

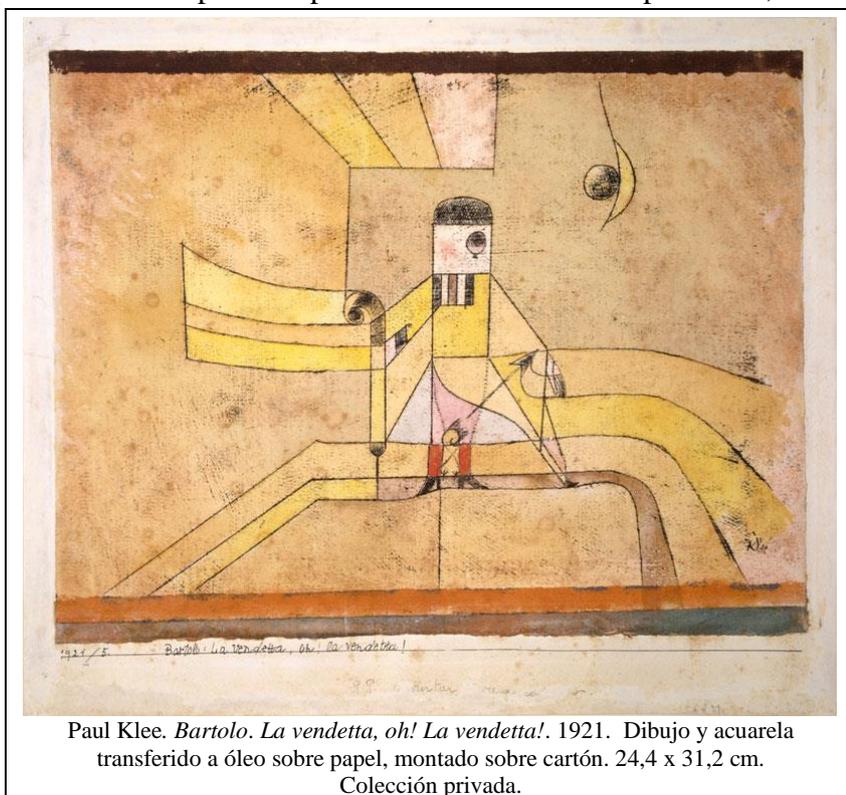
8. KLEE Y LA ÓPERA¹

EL MATRIMONIO DEL FIGARO, DE MOZART

Klee abandonó una carrera prometedoras como violinista por la de pintor, que en principio presentaba un futuro menos propicio. Estudió y tocó el violín toda su vida y muchas noches las pasó en salas de concierto y en óperas. De 1902 a 1912 hizo reseñas de estrenos teatrales y musicales para periódicos suizos, entre ellas, de muchas óperas, que revelaban amplios conocimientos del repertorio y gran sensibilidad a los distintos aspectos de las producciones operísticas. Desde que, con diez años, asistió a una representación de *El trovador*, Klee experimentaba un enorme placer con el arte operístico.

La ópera le proporcionó temas para sus pinturas. De sus reseñas operísticas,

especialmente de las que comentan óperas de Mozart, se desprende que pensaba que la ópera era una forma de expresión en la que la música dicta la expresión, el ritmo y el énfasis de las palabras, el ritmo de la acción y el espíritu del espectáculo visual. *Bartolo. La vendetta, oh! La vendetta!*² Data de 1921, año en que empezó a ejercer la docencia en La Bauhaus. En un dibujo previo idéntico Klee escribió en la



Paul Klee. *Bartolo. La vendetta, oh! La vendetta!*. 1921. Dibujo y acuarela transferido a óleo sobre papel, montado sobre cartón. 24,4 x 31,2 cm. Colección privada.

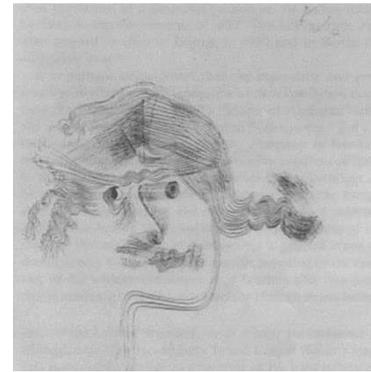
¹ Este apartado es un resumen del artículo “Paul Klee’s Operatic Themes & Variations”, de K. Porter Aichelle en *The Art Bulletin*, vol. 68, n° 3 (Septiembre 1986), pp.450-466.

² *Ibid.*, p. 451.

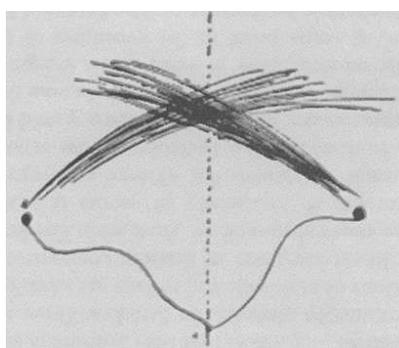
esquina superior izquierda “imagen de un bufón como Dr. Bartolo”. Bartolo no es un personaje principal en *El matrimonio de Fígaro* de Mozart, pero su deseo de vengarse sobre su antiguo barbero desencadena la acción dramática de la ópera. El aria de *vendetta*, que parodia “los juramentos de venganza” convencionales de la ópera seria, define el tipo de bufón a la perfección. El Klee de Bartolo, con sombrero de copa, bastón y botas elegantes, es tan cómicamente pretensioso como el tipo caracterizado en el aria de Mozart.

