



TESIS DOCTORAL

LA CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES EN LA ÓPERA
A TRAVÉS DEL ARQUETIPO DE MEFISTÓFELES

Tesis doctoral presentada por

GUILLERMO ABEL MONTERO CARMONA

Bajo la dirección de la Dra. M^a del Coral Morales Villar y
la Dra. Isabel Moreno Montoro

Universidad de Jaén
Facultad de Ciencias de la Educación
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
Programa de Doctorado en Patrimonio

Jaén, 2022

A mis padres

Se anche dottori e padri della Chiesa si son trovati quasi tutti d'accordo nell'attribuire al diavolo una consistenza corporea, non sembrerà strano a nessuno che anche le scene del teatro d'opera siano state popolate, in vario modo e misura secondo l'epoca e la tradizione, da diavoli veri e propri in carne e ossa. [...]l'elemento diabolico [...] ha sempre abitato il palcoscenico con figure il cui aspetto fisico appartiene grosso modo a quelle due categorie ben distinte [...] Nobile e ieratico il primo, in linea con la tradizione iconografica che gli attribuisce l'aspetto di un personaggio aristocratico; grottesco e ferino il secondo, che riprende un cliché assai più antico dell'altro e con radici ben salde nell'immaginario medievale.¹

Marco Capra.

¹ Marco, Capra. *Il diavolo all'opera*. (Venecia: Marsilio editori, 2008) pp. 123-124.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	XI
INTRODUCCIÓN.....	1
1. Objetivos.....	3
2. Estado de la cuestión.....	3
2.1. Caracterización y vestuario.....	3
2.2. El tema del diablo en la ópera	5
2.3. El mito de Fausto.....	7
3. Fuentes empleadas	8
4. Plan de trabajo.....	9
CAPÍTULO I. CARACTERIZACIÓN DE LO DIABÓLICO EN LA ÓPERA.....	11
1. Origen judeo-cristiano del diablo.....	12
2. Representación de lo diabólico en las Artes Plásticas.....	16
3. El tema del diablo en la música.....	42
3.1. Lo diabólico en la ópera.....	46
3.1.1. El mito de Orfeo.....	47
3.1.2. El mito del Don Juan.....	50
3.1.3. Otras óperas, otros infiernos.....	53
4. La importancia de la caracterización en la ópera.....	58
4.1. Maquillaje y peluquería escénica.....	60
4.1.1. Un poco de historia.....	61
4.1.2. Aportaciones del maquillaje y la peluquería a la ópera	66
4.2. Vestuario escénico.....	71

4.2.1. Un poco de historia.....	72
4.2.2. Aportaciones del vestuario a la ópera.....	76
CAPÍTULO II. EVOLUCIÓN ESTÉTICA DEL PERSONAJE DE MEFISTÓFELES. EN LA ÓPERA.....	87
1. El personaje de Mefistófeles y el Mito de Fausto.....	88
1.1. El Mito de Fausto.....	88
1.2. Los Mefistófeles de la ópera.....	91
1.2.1. <i>Faust</i> (1816) de Louis Spohr.....	92
1.2.2. <i>La damnation de Faust</i> (1846) de Hector Berlioz.....	92
1.2.3. <i>Faust</i> (1859) de Charles Gounod.....	93
1.2.4. <i>Escenas del Fausto de Goethe</i> de Robert Schumann...	95
1.2.5. <i>Mephistophele</i> (1868) de Arrigo Boito.....	96
1.2.6. <i>Le petit Faust</i> (1869) de Florimond Ronger.....	97
1.2.7. <i>Doktor Faust</i> (1925) de Ferruccio Busoni.....	98
1.2.8. <i>Votre Faust</i> (1960-67) de Henri Pousseur.....	98
2. Caracterización de Mefistófeles.....	100
2.1. Indumentaria y caracterización del personaje.....	100
2.1.1. El vestuario.....	101
2.1.2. Maquillaje y peluquería.....	102
3. Análisis iconográfico del personaje.....	104
3.1. Indumentaria clásica de Mefistófeles.....	104
3.2. Los otros rostros del personaje.....	106
3.2.1. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz.....	107

3.2.2. <i>Faust</i> de Charles Gounod.....	108
3.2.3. <i>Mephistophele</i> (1868) de Arrigo Boito.....	110
4. Evolución estética de Mefistófeles.....	111
5. Mefistófeles en clave de humor.....	137
6. Caracterización de Mefistófeles en montajes recientes.....	143
6.1. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz.....	144
6.1.1. Split 1998.....	144
6.1.2. Salzburgo 1999.....	146
6.1.3. Bruselas 2002.....	148
6.1.4. Nueva York 2008.....	150
6.1.5. Szeged 2009.....	152
6.1.6. Londres 2011.....	154
6.1.7. Ruan 2013.....	156
6.1.8. Astracán 2015.....	158
6.1.9. París 2015.....	160
6.1.10. Lieja 2017.....	162
6.1.11. Roma 2017.....	164
6.2. <i>Faust</i> de Charles Gounod.....	166
6.2.1. Tokio 1973.....	166
6.2.2. París 1975-2001.....	168
6.2.3. Chicago 1980.....	170
6.2.4. Bolonia 1984.....	172
6.2.5. Viena 1985.....	174
6.2.6. Zúrich 1995.....	176

6.2.7. Riga 1997.....	178
6.2.8. Krasnodar 2000.....	180
6.2.9. Nápoles 2004.....	182
6.2.10. Londres 2004.....	184
6.2.11. Novara 2005.....	186
6.2.12. Buenos Aires 2006.....	188
6.2.13. Bucarest 2007.....	190
6.2.14. Maribor 2007.....	192
6.2.15. Wichita 2008.....	194
6.2.16. Orange 2008.....	196
6.2.17. Santa Fe (Nuevo México) 2011.....	198
6.2.18. París 2011.....	200
6.2.19. Nueva York 2011.....	202
6.2.20. Novosibirsk 2013.....	204
6.2.21. Viena 2014.....	206
6.2.22. Skopie 2014.....	208
6.2.23. Timisoara 2014.....	210
6.2.24. Gran Canaria 2015.....	212
6.2.25. Filadelfia 2015.....	214
6.2.26. Turín 2015.....	216
6.2.27. Salzburgo 2016.....	218
6.2.28. Stuttgart 2016.....	220
6.2.29. Breslavia 2017.....	222
6.2.30. Lima 2017.....	224

6.2.31. Módena 2017.....	226
6.2.32. Riga 2017.....	228
6.2.33. Ufá 2018.....	230
6.2.34. Madrid 2018.....	232
6.2.35. Poznan 2019.....	234
6.2.36. Moscú 2020.....	236
6.2.37. Venecia 2021.....	238
6.2.38. Ufá 2022.....	240
6.3. <i>Mephistophele</i> (1868) de Arrigo Boito.....	242
6.3.1. Barcelona 1987.....	242
6.3.2. San Francisco 1989/2014.....	244
6.3.3. Génova 1989.....	248
6.3.4. Florencia 1990.....	250
6.3.5. Buenos Aires 1999.....	252
6.3.6. Bucarest 2004.....	254
6.3.7. Palermo 2008.....	256
6.3.8. Múnich 2015.....	258
6.3.9. Baden-Baden 2016.....	260
6.3.10. Rosario 2019.....	262
6.3.11. Washington 2019.....	264
6.3.12. Stuttgart 2019.....	266
6.3.13. Belém 2021.....	268

CONCLUSIONES.....	271
BIBLIOGRAFÍA.....	279
APÉNDICES.....	289
APÉNDICE 1. Terminología relacionada con lo diabólico y el mito de Fausto.....	291
Términos relacionados con lo diabólico.....	293
Términos relacionados con el mito de Fausto.....	294
APÉNDICE 2. Índices auxiliares.....	297
Índice de tablas presentes en el texto.....	299
Índice de figuras presentes en el texto.....	303
APÉNDICE 3. Tablas descriptivas de la caracterización de Mefistófeles en los montajes escénicos del mito de Fausto analizados.....	309

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a la Universidad de Jaén por poner a mi alcance los medios materiales y fundamentalmente humanos que me han permitido llevar a cabo una apasionante labor de investigación, en torno a un tema tan interesante y tan poco explorado hasta el momento. En especial quiero dirigir mi agradecimiento al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal y a su directora M^a Luisa Zagalaz, que me han acogido sin reservas y me han ayudado en todo momento en mi trabajo.

Agradezco a la Universidad de Granada en cuya biblioteca he podido localizar varias de las obras que he empleado durante la realización de este trabajo.

Quiero dirigir también mi agradecimiento a la Bibliothèque National de France, cuyos magníficos fondos bibliográficos y gráficos han sido el germen de este estudio, y la base sobre la que se fundamenta.

Mi agradecimiento a Esperanza Aragonés Estella, que a través de su interesantísima página de internet: “Y líbranos del mal: Diablo en el Arte”, nos ha proporcionado un magnífico material gráfico y temático, que ha sido de inestimable utilidad para la elaboración del apartado: *El diablo en las Artes Plásticas* del primer capítulo.

Por último y especialmente quiero agradecer la ayuda inestimable y el apoyo personal de la Dra. M^a del Coral Morales Villar y la Dra. M^a Isabel Moreno Montoro, que han dirigido mi trabajo desde un primer momento y que de forma ininterrumpida han demostrado una solicitud y un interés sin las cuales no hubiese llegado a buen fin el presente trabajo.

A mi familia y a todas las personas que han estado presentes, me han animado y me han acompañado durante todo este tiempo.

INTRODUCCIÓN

La importancia de la caracterización de los personajes en una ópera no es ajena al resto de manifestaciones teatrales y forma parte del propio lenguaje escénico. Es un elemento que da sentido y acompaña al hecho musical, colabora a contar una historia y pone a disposición de los cantantes un arma de credibilidad y de proximidad física al personaje que interpretan, lo que resulta imprescindible para sumergir al espectador en el argumento de la ópera.

Dicho papel cobra mayor valor cuando lo representado se aleja notablemente de la realidad cotidiana por razones temporales, de temática o porque, como en nuestro caso, el personaje posea carácter de arquetipo. Si Don Quijote resulta reconocible gracias a su porte enjuto y descuidado, Rigoletto, por su espalda arqueada, y Otelo, por su tez morena, no podía ser de otro modo cuando el personaje que se quiere representar no es otro que el mismísimo Diablo.

Alessandro Taverna en su obra divulgativa *Historia de la ópera* hace referencia a la importancia que tienen estas disciplinas de cara al resultado final del espectáculo operístico: “El vestuario, como el decorado, el clima y la atmósfera de una puesta en escena de ópera, define también la época y el carácter de los personajes”.²

El término “caracterización” según la RAE es la “acción y efecto de caracterizar o caracterizarse”. En su cuarta acepción “caracterizar” sería “pintarse la cara o vestirse conforme al tipo o figura que ha de representar [el actor]” y “determinar los atributos peculiares de alguien o algo, de modo que claramente se distinga de los demás”.³ Beatriz Trastoy en *Lenguajes escénicos* hace un pormenorizado análisis de la importancia que el vestuario tiene en el contexto teatral: “ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador, [...] es en resumen fuente de información y significación”.⁴

² Alessandro Taverna. *Historia de la ópera* (Barcelona: Ed. Andantino, 2006), p. 52.

³ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Vigésima segunda edición (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001) tomo I, p. 445.

⁴ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006), p. 88.

La caracterización se compone por tanto de dos disciplinas íntimamente ligadas: el vestuario y el maquillaje. Nuestro estudio se realizará teniendo en cuenta ambos aspectos, imprescindibles, como veremos, para otorgar rostro a nuestro personaje, que deberá alejarse de la apariencia humana, en mayor o menor medida, según la lectura del director artístico.

La elección del tema nace de la localización en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France de una serie de grabados, litografías y fotografías de figurines de diversas épocas de los principales personajes de la historia de la ópera. El elevado valor documental iconográfico y estético de dichas imágenes despertó nuestro interés desde el primer momento, sugiriéndonos un análisis más pormenorizado de las mismas. La escasez de documentación que existe sobre el tema de la caracterización en la ópera hace necesario un estudio serio al respecto. Por otra parte, la abundancia de alusiones a lo diabólico en general y al personaje del demonio en dicha colección de imágenes, y en la propia temática operística, nos decidió a centrar el interés en su caracterización.

Entre las diversas personificaciones diabólicas, sin duda, la que más repercusión ha tenido en la ópera ha sido la de Mefistófeles, eje central en la tragedia *Fausto* del escritor alemán Johann Wolfgang Von Goethe (1748-1832). Este mito ha servido de argumento para numerosas piezas de teatro musical, fundamentalmente óperas y operetas: *Faust* (1816) de Louis Spohr, *La condenación de Fausto* (1846) de Hector Berlioz, *Fausto* (1859) de Gounod, *Mefistófeles* (1865) de Arrigo Boito, *Le Petit Faust* (1869) de Louis Ronger, *Faust up to date* (1888) de Meyer Lutz, *Doktor Faust* (1916) de Ferruccio Busoni, *Votre Faust* (1968) de Enri Pouseur o *Faustus, the last night* (2006) de Pascal Dusapin, entre otras.

Con toda probabilidad la importancia simbólica que el Diablo tiene para nuestra cultura, dado que se concibe como el antagonista de Dios, ha despertado el interés de los autores del género. No se nos puede escapar la tendencia muy frecuente en el ser humano de entender la realidad como el resultado del equilibrio entre elementos de orden opuesto, ligados unos al bien y otros al mal. La oscuridad se contrapone a la luz; la fealdad, a la belleza; la depravación, a la rectitud. Nuestro personaje representa y se apropia de todas aquellas cualidades que son consideradas negativas, mientras que Dios es la suma de todo lo positivo. A pesar de estas cualidades o precisamente por ello, la

encarnación de mal resulta más atrayente, si cabe, como tema literario, de ahí que despierte tanto el rechazo como la fascinación del espectador.

1. Objetivos.

Este trabajo presenta un estudio de la caracterización de los personajes en la ópera. Nos hemos centrado en los roles diabólicos, y en concreto en la representación plástica de Mefistófeles del mito de Fausto en las siguientes óperas: *Fausto* de Gounod, *Mefistófeles* de Arrigo Boito, *La condenación de Fausto* de Berlioz, así como en la opereta *Le petit Faust* de Louis Ronger, que recrea la historia desde un punto de vista humorístico.

Por tanto, mediante este estudio pretendemos dar a conocer: 1) la importancia que la caracterización de los personajes tiene como elemento definidor y original de estos, y como ingrediente estético en la ópera; 2) los elementos iconográficos que caracterizan al personaje de Mefistófeles; 3) la evolución plástica y visual que ha sufrido en la ópera la imagen de este personaje desde el siglo XIX hasta nuestros días a través de diverso material gráfico y audiovisual.

2. Estado de la cuestión.

La caracterización de personajes en la ópera no ha sido abordada de manera monográfica hasta el momento. Solamente encontramos referencias a este tema en capítulos aislados de algunas obras que analizan la caracterización teatral de forma global. En cuanto a la presencia de lo diabólico en la Lírica, y en concreto las óperas basadas en el mito de Fausto, sí existen numerosas alusiones en estudios sobre la ópera en general, y sobre el período concreto que más uso hizo de esta leyenda, el siglo XIX.

Por esta razón clasificaremos las obras analizadas en torno a tres bloques temáticos:

2.1. Caracterización y vestuario.

Como ya hemos adelantado, es escasa la bibliografía relativa a las disciplinas de vestuario y maquillaje no solamente en la ópera, sino también en el resto de géneros

escénicos. Con frecuencia encontramos referencias en algunos capítulos en manuales generales sobre la escena.

Entre las obras que hacen referencia a la caracterización tenemos: *La ópera y su estética* de Fernando Herrero⁵ que después de estudiar la evolución del teatro lírico realiza un análisis estético de la puesta en escena en la ópera, y concretamente de las particularidades de la caracterización en la ópera, teniendo en cuenta las diferencias que presenta este género con respecto al teatro hablado.

En *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine* Patrice Pavis realiza un pormenorizado análisis del espectáculo teatral, dedicando un capítulo al maquillaje y su interacción con el rostro del actor.⁶ Pavis equipara el maquillaje y el vestuario con la escenografía: “El decorado adherido al cuerpo del actor se convierte en vestuario. El vestuario que se inscribe en su piel se vuelve maquillaje”.⁷

Otra obra que contiene un capítulo referido al vestuario y maquillaje es *Lenguajes escénicos* de Beatriz Trastoy.⁸ La autora considera ambos elementos como principios transformadores del actor en su personaje, precisamente aquí radica la importancia que tiene la caracterización, que provoca una metamorfosis del cantante en el personaje que interpreta, lo que constituye una ayuda fundamental para que el espectador asuma esta realidad alternativa.

Gabrio Zappelli en *Imagen escénica* dedica un capítulo al vestuario.⁹ El autor trasciende el papel que este tiene en la escena para analizarlo además como un disfraz cotidiano del que nos servimos en todas las circunstancias de la vida, entendiendo que todos de una u otra forma nos caracterizamos ante los demás.

Ignacio Arellano y Carlos Mata incluyen en su obra *Autos sacramentales completos de Calderón* un capítulo sobre el vestuario, centrándose en este tipo concreto

⁵ Fernando Herrero. *La ópera y su estética (para una práctica escénica)*. (Madrid: Dirección general de música y teatro, 1983).

⁶ Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine...* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2000).

⁷ Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos*, p. 186.

⁸ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*.

⁹ Gabrio Zappelli Cerri. *Imagen escénica: Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine* (Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006).

de representaciones y desde un ángulo historicista.¹⁰ Tradicionalmente, la ópera ha adoptado el recurso historicista para aportar un ingrediente extra de verosimilitud al espectáculo. Sin embargo, en nuestros días la tendencia va en una dirección opuesta: actualizar la estética de los personajes y el decorado para acercarlos más al espectador de nuestro tiempo.

