

EL ARRANQUE DE LA DECEPCIÓN. UNA LECCIÓN MORAL

Víctor Gómez Pin

Resumen: Se ha escrito que *Così fan tutte* es una ópera sobre la doblez, sobre la vacuidad de la palabra en determinadas condiciones sociales. Para el filósofo cínico don Alfonso ahí está efectivamente lo esencial, todas las declaraciones de los jóvenes protagonistas tienen peso nulo. Mas para hablar de pesimismo moral, para decir que esta obra vierte una mirada ácida sobre la condición humana hay que aceptar como axioma que la eventual fidelidad de las muchachas constituiría efectivamente un comportamiento ético. Pues bien Da Ponte y Mozart se proponen precisamente desmontar las bases de tal premisa.

Palabras clave: desenmascaramiento, falacia rousseauiana, teorema moral, "Tutte" no es "Tutti".

Abstract: *THE START OF DISAPPOINTMENT. A MORAL LESSON FROM AND DA PONTE*

People write that *Così fan tutte* is an opera about deceitfulness, the emptiness of words, in certain social conditions. To the cynical philosopher Don Alfonso, this is indeed the essential fact: none of the young protagonists' statements have any weight. But to speak of moral pessimism, to argue that this work takes an acerbic view on the human condition, one would need to accept as an axiom that any form of loyalty shown by these young girls would actually be a symptom of ethical behaviour. Da Ponte and Mozart's masterwork deconstructs this very premise.

Keywords: unmasking, rousseauian fallacy, moral theorem, "Tutte" is not "Tutti".

Artículo recibido: 17 julio 2015; **aceptado:** 3 setiembre 2015

De la trilogía de Mozart-Da Ponte, dos de las óperas están bien determinadas desde el punto de vista de la ubicación: Sevilla. Con la tercera ópera, *Così fan tutte*, cambiamos de escenario. El encabezamiento del libretto reza: *Soldados y habitantes de Nápoles, marineros y pueblo*.

La escena transcurre en el siglo XVIII, pero ello es, de alguna manera, arbitraria decisión del libretista. Da Ponte efectúa una síntesis ecléctica de textos de Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Ovidio, y Ariosto, ubicados en los más diversos lugares.

¿Nápoles, pues? Hace ahora casi treinta años, Ruggero Raimondi, admirable Don Alfonso, proponía que la trilogía entera tuviera como escenario Sevilla. En el proyecto, el propio Raimondi daría sucesivamente voz a los personajes de Don Giovanni, Almaviva y don Alfonso, convertidos en ilustración de lo que se ha llamado “Escuela de cinismo” (expresión a mi juicio sólo parcialmente válida). ¿Arbitrario este cambio de ciudad? Ciertamente, como arbitrario es el desplazamiento efectuado por Beaumarchais hacia Sevilla, de la acción de la trama de *Las Bodas...y* más arbitrario aun el traslado por Bouilly de su heroína Leonora- Fidelio al patio- jardín de una prisión sevillana. De toda esta arbitrariedad, la ópera como género se nutre ... como el lenguaje se nutre de las contingentes diferencias fonemáticas puestas al servicio de la generación de sentido.

De hecho, Sevilla valdría tanto como Nápoles (y ello pese a las alusiones volcánicas) o cualquier otro lugar... Pues *Così* ofrece un relato por una vez realmente a-temporal, a- histórico, a-espacial, y me atrevería a decir que (tras un nivel en el que lo social está muy presente) intrínsecamente fuera de contexto.

Così envuelve su tesis central en una historia de inconstancia, traición, cinismo y alcahuetería, como las vemos una y otra vez en nuestro entorno cotidiano, y de las cuales se nutre una parte esencial de los llamados *medias*. Y tras todo ello, una lúcida reflexión sobre la esencia de la vinculación entre hombres y mujeres. Reflexión, en absoluto pesimista, como superficialmente se ha dicho a veces, sino en cualquier caso trágica, lo cual nada tiene que ver. Todo ello trabado en una arquitectura musical formalizada hasta el ascetismo; música análoga en ambición y rigor (no por supuesto en “estilo”) a ciertas construcciones de Bach; música que parece la atmósfera (el paisaje sonoro como ahora se dice) del platónico campo eidético, es decir, ese lugar en el que la matemática se ofrece como esencia explicativa de las demás determinaciones conceptuales, y por mediación de estas de la realidad sensible. Una modalidad de rigor rayana con la exactitud en esta música cuya efectiva ausencia de cualquier atisbo de *lourdeur* enmarca esa otra ligereza que caracteriza a las vinculaciones humanas, enmarca lo efímero del lazo entre seres biológicos que, además, son seres de palabra.