PELEAS Y MELISANDE, DE DEBUSSY

*Cabello largo y conmovedora*¹, un dibujo de 1929, está inspirado en la ópera de Debussy *Peleas y Melisande*, estrenada en 1902. Klee, en las notas para sus clases en la Bauhaus, explicó que ideó un ejercicio con un cabello para enseñar a sus alumnos la dinámica del movimiento lineal, en particular el concepto de movimiento independiente y de contramovimiento, y se refirió explícitamente al cabello de Melisande. Melisande en la ópera de Debussy es una joven con una larguísima melena y en una escena del acto III Peleas ata a un árbol la melena de la joven para retenerla. Klee hizo un dibujo de la forma que adaptaba el cabello en el ejercicio y era la misma que tiene la melena de la mujer representada en *Cabello largo y conmovedora*. “Conmovedora” es el sentimiento que causa Melisande en la ópera, confinada en un castillo lúgubre, enamorada de Peleas, su cuñado, y asesinada por su marido inmediatamente después de dar a luz a un niño. La mujer del dibujo de Klee es Melisande, creada con los equivalentes visuales –configuraciones de líneas paralelas y serpenteantes- de las líneas musicales serpenteantes y los cambios de ritmos bruscos de la ópera de Melisande, una Melisande caricaturizada y desmitificada, como hizo Klee con tantos y tantos personajes.



Paul Klee. *Cabello largo y conmovedora*. 1929. Pluma y tinta. 29,3 x 22,5 cm. Colección privada.



Ejercicio con el cabello largo en los cuadernos de notas de Paul Klee.