2.2. El tema del Diablo en la ópera.

La única obra monográfica sobre este tema que hemos podido localizar es *Il diavolo all'opera* de Marco Capra, en el que su autor realiza un breve análisis de los elementos diabólicos presentes en la música instrumental y teatral del siglo XIX.¹¹ Dada la escasez documental específica sobre el tema, hemos recurrido a estudios globales para determinar la importante presencia que esta temática tiene en el género.

En *Historia de la música, el siglo XIX*, Claudio Casini analiza este siglo tan significativo en la ópera.¹² Asimismo, pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre la temática de una ópera, la estética empleada en cada producción, y el momento histórico en que ve la luz.

El libro de la ópera de José María Martín Triana presenta la historia del género desde sus orígenes, sus principales compositores, sus obras más relevantes (las describe estilística y argumentalmente), así como alusiones a los roles que lo diabólico ha asumido en el género lírico.¹³

Encontramos también alusiones tanto al Fausto de Gounod como a la condenación de Fausto de Berlioz en la obra de Edward Joseph Dent *The rise of romantic opera*, en la que el autor desarrolla un estudio de este importante periodo del teatro lírico, haciendo especial hincapié en la ópera francesa a la que dedica tres capítulos del libro.¹⁴

¹⁰ Ignacio Arellano y Carlos Mata. *Autos sacramentales completos de Calderón. Año Santo en Madrid*. (Zaragoza: INO-Reproducciones, 2005).

¹¹ Marco Capra. *Il diavolo all'opera*. (Venecia: Marsilio Editori, 2008).

¹² Claudio Casini. *Historia de la música, 9 El Siglo XIX* (Madrid: Turner Música, 1987).

¹³ José María Martín Triana. *El libro de la ópera* (Madrid: Alianza Editorial, 1997).

¹⁴ Edward Joseph Dent. *The rise of romantic opera* (Cambridge University Press, 1976).

Un manual de referencia sobre este periodo estilístico es *La música romántica* de León Plantinga.¹⁵ El autor realiza un análisis riguroso de la evolución de la ópera, estructurándola en escuelas, corrientes (dramáticas y cómicas), autores más representativos de cada etapa y obras de mayor relieve.

La *Enciclopedia del Arte Lírico* de la editorial Aguilar contiene abundantes entradas referidas a personajes, autores y argumentos de la ópera.¹⁶

La obra *The grove book of operas* de Stanley Sadie y Laura Williams hace también un recorrido cronológico por las principales óperas, presentando las características esenciales de cada una de ellas: relevancia alcanzada tras su estreno, estructura narrativa, argumento, personajes, entre otras aspectos.¹⁷

En la obra *Teatro social del siglo XIX por Fray Gerundino* de Modesto Lafuente encontramos alusiones directas al papel del diablo en la ópera y la zarzuela.¹⁸

Otra obra destacada es la *Guía universal de la ópera* de Roger Alier que aporta interesantes datos para el mejor conocimiento de los argumentos y los personajes de las óperas y operetas objeto de este estudio.¹⁹ Alier sigue el siguiente esquema: en primer lugar realiza una semblanza general del compositor y a continuación analiza cada ópera por actos, cuadros y principales números musicales. También recomienda la discografía disponible en cada caso.

La *Historia ilustrada de la ópera* de Roger Parker también presenta argumentos de óperas que ilustra con imágenes de carteles, decorados, figurines y fotografías de los principales cantantes que representaron los diversos roles.²⁰

También encontramos alusiones al diablo en la ópera en la obra ya clásica de Samuel Holland-Rous *Stories of the operas*, entre ellas una detallada descripción de *Robert le diable* de Meyerbeer.²¹

¹⁵ León Plantinga. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* (Madrid, Akal, 1992).

¹⁶ V.V.A.A. *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico* (Madrid: Editorial Aguilar, 1979).

¹⁷ Stanley Sadie y Laura Williams Macy. *The grove book of operas* (Oxford University Press, 2006).

¹⁸ Modesto Lafuente. *Teatro social del siglo XIX por Fray Gerundino*, vol. 2 (Madrid: Establecimiento tipográfico de D. F. Dep. Mellado, 1846).

¹⁹ Roger Alier. *Guía Universal de la ópera* (Barcelona: Ed. Ma non troppo, 2007).

²⁰ Roger Parker. *Historia ilustrada de la opera* (Barcelona: Paidós, 2004).

2.3. El mito de Fausto en la ópera.

El tema de Fausto es, sin duda, el que más y mejores referencias aporta a lo diabólico en la ópera, representado en el personaje de Mefistófeles. A pesar de que no existen monografías sobre este tema, sí hemos encontrado numerosas alusiones a él en obras generales sobre ópera (como las citadas en el apartado anterior).

En *Los grandes compositores* de Harold C. Schonberg encontramos referencias al empleo del mito de Fausto en la ópera.²² El autor explica las circunstancias en que se compuso *Fausto* de Gounod y la gran repercusión que tuvo, convirtiéndose en su obra capital. También alude a la obra de Berlioz *La condenación de Fausto*, que el propio compositor califica como “ópera de concierto”. La referencia que encontramos a Arrigo Boito, compositor y libretista de *Mefistófeles*, pone de manifiesto la dualidad de la personalidad creativa del italiano, que simultaneó su pasión por la música y la literatura, no en vano escribió varios libretos para Verdi.

Peter Conrad, por su parte, en *Romantic opera and literary form*²³ analiza entre otras cuestiones el grado de fidelidad que las óperas de Gounod y Berlioz respectivamente guardan con respecto al espíritu de la obra de Goethe.

Otro manual donde encontramos interesantes referencias a las distintas composiciones basadas en el *Faust* de Goethe es el *Diccionario del amante de la ópera* de Pierre-Jean Remy.²⁴ También aparece información sobre Fausto en la ópera en *El romanticismo como espíritu de modernidad* de Menene Gras.²⁵ El artista romántico hace con mucha frecuencia uso de todo lo que contenga un cierto carácter sobrenatural, por esta razón, a partir de la publicación del *Fausto* de Goethe serán muchísimas las obras que se sirvan de esta leyenda.

²¹ Samuel Holland-Rous. *The victrola book of the opera: Stories of the operas* (New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1924).

²² Harold C. Schonberg y Anibal Leal. *Los grandes compositores* (Barcelona: Ed. Ma non troppo, 2007).

²³ Peter, Conrad. *Romantic opera and literary form* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977).

²⁴ Pierre-Jean Remy. *Diccionario del amante de la ópera* (Barcelona: Paidós, 2006).

²⁵ Menene Gras Balaguer. *El romanticismo como espíritu de modernidad* (Barcelona): Biblioteca de Divulgación temática, 1983).

Marco Capra en su obra *Il diavolo all'opera* destaca la importancia que durante el siglo XIX alcanza el interés por lo diabólico y como esto se traduce en la composición de numerosas óperas de las que realiza un breve análisis, centrando su interés fundamentalmente en *Mefistofele* de Arrigo Boito.

En la *Historia de la música* de Kurt Honolka, al tratar el período romántico, se destaca el interés que suscitó el mito de Fausto en este momento.²⁶

El espíritu de la ópera de Marie-France Castarède nos ofrece también un interesante análisis de la versión de Héctor Berlioz *La condenación de Fausto*.²⁷ En cuanto a la ópera de Berlioz, destaca la autora del libro la diferencia fundamental que existe entre la obra de Goethe y la de Berlioz. Esta diferencia estriba en el final, mientras que el escritor alemán salva el alma de Fausto *in extremis*, en la versión de Berlioz se condenará.

3. Fuentes empleadas

La primera fuente empleada en esta investigación es primaria y está constituida por una magnífica colección de imágenes y material gráfico de diverso origen como: 1) la Bibliothèque Nationale de France que contiene figurines para ópera; 2) fotografías históricas de grandes cantantes de ópera representando el rol de Mefistófeles; 3) carteles de los estrenos de las óperas estudiadas; 4) fotogramas de representaciones históricas y actuales de dichas óperas. Asimismo, otras ilustraciones nos han servido como soporte gráfico para este estudio: decorados escenográficos, carteles anunciadores de las óperas analizadas, así como material audiovisual de dichas obras. Para analizar cuáles son las tendencias estéticas actuales que predominan en el mundo operístico y comprobar en qué medida modifican la iconografía clásica del personaje, hemos utilizado un abundante material fotográfico y DVD de montajes históricos y actuales en importantes teatros del mundo.

El resto de material utilizado son fuentes secundarias sobre historia general de la ópera y fuentes literarias sobre el Fausto de Goethe, etc.

²⁶ Kurt Honolka. *Historia de la Música* (Madrid: Editorial Edaf, 1998).

²⁷ Marie-France Castarède. *El espíritu de la ópera: la exaltación de las pasiones humanas* (Barcelona: Paidós, 2003).

4. Plan de trabajo

El punto de partida para esta investigación ha sido la localización entre los fondos de la Bibliothèque Nationale de France de varias colecciones de grabados, litografías y fotografías con representación visual del Mefistófeles en la ópera. Previo al análisis de dichas imágenes, ha sido necesaria una labor de vaciado y estudio, que nos ha permitido comprender la importancia que este personaje alcanza en la historia de la ópera. En este sentido, ha sido imprescindible indagar en el origen del personaje, rescatando las primeras representaciones plásticas y artísticas de “lo diabólico”, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Lo que pone de manifiesto que en cualquiera de sus manifestaciones se trata de un tema recurrente a lo largo de la historia artística. Posteriormente analizaremos la repercusión que la temática diabólica ha tenido en la música instrumental y escénica, centrandó nuestra atención especialmente en el mito de Fausto. Una vez obtenida esta visión global del tema, realizaremos un estudio y análisis más completo de la caracterización del personaje de Mefistófeles en la ópera.

CAPÍTULO I

CARACTERIZACIÓN DE LO DIABÓLICO EN LA ÓPERA

LAS TENTACIONES, o Eros, Pluto y la Gloria

Dos soberbios Satanes y una Diablesa no menos extraordinaria subieron, la pasada noche, las escaleras misteriosas por donde el infierno asalta la debilidad del hombre que duerme y se comunica con él en secreto. Y vinieron a plantarse gloriosamente ante mí, de pie como sobre un estrado. Un esplendor sulfuroso emanaba de aquellos tres personajes, que se destacaban, de este modo, en el fondo opaco de la noche. Tenían un aire tan altivo y tan lleno de dominio que, al principio, los tomé a los tres por auténticos Dioses.²⁸

Charles Baudelaire. *El Spleen de París*, XXI (1863)

Este primer capítulo se estructura en cuatro apartados. En el primero analizamos el origen judeo-cristiano de la figura del diablo, así como sus diferentes denominaciones.

El segundo apartado describe los distintos tipos iconográficos con los que se ha representado al diablo en las artes plásticas a lo largo de la historia. También incluimos las principales lecturas de carácter formal que de él se han hecho.

En el tercer apartado recopilamos la presencia de lo diabólico en la música y, en especial, en la ópera. Por último, el cuarto apartado destaca el importante papel que juega la caracterización de los personajes (donde se incluye el vestuario, peluquería y maquillaje) en un montaje operístico.

²⁸ Arturo Graf. *El Diablo* (Barcelona: Montesinos Editor, 1991), p. 7.

1. Origen judeo-cristiano del diablo.

La creencia de que existen dioses y demonios deriva de una concepción dual de lo real y por tanto de lo ético y trascendente. Si el hombre prehistórico identifica como positivo al sol, elemento generador de la vida en primavera, y como negativo al huracán, por su capacidad destructora, no tardará en dotar de voluntad y cualidades personales a estas fuerzas. En el comienzo de las propias sociedades humanas debieron existir ya por tanto proto-dioses benignos y malignos. Esta dualidad se ha mantenido a lo largo de la historia y ha adoptado personalidades diversas ajustándose a la realidad cultural, climática, etc. de cada pueblo.

La aparición de un personaje como el diablo, no es en ningún modo una improvisación de la religión hebrea (adoptada posteriormente por el cristianismo), lo que sí podemos atribuir a Israel es la creación del monoteísmo, esta corriente evoluciona o nace del henoteísmo, que consiste en adjudicar una divinidad a cada pueblo. Por lo tanto, en un principio, Yahvé es solamente el Dios del pueblo judío. Liverani en su obra *Más allá de la Biblia* apunta esta idea: “Yahvé ha sido durante largo tiempo un dios entre otros muchos, en el sentido de que sus fieles eran conscientes de que había muchos otros, todos igualmente existentes [...] Yahvé para Israel, igual que Kemosh para Moab, Milkom para los Ammonitas, etc”.²⁹

Pasar de esta idea al monoteísmo como lo entendemos en nuestros días supuso por tanto la eliminación de otras muchas deidades. Según Liverani: “la aparición del monoteísmo no unifica las diversas personalidades divinas, sino que las anula: renuncia a sus caracterizaciones distintivas para apostar por una caracterización global de lo divino”.³⁰ Por tanto, el pueblo de Israel en un principio no niega la existencia de otros dioses. Arturo Graf en su libro *El diablo*, abunda en esta idea: “los hebreos, antes de negar la existencia de los dioses de los otros pueblos (cosa que decidieron hacer mucho más tarde) creyeron que eran verdaderos dioses, pero menos potentes y menos santos que Jehová, su dios nacional”.³¹ Entre estos otros que coexisten o anteceden al propio Yahvé aparecen divinidades que adoptan cualidades malignas como Belcebú (dios de

²⁹ Mario Liverani. *Más allá de la Biblia. Historia antigua de Israel* (Barcelona: Ed. Crítica, 2004), p. 244.

³⁰ Mario Liverani. *Más allá de la Biblia. Historia antigua de Israel*, p. 245.

³¹ Arturo Graf. *El diablo* (Barcelona: Montesinos Editor, 1991), p. 22.

las moscas) que es una deidad filistea y “Azazel, el espíritu inmundo al que se abandonaba en el desierto [...] [que] no es más que un pálido reflejo del egipcio Seth y un recuerdo de los tiempos de la esclavitud sufrida”.³² Parece por lo tanto, que si la unicidad del Dios cristiano (y antes del hebreo) proviene del “dios nacional” del pueblo judío (Jehová o Yahvé), Satanás sería la amalgama de una serie de deidades de tribus rivales o de pueblos preexistentes. El pueblo judío acostumbra por tanto a presentar a las deidades ajenas como malignas, estas con el tiempo dan origen a las diversas caras de Satanás.

El cristianismo explica mediante una génesis común la aparición de estas y otras muchas personalidades diabólicas, determinando su origen como ángeles rebeldes contra la autoridad de Dios. Así lo explica Arturo Graf:





Todos conocen el poético mito de la rebelión y de la caída de los ángeles. Este mito, (...) fue diversamente imaginado y narrado por varios Padres y Doctores de la Iglesia; pero no tiene más fundamento que la interpretación de un versículo de Isaías y de algunos pasajes, bastante oscuros, del Nuevo Testamento. Otro mito, de carácter muy diverso, pero no menos poético, aceptado por escritores tanto hebraicos como cristianos, habla de unos ángeles de Dios que, habiéndose prendado de las hijas de los hombres, pecaron con ellas y, en castigo a su pecado fueron expulsados del reino de los cielos y transformados de ángeles en demonios.³³






La Tabla 1 pone de manifiesto la costumbre hebrea de transformar en demonios a los dioses de los pueblos rivales. En este caso se trata de una serie de ídolos samaritanos, a los que el judaísmo (y por ende la demonología cristiana) otorga una misión concreta como demonios, basándose en las cualidades propias de cada uno de ellos en el Panteón Samaritano. En dicha tabla presentamos su denominación, origen, representación y personalidad diabólica que se atribuye a las diferentes deidades.

³² Arturo Graf. *El diablo*, p. 22

³³ Arturo Graf. *El diablo*, p.15.

Tabla 1. Ídolos presentes en el Panteón Samaritano, asimilados más tarde como demonios por la tradición judeocristiana y citados en la Biblia

Nombre	Origen	Representación	Personalidad diabólica
Anamelech	Asirio		Demonio portador de las malas noticias
Nergal	Sumerio		Demonio hábil para el espionaje
Nibbas (Anúbis)	Egipcio		Demonio de las visiones, sueños y profecías
Thartak	Asirio		Príncipe de las tinieblas

Moloch	Fenicio		Demonio intermediario
Azima o Belfegor	Fenicio	 AZIMA	Demonio de los descubrimientos
Sucloth Benot	Babilónico		Demonio de los celos, las rejas y la envidia
Nisroch	Asirio	 NISROCH	Demonio de la sexualidad ilícita
Adramelech	Fenicio	 <i>Adramelech. La crueldad y su lujo. El mundo y su orgullo.</i>	Presidente del alto consejo de diablos

El primero y más importante de estos ángeles caídos es Satanás, pero de ninguna manera es el único. Del mismo modo que muchos teólogos han dedicado su trabajo a clasificar la corte celestial (lo que se conoce como angelología), en el lado opuesto de la teología se sitúa otra rama que se conoce como demonología, encargada del estudio de los demonios, en cuanto a sus relaciones, sus orígenes y cometido. Algunos de estos demonios no son otra cosa que una reutilización de divinidades pretéritas y, como ellas, cuentan con una clara especialización: 1) Belcebú (al que también se conoce como “el señor de las moscas”), procedente de una deidad filistea, para la tradición judeo-cristiana es el príncipe de los demonios, muchas veces asimilado al propio Satanás; 2) Ariel ídolo de la tribu de los moabitas, y demonio para la tradición judeocristiana, especializado en aquellos temas que se refieren a la Naturaleza y la Tierra; 3) Leviatán es otro demonio, cuyo origen se halla en una leyenda cananea sobre un monstruo marino recogida en varios pasajes del Antiguo Testamento; y 4) Lucifer (portador de la luz) que según la tradición cristiana es un querubín, hermano del arcángel Miguel, cuya hermosura y soberbia lo empujaron a revelarse contra Dios, y recoge a su vez un personaje de la mitología romana, equivalente al Heósforo griego, que es el portador de la aurora; finalmente Mefistófeles es un demonio del folklore alemán, subordinado de Satanás y encargado de capturar almas, tal es el caso de nuestro malogrado Fausto.

