

# Luces y sombras de la razón histórica: *Fidelio*, Beethoven y Goya

«Una prisión de Estado española, a unas leguas de Sevilla»: como señala el libreto, la acción de *Fidelio* tiene lugar en España. La rocambolesca historia de Jean-Nicolas Bouilly interesó a Beethoven por su capacidad de combinar la seriedad del registro sublime con la sencillez e inmediatez de sus personajes. *Fidelio* es un drama en el que los modernos dilemas éticos y políticos se mezclan con la humanidad de la comedia sentimental. Virtudes dramáticas que el mismo compositor asociaba, en una carta de enero de 1804 al escritor Friedrich Rochlitz, a «la luz –el énfasis ilustrado en este término es del propio Beethoven– de las vivas y agudas óperas francesas». Y, en efecto, la historia que cuenta Bouilly remite a Francia y a su revolución, a la extraordinaria intensidad de momentos históricos trascendentales y revolucionarios que muchos vieron encarnada en la figura de Napoleón: época de conmociones y peligros, de dramáticos giros históricos, de héroes y heroínas como Leonore y Florestan.

El desplazamiento de la acción desde la Francia revolucionaria a la Sevilla del Antiguo Régimen fue por motivos de censura teatral. Como ha pasado tantas veces en la historia, se alejó en el espacio y en el tiempo lo que de cerca parecía interpelar, incomodar e incluso conmocionar peligrosamente al espectador contemporáneo (sin tener en cuenta, claro está, el poderoso efecto de presencia inmediata que el empleo de la música crea en toda dramaturgia: más todavía, la de Beethoven, cuyo gesto retórico se dirige –directo– al oyente). Ciertamente, esta dislocación no implicó ambientación o color local alguno: la trama de *Fidelio* tiende

**Es difícil imaginar que los primeros espectadores no se vieran asaltados por imágenes de una España negra y oscura al escuchar, por ejemplo, un nombre tan cargado de asociaciones imperiales como Pizarro, el personaje que representa en la ópera el mal absoluto**

a una abstracción idealista típicamente beethoveniana, ajena por completo al efecto pintoresco (justo el tipo de efecto que había llevado al compositor a rechazar con energía en la citada carta la propuesta del mismo Rochlitz de poner música a una vistosa comedia de magia). Sin embargo, la imagen de España está presente en esta ópera, aunque sólo sea por connotación: es difícil imaginar que los primeros espectadores no se vieran asaltados por imágenes de una España negra y oscura al escuchar, por ejemplo, un nombre tan cargado de asociaciones imperiales como Pizarro, el personaje que representa en la ópera el mal absoluto, un asesino astuto, organizado y frío, buen conocedor de las cloacas y cisternas del Estado, cuya razón invoca frente a un horrorizado Rocco, argumentando que, al fin y al cabo, sólo se trata de eliminar «a un mal súbdito». Pizarro actúa con cómplices que le avisan por carta, protectores insertos en la inquietante oscuridad de un aparato estatal que la aparición *ex machina* del ministro Don Fernando, al final de la obra, no acaba de disipar, pese a la luminosa felicidad que irradia el reencuentro de la pareja protagonista.

A ninguno de estos dilemas éticos y políticos fue ajeno el pintor Francisco de Goya, un artista que vivió en España los dramáticos cambios que experimentó en Viena Beethoven y que tan profundamente le preocuparon, como puede escucharse en *Fidelio* y como testimonian los repetidos cambios y reescrituras a los que, incansable, sometió la obra. En este sentido, a Goya y a Beethoven les une la luz y la sombra de Napoleón. Un personaje que admiraron y