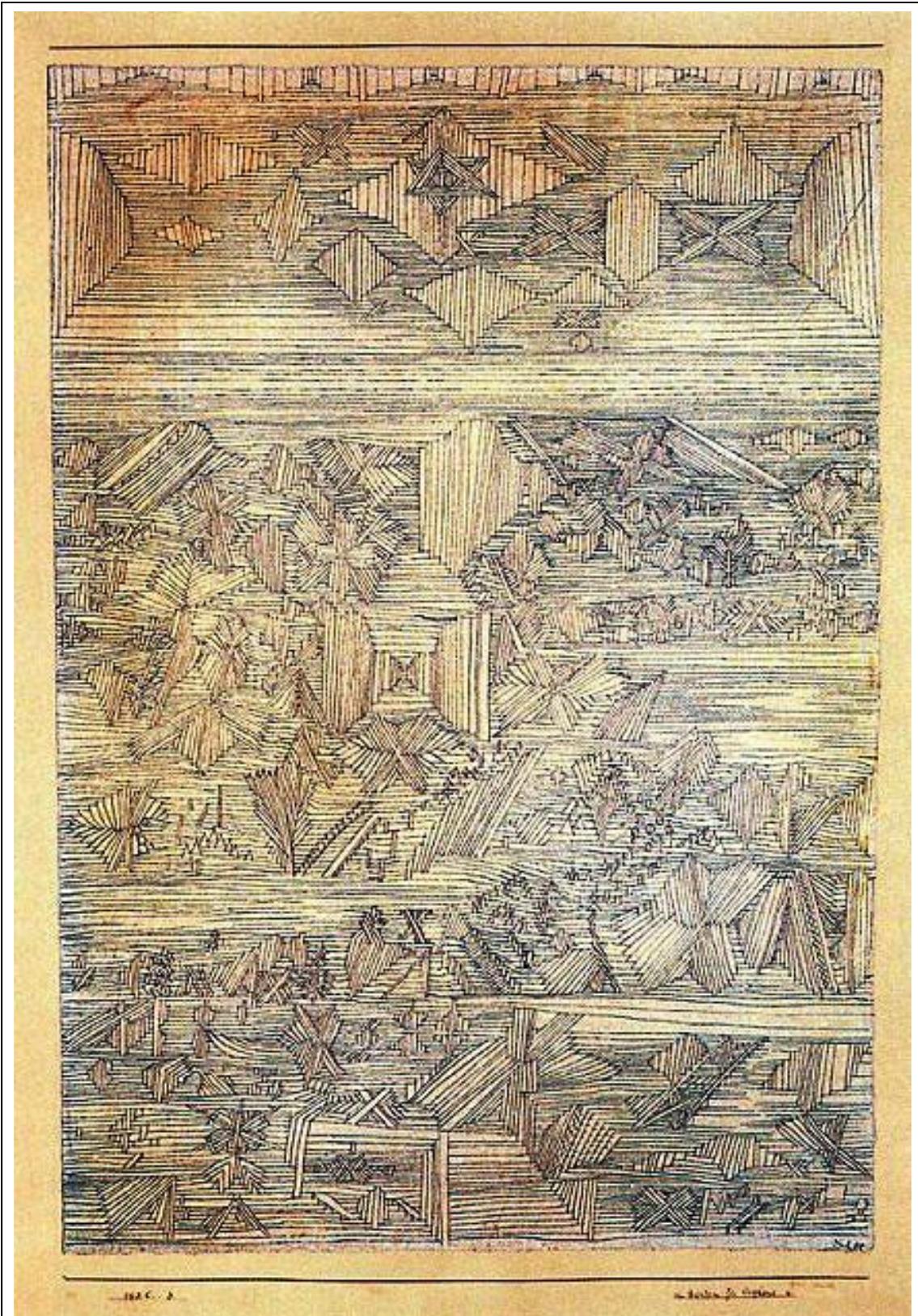
ORFEO Y EURÍDICE, DE GLUCK

Will Grohman, el amigo de Klee que escribió una monografía sobre su pintura, relacionó el estilo compositivo de las configuraciones paralelas que a Klee le suscitaban los trenzados vikingos con las estilas tragedias o el estilo de las óperas del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck. Es posible que las líneas controladas del *Jardín para Orfeo*², de 1926, de Klee puedan haber sido inspiradas por las líneas musicales

¹ *Ibid.*, pp. 452-453.

² *Ibid.*, pp. 452-453.

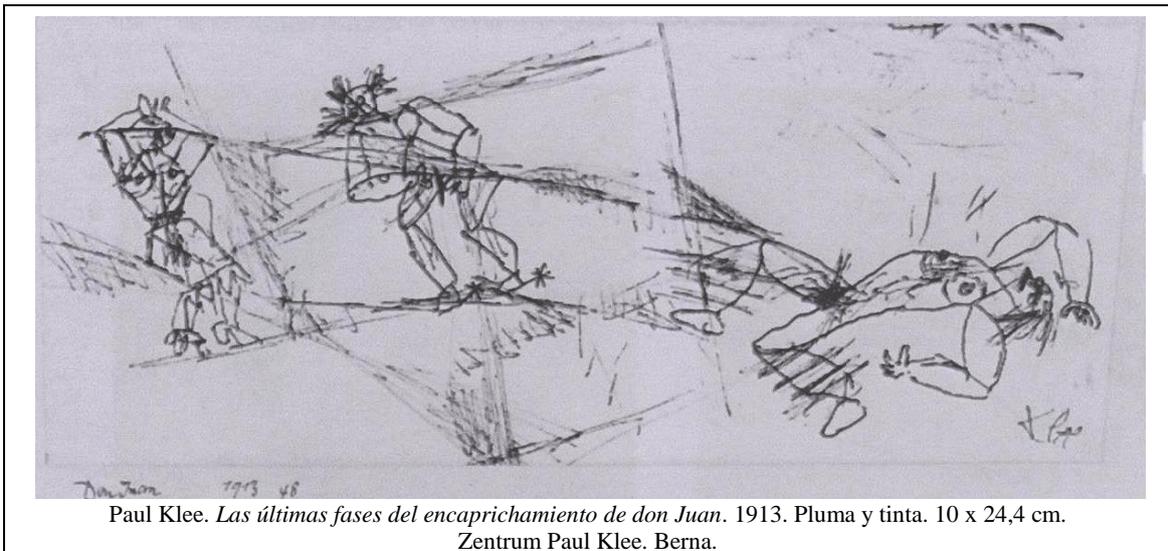
controladas que expresan emociones, desde la alegría a la pena más profunda, de la ópera *Orfeo y Eurídice* de Gluck, estrenada en Viena en 1792.



Paul Klee. *Jardín para Orfeo*. 1926. Pluma, tinta y acuarela sobre papel, montado sobre cartón. 47 x 32 cm. Zentrum Paul Klee. Berna.

DON GIOVANNI, DE MOZART

La pasión de Klee por la ópera abarcó obras de todos los estilos y períodos, pero su ópera favorita era sin duda, *Don Giovanni*, de Mozart. Se sabía cada nota de la partitura y tenía una idea muy clara de cómo debía ser representada. Incluso le propusieron que diseñara los escenarios para el montaje de un *Don Giovanni* en la Casa de la Ópera de Dresde, aunque formalmente la dirección del teatro optó por un diseñador más experimentado.



Paul Klee. *Las últimas fases del encaprichamiento de don Juan*. 1913. Pluma y tinta. 10 x 24,4 cm.
Zentrum Paul Klee. Berna.

Las referencias a *Don Giovanni* en sus dibujos y pinturas son muy frecuentes. Su primera obra inspirada en la interpretación de Mozart de la leyenda de don Juan es *Las últimas fases del encaprichamiento de don Juan*¹, de 1913.