Entiéndase bien que *efímero* no significa aquí en absoluto *superficial*. En una puesta en escena realizada hace 25 años en París, el director teatral americano Peter Sellars, exacerbaba hasta la crueldad los aspectos desgarradores de la peripecia, enfatizando los sentimientos de celos, cierta sordidez en la alcahuetería de Despina, el matiz de complacencia cruel en el pretendido cinismo de Don Alfonso. Peter Sellars intentaba liberar de la capa de caspa un libreto que había sufrido de la abstracta convencionalidad de las puestas en escena de estilo *Salzburgo*, en las cuales parecía que se trataba de etéreos personajes que en ningún momento sufrían realmente. Ello ocurría también con *Las bodas de Fígaro*, también escenografiada por Peter Sellars, quien se esforzó en poner de relieve- es un ejemplo- que en su aria, el Conde está efectivamente lleno de sentimientos sórdidamente vengativos, en razón de que se esquivan sus tentativas de seguir practicando el derecho de pernada y en consecuencia se le está burlando. Si no se muestra a Almaviva (hoy ya sí se hace) como el déspota resentido que es, se traiciona la palabra literal de un libreto admirable y con ello-tratándose de un ópera- se traiciona también el propio esfuerzo del compositor.

Las puestas en escena convencionales hacían abstracción en el sentido propio de la palabra, es decir, separaban lo inseparable, consideraban sólo un aspecto. Tratándose de *Così*, una cosa es la atmósfera abstracta que resultaría de una puesta en escena que no toca el meollo (por incapacidad, o por respeto a una tradición de esterilización de los libretos-que lo era inevitablemente también de la música) y otra muy distinta la atmósfera descontextualizada a la que apunta *Così* y que se pone de relieve con tanta mayor fuerza cuanto más se profundiza en ese auténtico pozo artesiano que es el libreto de Da Ponte.

El saber de don Alfonso

Così es efectivamente una historia con moral que se pretende apodíctica y demostrativa: *Todas*, sin excepción incumplirán el juramento de fidelidad impuesto por las normas tradicionales...siempre naturalmente que se les de la oportunidad. Don Alfonso, no lo olvidemos, es filósofo, es decir, alguien cuya función consiste en

poner sobre la mesa lo que está encubierto por velos o manteles más o menos sinuosos. Don Alfonso, pues, sabe que en condiciones que liberen del corsé social, la trama de la fidelidad se vendrá abajo. Lo sabe y quiere mostrarlo ante los demás con prueba empírica. Pide exactamente 24 horas. Sabe que inevitablemente el que se aferre al señuelo de la constancia en el vínculo se encontrará como Guglielmo *tradito, schernito*, lamentando su estupidez y lleno de ansia de venganza. Venganza curiosísima “*Ma mi vendicherò, saprò del seno cancellar quell'iniquia*” (me vengaré sabré extirpar de mi seno a esta malvada). Pues así formulada la venganza no llegaría a realizarse. También el Swann de la *Recherche* proustiana había soñado con tal venganza, pero cuando efectivamente ya no amaba a Odette de Crecy, lejos de complacerse en mostrarlo, su principal preocupación era que ella no llegara a enterarse.

Pero ciñámonos al saber de Don Alfonso. ¿De dónde procede su certeza? Hace treinta años, la universitaria francesa, Cathérine Clement, en un discurso que algunos calificaban de feminista (después lo han hecho muchos), sugería referirse a la obra modificando el título: *Così fan tutti*. Pues bien, creo que el libreto no ganaría en profundidad si tal fuera la tesis de don Alfonso, para ilustrar la cual el genio de Da Ponte y la complicidad de Mozart serían totalmente innecesarios.