2. Representación de lo diabólico en las artes plásticas.

Los diferentes rostros del diablo que vamos a analizar forman parte de la iconografía de la Iglesia Católica. La finalidad original de estas imágenes es dar a conocer de una forma sencilla la Historia Sagrada y los preceptos que han de cumplirse. Este uso ha dado lugar a un gran número de representaciones artísticas de lo sagrado a lo largo de la historia.

Si para el cristianismo el diablo es el gran tentador del creyente, el uso que la Iglesia hace de su imagen tiene como objetivo oponer resistencia a su seducción, mostrándonos al personaje generalmente como una figura terrorífica que mueve al espanto. La importancia que la Iglesia otorga al demonio se pone de manifiesto en el incontable número de representaciones que se conservan. Por lo tanto, la selección de

imágenes que presentamos no es más que una exigua muestra del enorme patrimonio gráfico que se puede manejar al respecto.

Las distintas representaciones que vamos a analizar responden a los diversos tipos iconográficos que de la figura del diablo se han hecho, por lo tanto, nuestro objetivo es mostrar las diversas caras del diablo. Al ordenar dichas imágenes de forma diacrónica solamente hemos pretendido establecer un orden lógico. No obstante, una misma iconografía puede localizarse en obras correspondientes a diferentes períodos.

Los tipos iconográficos del diablo que vamos a analizar son las siguientes:

1. El antecedente iconográfico del Dios Pan.
2. La serpiente del paraíso.
3. El diablo en los beatos de Liébana.
4. El diablo bajo el tejado. Representaciones en los canecillos románicos.
5. El diablo dragón.
6. El imaginario diabólico del Bosco.
7. El diablo como simio.
8. El alter ego de S. Miguel.
9. Un bello y joven ángel.
10. En forma de reptil fantástico.
11. Asesor del Anticristo.
12. Imaginario diabólico de Frans Floris.
13. A los pies de la Inmaculada Concepción.
14. El diablo felino.
15. Diablo macho cabrío.
16. Un diablo en forma de mosca.
17. Mefistófeles en el cómic.
18. Como enorme criatura destructora.
19. Un bebé diabólico.

1. El antecedente iconográfico del Dios Pan.



Figura 1. Daphnis y Pan (Pompeya, 100 a. C.) Museo Nacional de Nápoles.

2. La serpiente del paraíso.

Tradicionalmente, en la escena de la tentación de Adán y Eva en el paraíso, Satanás adopta la forma de una serpiente, tal y como muestra el fresco romano del siglo III d. C. (véase Figura 2). Desde el punto de vista estilístico, es muy cercano a las pinturas murales de la propia Pompeya, sin embargo, aquí la temática es ya evidentemente cristiana. Esta imagen no deja de ser en cierto modo anecdótica, si

Esta hermosa escultura en alabastro hallada en las ruinas de la ciudad romana de Pompeya (año 100 a. C) representa al fauno Pan enseñando al pastor Daphnis a tocar la flauta. Evidentemente no estamos ante una representación del diablo, ni ante una obra de arte cristiano. Sin embargo, la incluimos porque el cristianismo va a hacer uso de la apariencia que los griegos y romanos dieron a este semidiós para un personaje mucho más siniestro, como es el Diablo, que se representará en multitud de ocasiones como una mezcla entre hombre y macho cabrío.

Por otro lado, los faunos en la mitología clásica representan la fuerza sexual, los instintos no dominados, que en el cristianismo también estarán encarnados por diferentes demonios.

tenemos en cuenta que aún son muy escasas las apariciones del diablo en el arte cristiano. Este adopta la forma con la que es descrito en el pasaje del Génesis:

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho, y dijo a la mujer: “¿Así que Dios les ordenó que no comieran de ningún árbol del jardín?” La mujer le respondió: “Podemos comer los frutos de todos los árboles del jardín. Pero respecto del árbol que está en medio del jardín, Dios nos ha dicho: “No comáis de él ni lo toquen, porque de lo contrario quedarán sujetos a la muerte”. La serpiente dijo a la mujer: “No, no morirán. Dios sabe muy bien que cuando ustedes coman de ese árbol, se les abrirán los ojos y serán como dioses, conocedores del bien y del mal.

(*Génesis*: Capítulo 3. Versículos 1-5)

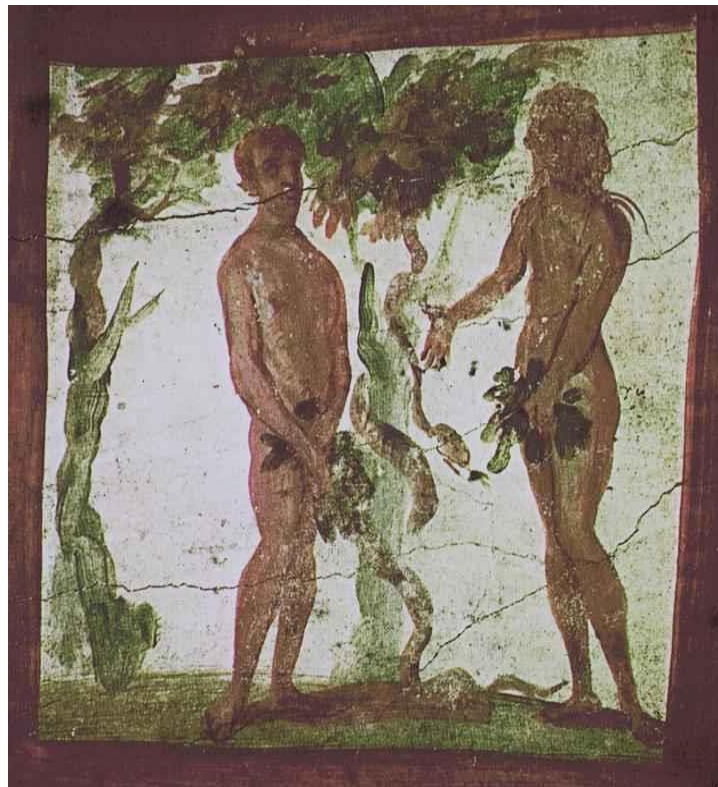


Figura 2. *Adán y Eva* (pintura al fresco).
Catacumba de los Santos Pietro y Marcelino (Roma. S. III d. C).

3. El diablo en los beatos de Liébana.

La auténtica proliferación de representaciones del diablo, que adoptará a partir de este momento un aspecto verdaderamente monstruoso, se producirá en la Edad Media. Los tímpanos y capiteles románicos y góticos contendrán una inusitada y

original variedad de bestias en las que el creyente identifica a Satanás. Esto puede tener su origen en una carencia: en los textos sagrados del cristianismo no existe ninguna alusión a las cualidades morfológicas del diablo.

Joaquín Yarza Luaces en su estudio sobre iconografía medieval hace referencia a esta ausencia de descripción en los textos sagrados del cristianismo, a diferencia de lo que ocurre en el Corán:

En los textos hispanos, como en el resto de la Europa cristiana [...] Se puede analizar su naturaleza o, más usualmente, enfrentarlo a Dios, o presentarlo como simple imagen del mal y motivo de horror para los humanos, pero en ningún momento se intenta ofrecer una descripción que pueda servir de pauta a un miniaturista, tanto en lo que se refiere a él como a las mansiones que preside.

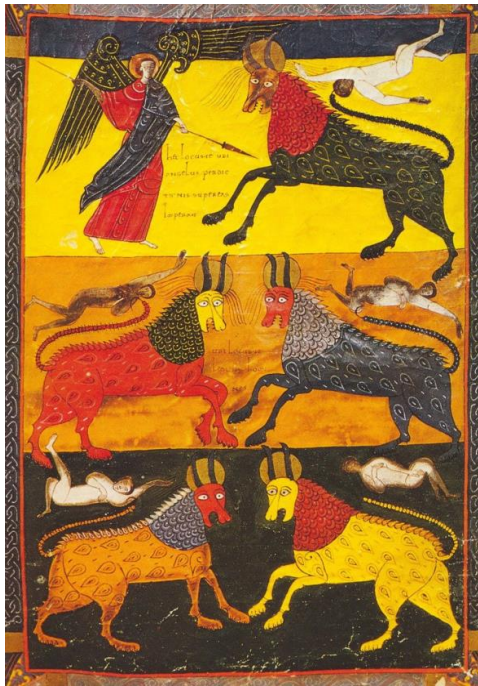
Por el contrario, es de destacar la minucia con que se explican infierno y paraíso en las fuentes escatológicas musulmanas. El Corán aludía muy brevemente a un viaje de Mahoma. [...] El infierno se presenta continuamente como una sucesión de estancias, frecuentemente circulares, ocupadas por monstruosos diablos.³⁴

Estas descripciones presentes no solo en el Corán sino también en muchos tratados teológicos musulmanes son empleados por los artistas mozárabes, que conviven con la sociedad musulmana, y cuyas descripciones del infierno y el Demonio podían resultar muy útiles para la iluminación de códices y Biblias. Particularmente destacan los comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana, que, aunque originalmente fueron escritos en el siglo VIII, se conocen por unos extraordinarios manuscritos miniados entre los siglos X y XI (su gran difusión en este momento, responde al pesimismo existente en la España cristiana, a causa del auge que había alcanzado el califato de Córdoba). La inusitada fantasía de los miniaturistas alcanza su mayor grado en las representaciones de lo demoníaco. El fundamento de los diversos rasgos iconográficos tiene su origen en el mundo animal y fusionando elementos de diferentes bestias se construyen estas criaturas fantásticas.

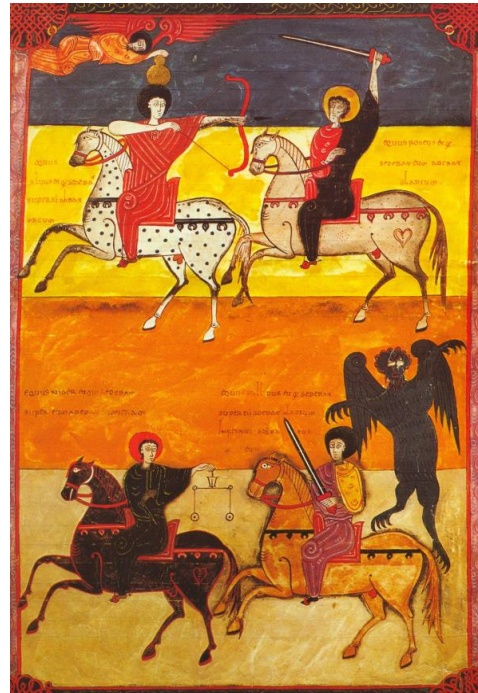
En los Beatos encontramos diversas representaciones en las que se hace uso de la identificación entre el Demonio y el dragón. Pero, además, en la variada colección de bestias presentes en los códices mozárabes, identificamos rasgos propios de las

³⁴ Joaquín Yarza Luaces. "Iconografía. Iconología" en: *Anthropos. Boletín de Información y Documentación*, 43 (Barcelona, 1984), p. 10.

serpientes, los leones, los chivos y las ranas, entre otros. También aparece representado Satanás como un ángel de rasgos monstruosos. La Figura 3 muestra cuatro representaciones del riquísimo y variadísimo repertorio que podemos encontrar en esta obra.



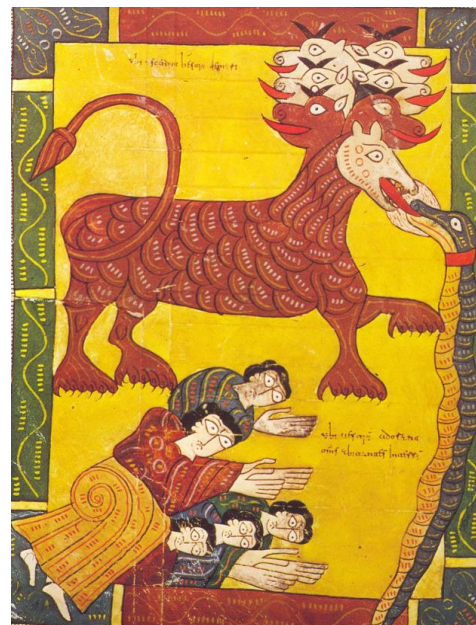
Beatus de Facundus. Las bestias monstruosas.



Beatus de Facundus. 4 jinetes del apocalipsis.



Beatus Facundus. La mujer y el dragón



Beatus de l'Escorial. Adoración de la bestia y el dragón.

Figura 3. Ilustraciones del Beato de Liébana alusivas a lo diabólico en el Apocalipsis.

La principal inspiración de los canteros y escultores románicos (entre los siglos XI y principios del XIII) se halla precisamente en los Beatos, de ellos extraerán precisamente gran parte de su imaginario. Durante este período el diablo aparece de una forma casi obsesiva. Esto se debe fundamentalmente a la amenaza del islam, que se relaciona con la presencia del diablo. Se han cumplido los primeros mil años desde el



Figura 4. Beato navarro. *Demonio. El ángel encierra al dragón* (s. XII. Biblioteca Nacional de Paris).

según el Apocalipsis, este es el tiempo durante el cual San Miguel podrá mantener preso a Satanás, por tanto, su amenaza es ahora más acuciante que nunca (véase Figura 4).

4. El diablo bajo el tejado. Representaciones en los canecillos románicos.



La Magdalena.
Tudela (Navarra).



San Pedro de Echano.
Valdorba (Navarra).

Figura 5. Diablos en canecillos románicos.

Durante el Románico la escultura se utiliza como motivo decorativo y, fundamentalmente, aleccionador. Las representaciones proliferan en los capiteles, (llamados “historiados” precisamente por esta costumbre), los tímpanos (situados sobre las puertas de las iglesias) y en los canecillos o ménsulas sobre las que descansa el vuelo del tejado (véase Figura 5).

En las imágenes el motivo elegido es un diablillo, que pueden recordar a los faunos clásicos, pese a que fundamentalmente se inspiran en las representaciones diabólicas que aparecen en los Beatos de Liébana.

5. El diablo dragón.

La caracterización del diablo en forma de dragón aparece en las escenas en donde un determinado santo, humano o angélico, lucha con Satanás, como “San Jorge y el dragón” y “San Miguel Arcángel contra el dragón”. En la Iglesia románica de San Silvestre en Tívoli (Italia, s. XII), encontramos una magnífica colección de pinturas y una de ellas representa la victoria de San Silvestre contra el dragón (véase Figura 6).



Figura 6. *Triunfo de San Silvestre contra el Dragón.* Iglesia de San Silvestre (Tívoli, s. XII).

Sin duda, la iconografía del dragón más representada es en la lucha con el mártir San Jorge. Las Figuras 7 y 8 muestran dos versiones estilísticamente muy distintas, pero prácticamente idénticas respecto a la iconografía: 1) pintura gótica de finales del s. XIV, de la escuela de Novgorod (Museo del Hermitage, San Petersburgo) y 2) pintura renacentista (1504) de Rafael de (Museo de Louvre, Paris). Ambas pinturas representan al santo y a la bestia en idéntica actitud.

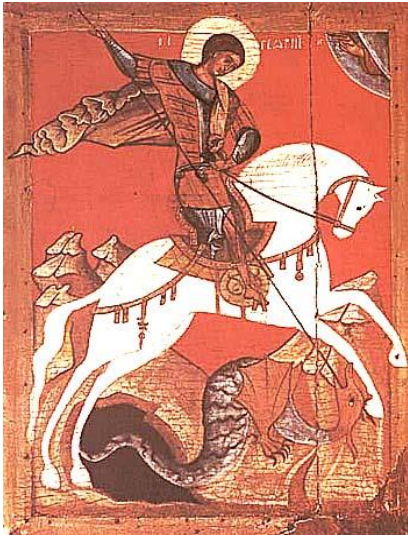


Figura 7. *San Jorge y el Dragón.* Escuela de Nóvgorod (finales s. XIV)



Figura 8. *San Jorge y el Dragón* (1504) Rafael de Sanzio.

6. El imaginario diabólico del Bosco.

Mención aparte merecen las criaturas de Hieronymus Bosch (1450-1516), conocido en España como El Bosco. Sus obras están pobladas por multitud de originales personajes que revisten una compleja simbología.



Figura 9. Detalle del Tríptico *del Juicio Final.* El Bosco (1482).

Pero no cabe duda de que muchos de estos monstruos, por su propio aspecto y por el contexto en el que se sitúan, son representaciones diabólicas. Tal es el caso de las figuras que aparecen en “el infierno” en el *Jardín de las delicias* (Museo del Prado). En la Figura 10 podemos observar dos detalles de esta obra: el primero de ellos representa el infierno de la música, donde los personajes son torturados por enormes instrumentos musicales, también vemos diablos con formas mitad humana, mitad animal, o incluso con cabeza de huevo. El significado que se ha querido ver en esta escena es el castigo que merecen los que gustan de la música profana. En el otro detalle de esta obra un demonio con cabeza de pájaro devora y defeca las almas de los condenados.



Figura 10. Detalles del “El infierno”. *Tríptico del Jardín de las Delicias*. El Bosco (Museo del Prado).

En un detalle de *Tríptico del Juicio Final* del Bosco (Museo de Viena) que presentamos en la Figura 9, un grupo de diablos con forma de reptiles capturan el alma de unas mujeres que se ven sorprendidas en mitad de la noche.

Rafael Alberti realiza una maravillosa descripción poética del *Jardín de las delicias* y sus diablos:³⁵

“El diablo hocicudo,	pajarea	El diablo liebre,	sipilipitriva,
ojipelambrudo,	mosquitea	notiebre,	cala,
cornicapricudo,	humea	sepilipitiebre,	empala,
perniculimbrudo	ventea,	y su comitiva	desala,
y rabudo,	peditrompetea	chiva,	trapala,
zorrea,	por un embudo [...]	estiva,	apuñala...”
pajarea,	El diablo liebre,	sipilipitriva...)”	
mosquiconejea,	tiebre,		

³⁵ María Asunción Mateo. *Alberti, Rafael. Antología comentada: poesía* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1990), pp. 153-154.