Como en muchos de sus dibujos de esa época, unos garabatos a pluma definen las figuras, su contexto espacial y sus relaciones dramáticas. Encarnan una secuencia temporal de las dos últimas escenas de la ópera. Los dos personajes de la izquierda representan la confrontación final de don Juan con doña Elvira, la aristócrata que él había seducido y abandonado sin contemplaciones. A la derecha Klee pintó el descenso de don Juan a los infiernos. El dibujo de Klee representa el desenlace de la ópera que él vió y describió en una de sus reseñas como crítico musical. Las referencias sexuales explícitas en el dibujo de Klee no aparecen en la obra de Mozart, que trata solo indirectamente de las conquistas sexuales de don Juan. En la ópera las proezas sexuales de don Juan no se ven. Se sienten y se oyen. Kierkegaard definió al protagonista de la ópera de Mozart como la personificación del deseo sexual demoníaco. Para el filósofo danés la esencia de la ópera de Mozart era la sexualidad como una idea abstracta y absolutamente musical. Klee parece haber sentido en la música de Mozart no una abstracción cerebral, sino una tensión sexual explícita.

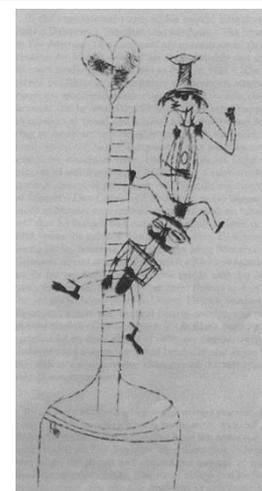
¹ Ibid., 455-456.

Pero Klee no solo representó el lado oscuro de don Juan. En una acuarela de 1919, *El bávaro don Giovanni*¹, Klee reconoció en el protagonista al personaje más humorísticamente seductor. En estilo y espíritu esta acuarela se puede comparar a un dibujo de 1918, *Scherzo en una escalera*², que representa muy probablemente una intriga cómica de la ópera de Mozart *El rapto del harem*, una astracanada en la que un caballero italiano, Belmonte, y su sirviente, Pedrillo, intenta recuperar a sus amadas de los confines enclaustrados de un harem.



Paul Klee. *El bávaro don Giovanni*. 1919. Acuarela y tinta sobre papel. 22,5 x 21,3 cm. Museo Guggenheim. Nueva York.

Como Belmonte y Pedrillo, el bávaro don Juan está subido a una escalera. Luce una versión bávara del vestido asociado tradicionalmente con Arlequín, que representaba el papel de Leporello, el sirviente de don Juan, las versiones de la leyenda de don Juan en la *commedia dell'arte*. Don Juan de hecho se intercambia el vestido con Leporello para ganarse a la atractiva sirvienta de doña Elvira. Los nombres encuadrando al disfrazado don Juan se refieren al famoso “catálogo” del acto I, en el cual Leporello cuenta las 2,065 conquistas de su señor. A un nivel puramente anecdótico, por tanto, la pintura de Klee es una fusión de dos escenas de la ópera de Mozart. A otro nivel es un ingenioso autorretrato de Klee, condensando las propias aventuras amorosas del Klee estudiante en Munich y en Italia. El mini-catálogo incluye aquí los nombres de pila de dos famosas sopranos, Emma Carelli y Thérèse Rothauer. Cenzi, Kachi y Mari son los nombres de tres deslumbrantes modelos con las que Klee tuvo relaciones.



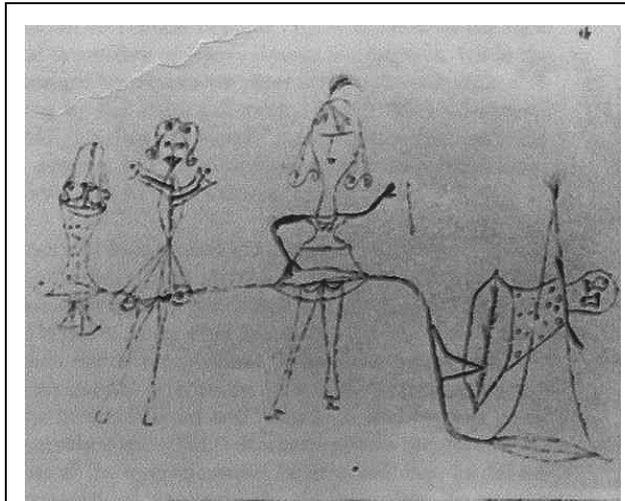
Paul Klee. *Scherzo en una escalera*. 1918. Pluma y tinta. 29,2 x 21 cm. Colección privada.

¹ *Ibid.*, pp. 456-457.

² *Ibid.*, p.456.