La cosa está bien dicha: *Così fan tutte*, es decir, algo en la condición femenina rechaza la convención, rechaza la trama social sustentada en un repudio de lo que ser mujer (sea en una circunstancia particular o en general) significa. *Così* nos confronta al problema de la fidelidad, como hubiera podido confrontarnos a otra suerte bien conocida de falacias. *Così* dice algo sobre la mujer que los hombres no quieren saber y que el entramado social hace que las propias mujeres lo oculten a si mismas. *Così* no es una obra a-moral, sino la muestra de la discordancia, del desfase que se da entre lo que parece moral y lo que sería realmente tal si nuestro comportamiento se sustentara en una previa asunción de la condición humana. Y la música viene a mostrar que de esas fuentes, de esa indigencia, de esa frivolidad, surge lo más denso (una música que, por ejemplo, no otorga ni un solo duetto a los

prometidos digamos oficiales, cosa que olvidan muchos realizadores a la hora de resolver respecto al final).

“Ardo y no se trata de un amor virtuoso: se trata de agitación, dolor, remordimiento, arrepentimiento, frivolidad, perfidia y traición”, canta en una de sus arias Fiordiligi. Para hacer clara mi tesis respecto a Fiordiligi y Dorabella, recordaré algo relativo a la tercera protagonista, Despina:

“Despina tiene opiniones personales, no sólo sobre como conducirse con el sexo masculino, sino también sobre la injusticia de la estructura social imperante, contra la cual ella sólo se rebela aprovechando al vuelo las ocasiones para birlar algo de la mesa de los amos. Un personaje así no habría sido sospechoso de intenciones subversivas; habría pasado indemne a través de la censura de José II y de sus guardianes de la cultura, y da Ponte lo sabía. Aquí, por consiguiente, era libre para desahogar sus ideas sociales. En efecto, lo hizo y nadie se dio cuenta.”

Tal cosa escribe, acertadamente, el estudioso de Mozart Wolfgang Hildesheimer. Y pensamientos de este tipo se han repetido en todos los estudios relativos a *Così fan Tutte*. En cambio, tratándose de otro de los asuntos de la obra, a saber, el tema central de la dificultad de los dos jóvenes (adolescentes, 15 años, como en realidad tantas heroínas operísticas, Manon, Julieta, Melisande...), los discursos de los eruditos suelen ser (hay, como veremos excepciones) mucho más contenidos, es decir:

Despina tendría razón moral en su resentimiento contra la clase a la que sirve, empezando por las dos protagonistas, que hacen su entrada derramando el - para Despina- preciado chocolate (recuérdese que también Leporello despotrica en múltiples ocasiones contra su condición y come a hurtadillas las viandas de su amo, quien nos dice *“fingeró de non capir”*). Mas en cambio, tratándose de los consejos que da a las dos jóvenes sobre la necesidad de dejar de desesperarse por la ausencia de sus prometidos, y responder a los avances de los dos albaneses, suele enfatizarse el cinismo (desde luego Despina lo posee en gran medida, pero ello no es lo esencial) que tal actitud supondría. Se ha escrito una y mil veces que *Così* es una ópera pesimista, que la condición humana es presentada en ella con rasgos a la

vez de frivolidad y de inconsistencia, que rayarían con una trivialización de la traición. Entendámonos bien:

Così es efectivamente una reflexión sobre la doblez, sobre la vacuidad de la palabra en determinadas condiciones sociales, sobre la imposibilidad de tener en ésta (tal como socialmente se vehicula) un apoyo. Para la *demonstración* de don Alfonso ahí está el nudo central: todas las declaraciones de amor de las dos jóvenes tienen peso nulo. Mas para hablar de pesimismo moral, para decir que *Così* vierte una mirada ácida sobre la condición humana, hay que aceptar como axioma que la eventual fidelidad de las dos muchachas constituiría efectivamente un comportamiento ético. Pues bien: precisamente Da Ponte y Mozart lo que aquí se proponen es desmontar las bases de tal premisa. El asunto ha sido bien visto por Stefan Kunze, autor de un libro que lleva por título *Las óperas de Mozart*, cuando escribe:

“Contra la frivolidad y la forma de vida libre de la nobleza se establecieron como virtudes de la burguesía, la pureza de sentimientos y, no en último extremo precisamente, la moral. En realidad, Da Ponte y Mozart no sólo no las respetaron sino que las desenmascararon sistemáticamente.”