7. El diablo como simio.



Figura 11. *Jardín del Paraíso*. Maestro del Paraíso (Museo Städel Frankfurt, 1410).

Entre las apariencias animales que se atribuyen a Satanás con frecuencia está la de simio. La imagen de la izquierda es un detalle de la obra *El Jardín de Paraíso* (Maestro del Paraíso, 1410), que pertenece a la escuela pictórica de Praga. El parecido de la especie humana con los simios era visto como algo inquietante en esta época, lo que dotó a este animal de cualidades satánicas. En este caso concreto, el demonio se representa encadenado al árbol del paraíso, ya que, según los textos sagrados, San Miguel después de vencer al Diablo lo mantendrá encadenado por un período de mil años.

8. El *alter ego* de San Miguel.

Presentamos ahora uno de los esquemas iconográficos más populares: San Miguel Arcángel en lucha contra el diablo. Su primera representación corresponde a una obra del artista flamenco Josse Lieferinxe (finales del s. XV, Museo del Petit Palais, Avignon) y muestra al dragón con rasgos demoníacos ofreciendo resistencia al santo (véase Figura 12). En otras manifestaciones de esta misma iconografía, el demonio llega a adquirir rasgos más humanos, dando muestra en ocasiones de la belleza que al parecer le empujó a sentirse igual a Dios (véase Figura 13). La escena reproduce el pasaje del Apocalipsis donde San Miguel emprende batalla y vence a Satanás:



Figura 12. San Miguel Arcángel y el Dragón. Josse Lieferinxe (Entre 1493-1505).

Hubo una gran batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron contra Satanás y los suyos, que fueron derrotados, y no hubo lugar para ellos en el cielo, y fue arrojada la Serpiente antigua, el diablo, el seductor del mundo. Ay de la tierra y del mar, porque el diablo ha bajado a vosotros con gran furor, sabiendo que le queda poco tiempo.

(*Apocalipsis*. Capítulo 12. Versículos 7-9)



Figura 13. *San Miguel* (1518).
Rafael de Sanzio (Museo del Louvre, Paris).



Figura 14. *Victoria de San Miguel sobre el diablo* (1958) Jacob Epstein (Nueva Catedral de Coventry, Reino Unido).

Una versión mucho más reciente de este mismo asunto, pero que mantiene esencialmente los mismos atributos iconográficos que los dos casos anteriores es este San Miguel vencedor contra el demonio, obra del escultor británico Jacob Epstein (Catedral de Coventry, Reino Unido). La estética se vuelve mucho más sobria, pero la iconografía no se ve alterada.

Satanás se presenta vencido a los pies del santo, encadenado pues así aparece recogido en el Génesis, y con unos prominentes cuernos que adornan su frente.

9. Un bello y joven ángel.

Hemos incluido la siguiente imagen no sólo por su belleza plástica, sino porque la escena que se representa es ajena a los textos bíblicos. Trata de un momento de la vida de San Esteban en el que, según la tradición, el santo es raptado por el diablo y sustituido por un pequeño diablo idéntico a él, cuando aún era una criatura, lo que determinará su vida a partir de ese momento. El niño falto de madre es criado por una cierva blanca y después es recogido por un obispo. San Esteban vuelve más tarde a su casa paterna, donde aún se encontraba su doble, identificable por los pequeños cuernos que surgían de su cabeza y porque en todo ese tiempo no había crecido.



Figura 15. *Rapto de San Esteban por el diablo* (1465) Pintura al fresco. Filippo Lippi (Catedral de Prato, Italia).

El interés de la imagen reside en que presenta a Satanás como un hermoso joven (de un tono verdoso, eso sí), pero muy alejado de la figura monstruosa que tanto se popularizó en la Edad Media. Por otra parte, hay que señalar, que, en este período caracterizado por el Humanismo, el modelo y medida de todas las cosas es el propio hombre. No es de extrañar por lo tanto que el mismo diablo adopte también rasgos humanos.

Desde el punto de vista teológico está claramente justificado el empleo de estas bellas proporciones para caracterizar a Satanás, pues según la tradición una de las razones que le empujan a revelarse contra Dios es su extrema hermosura, que acaba convirtiéndolo en un engreído capaz de equipararse al mismo Dios.

Ya en el s. XIX, en pleno Romanticismo, Satanás es presentado nuevamente con una apariencia amable, incluso heroica. Dos ejemplos los encontramos en: 1) la estatua que preside el “Monumento al ángel caído”, obra de Ricardo Bellver que se encuentra en el Parque del Retiro de Madrid (véase Figura 16); y 2) la escultura “El genio del mal” del belga Guillaume Geefs situada en el púlpito de la catedral de Lieja (véase Figura 17). Ambas representaciones guardan muchas similitudes, como la belleza formal y la ausencia de elementos negativos en la apariencia o en la actitud de ambas figuras.



Figura 16. *El ángel caído* (1874). Ricardo Bellver. (Parque del Retiro, Madrid).



Figura 17. *El genio del mal* (1848). G. de Geefs (Púlpito de la catedral de Lieja, Bélgica).

El espíritu romántico se aleja de la esfera de lo racional, o lo que es lo mismo se pone en brazos de lo emocional, ya se trate de emociones positivas o negativas, puesto que ambas están presentes en la naturaleza humana. Por otro lado, siendo el diablo el oponente del cristianismo, y por tanto de la iglesia, se puede reconocer en él un

símbolo del espíritu libre, tan reverenciado en la época. Burton Russell en su obra *El príncipe de las tinieblas*, realiza un interesante análisis sobre esta cuestión:

Intensamente preocupados por el conflicto entre el bien y el mal en el corazón humano, los románticos recurrían a los símbolos cristianos sin respetar su contenido teológico y separándolos de sus significados básicos [...]. Muchos románticos del tipo revolucionario afirmaban que si Satán era el mayor enemigo del cristianismo, debía ser entonces un heroico rebelde contra la injusticia de la autoridad y merecedor, por lo tanto de alabanza.³⁶

La recuperación de la figura demoníaca tiene que ver con la publicación de la obra de John Milton *El paraíso perdido*, un poema narrativo en el que se cuenta la caída en desgracia de Satanás, su derrota frente a las tropas angélicas comandadas por San Miguel y su posterior venganza contra Dios. El personaje de Satanás tiene un protagonismo importantísimo y es presentado como un anti-héroe caído en desgracia y poseedor de un espíritu rebelde contra la tiranía de Dios. Hay una clara humanización del personaje que después de su derrota se muestra abatido y atormentado:

Quedando confundido pero inmortal. Su sentencia, sin embargo, le tenía reservada mayor ira, porque el doble pensamiento de la felicidad perdida y de un dolor perpetuo, le atormenta sin tregua.³⁷

Aquí hemos recogido solamente dos de las representaciones de Satanás más conocidas de este momento, pero son numerosísimos los ejemplos que existen, dada la fascinación que despertó nuestro personaje durante el Romanticismo.

10. En forma de reptil fantástico.

Jorge Ledo publicó en diciembre de 2008 un artículo titulado *Lucifer Renascens o representaciones renacentistas del diablo*, en el que ilustra de un modo muy interesante el carácter y la importancia que adopta la figura del diablo dentro de las representaciones artísticas de este periodo. Artistas de capital importancia como el

³⁶ Jeffrey Burton Russell. *El príncipe de las tinieblas* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994), p. 271.

³⁷ John, Milton. *El paraíso perdido* (Barcelona: Casa editorial la Ilustración, 1868), p.13.

pintor y grabador Alberto Durero, al igual que otros muchos emplearon la imagen de Satanás, generalmente con carácter didáctico, dando muestra del peligro que entraña para la rectitud moral del cristiano.

Satanás aparece con rasgos monstruosos, se trata de un extraño animal mitad dragón o reptil (el cuerpo) y mitad macho cabrío (la cabeza). Jorge Ledo aclara el significado de esta imagen:

El grabado sobre el Apocalipsis que a finales del siglo XV realizó Albrecht Dürer. En la imagen podéis ver en la esquina inferior derecha a un ángel que encadena a Lucifer, en la parte superior, otro ángel enseña a San Juan una ciudad que representa la nueva Jerusalén. Esta imagen forma parte de una serie que Durero realizó entre 1497 y 1498 sobre el tema.³⁸

El artista vincula el advenimiento de la nueva Jerusalén al encadenamiento simbólico del diablo. La teología católica identifica esta nueva Jerusalén con la Iglesia, por tanto parece lógico que su instauración solo será posible en ausencia del antagonista de Dios. La serie de grabados que realiza Durero sobre el *Apocalipsis* de San Juan está formada por quince xilografías que ilustran otros tantos pasajes, alternándose a lo largo de la edición las estampas con el texto. Posiblemente la complejidad simbólica de esta obra, en la que San Juan describe una



Figura 18. El *apocalipsis* (1497-1498) de Alberto Durero.

³⁸ Jorge Ledo. *Lucifer Renascens o representaciones renacentistas del diablo*: <http://jorgeledo.net/2008/12/lucifer-renascens-o-representaciones-renacentistas-del-diablo/comment-page-1/>, (acceso 17-06-11).

serie de visiones que experimentó durante un éxtasis (Apocalipsis significa “revelación”) y lo sugestivo de las escenas que describe, han dado lugar a tal proliferación.

11. Asesor del Anticristo.

Resulta muy interesante esta pintura renacentista (véase Figura 19) que reproduce una escena en la vida del Anticristo, en la que este muestra la apariencia del nazareno acompañado del demonio que le alecciona sobre lo que debe decir. El interés de esta obra es doble porque iconográficamente es de una gran originalidad y plásticamente es una obra de arte muy notable.



Figura 19. *La predicación del anticristo* (s. XVI)
Luca Signorelli (Catedral de Orvieto, Italia).

Las alusiones que San Juan hace del Anticristo son de carácter simbólico, y por tanto no podemos entenderlas como una descripción física del personaje, pero, en cualquier caso, como veremos ahora, dotar al Anticristo de la misma apariencia que el propio Cristo no tiene ningún fundamento bíblico:

Hijos, ya es el último tiempo; y según vosotros oísteis que el anticristo viene, así ahora han surgido muchos anticristos; por esto conocemos que es el último tiempo. [...] ¿Quién es el mentiroso, sino el que niega que Jesús es el Cristo? Este es anticristo, el que niega al Padre y al Hijo

(*Cartas de San Juan*. Capítulo 2. Versículos 18 y 22)

Me paré sobre la arena del mar, y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos; y en sus cuernos diez diademas; y sobre sus cabezas, un nombre blasfemo. Y la bestia que vi era semejante a un leopardo y sus pies como de oso y su boca como boca de león. Y el dragón le dio su poder y su trono, y grande autoridad.

(*Apocalipsis*. Capítulo 13. Versículos 1 y 2)

12. Imaginario diabólico de Frans Floris (1517-1570).



Figura 20. *La lucha de los ángeles caídos* (1554)
Frans Floris (Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica).

Esta sorprendente obra del museo de Bellas Artes de Amberes realizada por el artista flamenco Frans Floris, representa la lucha de los ángeles capitaneados por San Miguel contra los demonios o ángeles caídos. La elección de esta imagen se debe a su originalidad, y al rico repertorio iconográfico que contiene. Cada uno de los demonios presenta una fisonomía claramente diferenciada.

Si bien los cuerpos responden a un cuidado estudio anatómico de la figura humana, las diversas cabezas y atributos sexuales permiten al artista dar rienda suelta a su imaginación. Cada rostro se asemeja a una especie animal diferente: encontramos aves, reptiles, felinos, jabalíes, simios o cabras, rescatando la tradición de los bestiarios medievales.

13. A los pies de la Inmaculada Concepción.

El *Apocalipsis* de San Juan ha surtido a la iconografía cristiana de incontables escenas. Una de las que más se ha prologado es la figura de la Inmaculada. Como sabemos esta representación hace referencia a la concepción sin pecado de la Virgen María, madre de Jesús. Sin embargo, el origen de este tipo iconográfico deriva claramente de un personaje del *Apocalipsis*, al que se ha querido relacionar con María:

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.

(*Apocalipsis* Capítulo 12, versículo 1)

El gran dragón, la serpiente antigua, que es llamada diablo y Satanás, el seductor de todo el mundo, fue echado abajo; fue echado sobre la tierra, y con él también fueron echados sus ángeles.

(*Apocalipsis* Capítulo 12. Versículo 9)

Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila, para que volase delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, tiempos, y la mitad de un tiempo.

(*Apocalipsis*. Capítulo 12, versículo 14)

Por otro lado, el hecho de que María aparezca pisando la cabeza de la serpiente está extraído del capítulo 3 de Génesis, cuando Dios castiga a esta por haber tentado a Eva:

Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar.

(*Génesis*. Capítulo 3, versículo 15)



Figura 21. *Inmaculada alada*. Óleo sobre lienzo atribuido Miguel de Santiago (Escuela quiteña, s. XVII).

María y su linaje son los que redimen al mundo del pecado original, esto sitúa a Eva y a María en clara oposición, de igual manera que se consideran figuras antagónicas Adán y Jesucristo.

Ya disponemos pues de todas las claves de la iconografía de la Inmaculada Concepción: La mujer coronada por doce estrellas, apoyada sobre la luna, y en pugna con la serpiente. La victoria de María sobre la serpiente es precisamente lo que hace alusión a su victoria sobre el pecado.

La Figura 21 es una original versión de la Inmaculada a la que se le añaden alas (que como vemos proviene también del capítulo 12 del *Apocalipsis*). Este es un atributo del que carecen las “Inmaculadas españolas”, pero sí está presente en este tipo iconográfico propio de la escuela pictórica y escultórica barroca de Quito (Ecuador).

14. El diablo felino.

Otro animal asociado con mucha frecuencia al diablo es el gato. En este tapiz florentino de Guasparri Papini del S. XVII, se representa la Última Cena de Jesús con los Apóstoles (véase Figura 22). En él vemos en primer término como Judas alimenta a un gato, en clara alusión a que este es el apóstol que lo entregará y su conexión con Satanás. La asociación de este animal con el diablo proviene de la Edad Media. Se dice de él que es el intermediario entre la bruja y el diablo, e incluso desde la Iglesia Católica su presencia se empleó como



Figura 22. *La Última Cena.* Tapiz florentino de Guasparri Papini (s. XVII).

prueba incriminatoria contra los acusados de brujería o herejía. En la obra de Arturo Graf *El diablo*, encontramos una alusión a ello: “como gato, se arrastró hasta las cocinas de las brujas”.³⁹

En el S. XII en torno a los Pirineos surge una corriente religiosa; sus seguidores se autodenominan “cátaros” (que proviene del griego “puro”). Este movimiento intenta recuperar el espíritu original del cristianismo basado en la austeridad y no tardarán en ser considerados herejes por la iglesia católica. El Vaticano empleará diversas “argumentaciones” para apoyar dicha declaración de herejía, una de ellas relacionada con los gatos: “El papado no dudó en calificar a sus adversarios de adoradores del diablo en forma de gato negro y difundir la leyenda de que la palabra cátaros derivaba del latín *cattus*, gato, animal que adoraban en sus supuestas ceremonias satánicas”.⁴⁰

15. Diablo macho cabrío.

En esta célebre pintura de Francisco de Goya: *Aquelarre* encontramos seguramente una de las más clásicas fisonomías asociadas a Satanás: el macho cabrío. Es factible establecer una relación entre esta iconografía y la figura clásica del fauno. No solo por la apariencia, sino también por las connotaciones sexuales de ambas representaciones. Pero si nos remontamos aún más en el tiempo, podemos encontrar una conexión con el ídolo samaritano Belfegor, que también se presenta bajo esta apariencia. La leyenda (elevada al rango de prueba en los juicios de la



Figura 23. *Aquelarre* (1797-1798). Francisco de Goya (Museo Lázaro Galdiano, Madrid).

³⁹ Arturo Graf. *El diablo*, p. 48.

⁴⁰ David González Ruiz. *Breve historia de las leyendas medievales* (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2010), p. 256.

Inquisición), cuenta que el diablo se presenta a sus adoradores en forma de macho cabrío y mantiene relaciones sexuales con ellos, de las cuales pueden nacer hijos mitad humanos mitad demonios. En esta obra de Goya podemos reconocer en uno de los niños rasgos demoníacos, en clara alusión a esta leyenda.

16. Un diablo en forma de mosca.

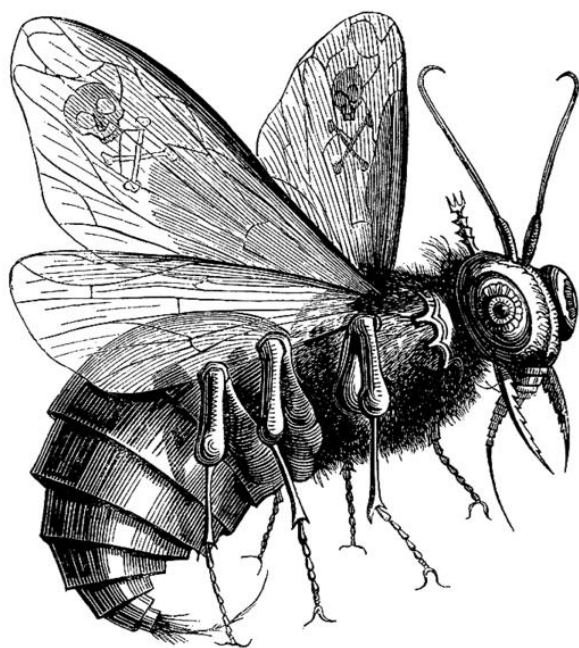


Figura 24. Belcebú, *Dictionnaire Infernal* Collin de Plancy (Paris, 1863).

La imagen de la izquierda es sin duda una de las representaciones más curiosas del diablo, personificado como Belcebú, y adoptando la forma de una mosca. A este demonio de origen remoto se le conoce como señor de las moscas, por esta razón el dibujante Collin de Plancy lo representó tal cual lo vemos, el distintivo demoníaco del animal se encuentra en sus alas, que presentan sendas calaveras como símbolo de muerte.