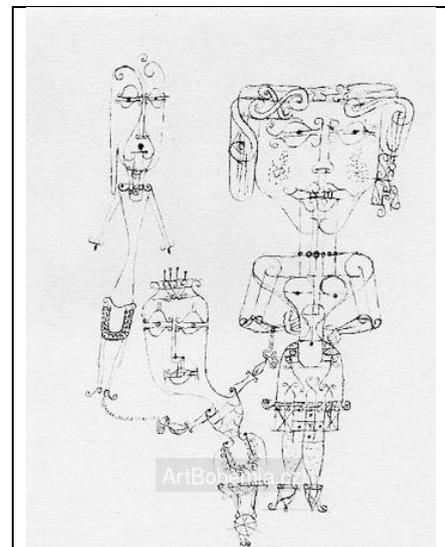
COSI FARI TUTTE, DE MOZART

En *Sobre el destino de dos mujeres*¹, un dibujo de 1921, representa la volubilidad de las preferencias amorosas de las hermanas Dorabella y Fiordiligi en la ópera bufa de Mozart con libreto de Lorenzo da Ponte *Così fan tutte*. El soltero y perverso Don Alfonso había apostado con los novios de las hermanas, Ferrando y Guglielmo, que sus amadas no eran inquebrantables en sus sentimientos, para lo cual Ferrando y Guglielmo, militares de oficio, fingen que han sido llamados a la guerra, se disfrazan de albaneses e intentar cortejar a las hermanas. Guglielmo a Dorabella, novia de Ferrando, y éste a Fiordiligi, amada de Guglielmo. Dorabella es la primera que atiende a los requerimientos del falso albanés y posteriormente le seguiría Fiordiligi. En el dibujo de Klee los cuatro personajes están unidos por una línea, Guglielmo y Ferrando, con una vestimenta exótica, en los extremos y las dos jóvenes en el medio.



Paul Klee. 1921. *Sobre el destino de dos mujeres*. 1921.
Pluma y tinta. 22,4 x 28,7 cm.
Bernhard Sprengel Collection, Hannover.

En el dibujo *Marionetas vestidas*², de 1922, aparecen Espina, la criada de las jóvenes sobornada por don Alfonso, para facilitar la seducción de sus amas por parte de “los albaneses”, está a la izquierda. Dorabella, vacilante en el centro, y Fiordiligi, firme, a la derecha. Están unidas por los hilos de las marionetas que gobierna Espina. En la ópera Espina planea y ejecuta una estratagema para ablandar el corazón de las jóvenes ante los requiebros de “los albaneses”.



Paul Klee. *Marionetas vestidos*. 1922
Tinta y papel montado sobre tabla.
23,9 x 16,9 cm.
Museo Guggenheim,
Nueva York

¹ *Ibid.*, p. 458.

² *Ibid.*, p.458.

En *Cantante L. como Fiordiligi*¹, de 1923, Klee representó a Fiordiligi cuando se pone el uniforme de su novio y se mira al espejo. Su determinación de seguir siendo fiel a Guglielmo está implicado en la rígida simetría de la figura de Klee, pero es engañosa, pues ella también cedería a las pretensiones amorosas del falso albanés.



Paul Klee. *Cantante L. como Fiordiligi*. 1923.
Óleo, acuarela y tiza. 50 x 33 cm.
Colección privada.

UN HOMENAJE A STRAUSS

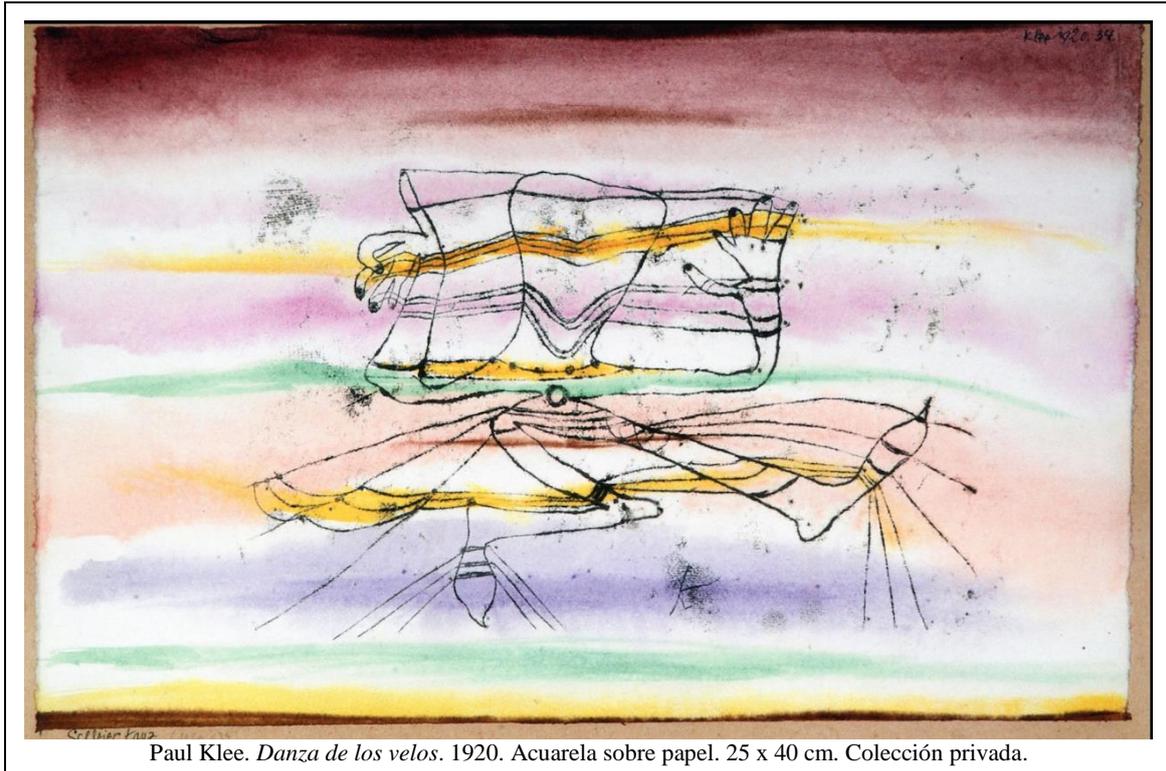
En *La estructura vocálica de la cantante Rosa Silber*², de 1922, Klee homenajea a Richard Strauss, cuyas iniciales aparecen como letras mayúsculas en la parte central superior. Se ha visto en esta obra una alusión a la escena del rapto amoroso entre Octavio y Sofía en el acto II de la ópera de Strauss *El caballero de la rosa* (*Der Rosenkavalier*). Octavio, representado por una mezzo-soprano con disfraz masculino, regala una rosa de plata a la impresionable Lucía. Las iniciales “R” y “S” pueden también apuntar a la “rose silberne” del libreto de Hugo von Hoffmannsthal, al igual que la “Rosa Silber” del título puede no ser una referencia a una cantante, sino al papel de Octavio como portador de la rosa de plata en esta escena. Las cinco vocales podrían ser símbolos de notas y palabras y aludirían a la relación entre las melodías de Strauss y los sonidos vocálicos aliterativos de esta escena en el libreto. Las gradaciones sutiles de rosas y azules corresponderían al momento del rapto amoroso y al motivo de la rosa de plata.