Cuando Mozart desenmascara a Mozart

Con la complicitad envidiable de Da Ponte, Mozart lo que efectúa de hecho es un desenmascaramiento de su propia moral, esa que se pone de relieve en la terrible carta a Constanze, escrita en Viena el 19 de agosto de 1789, o sea, un año antes del estreno de *Così* en el Burgertheater de la ciudad:

“Querida mujercita (...) desearía solamente que no te mostraras tan familiar como te has mostrado. Con...[los nombres propios fueron posteriormente borrados] fuiste demasiado libre. Piensa que estos caballeros no se permiten las libertades que se permiten contigo con ninguna otra mujer (...) Una mujer debe siempre darse a respetar, si no dará lugar a muchos rumores. Amor mío, perdóname ser tan franco. Pero lo necesito para mi tranquilidad y para nuestra felicidad recíproca (...) Acuérdate de la promesa que me hiciste. ¡Dios mío!, al menos inténtalo amor mío (...) No me atormentes con celos inútiles (...) Convéncete que sólo una conducta honesta y razonable de la mujer puede vincular a su marido.”

La mísera imploración “por lo menos inténtalo”, constituye a la vez un indicio de lo que Mozart estima real condición irreductible de la mujer y de la disposición pequeño-burguesa a que esta condición sea a cualquier precio soterrada. Frente a tal doblez... *Così fan tutte*, ópera en la que, de alguna manera, Mozart se alza contra sí mismo, como de hecho han procurado siempre los moralistas verídicos, es decir: aquellos que apuntan a desvelar las polaridades, las diferencias convertidas en contradicción, que encierra en su seno cada ser humano. Moralistas auténticos, por oposición a los impostores dedicados al apuntalamiento de prejuicios derivados de la sumisión a un estado de cosas y a una relación de fuerzas que se sienten impotentes a subvertir.

Scuola anti- rousseauniana

Se señala en todos los estudios sobre esta obra que el subtítulo es *La scuola degli amanti*, y que ello debe tener importancia dado que sólo con el mismo se refiere da Ponte a la obra en sus memorias. *Scuola*, pues. ¿Y qué se aprende en esta escuela, de la mano del maestro Don Alfonso, de su ayudante de cátedra Zerlina y con la colaboración indispensable de los cuatro *agonistas*, suerte de conejillos de Indias? Pues en primer lugar que Rousseau no tiene razón y que la condición humana está muy lejos de una ingenuidad originaria, que sólo la mala educación habría perturbado y eventualmente corrompido. Como resultado de estar marcada por un doble nacimiento, biológico en primer lugar y lingüístico después, la condición humana encierra esos abismos a los que se refería Giorgio Strehler en su *Mozart, el hombre de teatro ideal*: “*La música de Mozart encierra terribles abismos de soledad, de frío, de angustia, pero su dolor es siempre contemplado desde gran altura, es clarificado, jamás reflejado sobre sí mismo*”.

Y si la tesis de Rousseau es falaz respecto a la condición humana en general, lo es más aun respecto a la mujer, a la que considera como una suerte de garantía de que perdura un rescoldo de la situación originaria expresado en la domesticidad. Mujer rousseauniana que, como escribe Michelle Crampe- Canabet,

“la única cosa que debe conocer es lo que, sobre la base del sentimiento, tiene por objeto a los hombres que la rodean y sobre todo a su esposo”.

A todo esto apuntan con feroz lucidez Mozart y Da Ponte, ese Da Ponte cuyos libretos se permite despreciar Wagner (desde luego, la profunda y trágica desenvoltura de los del uno poco tienen que ver con la ampulosa vacuidad de los del otro). La “espiritualidad más profunda” que Nietzsche entrevé en Offenbach, está realmente presente en este admirable trabajo de colaboración que es *Così*. Pero vayamos a un punto crucial:

Ya he evocado a Cathérine Clement, que quisiera sustituir *Tutte* por *Tutti*, y recordado que, más o menos tras ella, no hay casi nadie que no parezca tentado de decir lo mismo. Por haber dicho *tutte* se ha tildado a la pareja Mozart-Da Ponte, de responder a un trasfondo de misoginia. Pues bien: reivindicaré el *tutte*, y ello en razón de considerar falsa la metáfora de la media naranja que supone entre hombre y mujer una simetría de hecho inexistente y portadora de toda clase de malentendidos.