El origen de esta iconografía se encuentra en el propio significado etimológico de Belcebú: proviene de Beelzebud, que a su vez proviene del

origen etimológico de Belcebú: proviene de Beelzebud, que a su vez proviene de “Ba’al Zvuv”, Baal (señor), Zvuv (mosca). Este nombre tiene una connotación peyorativa. Los hebreos se mofaban de los seguidores de Baal, porque en sus templos, por causa de la carne que se ofrecía como sacrificio, acudían numerosas moscas. Era adorado en la ciudad filisteá de Ecrón.

En el segundo libro de los reyes es citado en varias ocasiones como dios de Ecrón:

Ocozías se cayó por una ventana del piso superior en Samaría, resultando gravemente herido. Y envió mensajeros a consultar a Belcebú, dios de Ecrón, si se curaría de sus heridas. Entonces el ángel del Señor dijo a Elías, el tesbita: “Anda al encuentro de los mensajeros del rey de Samaría y diles: ¿Es que no hay Dios en Israel, para que vayáis a consultar a Belcebú, dios de Ecrón?”

(*II Reyes*. Capítulo 1, versículos 2 y 3)

17: Mefistófeles en el cómic.

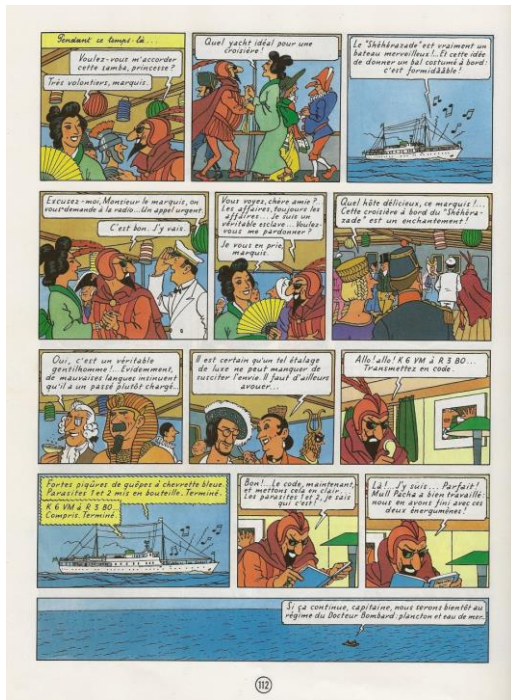


Figura 25. Les aventures de Tintin. Coke en stock. Hergé. Bruselas: Éditions Casterman, (1945).



Figura 26. Mefisto, Tex e il figlio di Mefisto. Bonelli-Galeppini. Sergio Bonelli ed. (1958).

Son numerosas las apariciones del diablo en este género editorial. Aquí presentamos dos ejemplos que muestran concretamente dos facetas del Mefistófeles de Fausto, fuera del contexto de este mito.

La primera de las imágenes (véase Figura 25), corresponde a una página de la decimonovena aventura de Tintín, obra del historietista Hergé, publicada en 1945, en la que el personaje antagonista de Tintín Rastapopulos se disfraza de Mefistófeles, según la tradicional iconografía de este personaje: Vestido a la moda del s. XVI con un traje rojo, capa y una pluma en el sombrero. La presencia de este personaje responde a motivos políticos. En una publicación belga no es extraño que el malévolo antagonista aparezca disfrazado de un personaje francés de adopción.

Al comienzo de la década de los sesenta del pasado siglo aparece el cómic italiano *Tex* escrito por Gianluigi Bonelli y dibujado por Aurelio Galeppini. El villano enemigo del protagonista Tex Willer recibe el nombre de Mefisto cuya estética también está muy próxima a la imagen clásica de Mefistófeles. (véase Figura 26).

18. Como enorme criatura destructora.

Presentamos a continuación una obra del pintor mejicano David Alfaro Siqueiros, titulada “El diablo en la Iglesia” (véase Figura 26). Sin duda se trata de una visión crítica del catolicismo, cuyos fieles en realidad adoran a Satanás, que adopta la forma de un enorme monstruo de morfología indefinible, que rompe la bóveda del templo para penetrar en él. El anticlericalismo del autor queda claramente de manifiesto en esta obra.



Figura 27. *El diablo en la iglesia* (1947).
David Alfaro Siqueiros (Museo de Arte Moderno, México)

19. Un bebé diabólico.

Por último, presentamos una obra muy reciente, posiblemente el último de los diablos. Se trata de una escultura del colectivo ruso AES+F de dimensiones monumentales realizada en fibra de vidrio y poliéster que presenta al diablo como un bebé travieso con alas de murciélago y cola de dragón, pero que sin embargo no puede prescindir de su pañal (véase Figura 28). El carácter malévolo apenas está presente. Los artistas conciben al personaje desde una perspectiva mezcla de escepticismo y ternura, tan alejada de la visión terrorífica que lo caracterizó en el pasado.



Figura 28. *La parada de los ángeles y los demonios* (2009) Colectivo de artistas rusos AES+F. Gare Saint Sauveur. (Lille, France).

Finalizamos aquí este recorrido por la iconografía diabólica en lo que a las artes plásticas se refiere. Nuestra intención ha sido la de ofrecer algunas de las diversas caras con las que los artistas de diferentes periodos han presentado a Satanás. El viaje ha sido por tanto doble: por un lado, temporal y estilístico, (ya que el orden de exposición ha sido cronológico, con la intención de ofrecer una panorámica histórica en torno al tema que estamos abordando), y por otro lado tipológico (puesto que hemos intentado seleccionar imágenes con características

diferenciadas, donde el personaje ofrezca al menos algunas de las múltiples facetas que de él se han extraído).

En líneas generales podemos concluir que la cualidad maligna del diablo ha sido generalmente la característica unificadora de casi todas las representaciones que

hemos analizado. Entendiendo por maligno lo que en cada momento se ha entendido como tal. Evidentemente las circunstancias históricas, los conflictos y enfrentamientos religiosos y políticos tienen mucha importancia a la hora de elegir esos rasgos de malignidad. En otros momentos se ha presentado a Lucifer con apariencia humana, incluso dotándolo de una notable belleza, en alusión a la fisonomía angélica que le otorga la Biblia, pero posiblemente fruto de cierta simpatía asociada al momento.

3. El tema del diablo en la música.



Figura 29. *Políptico de Isenheim*, detalle (1512-1516). Matthias Grünewald (Museo Unterlinden Colmar, Alemania).

Abordar un asunto tan preciso como el diablo en la música, exige definir claramente el enfoque de nuestro trabajo. En el ámbito de las Bellas Artes hemos podido comprobar que existe una tendencia hacia lo concreto, que se materializa en la personalización de determinados conceptos: en nuestro caso, lo maligno adopta la forma diabólica, que se encarnará en la figura de Satanás, para facilitar la comprensión del espectador-fiel. Sin embargo, en el arte musical, lo diabólico adquiere un carácter más amplio.

Hablar del “diablo en la música” (*diabolus in musica*), tiene una significación muy concreta para los especialistas. Se ha empleado esta denominación para referirse a un intervalo concreto: la cuarta aumentada o “tritono”. La disonancia que se produce entre Mí y Fa hizo sospechar a los músicos medievales que detrás de ella se encontraba el mismísimo diablo, pues podía perturbar al oyente, moviéndolo a pensamientos maliciosos. Este intervalo es definido por Pep Alsina en *La música y su evolución* del siguiente modo:

TRITONO: Llamado también *diabolus in musica*, es el intervalo formado por una distancia de tres tonos enteros (por ejemplo, de Fa a Si). Por su difícil afinación, por el efecto exagerado de tensión que creó, fue prohibido desde el siglo XIV hasta el XVI.⁴¹

⁴¹ Pep Alsina y Frederic Sesé. *La música y su evolución: historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones* (Barcelona: Ed. Grao, 2006), p.172.

Una vez superada la prohibición medieval, y dado el alto valor expresivo de este intervalo por su carácter misterioso e inquietante, se ha empleado frecuentemente en relación con lo satánico. Anthony Storr en su obra *La música y la mente*, afirma:

La cuarta aumentada, que los teóricos medievales llamaron *diabolus in musica* a causa de su sonido “imperfecto”, es utilizada por los compositores para representar demonios, el infierno u otros horrores.⁴²

En relación a este tema, se cuenta que el compositor Giuseppe Tartini compuso su obra para violín *el trino de diablo* tras un sueño. Así es referida esta curiosa historia por Carlos Fisas en su obra *Intimidades de la Historia*:

Una noche, cuando tenía veintidós años, soñó que había pactado con el diablo. Le había vendido su alma y Satán debía ser su criado durante tres veces siete años. (...) Quiero ver si el diablo conoce más trucos en el violín que yo, ¡Giuseppe Tartini! Y el diablo tocó..., tocó como Tartini nunca había oído tocar a nadie. Era una sonata salvaje, incitante y melancólica al mismo tiempo, tierna y bárbara, angustiada y sin embargo llena de belleza. La más deliciosa y osada pieza de música. (...) Apenas podía respirar y, súbitamente, despertó. Abalanzóse sobre su violín y empezó a tocar la música que acababa de oír. Podía acordarse distintamente de largos pasajes que el diablo había tocado para él, pero, a pesar de los mayores esfuerzos, no pudo reconstruir la obra entera.⁴³

Precisamente este episodio, muy comentado en su momento, servirá de argumento para dos obras: la ópera de Gavarini *Tartini el violinista* y el ballet-pantomima de Césare Pugni y Arthur *Le violon du diable* estrenado en el teatro de la Fenice de Venecia en 1848.

A partir de esta anécdota, el violín ha venido relacionándose con lo diabólico. El estar dotado de una sonoridad intensa, brillante y hasta chirriante, así como el virtuosismo exigido tantas veces a sus intérpretes son dos argumentos a favor de esta asociación diablo-violín.

⁴² Anthony Storr. *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2009), p.127.

⁴³ Carlos Fisas. *Intimidades de la Historia* (Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1996), p. 171.



Figura30. Paganini acompañado de un pequeño diablo. Aguafuerte de J. J. Grandville (1803-1847).

Quizá el caso más paradigmático en este sentido sea el del prodigioso violinista Niccolò Paganini (1782 – 1840), su dominio técnico sin precedentes, y que al parecer nunca ha sido superado, le impulsaron a componer sus propias obras, buscando siempre un grado mayor de dificultad. Estas cualidades sumadas a su aspecto introvertido, su expresivo rostro, y un modo de vida considerado licencioso en ese momento, alimentaron la leyenda de su supuesto pacto con el diablo. Seguramente la envidia despertada en los violinistas contemporáneos, también influyó en la difusión de este mito.

Son varias las obras musicales que aluden a esta asociación Satanás-violín, entre ellas la más interesante es *La historia del Soldado* (1918) de Igor Stravinsky sobre un libreto de Charles Ramuz. En esta fábula moderna se equipara al violín con el alma humana: se trata de una historia de tintes fáusticos, en la que un soldado hace entrega al diablo de su violín a cambio del libro de todas las respuestas. Cuando el diablo tiene en su poder el instrumento (el alma del soldado), lo empleará para seducir a la prometida de este, este es el castigo otorgado a la ambición del protagonista.

Buffo infernale de Sergei Berinsky es un inquietante concierto para fagot y orquesta, compuesto en 1994, donde el instrumento solista parece encarnar al propio diablo, que a través de una serie de complicadas agilidades parece que nos hablara.

En cuanto a la temática infernal cabe citar algunas obras cuya inspiración es el *Apocalipsis* de San Juan:

- El oratorio *El día del juicio* de Georg Philipp Telemann, compuesto en 1762, y que como su propio nombre indica narra el final de los tiempos,

cuando los hombres serán juzgados, en este momento Dios y Satanás se disputarán las almas de los hombres.

- *El libro de los siete sellos* de Franz Schmidt es un oratorio estrenado en Viena en 1938, en el que encontramos nuevamente claras alusiones a lo demoníaco. Aquí se describe la apertura de los sucesivos sellos, que darán lugar a la lucha entre las fuerzas infernales representadas por los cuatro jinetes del Apocalipsis y sus ejércitos, y las fuerzas angélicas fieles a Dios. En la segunda parte del oratorio se narra la aparición de la mujer coronada de estrellas a la que ya hicimos alusión y el dragón de las siete cabezas, así como la victoria de las tropas comandadas por San Miguel frente a los ángeles rebeldes, que son definitivamente expulsados de los cielos.
- *Cuarteto para el fin de los tiempos* del compositor francés Olivier Messiaen, compuesto en el otoño de 1940, durante un periodo en el que el compositor fue hecho prisionero de guerra. Con seguridad, esta circunstancia determinó la elección del tema. En la propia partitura Messiaen introduce el fragmento del Apocalipsis en el que se basó, se trata de la visión de un ángel resplandeciente, que viene a anunciar el final de los tiempos.
- *Sinfonía n° 5 “Apocalíptica”* de Kalr Ignaz Weigl.
- *Sinfonía n°3 “Y el cielo se oscureció”* del compositor ruso Serguei Berinsky.
- Ballet-sinfonía *Un círculo* del compositor ruso Andrei Eshpai, y que lleva como subtítulo *Apocalipsis*. Describe la desaparición de los diferentes estilos musicales empleados en la composición, como metáfora de lo que ocurrirá en el final de los tiempos.

Por otro lado, no olvidemos que todos los *Dies rae* (“día de la ira”) de las misas de *Réquiem* describen precisamente el final de los tiempos. Este poema latino medieval del s. XIII atribuido a Tomás de Celano (1200-1260) se basa en un pasaje del *Apocalipsis* donde se relata el día del juicio final, cuando la última trompeta llamará a los difuntos a juicio ante Dios, cuando los justos se salvarán y los pecadores serán entregados a las llamas del infierno. Este himno fue incluido en la liturgia de la misa de *Réquiem*, hasta que se suprimió tras la revisión del misal romano en 1970:

<p><i>¡Dies irae, dies illa, Solvat saeculum in favilla; Teste David cum Sibylla!</i></p>	<p>¡Día de la ira, aquel día, en que los siglos se reduzcan a cenizas; como testigos el rey David y la Sibila!</p>
<p><i>¡Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discursurus!</i>⁴⁴</p>	<p>¡Cuánto terror habrá en el futuro, cuando el juez haya de venir, a juzgar todo estrictamente!</p>

La temática diabólica es recogida también en algunos oratorios. El primero en el que aparece es *Rappresentazione de anima e di corpo* de Emilio Cavaleri (1550-1602) estrenado en febrero de 1600, aunque hay que decir que los expertos no se ponen de acuerdo en su clasificación como oratorio o como ópera.

En él aparecen múltiples figuras alegóricas y bíblicas entre las que se cuentan las almas de los virtuosos en el cielo y las almas de los condenados al infierno. En la segunda parte del célebre oratorio *La creación* de Joseph Haydn (1798), en la que se desarrolla el primer día de la creación del mundo, un aria para tenor (el arcángel Uriel) y coro, describe el momento en que las tropas infernales son derrotadas por las fuerzas angélicas, comandadas por el arcángel Miguel.

El culto al dios Baal, que acabará convirtiéndose en el diablo Belcebú, es abordado en el oratorio de Félix Mendelssohn *Elías* (1829). El profeta se enfrenta a los sacerdotes del citado dios, después de que estos protagonicen una frenética danza. Pero finalmente serán escarnecidos y asesinados, según recoge el pasaje bíblico.

Por último, en el oratorio *Eva* (1875) de Jules Massenet, también se recogen alusiones a Satanás, adoptando en este caso la forma de serpiente tentadora.

3.1. Lo diabólico en la ópera.

El género lírico no es ajeno a la temática diabólica. En este apartado realizamos un recorrido argumental y cronológico por aquellas producciones operísticas en las que lo demoníaco e infernal adquieren cierto protagonismo. En este sentido, hemos querido destacar tres mitos o fuentes literarias muy versionadas por compositores de ópera de todas las épocas: 1) el mito de Orfeo y Eurídice; 2) Don Juan y 3) Fausto (que desarrollaremos más adelante, por tratarse del tema central de esta investigación).

⁴⁴ Tomás De Celano. *Dies irae: as rendered into English* (New York: Anson D. F. Randolph, ed. 1866), p. 7.

3.1.1. El mito de Orfeo.

Este personaje de la mitología griega estaba dotado de unas cualidades excepcionales para la música y la poesía. Alberto Bernabé lo describe así en su obra *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*:

Orfeo, un cantor tracio dotado de la extraordinaria capacidad de atraer con su música a animales, árboles e incluso rocas, pierde a su esposa Eurídice y desesperado, viaja al Allende para recuperarla. Logra conmovier con su canto a los monarcas infernales y éstos le conceden que se la lleve, si bien no debe volverse para mirarla hasta que no hubieran llegado de nuevo al mundo de los vivos. Orfeo no logra vencer sus deseos de volverse y pierde por ello de nuevo a Eurídice. Después, muere a manos de las ménades o de las mujeres tracias, pero tras su muerte, su lira y su cabeza, que aún continúan cantando, llegan a través del río Hebro y del mar, hasta Lesbos.⁴⁵

Orfeo emprende según hemos visto un viaje al Mundo de los Muertos (El Allende), y debe convencer y seducir a las deidades infernales (Hades y su esposa Proserpina) a través de sus dotes musicales, para que le sea devuelta el alma de su esposa Eurídice. Este viaje al inframundo, y el consiguiente enfrentamiento de Orfeo con los dioses que los habitan, explican la inclusión de las óperas basadas en el Mito de Orfeo entre aquellas que abordan o se basan en la temática infernal o diabólica.

A continuación, presentamos las seis composiciones líricas más relevantes basadas en el mito de Orfeo: 1) *Eurídice* (1600) de Jacopo Peri; 2) *Eurídice* (1602) de Giulio Caccini; 3) *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi; 4) *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi; 5) *Orfeo y Eurídice* (1762) de Christoph Willibald Gluck; y 6) *Orfeo en los infiernos* (1858) de Jacobo Offenbach.

1) *Eurídice* (1600) de Jacopo Peri.