detestaron por las mismas razones. Ambos vieron con amargura cómo un espíritu audaz terminaba pisoteando los mismos ideales humanitarios por los que se había alzado: fue Napoleón el primero que, en diciembre de 1808, suprimió por decreto la Inquisición en España; él mismo sería, sin embargo, quien después causaría los terribles desastres de una cruel guerra producto de su vanidad imperial. Vanidad penosa que definía al personaje: así al menos lo cuenta la tradición de un indignado Beethoven rompiendo la portada del autógrafo de la sinfonía *Heroica* que llevaba la dedicatoria a Bonaparte en diciembre de 1804. Sin embargo, este legendario gesto no le impidió, por ejemplo, el hacer planes en 1812 para un viaje a París e informarse sobre la posibilidad de ser recibido por el emperador. Por su parte, la impresionante colección de grabados que el artista aragonés tituló en 1810 *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buonaparte y otros caprichos enfáticos*, deja igualmente bien clara la responsabilidad del emperador corso a los ojos del pintor. Pero también Goya osciló y dudó en sus dedicatorias, pese a una mitografía que durante mucho tiempo cultivó el falso cliché de un artista patriota, sencillo y fiero, que a modo de reportero gráfico retratará los grandes acontecimientos de la sublevación popular de mayo de 1808. Ese año, Goya pintó, sin duda, el retrato ecuestre de Fernando VII (recién ascendido al trono tras la bochornosa abdicación de Carlos IV). Pero en 1810, por ejemplo, el mismo artista incluyó en un medallón la efigie del rey José Bonaparte en *La alegoría de Madrid*, un cuadro oficial pintado para el ayuntamiento josefino de la capital de España. Goya fue –como su amigo, el dramaturgo Nicolás Fernández de Moratín, con quien compartió exilio en Francia– un afrancesado. También lo fue Beethoven. En el círculo de Beethoven se recordaba al corso, pese a todo lo ocurrido, en términos más bien nostálgicos: «Napoleón fue un gran hombre y como protector de las artes no volverá pronto uno como él», escribió uno de los contertulios del compositor en un cuaderno de conversación del año 1820. En palabras del propio Beethoven, el retrato es aún más claro: «Fue sensible al arte y a la ciencia y odiaba la oscuridad». De nuevo, la luz, esa luz que busca desesperadamente Florestan en su impresionante aparición en la celda de castigo, al inicio del segundo acto.

Como dejan ver estos testimonios, Goya y Beethoven compartieron la común ilusión de la Ilustración, es decir, de la formulación a finales del siglo XVIII de ese proyecto emancipatorio –inconcluso y contradictorio– que denominamos modernidad. Actitud ilustrada que está relacionada, más que con un anacrónico concepto de compromiso ideológico, con la idea de la implicación ética y política a través de la obra artística. Por ello, resulta sorprendente que una ópera como *Fidelio* prácticamente no se haya relacionado con la obra de Goya en sus realizaciones

dramatúrgicas, a excepción de la producción escénica de Jonathan Miller para la Kent Opera de 1982. Algunos dibujos de Goya como, por ejemplo, *Prisionero encadenado, apoyado contra un muro* (esbozo preparatorio del aguafuerte *La seguridad de un reo no exige tormento*), realizado entre 1810 y 1820, expuesto y estudiado en la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración* (Museo del Prado, 1988), remiten directamente al imaginario de *Fidelio*. Igualmente

**Goya y Beethoven compartieron la común ilusión de la Ilustración, es decir, de la formulación a finales del siglo XVIII de ese proyecto emancipatorio inconcluso y contradictorio que denominamos modernidad**

Francisco de Goya, *Goya atendido por el doctor Arrieta* (1820). El parecido físico entre esta imagen de Goya y la que conocemos por la iconografía de Beethoven es casi asombroso.

[Minneapolis Institute of Art](#)