Tutte, todas las mujeres, se hayan confrontadas a una modalidad de vivir la contradicción entre los valores que se imponen como corolario de una estructura social (en la Viena del siglo XVIII, y con diferencias de matices, sin duda, en todas partes) y lo real de la condición femenina, es decir, de la forma que toma en la mujer la polaridad *cuerpo-lenguaje*, polaridad que marca trágicamente la condición humana. Forma particular a la mujer que tiene inevitablemente expresión en el orden de los sentimientos. Hay una dificultad para que la naturaleza humana se pliegue realmente a los moldes contingentes en los que la estructura social intenta encajarla. Pero esta dificultad, esta imposibilidad de adaptación mutiladora (que acentúa lo trágico de nuestra condición natural), toma forma diferente en el caso del hombre y en el caso de la mujer.

No *tutti* hacen lo mismo

Ellos hacen otra cosa, por ejemplo encubrir con velos la acuidad de lo que duele, de tal manera que podamos creer que conservando el orden (burgués o no burgués) de los valores establecidos alcanzarán la serenidad. Ellos se convierten en auténticos capataces de lo que a todos mutila; ellas guardan silencio... o se rebelan. Se rebelan concretamente contra la indecencia de Mozart en las frases finales de su carta: “ *Amor mío, perdóname ser tan franco. Pero lo necesito para mi tranquilidad y para nuestra felicidad recíproca(...) Acuérdate de la promesa que me hiciste. ¡Dios mío!, al menos inténtalo amor mío*”.

El arranque de la decepción

« Alors la déception commence
Où le mâle est roi
Qui s'en va besogne faite
Le règne de l'abus
Le siècle du mépris
Où le couple est dérision
Séduire encore, seule fête! »

[Es el arranque de la decepción /Allí donde el macho impera/ Que se aleja, una vez saciado/Es el reino del abuso/ Es el tiempo del desprecio/ Cuando la pareja es irrisión / Reiterar la seducción: ¡tal es la única fiesta!].

A propósito de estos versos del gran Louis Aragon sobre Don Juan, la evocada Cathérine Clement indica que en ellos reposa “*el sentido profundo de los libretos de Da Ponte (y de Mozart, puesto que trabajan juntos)*”. Y la escritora añade: “*Es decir, lo imposible del vínculo entre hombre y mujer. Ni posible es en todos los casos(...) aunque hay una opera que no fue escrita por Da Ponte en la cual el vínculo es posible(...) La Flauta Mágica da la clave de la posibilidad del vínculo. Da Ponte da todas las claves de su imposibilidad .*”

“Amor mío”, itera una y otra vez Mozart, ... *¿quien no ama si ha nacido?* Y sin embargo el amor codificado por las reglas de juego social, es decir el amor como

manifestación de una relación de fuerzas, es múltiples veces coartada para el reino del abuso. Perdurando aun el deseo, la mujer constata la pura voluntad dominadora del hombre; más tarde, desaparecido ya el deseo, constata que el hombre se ancla al lazo, motivado exclusivamente por el miedo. Y así -en la mujer- el triste saber de que el hombre sólo renuncia al *travestimento* porque siente que, fuera de la ley, el paisaje se vuelve amenazante; saber que ese hombre que antes la deseaba nunca será libre porque nunca estará dispuesto a la soledad (prefiere la compañía sin deseo a la libertad, cabría decir parafraseando a Hegel). Todo ello va trabando el universo de la decepción, la “derrota” de la mujer.

Qué añade la música

En el desenlace de *Las Bodas de Fígaro*, en una música prácticamente sin orquesta, el ácido perdón de la Condesa (*piu docil io sono*) nos retrotrae a los citados versos de Aragon. Lo mismo cabe decir de tantos pasajes de *Così*:

Así el *tutti* que sigue al *finem lauda* de Don Alfonso:

“Il destin cosi defrauda la speranza de'mortali
Ach, chi mai fra tanti mali
chi mai può la vita amar?”

[Así defrauda el destino la esperanza de los mortales. ¡Ah! ¿quién entre tantos males podrá ya la vida amar?].

Al respecto escribe Paul Montherde:

“Mozart escribe esta parte del quinteto en Mi bemol mayor- la tonalidad masónica-como queriendo subrayar que con la despedida de ambas parejas comienza su propósito iniciático. Y lleva a cabo un tratamiento similar del quinteto 'Di scriverme ogni giorno' y del terceto ' Soave sia il vento', como remarcando el carácter iniciático de los tres momentos”.