Aunque al menos tres óperas precedieron en el tiempo a *Eurídice* de Peri (*Dafne* del mismo compositor, *El Antiparnaso* de Orazio Vecchi, y *La locura senil* de Adriano Banchieri), sin embargo, esta es la primera que se conserva completa. Fue

⁴⁵ Albergo Bernabé y Francesc Casadesús (Coords.). *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro* (Madrid: Ed. Akal, 2008), vol. I, p.18.

compuesta con motivo de las bodas de María de Medici con Enrique IV de Francia. El texto es obra de Ottavio Rinuccini y basa su argumento en el *Orfeo* de Poliziano, aunque dando un quiebro positivo al final de la historia. En este caso las fuerzas del Inframundo no imponen ninguna condición al protagonista, y regresa felizmente de la mano de su amada entre las muestras de entusiasmo de danzantes y coros.

2) *Eurídice* (1602) de Giulio Caccini.

La *Eurídice* de Caccini se estrenó dos años después que la de Peri, sobre el mismo libreto que ésta y en el mismo lugar: el palacio Pitti de Florencia, residencia oficial de la familia Medici. En realidad,

entre los dos músicos rivales, Caccini, que también pertenecía a la Camerata florentina, era el compositor de vena melódica más fácil, y sus trabajos resultaban más agradables. Peri estaba considerando como más hábil técnicamente como ejecutante más preciso de la nueva notación musical.⁴⁶

3) *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi.

Esta ópera en cinco actos de Monteverdi, basada en el libreto de Alessandro Striggio, se estrenó en el palacio Ducal de Mantua. El argumento se ajusta más fielmente al mito griego, pues en este caso, Orfeo, sí es puesto a prueba por Plutón, y finalmente pierde a su amada Eurídice, por no cumplir el mandato de los dioses. Aunque no consigue su objetivo, al final, es redimido de todo sufrimiento: Su padre (Apolo), enternecido por sus lamentos, le otorga la inmortalidad y lo hace ascender al cielo, donde podrá contemplar eternamente la imagen de Eurídice.

La aventura de Orfeo en los infiernos se centra en los actos tercero y cuarto. En el tercero, Orfeo se adentra en el Allende, acompañado por la Esperanza, pero esta le abandona ante la presencia de Caronte. Seguramente sea este el personaje que representa mejor el espíritu del inframundo, pues se suele caracterizar de forma grotesca y demoníaca. Caronte es adormecido por el canto lastimero de Orfeo, que consigue así cruzar la laguna Estigia. En el Cuarto acto, ya en el palacio de Plutón, ruega a este le sea devuelta su amada Eurídice. Proserpina, esposa del dios apiadada del sufrimiento del

⁴⁶ V.V.A.A. *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico* (Madrid: Ed. Aguilar, 1977), p.11.

protagonista, intercede por él ante su esposo, y este accede a la petición, estableciendo una condición: Orfeo no debe volverse para mirarla hasta que no lleguen al mundo de los vivos, pero este no logra su propósito, y pierde definitivamente a Eurídice.

4) *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi.

El estreno tiene lugar en París cuarenta años después del de Monteverdi, sobre un libreto de Francesco Buti. En esta versión se introducen algunas variantes argumentales de orden secundario. Ahora aparecerán otras divinidades como Baco, su hijo Aristeo, Juno y Venus, como instigadoras de parte de la trama, que se vuelve más compleja, y en la que se introducen personajes y situaciones bufas, al gusto de la ópera veneciana y napolitana.

5) *Orfeo y Eurídice* (1762) de Christoph Willibald Gluck.

La versión de Gluck, basada en un interesante libreto de Ranieri de Calzabigi, destaca de sus contemporáneos por su sobriedad musical. En la *Enciclopedia del Arte Lírico*, se hace referencia a la estrecha colaboración entre Gluck y Calzabigi en beneficio de esta depuración estilística:

Según el músico y el literato, la ópera había de reingresar en su natural alvéolo dramático, podada de las inútiles afectaciones con que la había revestido el siglo galante. Siguiendo esta concepción, Orfeo desata una línea de canto sobria, estrechamente adherida a la situación escénica y a las palabras.⁴⁷

En esta versión no aparecen los clásicos personajes infernales (Caronte, Plutón y Proserpina), pero Orfeo se ve asaltado a su llegada al Averno por furias y espectros que danzan vertiginosamente a su alrededor, cuyo ímpetu será vencido por los bellos y tristes cantos del protagonista. Pero estas no son las únicas variaciones argumentales que presenta esta versión, con respecto a las anteriores: ahora el viaje de Orfeo no se limita a los infiernos, sino que también atravesará los Campos Elíseos, donde llegan los espíritus bienaventurados y se produce su encuentro con Eurídice. Otra alteración

⁴⁷ V.V.A.A. *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*, p.65.

importante de la trama, consiste en que después del castigo impuesto por Júpiter, por haber incumplido la condición de no mirar a Eurídice, esta es resucitada de nuevo tras una hermosísima aria del protagonista, que enternece a los dioses del Olimpo. Por tanto, ambos amantes regresan a la vida, lo que significa la victoria del amor sobre la muerte.

6) *Orfeo en los infiernos* (1858) de Jacobo Offenbach.

Offenbach renueva el mito de Orfeo, actualizándolo y dotándolo de características cómicas. Se trata de una opereta estrenada en París en 1858, y en cuyo argumento se hacen numerosos guiños a la situación socio-política del momento, alterando el significado original del mito. De esta forma, Eurídice se convierte en una esposa adúltera, que es seducida sucesivamente por distintas deidades del panteón clásico; Orfeo será un profesor de violín, que aborrece a su mujer; y el infierno acabará siendo un antro donde se baila desenfrenadamente el cancan.

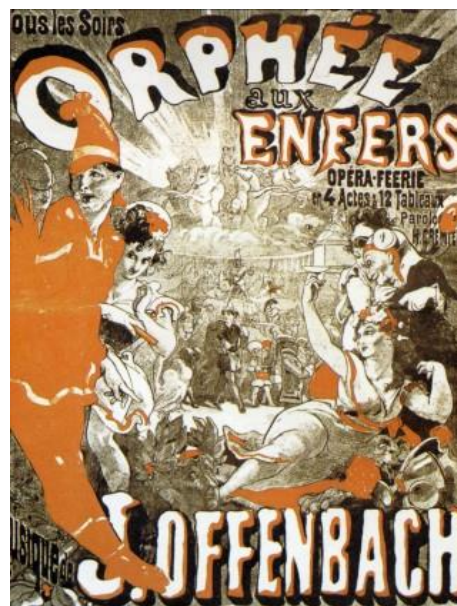


Figura 31. Cartel original del estreno de *Orfeo de los infiernos* de Offenbach (1858).

Finalmente haremos referencia a dos óperas de principios del siglo XX: 1) *La orfeida* (drama meta-teatral. Düsseldorf, 1925) de Gian Francesco Malipiero, en el que el personaje de Orfeo es el hilo conductor de una serie de cuadros alusivos al antiguo y nuevo teatro y 2) *La fábula de Orfeo* (Venecia, 1932) de Alfredo Casella quien recupera el antiguo libreto de Poliziano empleado por Jacopo Peri en 1600.

3.1.2. El mito del Don Juan.

La referencia literaria más antigua que tenemos de este personaje es la obra de teatro *El burlador de Sevilla* (1625) de Tirso de Molina, aunque con posterioridad será desarrollada por otros autores, manteniendo en esencia las claves del argumento, pero introduciendo variaciones concretas.

Don Juan es un personaje sin escrúpulos que acumula conquistas a las que termina abandonando y, por tanto, ocasionando un daño moral y social irreparable. Puesto que la historia tiene carácter moralizante, el personaje recibirá su merecido castigo, siendo condenado a los infiernos al final del drama. Sin embargo, algunos autores se apiadarán de Don Juan salvando su alma “in extremis”.

Aunque la alusión directa al infierno se limita al final de la obra, podemos considerar que está presente de manera implícita a lo largo de toda ella, en el propio espíritu despiadado del protagonista.

Christoph Willibald von Gluck estrenó en 1761 una versión de esta leyenda para ballet, con coreografía de Gasparo Angiolini, y libreto de Ranieri de Calzabubi. La obra se inspira en *Don Juan o el convidado de piedra* de Moliere. La historia se desarrolla en Madrid y cuenta como don Juan es descubierto por el comendador cuando intentaba burlar a su hija doña Elvira. Se produce un duelo entre ambos, y muere el padre de la joven. Este, después de muerto, se presentará en casa de don Juan, en forma de estatua de piedra, y arrastrará al protagonista hasta el cementerio. Aquí, después de un tira y afloja que se desarrolla entre ambos, las tumbas se abren envueltas en llamas para devorar a don Juan, que recibe así el justo castigo por sus tropelías amorosas.

Dos óperas con este mismo argumento se estrenarán en 1787, una obtendrá más éxito que la otra y pasará a ocupar un lugar de honor: *Don Giovanni Tenorio* del compositor italiano Giuseppe Gazzaniga y *Don Giovanni o il dissoluto punito* de Wolfgang Amadeus Mozart. Ambas basan su argumento en la versión de Tirso, por lo tanto, la historia se desarrolla en Sevilla. Puesto que no existen diferencias argumentales de importancia, y ambas óperas adoptan el mismo carácter tragicómico, vamos a analizar solamente la de Mozart, dada su importancia en la historia de la ópera. También haremos referencia a la zarzuela de Ruperto Chapí *Margarita la tornera*.

1) *Don Giovanni o il dissolute punito* (1787) de Wolfgang Amadeus Mozart.

Esta obra fue estrenada en Praga y su libreto, escrito en italiano es de Lorenzo da Ponte (basándose en el de Giovanni Bertari, que fue empleado en la versión de Gazzaniga). La conexión directa del argumento con lo infernal comienza en el cuadro tercero, cuando don Giovanni salta la tapia de un cementerio, huyendo de una

persecución por causas amorosas. Aquí se haya enterrada una de sus víctimas, el comendador, padre de doña Ana (a su vez burlada por don Giovanni). El protagonista mantiene una macabra conversación con la estatua del difunto, en la que este último queda emplazado para una cena en casa del libertino. Finalmente, en el cuadro quinto y último de la ópera el comendador acude a la cita en casa de don Giovanni, y pide a su vez que este le devuelva la visita. Cuando ambos estrechan sus manos para sellar el acuerdo, don Giovanni es atrapado por la estatua, que lo arrastra hacia la muerte. Aun en este trance, el protagonista se niega a arrepentirse de sus actos, y como castigo a todas sus culpas, será devorado en escena por las llamas del infierno.

Más adelante dos obras instrumentales tendrán como inspiración el tema de Don Juan: 1) *Fantasia sobre don Giovanni* de Franz Liszt (1841), en la que el compositor recurre a determinados temas musicales de la ópera de Mozart y 2) el poema sinfónico *Don Juan* de Richard Strauss, que se estrenará en Weimar en 1889, y que se basa en el poema Don Juan de Nikolaus Lenau.⁴⁸

2) *Margarita la tornera* (1906) de Ruperto Chapí.



Figura 32. Cartel del estreno de *Margarita La tornera* de Chapí. (1906).

José de Zorrilla estrena una versión previa del Don Juan Tenorio, con el título *Margarita la tornera*, en la que se basa Ruperto Chapí para la composición de esta zarzuela. Ahora el protagonista no es Don Juan sino una de sus conquistas, Margarita, una monja a la que seduce empujándola a abandonar el convento. La obra cuenta las diversas peripecias en las que Margarita es humillada e incluso puesta en presidio por causa de Don Juan. Cuando arrepentida decide retornar al monasterio, Don Juan intenta impedirse, instante en el que este es fulminado, en castigo por sus malos actos.

⁴⁸ Otras muchas óperas toman como argumento la leyenda de Don Juan, aunque no han trascendido en el tiempo. Autores como William Turner (*The Libertine*, 1675); Henry Purcell (*The Libertine*, 1690); Vincenzo Righini (*Il convitato di pietra*, 1776); Giuseppe Galera (*Il convitato di pietra*, 1777); Giacomo Tritto (*Il convitato di pietra*, 1783); Vincenzo Fabrizi (*Don Giovanni Tenorio*, 1787), Francesco Gardi (*Il Nuovo Convitato di Pietra*, 1787), entre otras retoman este mito. En 1914 El compositor italiano Franco Alfano (que recibió en su día el encargo de terminar Turandot de Puccini) abordó nuevamente el tema en su ópera *L'ombra di Don Giovanni*, sobre libreto de E. Moschino, que posteriormente modificaría estrenándola con el título de *Don Juan de Mañara*. Recientemente, en 1998 el compositor argentino Juan Carlos Zorzi ha estrenado su ópera *Don Juan*.

3.1.3. Otras Óperas, Otros Infiernos.

El género operístico ha adoptado la temática diabólica en numerosas ocasiones. Además de los mitos de Orfeo y Don Juan (y de Fausto que analizaremos más adelante), Satanás es aludido de manera explícita o implícita. Algunos de los “otros diablos” de la historia de la ópera son los siguientes: 1) *Robert le Diable* (1831) de Giacomo Meyerbeer; 2) *El Diablo predicador* (1846) de Basilio Basili; 3) *El diablo y Katia* (1899) de Antonin Dvůrak; 4) *Belfagor* (1923) de Ottorino Respighi; 5) *Il diavolo nel campanile* (1925) de Adriano Lualdi; 6) *De Temporum Fine Comoedia* (1974) de Carl Orff; 7) *Le grand macabre* (1978) de György Ligeti; y 8) *La traición oral* (2004) de Mauricio Kagel.

1) *Robert le Diable* (1831) de Giacomo Meyerbeer.

Robert le Diable es una ópera en cinco actos compuesta sobre libreto de Eugène Scribe. El personaje real en quien se inspira el protagonista, es Roberto I de Normandía, un duque nacido al comienzo del s. XI y al que los romances medievales describen como un personaje maldito, cuyo nacimiento sería fruto de una mujer y un diablo. Y por esta razón cuando vino al mundo, se produjeron grandes nevadas, huracanes y truenos, e incluso un terrible fuego que arrasó poblados enteros:

La acción se desarrolla en Palermo, en el siglo XIII. Roberto, duque de Normandía, escucha de Rambaldo, cantor ambulante, la historia de su nacimiento, atribuido a los amores de una mujer y del diablo. Indignado, va a matar a Rambaldo, pero reconoce en él al marido de Alice, su hermana de leche, y lo perdona. Alice, sin darle otras explicaciones, lo pone en guardia contra Bertramo. La joven Isabela invita a Roberto para que combata en un torneo, en su honor; para Roberto, enamorado de Isabela, es la gran ocasión. Pero interviene un caballero que desafía a Roberto y fija el lugar del encuentro en un bosque espeso y tenebroso, en el que Roberto se extravía. El caballero, por el contrario, se queda en la corte y combate en honor de Isabela. Roberto se siente consternado, y Bertramo, que en realidad es el diablo, su padre, y trata de conquistar su alma, le sugiere que vaya al cementerio a buscar un ramillete mágico que le dará todo poder. A medianoche, durante un aquelarre diabólico, poblado de fantasmas espléndidamente vestidos como damas, Roberto comete el sacrilegio de violar una tumba para arrancar

el ramillete mágico. Al día siguiente puede entrar con él en casa de Isabela, haciendo que todos caigan en un profundo sueño; pero Isabela, antes que la magia actúe también sobre ella, tiene la valentía de reprocharle su deslealtad. Impresionado por las palabras de Isabela, Roberto despedaza el ramillete, todos despiertan, y queda arrestado. Pero Bertramo le ayuda a huir y está a punto de obtener su juramento de fidelidad cuando llega Alice, que le comunica el perdón de Isabela. Bertramo Trata de atemorizarlo revelándole su verdadera esencia, pero en aquel momento termina el plazo fijado por las potencias infernales para conquistar su alma. Roberto, finalmente libre del maleficio, puede correr hacia su Isabela, mientras Bertramo regresa a los antros del Infierno.⁴⁹

Roberto el Diablo supuso un rotundo éxito para su autor, y cuenta con momentos de gran fuerza dramática y musical como el aria “Suore che riposate”, del tercer acto, en la que Bertramo invoca a los poderes infernales, o el dúo “O tu che adoro” del cuarto acto entre Roberto e Isabela.

2) *El Diablo predicador* (1846) de Basilio Basili.

Esta ópera semi seria en castellano, basa su argumento en la comedia de Luis de Belmonte de la segunda mitad del s. XVII, sobre un libreto de Ventura de la Vega. Entre sus personajes se cuentan ángeles y demonios, como San Miguel y el mismísimo Luzbel. El argumento es de carácter moralizante. Resulta interesante comprobar cómo este diablo travestido, se pone al servicio de la orden franciscana.

Sin duda el mensaje hace hincapié en el valor de la pobreza, representado por la orden de Asís, frente a la avaricia, representada por el rico mercader Ludovico.

Claude Chauchadis resume así su argumento:

La acción se desarrolla en Luca, ciudad italiana donde el diablo se empeña en dañar a sus mayores enemigos: los monjes franciscanos. Consigue tantos éxitos en su propósito que Dios para castigarlo le obliga a vestir el hábito de los frailes para acudir en su ayuda. Se ve entonces al diablo así disfrazado mendigar por la orden franciscana y conseguirlo con un éxito rotundo. Sólo fracasa ante la avaricia de un rico mercader. (...) (este) convencido de que su esposa lo traiciona, va a matarla a

⁴⁹ V.V.A.A. *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*, p. 171.

pesar de las reprobaciones del diablo que, de mendigo, se convierte en predicador. La mujer, aparentemente muerta, vuelve a la vida milagrosamente por ser una ferviente devota de la virgen María. Se presenta otra vez a su marido sin moverlo por eso a arrepentirse y el diablo lo precipita al infierno, después de un último intento fracasado para convertirlo.⁵⁰

3) *El diablo y Katia* (1899) de Antonin Dvůrak.