Paul Klee. *La estructura vocálica de la cantante Rosa Silber*.
1922. Gouache y yeso sobre lienzo. 51,5 x 41,6 cm.
MOMA, Nueva York.

¹*Ibid.*, pp. 458-459.

²*Ibid.*, pp. 459-460.



Paul Klee. *Danza de los velos*. 1920. Acuarela sobre papel. 25 x 40 cm. Colección privada.

Klee asistió a una representación de la *Salomé* de Oscar Wilde en Berna y a la ópera de Strauss, dirigida por Felix Mottl, en 1906 en Munich, aunque es probable que posteriormente la viera dirigida por el propio Strauss. Descubrió entonces que la ópera podía ser un medio para explorar el tema de Salomé en su propia obra pictórica. Las líneas horizontales punteadas sugieren que *La danza de los velos* fue inspirada por una partitura musical. El clímax de la ópera de Strauss es la danza de los velos, ocho minutos de movimiento seductor y de música que reúnen todos los motivos temáticos principales de la obra. Al igual que la partitura de Strauss yuxtapone líneas melódicas fluidas y bruscos contrapuntos, la imagen de Klee combina los movimientos lineales sinuosos con la angulosidad abrupta. La Salomé de terrible sonrisa de Klee es una parodia de la mujer fatal tan querida en el siglo XX.

WAGNER

Klee también ejecutó obras sobre las óperas de Wagner. Su actitud con Wagner fue ambivalente. En una ocasión lo caracterizó como “un hombre”, mientras elevó a Mozart al rango de “Dios”. Klee seguramente encontró repugnante la arrogancia de Wagner, aunque las reseñas de sus óperas no revelan aversión a la música del compositor, pero sí fue crítico sarcástico de algunas de las representaciones. Es indudable que el humor y el poder de desmitificación de Klee redujo la tendencia a la épica de Wagner al nivel de un interludio cómico.

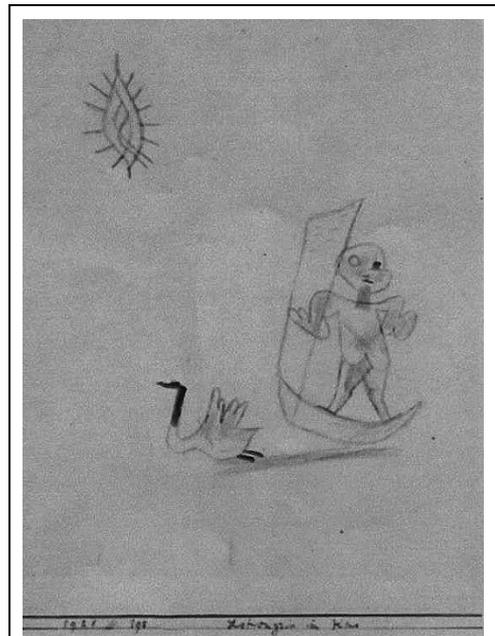
Este fue el caso de *Escenas de combate de la fantasía operática cómica. El navegante*¹, de 1923, y *Lohengrin en el cine*², de 1921, ambas parodias de personajes wagnerianos. “El navegante” evoca los héroes del mar de *El holandés errante* y *Lohengrin*. Utilizando una red de cuadrados azules transparentes como acompañamiento cromático, Klee se imaginó un drama wagneriano reinterpretado por el libretista Gilbert y el compositor



Paul Klee. *Escenas de combate de la fantasía operática cómica. El navegante*. 1923. Acuarela y óleo sobre papel coloreado. 38 x 50 cm. Colección privada Basilea.