¿Carácter iniciático? Nadie atento al *decir* del conjunto de los protagonistas lo pensaría. Don Alfonso, que en el quinteto iba iterando: “*lo crepo se non rido*” (reviento si no me río), mientras los amantes se prometían fidelidad, dice tras el *terzettino*:

“Quante smorfie...quante buffoneaie!. Tanto meglio per me,
cadran piu facilmente.
O poverini, per femmina giucar cento zecchini?”

[¡Cuántas muecas...cuántas bufonadas. Mejor para mí, ¡caerán más fácilmente!
Pobres tipos: apuestan cien monedas por una mujer”]

Y a continuación cita a un no explícito poeta:

*“Nel mare soica
e nell'arena semina
e il vago vento spera
in rete accogliere
chi fonda sue speranza
in cor di femmina”*

[El hombre que funda sus esperanzas en el corazón de una mujer, haría mejor en labrar el mar, sembrar en la arena, o intentar captar en sus redes al viento vagabundo.]

Hay algo muy curioso en este admirable *Così*: los que no siguen el libreto, nunca identificarán la música y la peripecia. Y sin embargo, los que sí siguen el libreto, encuentran el conjunto perfectamente trabado. Simplemente, los primeros están fuera de una de las potencialidades de la arquitectura musical.

Leo en algún convencional diccionario. “*La música es un lenguaje que utiliza los sonidos en sí mismos y no como sucede en el lenguaje para representar ideas u objetos convenidos*”. Caracterización tanto más absurda cuanto que utilizar los sonidos *para representar ideas u objetos convenidos*, es un rasgo definitorio del lenguaje. Así pues la música *no es* en absoluto un lenguaje, ni falta alguna hace que lo sea. La música es en sí a- significativa. El aspecto significativo de la música es mero resultado de un vínculo más o menos accidental, pero interiorizado. Como tantas veces se ha dicho la música sirve efectivamente de correlato tanto al “*j'ai perdu mon Euridice*”, como a “*J'ai trouvé mon Euridice*”. Ello no es óbice para que la música sea materia en la que cristalizan las emociones más radicales y los dramas de la condición humana. La música es cuando menos un engrasador de los entresijos del texto, los cuales a veces- tal es el caso del quinteto de *Così*- no serían

por sí mismos siquiera inteligibles.- no se entiende a cinco personas que hablan a la vez.

Tampoco es en sí significativa la materia prima, del lenguaje, la cual sin embargo a través del juego de las polaridades *saussirianas*, deviene *significante*, deviene materia fónica del lenguaje.

Tabula rasa

Un último apunte:

*“E nel tuo
nel mio bicchiere
si sommerga ogni pensiero
e non resti pu memoria
del passato ai nostri cor.”*

[Que en tu vaso/ en el mío se/ ahogue todo pensamiento/y que en nuestros corazones/no perdure/traza del pasado].

Tabula rasa en uno de los momentos exaltados de *Così*. Tabula rasa de las convenciones morales... tabula rasa de todo aquello que convierte el amor en ternura sustentada en la seguridad y que mueve a intentar apuntalar tal seguridad.

Tras la tabula rasa, el don de sí será profundo y verídico, o sea terrible. No se trata de esa forma falaz don, de esa impostura en el que el miedo y la compasión constituyen los ingredientes. Tabula rasa del amor como uno de los buenos sentimientos. En este sentido *Così* está en las antípodas de una ópera sentimental.

Aunque no figure como anexo musical de este artículo, ciérrerlo por favor retornando a la escucha la parte del quinteto en *Mi bemol mayor* y al *terzettino*:

*“Saldo amico, finem lauda...
il destin così defrauda la speranza de'mortali
Ach, chi mai fra tanti mali
chi mai può la vita amar”*

Realmente *Quante smorfie...quante buffoneaie!* en esta lección moral, dónde la música -carente de significación en ella misma- es sin embargo el correlato esencial de la palabra.

Víctor Gómez Pin

Catedrático Emérito de Filosofía.
Universitat Autònoma de Barcelona.

Cómo citar este artículo:

Gómez Pin, V., "El arranque de la decepción. Una lección moral de Mozart y Da Ponte", en *Folia Humanística*, 2015; 1: 42-54. Doi: <http://dox.doi.org/10.30860/0006>.

© 2015 *Revista Folia Humanística* de la Fundació Letamendi Forns. This is an open access article.