Dvůrák compone esta ópera cómica en tres actos sobre un libreto de Adolf Wenig en lengua checa. La protagonista es una joven tan admirada en la aldea por su belleza como temida por su fiera condición. Su enamorado el pastor Jirka es reclamado en el castillo de la localidad, para trabajar en la celebración de un baile, presidido por una despiadada princesa, que había despertado el interés de Satanás. Por esta razón envía a su emisario Mabuel, con la intención de que castigue la conducta opresora de la gobernante. En ausencia de Jirka, Katia se encuentra con el diablo Mabuel y este le propone que lo acompañe a su castillo (los infiernos), aunque la joven adivina de inmediato que se trata de un demonio, no duda en acompañarlo. En el infierno no dan crédito ante el carácter de Katia, capaz de atormentar al mismísimo Lucifer. Cuando Jirka descubre que Katia ha sido raptada, acude en su ayuda a los infiernos y consigue rescatarla, además convence a Satanás de que la princesa no merece el castigo que se le había preparado, pues su despotismo es fruto de la infelicidad.

La historia tiene un claro componente político, pues se plantea una dura crítica a los regímenes autoritarios, aunque finalmente la despótica princesa será salvada “in extremis”. Por otro lado, no podemos pasar de largo la misoginia del argumento: Katia, la protagonista tiene un carácter tan terrible que ni el mismo demonio podía soportarla, además se presenta a la princesa como un personaje caprichoso y despótico. Pero por supuesto ambas serán redimidas por mediación del coprotagonista Jirka, que por supuesto es un varón.

⁵⁰ Claude Chauchadis. *El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias*, CRITICÓN N° 2 (1978), p. 4. http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/002/002_004.pdf , (acceso el 13-07-11).

4) *Belfagor* (1923) de Ottorino Respighi.

Esta comedia lírica está estructurada en un prólogo, dos actos y un epílogo, sobre libreto de Claudio Guastalla, basado a su vez en la comedia homónima de E. L. Morselli.

En este caso, el diablo aparece como Belfagor (Belcebú: señor de las moscas). Ahora este demonio adoptará forma humana (Ipsilón), para experimentar en primera persona cuales son los efectos causados por el matrimonio, pues han llegado rumores al infierno de su pernicioso influencia en el espíritu humano. Para vivir esta experiencia se interpondrá en la relación de los dos jóvenes protagonistas Cándida y Baldo, sobornando al padre de esta. Una vez celebrada la boda, la joven no accede a los deseos de Belfagor, y este se desespera pues ha llegado a enamorarse de ella. Acude entonces Baldo, para pedir cuentas a los padres de su prometida, por el sucio negocio que han llevado a cabo. Cuando Cándida se entera de su presencia huirá con él, abandonando a Ipsilón. Retornan entonces las fuerzas infernales, reclamando el regreso del diablo, puesto que ha sido derrotado por el amor de los jóvenes. Momento en el que es destruida la casa de los padres de Cándida, en castigo por su ruindad. Finalmente, los jóvenes se deciden a casarse, pero Belfagor, disfrazado ahora de transeúnte, insinúa a Baldo que la muchacha ya ha sido poseída por Ipsilón. El joven duda, pero Cándida responde a sus sospechas, pidiendo un milagro que demuestre su pureza. En ese momento las campanas de la iglesia empiezan a sonar sin que nadie las toque. Belfagor completamente derrotado regresará por fin a los infiernos.

5) *Il diavolo nel campanile* (1925) de Adriano Lualdi.

Ópera en un acto basada en un libreto del propio compositor, inspirado a su vez en un cuento de Edgar Allan Poe. Se trata de una historia cómica y enloquecida, donde se hace referencia a la esclavitud que sufre el ser humano frente al diablo, quien juega un papel travieso e insidioso, pues provocará precisamente una distorsión en la percepción temporal de los personajes:

La acción se desarrolla, sin referencia cronológica, en una ciudad imaginaria, dominada por el ritmo inexorable de infinitos relojes; el primero es el del campanario, situado en la plaza central de la ciudad, sobre el que hay un rótulo: “El Infalible”.

Al ritmo de los relojes se desarrollan también las trapisondas entre jóvenes amantes y esposas de consortes ancianos. Pero un día se introduce el diablo en el campanario y la revolución del tiempo se desencadena en la pequeña ciudad, que parece literalmente enloquecida. Desde este momento todo adquiere un ritmo vertiginoso: los viejos descubren las intrigas de sus jóvenes esposas; de aquí, huidas, persecuciones y golpes. Al final, el diablo abandona el campo, pero los ciudadanos ya han aprendido a vivir desordenadamente.⁵¹

6) *De Temporum Fine Comoedia* (1974) de Carl Orff .

Literalmente el título significa *un teatro para el final de los tiempos* y efectivamente Carl Orff, que también es autor del libreto, intenta describir precisamente este momento. Este propósito, que responde a sus inquietudes religiosas, da como resultado una obra, que precisó de varios años para llegar a término. Orff se pregunta aquí cual es el origen del mal, y cual su destino. La recreación del ambiente apocalíptico es el resultado de una combinación sonora mixta de orquesta, coro, voces infantiles, órgano, sonido de sintetizadores, etc. El resultado es sobrecogedor.

7) *Le grand macabre* (1978) de György Ligeti.

Esta es la única ópera de Ligeti. El libreto, que originalmente está escrito en alemán, es obra del propio compositor y está inspirado en la obra de teatro de Michel De Ghelderode *La ballade du grand macabre*.

El tema principal, y por tanto el personaje protagonista es la muerte, encarnada en Nekrotzar, una especie de diablo enviado a una ciudad de rascacielos con la intención de destruir a la humanidad. La ciudad sucia y plagada de vagabundos da la impresión de presagiar el fin de los tiempos. La ópera está llena de alusiones a fragmentos de obras de Beethoven, Rossini o Verdi, distorsionadas pero reconocibles. Además del ya citado personaje aparecen un catador de vinos, un astrólogo, la propia diosa Venus, policías, políticos y un ridículo príncipe (Go-Go) y un sinfín de personajes, en una sucesión desordenada y caótica de escenas que atribuyen cualidades de farsa a esta visión del fin del mundo.

⁵¹ V.V.A.A. *La Ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*, p. 401.

8) *La traición oral* (2004) de Mauricio Kagel.

Por último, haremos referencia a una obra muy reciente del compositor argentino Mauricio Kagel, cargada de tintes políticos. Se trata de una pieza en 36 cuadros para tres cantantes, donde se hace un repaso a las leyendas que existen sobre el diablo. La importancia es este personaje estriba en que “Es el espejo de Dios. Existe en contraposición a él”. Kagel emplea un tono cercano al humor negro, para abordar al personaje “A veces, el humor que hay en la obra toma formas de pesadilla (...) Las historias sobre Dios se han magnificado. Los Evangelios, de cómo se fueron contando al principio a las versiones que conocemos hoy han sufrido muchas deformaciones, muchos cambios. Con el diablo pasa lo mismo, pero en vez de ensalzar su figura se la denosta”.⁵² El título hace referencia a la manipulación consciente o no que sufren las historias cuando pasan de persona a persona, en este caso se trata de historias sobre el Diablo. La ironía sobre esta manipulación es el componente político de esta ópera.

4. La importancia de la caracterización en la ópera.

En primer lugar, recordemos la definición que propone el diccionario de la RAE, para caracterización: “acción y efecto de caracterizar”,⁵³ siendo caracterizar, en su cuarta acepción, que es la que más cerca nos toca: “Pintarse la cara o vestirse conforme al tipo o figura que ha de representar”.⁵⁴ Se refiere naturalmente a los actores.

Partiendo de aquí, ya es posible adivinar la importancia que tiene la caracterización para las artes escénicas. Pero resulta aún más claro si enlazamos con la tercera acepción, que se refiere a la actitud del actor: “representar su papel con la verdad y fuerza de expresión necesarias para reconocer al personaje representado”.⁵⁵ Recurrimos también a este sentido para establecer un doble nivel conceptual en la

⁵² Todas las citas entrecomilladas referidas a *La Traición Oral* de Mauricio Kagel están extraídas del artículo: *Kagel estrena en España “La Traición Oral”, su ópera sobre el Diablo*, y se corresponden con opiniones textuales vertidas en una entrevista. El País/ Edición impresa/ España, (20-05-2004): http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Kagel/estrena/Espana/traicion/oral/opera/diablo/elpepiesp/20040520elpepiesp_1/Tes, (acceso 15-07-2011).

⁵³ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo I, p. 445.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Ídem.

caracterización: un nivel de carácter interno (“Representar su papel con verdad...”), y otro de carácter externo (“Pintarse la cara y vestirse...”), ambos colaboran a un mismo fin, la construcción del personaje. Es precisamente en este nivel externo de la caracterización en el que centraremos nuestra atención a lo largo del presente trabajo.

Pero la caracterización, así entendida, no es una disciplina unitaria. Podemos comprobarlo acudiendo de nuevo a la definición: “Pintarse la cara y vestirse...” De entrada, se diferencian ya dos labores: “pintarse la cara” que es a lo llamamos maquillaje; y “Vestirse” que es lo que en las artes escénicas se conoce como labores de vestuario. Faltaría aun hacer referencia a una tercera disciplina, que colabora íntimamente con estas dos: la peluquería. Aunque en ocasiones se la incluye dentro de los cometidos del maquillaje, sin embargo, con mucha frecuencia cobra tanta importancia como este, particularmente en el ámbito de la ópera, puesto que las caracterizaciones son muchas veces tan radicales, que requieren de una transformación integral del cantante.

En la obra *manual del productor audiovisual* de José Martínez Abadía se analizan las diversas funciones llevadas a cabo en el campo de la caracterización:

El caracterizador estudia el maquillaje y la peluquería que mejor se adecua a cada personaje. A veces recurre a la profunda transformación de los rasgos del actor modificando totalmente su aspecto externo. El maquillador ejecuta las propuestas del caracterizador tanto si se procede a una caracterización radical del personaje como si se trata de ejecutar un maquillaje de fondo que sirve para restituir los colores propios de la piel que, por efecto de la iluminación sufren una cierta alteración. (...) El peluquero se ocupa del peinado o despeinado de los actores, así como de los accesorios que modifican el cabello natural del actor tal como pelucas y tintes. Su trabajo está estrechamente relacionado con el maquillador y el figurinista.⁵⁶

Otra faceta de la caracterización, que no podemos perder de vista, puesto que se trata del elemento más evidente frente al espectador, es el diseño y la confección de las ropas que han de vestir al personaje. En la obra de José Martínez anteriormente aludida es descrita esta disciplina como sigue:

⁵⁶ José Martínez Abadía y Federico Fernández Díez. *Manual del productor audiovisual* (Barcelona: Editorial UOC, 2010), p. 79.

Los especialistas en vestuario son el *figurinista o encargado de vestuario* y el *jefe de sastrería*. El primero es el encargado de diseñar el vestuario de los actores y de la figuración de cada escena. (...) Es un extremo conocedor de la historia del traje y del vestido y tiene que coordinar su trabajo con maquilladores y peluqueros. El *jefe de sastrería* coordina la confección del vestuario y es el jefe de los *sastres*, profesionales encargados de la confección del vestuario de los actores según los patrones diseñados por el figurinista.⁵⁷

4.1. Maquillaje y peluquería escénica.

El término *maquillaje* proviene del francés *maquillage*, que se empleó en los teatros franceses del s. XIX para referirse a la pintura que se aplicaba a la cara de los actores. A su vez, procede del verbo *maquiller* (trabajar), del griego *makhene*, que en castellano dio la palabra *máquina*. Su utilización como vemos es bastante reciente, y está ligado desde un principio al teatro.

La palabra *maquillaje* cuenta con dos acepciones según el diccionario de la RAE: “acción y efecto de maquillar.// Sustancia cosmética para maquillar”⁵⁸ esta primera acepción hace referencia además al producto final de este proceso. La segunda acepción, se refiere a la materia prima con la que se lleva a cabo el procedimiento. El término maquillar es definido por la RAE como: “Aplicar cosméticos a una persona o a su rostro.// Modificar el aspecto de un rostro mediante cosméticos”.⁵⁹ Claramente los términos maquillar y caracterizar guardan una estrecha relación, particularmente en lo que se refiere a la segunda acepción de maquillar.

El maquillaje colabora desde el punto de vista de la comunicación, cumpliendo tres funciones o niveles deferentes, dependiendo del contexto que tomemos en consideración: “La función ritual-mágica en el maquillaje de los pueblos primitivos,” (hablamos pues de un ámbito tribal); “de caracterización en el teatro” (esta función es la que centrará nuestra atención) “; y de embellecimiento en el cotidiano. (...) Pero, en el

⁵⁷ Martínez Abadía y Fernández Díez. *Manual del productor audiovisual*, p.78.

⁵⁸ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo II, p. 1448.

⁵⁹ Ídem.

fondo, la función última en los tres casos, es cambiar o alterar el espeto normal”.⁶⁰ En el caso que nos ocupa, colabora a modificar el aspecto original de los cantantes y actores, para transformarlos en el personaje que representan.

En cuanto a la peluquería, la RAE nos ofrece una definición muy concisa: “Oficio del peluquero”, siendo este la “persona que tiene por oficio peinar, cortar el pelo o hacer y vender pelucas, rizos, etc.”⁶¹ Aunque sucinta la definición incluye todos los elementos que nos pueden interesar, pues hace referencia al tratamiento del cabello (del actor o cantante, en nuestro caso) por un lado, y al uso y fabricación de pelucas y otros postizos, que son tan frecuentes en la caracterización operística, como veremos más adelante.

4.1.1. Un poco de historia.

Para entender hasta qué punto estas dos disciplinas se hallan íntimamente ligadas no solo al lenguaje escénico, sino a la comunicación no verbal del ser humano, consideramos interesante la realización de una semblanza histórica del empleo que se ha hecho del maquillaje y la peluquería, desde la prehistoria hasta nuestros días. Por otra parte, cabe señalar, que el maquillaje que se ha empleado en el teatro a lo largo de la historia, no ha diferido en esencia del empleado en el ámbito cotidiano. Veamos cómo analiza este hecho José Fernández Arenas en *Arte efímero y espacio estético*:

Los materiales y utensilios utilizados en el maquillaje teatral, al igual que los usados en el maquillaje cotidiano, han ido cambiando a lo largo de la historia de acuerdo con los avances de la cosmetología. De hecho, la diferencia entre maquillaje cotidiano y teatral, en cuanto a materiales y utensilios se refiere es moderna. En el teatro los actores no se maquillaban con medios distintos a los que la gente (mujeres y/o hombres, según la época) utilizaba en su maquillaje diario.⁶²

De una u otra forma, el empleo de artificios estéticos aplicados sobre el cuerpo humano, se remonta a los orígenes de la civilización. “Sobre cómo podrían pintar su cuerpo los hombre de la prehistoria, nos dan una idea las investigaciones antropológicas

⁶⁰José Fernández Arenas. *Arte efímero y espacio estético* (Barcelona: Anthopos, 1988), p. 148.

⁶¹ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo II, p. 1719.

⁶² Fernández Arenas. *Arte efímero y espacio estético*, p. 265.

realizadas sobre los pueblos llamados primitivos, que se encuentran en una situación semejante a la de los hombres que vivieron en aquella remota época”.⁶³ Se trata de una utilización con una doble componente estética y ritual, y no se limita al empleo de colorantes (generalmente de origen mineral, y vegetal), con los que cubren diversas partes del rostro y el cuerpo, sino que se puede hacer extensible al empleo de tatuajes, excoriaciones, etc.

En cuanto al empleo ritual de la peluquería y el maquillaje, que como hemos visto, tiene tanto peso en las culturas primitivas, es interesante señalar, que el teatro nació precisamente como una ceremonia religiosa. “Las fiestas de Baco eran celebradas con gran alegría; (...) durante el sacrificio los sacerdotes y el pueblo cantaban en coro himnos á que llamaban cantos del macho cabrío; (...) los cantores, pintarrajeados con las heces del vino y contoneándose sobre las carretas con el vaso en la mano, entonaban alabanzas al dios”.⁶⁴ El maquillaje “llega a la danza y al teatro como prolongación del acto mágico-ritual de pintarse el cuerpo y el rostro”.⁶⁵

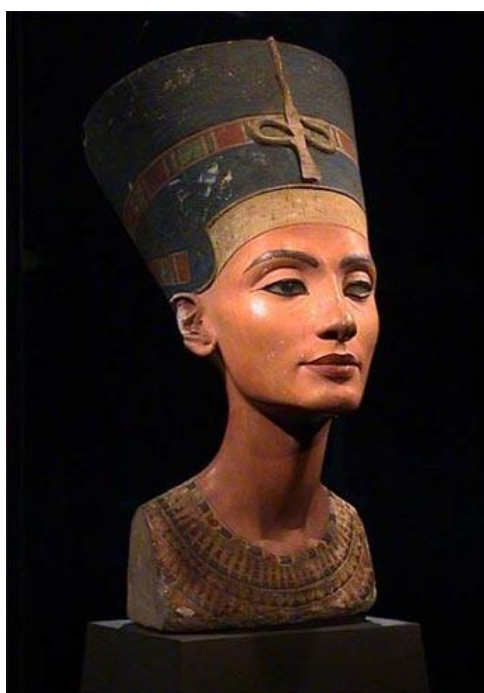


Figura 33. Busto de Nefertiti (s. XIV a. C.)
Terracota Policromada (Neues Museum Berlin)

No obstante, los testimonios materiales más elaborados que tenemos de lo que hoy llamamos maquillaje, se remontan a la cultura egipcia. A través de los dibujos sobre papiro, pinturas y esculturas policromadas que han llegado hasta nuestros días, sabemos que tanto los hombres como las mujeres hacían uso de la cosmética. Remarcaban la línea de los ojos y las cejas, empleaban colorantes azulados para los párpados y rojos para los labios. Rasuraban su cuerpo y sus cabezas, cubriendo estas con pelucas fabricadas con pelo natural, que preferían de color negro y liso.

⁶³ José Fernández Arenas. *Arte efímero y espacio estético*, p. 249.

⁶⁴ Juan Lombía. *El teatro: Origen e importancia de esta institución en las sociedades cultas* (Madrid: Imprenta de Sanchiz, 1845), p.13.