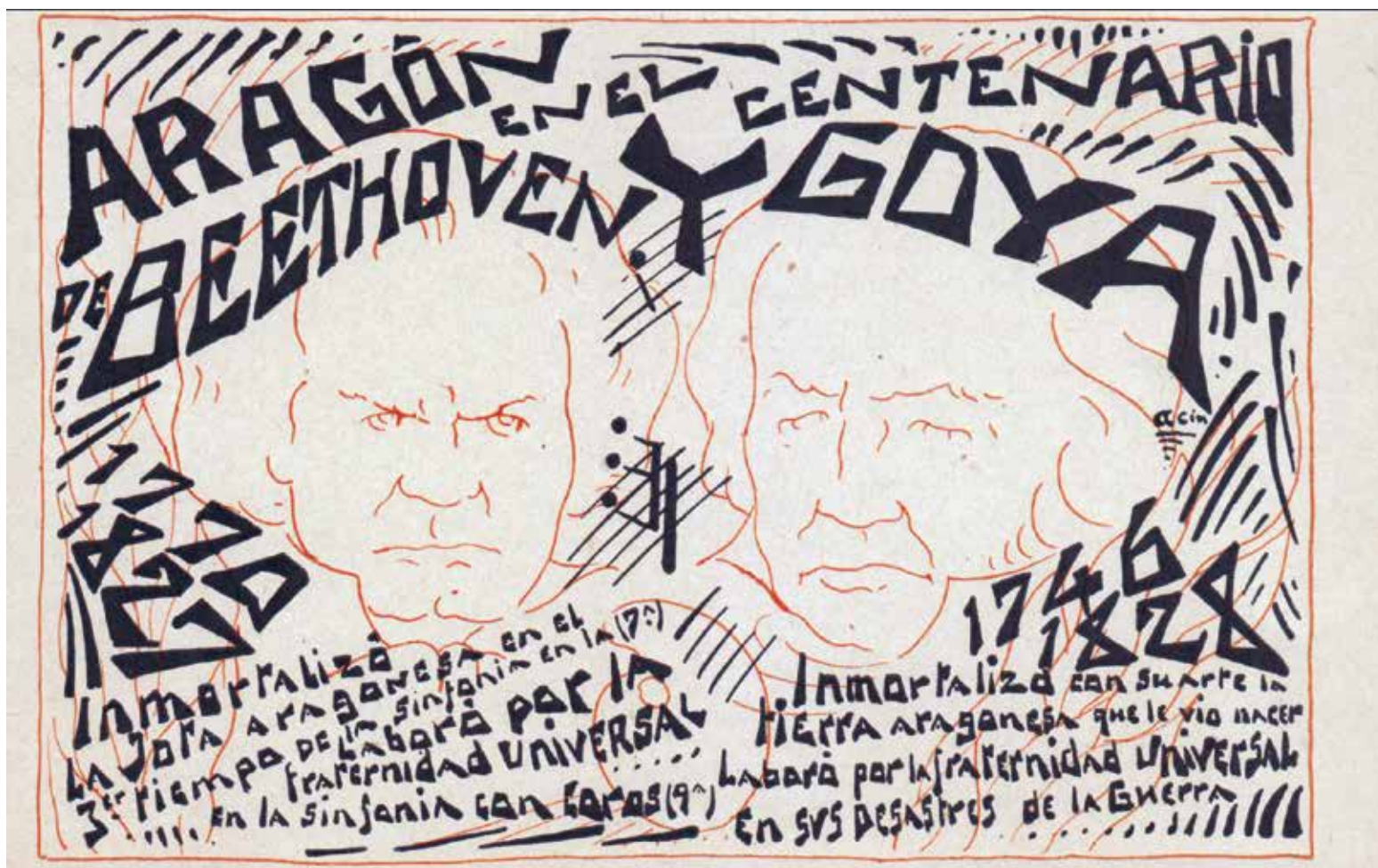
**En el imaginario político europeo, la espectacular insurrección española frente al invasor napoleónico había supuesto la aparición del pueblo español como sujeto histórico**

ocurre con dos aguadas que representan a sendas mujeres presas: una de ellas, bárbaramente encadenada, lleva el inequívoco título *Por Liberal?*; la otra figura, maniatada y resignada, lleva una inscripción posiblemente esperanzada:

*el tiempo hablará.* En todos estos casos, el acento no está puesto en la moralidad ejemplar del justo castigo de un delito, sino en una impersonal dialéctica entre un sistema represivo y un individuo que lucha por mantener, pese a todo, su dignidad. Este tipo de observaciones del mundo que nos rodea –vivas y agudas, como señalaba Beethoven– van indisolublemente unidas a un nuevo concepto de artista que plantea la extraordinaria y novedosa visión de Beethoven y Goya como «artistas de ideas». A principios del siglo XIX, por ejemplo, Bartolomé Gallardo afirmaba ya que «Goya era un pintor filósofo». Ambos creadores desarrollarían así

un concepto enfático de práctica artística que plantearía la implicación del destinatario en términos de grandes ideas y utopías encarnadas en la propia obra, una obra que hay que escuchar u observar con atención y que, en el caso del pintor, va acompañada con frecuencia de un título enigmático o ambiguo. La observación de Martin Geck de que la obra beethoveniana ha terminado por constituirse en una mezcla o amalgama de texto musical, tradición interpretativa, hermenéutica y contextos biográficos e históricos es, desde luego, aplicable también a Goya, cuya obra –particularmente la tardía– ha visto proliferar también interpretaciones que han ido cambiando poco a poco del desconocimiento, la incompreensión y el rechazo a una admiración interrogativa.

