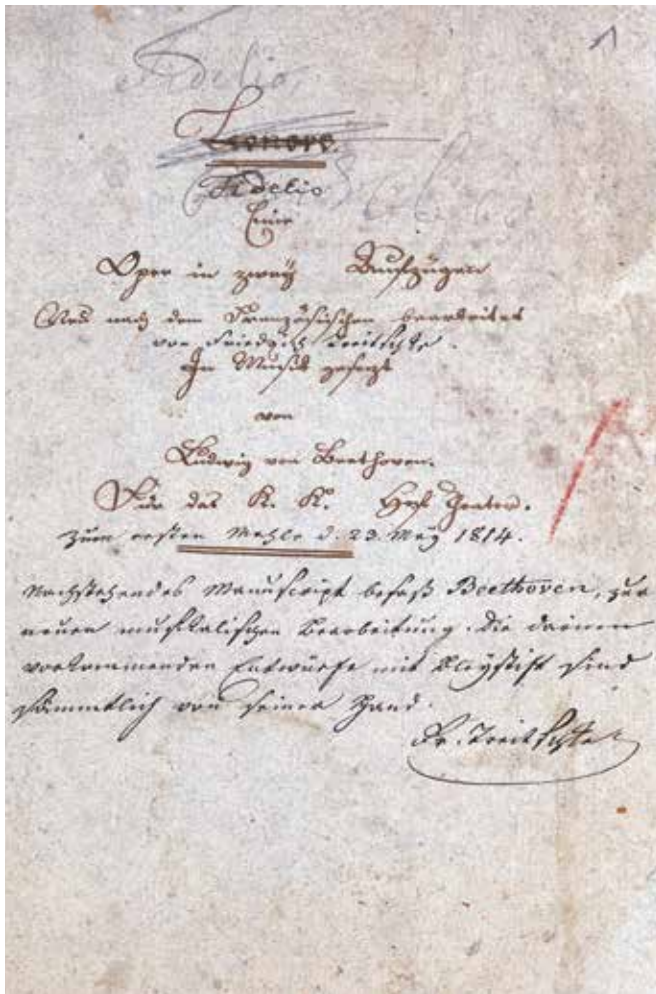
Partitura vocal con piano de la versión final de *Fidelio* publicada por Artaria en 1814.
 Beethoven-Haus (Bonn)

La nueva versión, que se estrenó el 23 de mayo bajo la dirección del compositor en el Kärntnertheater, sí que le reportó ahora el éxito deseado. En el *Wiener Zeitung*, la música de Beethoven se celebró como una «tiefgedachtes, feinempfundenes Gebilde der schöpferischen Phantasie, der lautersten Originalität, des göttlichsten Aufschwung des Irdischen in das unbegreifliche Himmlische» («creación profundamente elaborada y delicada de imaginación creativa, la más pura originalidad, el más divino impulso de lo terrenal en lo inaprehensible celestial»), y el *Leipziger Allgemeine Zeitung* escribió que «man die meisten Musikstücke lebhaft, ja tumultuarisch beklatscht, und den Componisten nach dem ersten und zweyten Act einstimmig hervorgerufen» («se aplaudieron la mayoría de las piezas musicales intensa y tumultuosamente, y se reclamó unánimemente la presencia del compositor tras el primero y el segundo

El cambio más drástico fue que los tres actos del estreno se subsumieron en dos para incrementar el atractivo de la trama

acto»). Es esta versión de *Fidelio* la que ha seguido representándose fundamentalmente hasta hoy.

Hay, además, otras versiones que fueron bien únicamente concebidas, bien representadas realmente: en 1807 o 1808 hubo una representación de «Beethoven's Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede ausserordentliche Schönheiten enthält» («La ópera de Beethoven Fidelio, que contiene, a pesar de todas las protestas, bellezas extraordinarias»), preparada en Praga, tal y como publicó el *Journal des Luxus und der Moden (Revista del lujo y de las modas)*. La producción no llegó a materializarse por razones desconocidas. Beethoven había compuesto, sin embargo, una nueva obertura para las representaciones previstas, que hoy se conoce equívocamente como «Leonore I». No hay otras modificaciones, de modo que para la versión de la ópera de 1806 hay dos oberturas: las



Cubierta manuscrita de Friedrich Treitschke de su nuevo libreto para la versión revisada de *Leonore* (ahora *Fidelio*) de 1814.

Beethoven-Haus (Bonn)

sustanciosas «Leonore III» y «Leonore I», a las que se refirió Ignaz von Seyfried como «oberturas nuevas y menos difíciles».

En el estreno de *Fidelio*, el 23 de mayo de 1814, la última obertura que compuso Beethoven para su ópera no estaba aún terminada, por lo que el compositor recurrió a su obertura para el drama *Die Ruinen von Athen* (*Las ruinas de Atenas*), de August von Kotzebue, de 1812, lo que constituye otra opción autorizada. No fue hasta la segunda representación, el 26 de mayo, cuando se interpretó la «Obertura de *Fidelio*». En la versión completa que conocemos actualmente, la ópera no llegó a sonar hasta el 18 de julio de aquel año, en un concierto benéfico a favor de Beethoven, una vez que estuvo completada la escena a solo de Leonore en su nueva versión.

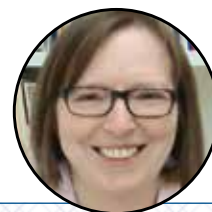
Ya el 1 de julio, el *Wiener Zeitung* imprimió una aclaración de Beethoven en la que afirmaba que «die gegenwärtige musikalische Bearbeitung [...] von einer früheren wohl zu unterscheiden [ist], da beynahe kein Musikstück sich gleich

geblieben, und mehr als die Hälfte der Oper ganz neu komponirt worden ist» («el actual tratamiento musical [...] resulta claramente distinguible de uno anterior, ya que no hay prácticamente ninguna pieza musical que no se haya visto modificada, y más de la mitad de la ópera ha sido enteramente compuesta de nuevas»). Por este motivo, la editorial Artaria und Comp. anunció la ópera «im vollständigen Clavier-Auszuge, Quartetten oder für Harmonie arrangirt» («arreglada en versión completa para piano, cuartetos o para instrumentos de viento»).

A fin de difundir la versión de 1814, Treitschke y Beethoven vendieron copias producidas especialmente de la partitura y la ópera se interpretó realmente a partir de estas transcripciones en 1814 en Fráncfort del Meno, en 1816 en Graz y en 1817 en Stuttgart. Pero en 1815 se ofreció de nuevo en Dresde y Leipzig la segunda versión de 1806, por lo que *Fidelio* existió desde el principio en el mundo en múltiples formas.

A partir de lo que se ha dicho queda claro que *Fidelio* –como era habitual en el género operístico en general– se entendió como una obra flexible que fue adaptándose repetidamente a las condiciones en que fuera a producirse su interpretación. En tanto mayor medida nos sentimos, pues, invitados a redescubrir la ópera de Beethoven una y otra vez: merece la pena.

***Fidelio* se entendió como una obra flexible que fue adaptándose repetidamente a las condiciones en que fuera a producirse su interpretación**



CHRISTINE SIEGERT

Christine Siegert es directora del centro de investigación Beethoven-Archiv en la Beethoven-Haus en Bonn y Editora General de las *Obras Completas* de Beethoven.