Sullivan, que en plena época victoriana compusieron catorce operetas en donde se presentaba el mundo al revés (el flirteo era el crimen que merecía la pena capital, los gondoleros pueden ascender socialmente y convertirse en reyes, las hadas se codean con los lores británicos). Un Lohengrin ridículo, coronado con plumas, con calzas rojas, y tres monstruos marinos con una armadura escamosa a rayas, están enfrascados en un combate de marionetas.

Lohengrin en el cine, un dibujo de 1921, tampoco representa la imagen del héroe wagneriano. Klee sustituye la colisión wagneriana de ensueño del mito con el hecho histórico por la referencia al verismo cinematográfico, convirtiendo la despedida dramática de Lohengrin en una concha tirada por un cisne en el canto de cisne de un ídolo melódico en una matinée.

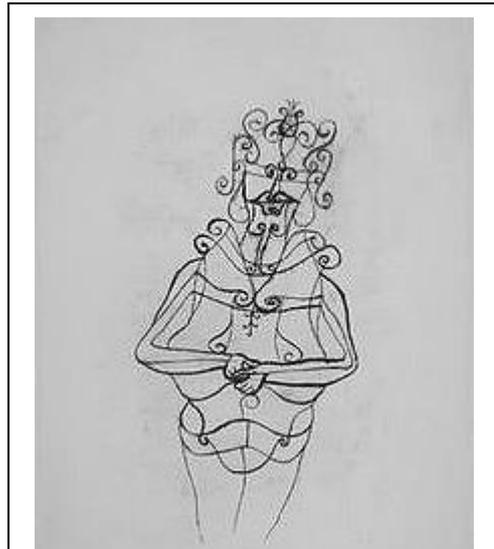


Paul Klee. *Lohengrin en el cine*. 1921. Dibujo a lápiz sobre papel. 21,1 x 15,8 cm. Colección privada.

¹ *Ibid.*, p. 461.

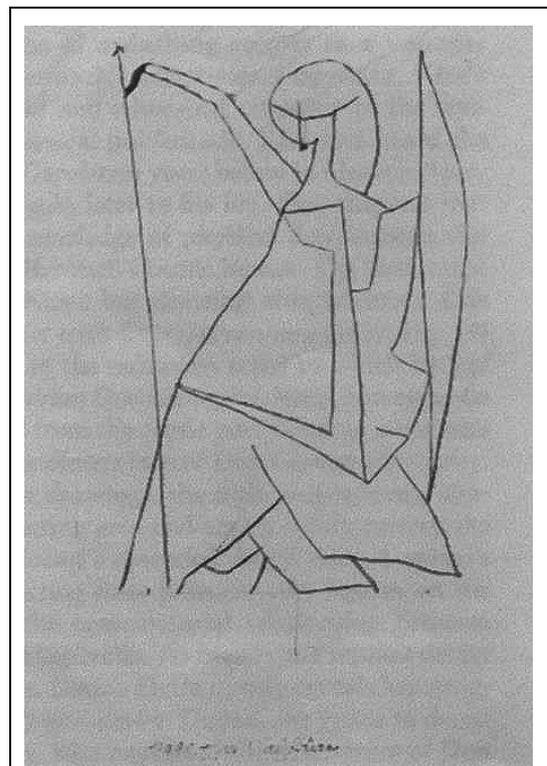
² *Ibid.*

En el dibujo de 1924 *Tannhäuser. Hombre de ópera*¹, Klee cometió la irreverencia de presentar a Tannhäuser, a cuyos intérpretes Wagner le pedía que el contenido de su diálogo dramático determinara su canto, con la postura torpe – cabeza inclinada, manos cruzadas sobre una gran barriga- de un cantante de recitales que debe seleccionar arias populares desvinculándola de su contexto dramático. Parte de los cabellos de Tannhäuser forman una lira y su nariz se asemeja a un violín invertido.



Paul Klee. *Tannhäuser. Hombre de ópera*.
1924. Pluma y Tinta. 47 x 30,8 cm.
Philadelphia Museum of Art. Filadelfia.

Un dibujo de 1940, año en que Klee murió, *La valquiria*², está inspirada en el ciclo de cuatro óperas de Wagner *El anillo del Nibelungo*. En la segunda de las óperas, titulada *La Valquiria*, como la pintura, Brunilda, la hija de Erda y Wotan, es a un tiempo la más humana y la más noble del panteón germánico de Wagner. Por desafiar las órdenes de su padre, es condenada a un sueño profundo del que solo un mortal puede despertar. Como Wotan era reacio a castigar a Brunilda, se aseguró de que el mortal al menos sería digno de su hija favorita y por ello la protegió con una armadura y un anillo de fuego mágico. En la tercera ópera del ciclo, *Sigfrido*, la durmiente Brunilda es descubierta por un intrépido y extasiado Sigfrido. Ante Sigfrido resiste inicialmente el amor que siente por él, pero en un dúo de amor trascendental Brunilda es liberada del castigo de Wotan rindiéndose a la pasión de Sigfrido. Es este amor humano apasionado el que prevalece en *El ocaso de los dioses*, la última ópera del ciclo. Como la Brunilda de Wagner, la de Klee está armada, pero es también vulnerable. En el contexto de *El anillo de los nibelungos*, de Wagner, Brunilda es un personaje que paradójicamente triunfa sobre la muerte rindiéndose a la emoción poderosa del amor mortal.