La definitiva inclusión de *Fidelio* en el repertorio operístico ocurrió en 1822 con la célebre producción del Kärntnertortheater que vio nacer la leyenda de la actriz y cantante Wilhelmine Schröder, quien más tarde estrenaría algunos de los grandes papeles de heroínas wagnerianas, como Senta y Elisabeth. Por esos años, exactamente en la primavera de 1820, en el círculo de amigos de Beethoven



Boceto de Ramón Acín para la celebración de los centenarios de Goya y Beethoven.  
Fundación Ramón y Katia Acín (Huesca)





Francisco de Goya, *La seguridad de un reo no exige tormento* (ca. 1815).



Francisco de Goya, *Loco furioso* (ca. 1824-1828).



Francisco de Goya, *Tan bárbara es la seguridad como el delito* (ca. 1810-1815).

se seguían con emoción los sucesos revolucionarios españoles. La sublevación por la Constitución liberal de 1812 capitaneada por Riego se seguía a través de las gacetas que puntualmente publicaba la *Augsburger Allgemeine Zeitung* y que Beethoven comentaba con su amigo, el poeta y periodista Joseph Carl Bernard. Como en *Fidelio*, los *insurgentes* luchaban por la libertad del pueblo frente a la tiranía opresora. La imagen de España había sufrido, sin duda, cambios profundos entre 1805 y 1814, los años que abarcan la compleja génesis de *Fidelio*. Si en 1805 convivían al menos dos imágenes contrapuestas –por un lado, la España inquisitorial representada por el imaginario literario de Schiller y Goethe, tan cercano a Beethoven, y, por otro, los relatos de viajeros que hablaban de una luminosa corte ilustrada y cosmopolita como la de Carlos IV, laboriosamente implicada en una senda de progreso–, en 1814, la visión de España había cambiado a raíz de los acontecimientos de la guerra contra Napoleón. En el imaginario político europeo, la espectacular insurrección española frente al invasor napoleónico había supuesto la aparición del pueblo español como sujeto histórico. Fue sobre todo durante el Trienio liberal de 1820-1823 cuando estas imágenes se potenciaron y asociaron a la esperanza de una nueva aurora de libertad.

Por desgracia, las ilusiones liberales españolas sufrieron un duro golpe en 1823. Una vez más, fue la razón de Estado, en esta ocasión encarnada en la Santa Alianza, la que dispuso que Francia invadiera España con los llamados Cien mil hijos de San Luis, restableciendo así un absolutismo reaccionario y brutal. Esta vez, a diferencia del final redentor imaginado por Beethoven en su obra, la terrible humillación

y ejecución pública de Riego en Madrid no fue impedida por ningún toque de trompeta y los calabozos volvieron a llenarse con gentes que –como Florestan– habían «osado decir la verdad». Los temores de Goya en la primavera de 1824 escondiéndose en la casa de un amigo y su posterior viaje a Francia, auténtico exilio que terminaría con su muerte en Burdeos en 1828, están, desde luego, relacionados con esos siniestros acontecimientos. El miedo a las represalias del Estado fernandino estaba, sin duda, más que justificado, como bien sabía el pintor, pues ya había vivido algo semejante con el retorno a España de Fernando VII en 1814. Con el rey Borbón había vuelto entonces la Inquisición, institución que rápidamente se interesó por las majas vestida y desnuda que habían aparecido en la colección del afrancesado Godoy. En esta ocasión, en 1823, la larga noche de la razón duraría una interminable década. Goya murió antes, el año de 1828, en el exilio francés. Sin duda, como canta el verso del coro de prisioneros de la cárcel sevillana, también él se haría la misma obsesiva pregunta: «¡Oh, libertad! ¿Volverás?»



#### JUAN JOSÉ CARRERAS

Juan José Carreras es profesor de Historia de la Música en la Universidad de Zaragoza y editor de *La música en España en el siglo XIX* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018).