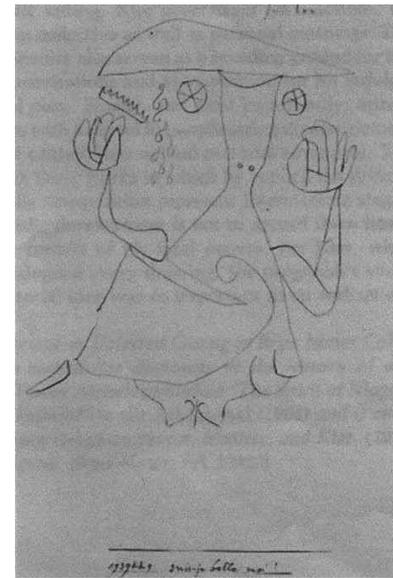


Paul Klee. *La valquiria*. 1940.
Lápiz de aceite sobre cartulina. 29,7 x 21 cm.
Zentrum Paul Klee. Berna.

¹ *Ibid.*, pp. 461-462.

² *Ibid.*, pp. 464-465.

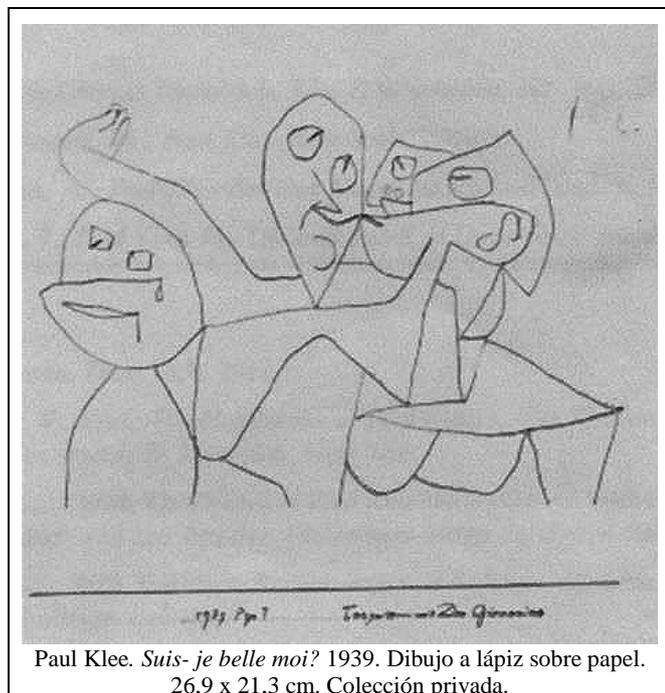
En *Terzetto con don Giovanni*¹, dibujo de 1939, Klee vuelve a la escena de la seducción del acto II del *Don Giovanni* de Mozart, que ya había tratado en *El bávaro don Giovanni*. Aquí, sin embargo, el énfasis no está en la comicidad de un cambio de vestido sino en las dimensiones trágicas de la crueldad de don Giovanni. Como en todos los dibujos de la última época, el estilo es engañosamente simple, pues los arcos y los ángulos que se intersectan sutilmente trasladan las complejidades de don Juan, Leporello y doña Elvira en el acto segundo. Una tela de araña de interconexiones une a los dos personajes de la derecha, sugiriendo las relaciones conspiratorias entre don Giovanni y Leporello. Mientras el señor y su sirviente maquinan su estratagema, doña Elvira abiertamente revela su lucha entre la dignidad y el deseo. Klee expresó la verdadera naturaleza de la serenata de don Giovanni con el poderoso gesto de rechazo hacia doña Elvira y doña Elvira, el engaño de que es objeto, con una lágrima.



Paul Klee. *Terzetto con don Giovanni*. 1939. Dibujo a lápiz sobre papel. 20,9 x 29 cm. Colección privada.

LA GRAN DUQUESA DE GEROLSTEIN, DE OFFENBACH

Otro dibujo, éste de 1939, *Suis-je belle moi?*² parece aludir a la ópera bufa de Jacques Offenbach *La gran duquesa de Gerolstein*, estrenada en París en 1867. Hay sin duda humor en el dibujo por la discrepancia entre el título y los rasgos dislocados del personaje. El título, los rizos en clave de sol y la corona torcida sugieren una alusión a la duquesa, que se cuestiona su belleza porque ya ha cumplido los treinta y, por tanto, ya ha pasado la flor de la vida. Sus dudas están bien fundadas pues perderá la afición de un gallardo soldado, que la deja por una mujer más joven. Como la opereta agrisulce de Offenbach, el dibujo de Klee es un recordatorio nostálgico y caprichoso de la naturaleza temporal de la belleza. Klee había visto *La gran duquesa de Gerolstein* en sus años de Munich y quizás la viera otra vez después. Probablemente el conocimiento de su deterioro físico le permitió saborear mejor el humor irónico de Offenbach.



Paul Klee. *Suis-je belle moi?* 1939. Dibujo a lápiz sobre papel. 26,9 x 21,3 cm. Colección privada.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 465-466.