⁶⁵ Beatriz Tratoy. *Lenguajes escénicos*, p. 115.

El conocido busto de la reina Nefertiti (véase Figura 31) nos permite comprobar que el empleo que se hacía 1600 años a.C. del maquillaje, es muy similar al que se hace actualmente.

El empleo de cosméticos en esta época, se ha podido demostrar no solo por los testimonios gráficos a los que hemos hecho referencia, sino también porque han sido hallados restos de estos productos en algunas tumbas, así como múltiples utensilios que servían para su fabricación y uso. “Aquellas pomadas se creaban con distintos tipos de plantas, combinadas con polvos de antimonio, de malaquita y derivados del plomo, logrando afeites de color verde, rojo, negro, azul y ocre”.⁶⁶

El pueblo griego mantiene la preocupación por la estética de la civilización egipcia. Además, no olvidemos que es en este momento cuando nace el arte del teatro, del que al fin y al cabo nos estamos ocupando. Las competiciones deportivas que también tienen su origen en este momento, dan idea del interés que había en aquel entonces por la forma física.

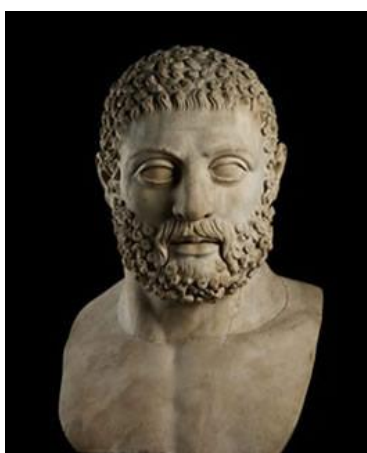


Figura 34. *Busto de Hércules.* Copia romana de un original griego. s. IV A.C. (Museo Británico).



Figura 35. *Venus Medici.* Copia romana de un original griego. s. IV A.C. (Museo de los Uffizi, Florencia).

Pero esta inquietud en cuanto a la apariencia, motivó además el empleo de cosméticos de todo tipo. El canon estético prefería la tez pálida en la mujer, y para conseguirlo, empleaban harina y albayalde, e ingerían cominos, pues pensaban que esto favorecía la palidez. Hacían uso del khol para delinear los ojos y las cejas, maquillaban los párpados de negro y azul, y para los labios y las mejillas empleaban el rojo vino.

⁶⁶ Marisa Del Dago. *Maquillaje artístico* (Buenos Aires: GIDESA, 2004), p. 9.

Durante el imperio romano y bizantino, se mantienen los usos estéticos de la antigua Grecia. La preocupación por el peinado, motiva que este alcance una gran complejidad. Haciendo uso de técnicas de aclarado del cabello para volverlo rubio. Confeccionaron pestañas postizas a base de pelo natural tejido con seda, y emplearon cosméticos fabricados con grasas animales, mezclados con mirra. Hicieron uso del polvo de turquesa y el antimonio, para oscurecer los párpados, resaltando la blancura del rostro al exagerar el rojo de los labios, y perfilando los ojos de manera semejante a como se hace en la actualidad. A modo de anécdota, comentar, que en este momento ya se empleaban productos para engrosar y acentuar las pestañas, se fabricaban “con huevos de hormigas y moscas muertas machacadas”.⁶⁷

La Edad Media supuso para el cuidado corporal un paso atrás, como ocurrió en tantos otros campos. Se consideraban poco honestos la higiene y los artificios para el embellecimiento personal. Centrando este únicamente en el peinado, en especial con la confección de trenzas que alcanzarían gran complejidad. El contacto con la cultura musulmana fue haciendo variar paulatinamente esta animadversión por el acicalamiento, no ocurrió lo mismo con el amor por la higiene, de que hicieron gala los árabes, que ha sido retomada en occidente hace realmente muy poco tiempo.



Figura 36. *Giovanna Tornatuoni.* (1498) Domenico Ghirlandaio (Museo Thyssen, Madrid).

Durante el Renacimiento, el uso de intensos perfumes, que paliaban el mal olor corporal, da muestra de la escasa preocupación por la higiene que sigue imperando. En cuanto a los productos de belleza, hay que señalar que volvieron a emplearse de nuevo, y su producción se benefició de los avances de la alquimia. Se puso muy de moda el cabello rubio, empleando múltiples recetas para conseguirlo. Para estilizar el rostro se depilaba la frente, y las cejas se preferían muy finas y arqueadas, o incluso inexistentes.

El período barroco supuso un mantenimiento de los usos cosméticos del Renacimiento, pero exagerando su

⁶⁷ Jonathan Vigal. *Maquillaje Profesional. Historia del Maquillaje Mundial y la cosmética* (02-07-2010): <http://jonathanvigalmaquillaje.blogspot.com/2010/07/historia-del-maquillaje-mundial-y-la.html>, (acceso 17-07-2011).

efecto, tanto en el maquillaje como en los perfumes. Ya a finales del s. XVII, y sobre todo durante el XVIII, los hombres se equiparan a las mujeres en el uso de la cosmética. Se blanquean los rostros con polvos de arroz o harina, delineaban los ojos y las cejas en negro, coloreando los párpados en verde o azul, los labios adoptaban la forma de un corazón en un rojo intenso. “En la Francia del s. XVIII, (...) era habitual la artificiosidad en pelucas y adorno facial. Los rostros y los cuellos se cubrían con un preparado que les otorgaba una apariencia sumamente artificial. Las manchas de la piel se cubrían simulando lunares que en algunas ocasiones adoptaban diversas formas. Después de la revolución francesa, se prohibieron estas costumbres”.⁶⁸ Durante el s. XVIII “en medio del paroxismo de la moda, se inventaron pelucas de todas formas y dimensiones (...), pelucas monstruosas repartidas en pisos”.⁶⁹



Figura 37. Peinados femeninos (1770) Catálogo de moda parisino de la época.

En el s. XIX el interés por la belleza no decae, pero si lo hace el gusto por la exageración del último barroco. Los hombres dejarán de lado el empleo de maquillajes y pelucas. Es destacable la afición por una estética de la enfermedad, ejemplificada en la palidez extrema. Esto llevaba a muchas mujeres a ingerir limón y vinagre para potenciar ese efecto, maquillando las ojeras en tonos azulados, que en ocasiones se emplearán para marcar las venas.

El objetivo es una piel translúcida. Los labios se prefieren pequeños y de color carmesí. La popularización de la moda, y su mercantilización han dado lugar a un continuo cambio en los gustos y patrones estéticos, por eso resulta difícil definir las claves unitarias del empleo del maquillaje en este periodo.

El maquillaje y el teatro han ido siempre de la mano. La distancia a la que se encuentra el espectador, respecto del actor o cantante, la intensidad lumínica, a veces

⁶⁸ Marisa Del Dago. *Maquillaje artístico*, p. 9.

⁶⁹ Francisco Barado. *Guía del Peinado* (Barcelona: Maxtor, 2009), p. 58.

escasa, o por el contrario excesivamente potente, y la necesidad de dotar a los personajes de unas determinadas características físicas, han convertido al maquillaje en un elemento imprescindible.

En el teatro de la Grecia clásica, “aunque empleaban principalmente máscaras, ya usaban en sus representaciones de un cierto maquillaje, pues se embadurnaban el rostro con tierra mezclada con vinaza. Así, en estos inicios, se utilizaban para el maquillaje productos naturales: aquellos que el entorno natural proporcionaba”.⁷⁰

Como ya señalamos anteriormente, los materiales y utensilios de los que se ha servido el maquillaje teatral, no han sido distintos de los empleados en el ámbito cotidiano, “en el teatro francés del s. XVIII los actores se maquillaban la cara con sencillos polvos de arroz blanco; los mismos que usaban sus contemporáneos y que hasta hace poco utilizaban nuestras propias abuelas.”⁷¹

Tradicionalmente, el maquillaje cotidiano y el teatral han caminado en paralelo, aunque esto ha cambiado en la actualidad. Los avances que la industria química ha experimentado y su aplicación al terreno de la cosmética, ha permitido la aparición de productos específicos para la escena. Este hecho resultó además inevitable, puesto que el desarrollo de las técnicas de iluminación, mucho más potentes actualmente que en el pasado, causan el efecto óptico de atenuación de los colores, esto convierte prácticamente en imperceptibles a los productos empleados hasta ese momento.

4.1.2. Aportaciones del maquillaje y la peluquería en la ópera.

La creación de un maquillaje teatral, debe corresponder a un estudio previo, que tenga en cuenta no solo la edad y características étnicas del personaje, sino también las cualidades anímicas de este. Por tanto, en la ópera, podemos modificar de forma sutil los rasgos del cantante, para acentuar alguna característica psicológica del personaje. Según Beatriz Trastoy (citando al escenógrafo Jacques Gaulme) en su obra *Lenguajes escénicos*, existe una relación entre la forma del rostro y determinados temperamentos:

⁷⁰ José Fernández Arenas. *Arte efímero y espacio estético*, p. 265.

⁷¹ Ídem.

El rostro alargado se asocia con el trabajo intelectual, con la delicadeza, la nobleza, pero también con la hipersensibilidad y la ineptitud para los trabajos físicos. Una persona de rostro redondo aparenta ser benévola, jovial, franca, así como violenta y cambiante, en tanto una cara cuadrada parece corresponder a un individuo tan enérgico y voluntarioso como duro y obstinado. La sutileza y diplomacia se asocian a los rostros triangulares, mientras que la indolencia y apatía se atribuyen a los rostros en forma de triángulos invertidos.⁷²

También se asocian en esta obra la posición o forma de algunos rasgos concretos como los ojos, las cejas, etc. con unas características psicológicas específicas, tomemos como ejemplo el caso de los ojos:

Los ojos pequeños parecen corresponder a una persona sensible y con vitalidad intelectual; los redondos, a los apasionados y coléricos; los alargados, a los crueles; los sobresalientes, a los brutales, y los hundidos, a los taciturnos y melancólicos. Si los ojos están poco distantes uno del otro se asocian con la memoria y el optimismo, en cambio, separados, connotan tristeza e irritabilidad.⁷³

A partir de este análisis, podemos determinar, que la caracterización de un personaje, con unas cualidades psicológicas concretas, implica la alteración mediante el maquillaje de las facciones del cantante (forma del óvalo, posición de los ojos, cejas, labios, etc.). Las fotografías de los cantantes George London y Plácido Domingo que presentamos ahora, ejemplifican la modificación de los rasgos faciales con el fin de dotar al personaje de unas determinadas características psicológicas. Plácido Domingo encarna a Sansón, personaje caracterizado por su fuerza física y su espíritu colérico y apasionado, por tanto, el tipo debe corresponderse con una apariencia tosca, que aquí se consigue mediante la utilización de una descuidada barba y unas pobladas cejas, marcadas ojeras, etc. Por otro lado, el personaje encarnado por el barítono George London, Amfortas, enfermo y atormentado por el dolor, es caracterizado con el rostro enjuto y consumido, profundas ojeras y unas cejas angulosas que denotan su mal carácter.

⁷² Beatriz Tratoy. *Lenguajes escénicos*, p. 117.

⁷³ Ídem.

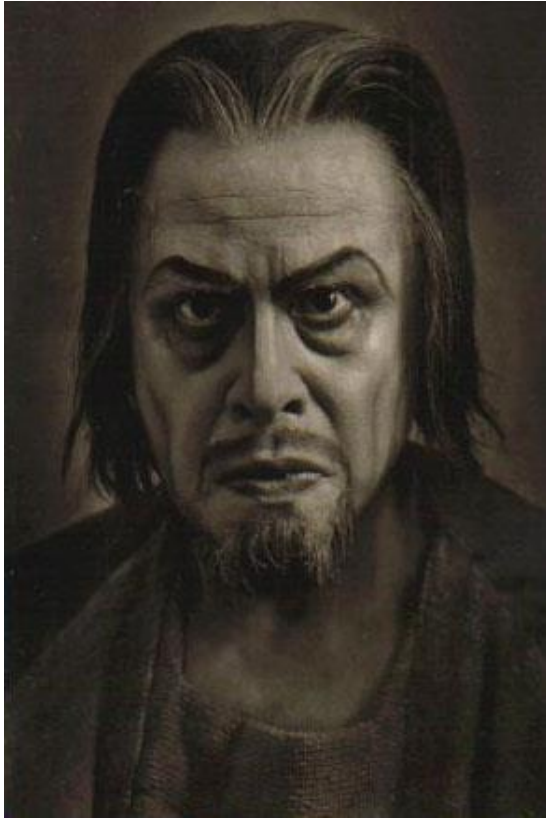


Figura 38. George London como Amfortas en *Parsifal* de Wagner.



Figura 39. Placido Domingo como Sansón en *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns.

En otras ocasiones, los rasgos étnicos de un determinado personaje son los que determinan las características fundamentales de la caracterización (siempre que estos rasgos formen parte implícita del argumento de la ópera). Esto implica una modificación radical de la fisonomía del cantante. Nuevamente ofrecemos dos ejemplos: Otelo, que es un personaje de raza negra, en este caso encarnado por el tenor ruso Arnold Azrikan, lo que significa convertir a un cantante eslavo en un personaje de raza negra. Tal efecto se logra oscureciendo el tono general de la piel, y con un concienzudo trabajo de claroscuro, que acentúa aquellos rasgos más prominentes en la raza africana, mediante tonos más claros, y atenúa con tonalidades más oscuras aquellos otros rasgos que deben parecer hundidos. Esto se completa con algunos complementos, como la barba, que aporta un aspecto exótico, el gran pendiente y el rizado cabello. El otro ejemplo de caracterización étnica es la que convierte a la célebre soprano griega María Callas en una mujer oriental, como requiere el personaje de Turandot. Aquí se trataba de exagerar el carácter oblicuo de ojos y cejas, como corresponde a este tipo étnico, y definir la forma de los labios y la blancura de la tez a la manera de la Geishas.



Figura 40. Arnold Azrikan, como Otelo en *Otelo* de Verdi.



Figura 41. Maria Callas protagonizando *Turandot* de Puccini.

Otras veces, maquillaje y peluquería se emplean para hacer corresponder la edad del cantante con la del personaje que encarna. Lo que puede implicar el envejecimiento o bien el rejuvenecimiento del mismo. Aquí presentamos un ejemplo de cada caso: por un lado, el tenor Luciano Pavarotti, encarnando al joven poeta Rodolfo en *La Bohème* de Puccini. Las modificaciones no pueden ser muy exageradas, porque se trata fundamentalmente de suavizar los rasgos para otorgarle un aspecto juvenil, la principal intervención consiste en la utilización de un postizo para ocultar la calva del cantante, emplear tonos rosados para la piel, y agrandar los ojos para incrementar su viveza.

En cuanto a la otra imagen, el efecto que se persigue es el contrario, se trata del bajo Stefano Palatchi que representa a Timur, un personaje de *Turandot*, la ancianidad del personaje, se consigue mediante las canosas peluca y barba postizas, y el modelado en claroscuro del rostro: para acentuar surcos y arrugas propias de la ancianidad, se emplean colores oscuros y para resaltar los pómulos y las bolsas de los ojos tonos más claros.



Figura 42. Pavarotti como Rodolfo en *La Bohème* de Puccini.



Figura 43. Stefano Palatchi como Timur en *Turandot* de Puccini.



Figura 44. Ettore Bastianini en el papel de *Rigoletto* de Verdi.



Figura 45. Fernando Barabino encarna al *Falstaff* de Verdi.

También son frecuentes las caracterizaciones que persiguen aportar al cantante unas determinadas cualidades físicas peculiares inherentes al personaje. Aquí podemos ver al barítono Ettore Bastianini encarnando a Rigoletto, además de colocar al cantante un postizo que recree la joroba del personaje, se ha realizado un cuidado maquillaje que persigue fundamentalmente romper la simetría del rostro: los postizos de las cejas se

sitúan a diferente altura, los labios si dibujan torcidos, y en los pómulos y la frente se hacen resaltar más unas zonas que otras. El otro ejemplo, es el personaje protagonista de *Falstaff* de Verdi, encarnado aquí por el barítono uruguayo Fernando Barabino. Tradicionalmente, Falstaff, se caracteriza por su gruesa figura (se trata de un personaje glotón y borracho), el objetivo fundamental de este trabajo de maquillaje, ha consistido en ensanchar los rasgos del cantante, mediante el peinado y la barba, además se han empleado prótesis, que engrosen los pómulos, enrojeciendo estos y la nariz, para denotar el alcoholismo del personaje.

4.2. El Vestuario escénico.

Vestuario, según el diccionario de la RAE en su segunda acepción es: “Conjunto de trajes necesarios para una representación escénica”.⁷⁴

Mientras que maquillaje y peluquería deben asociarse al carácter humano del personaje: su edad, perfil psicológico, cualidades físicas, raza, etc. El vestuario se relaciona más con el rol social del mismo. Estableciendo el necesario vínculo de este con su entorno natural, o mejor aún, envolviendo al cantante, para que forme parte del inmenso escaparate escenográfico. Pone por lo tanto al personaje en conexión con un entorno histórico u argumental concreto, otorgándole un puesto y una labor específicos.

Precisamente porque el vestuario actúa como cordón umbilical entre el cantante y el resto de elementos del montaje operístico, debe estar “relacionado con la moda y el contexto socio-cultural (...) y con los otros signos escénicos: el cuerpo del actor, el diseño del espacio, la luz y la palabra, el vestuario conforma un lenguaje visual que se articula sobre la base de los diversos factores psicosociológicos y culturales”.⁷⁵

En el apartado correspondiente a maquillaje y peluquería, hicimos referencia a las diversas funciones que se podían otorgar a estas disciplinas, dependiendo del ámbito, o el punto de vista del análisis que sobre ellas se realice: La función ritual-mágica, de caracterización y de embellecimiento. Señalamos también, que todas ellas, colaboran, en definitiva, a modificar el aspecto normal del individuo-actor. En cuanto al vestuario, cabría un análisis similar, entendiendo que colaboran a un fin común. La

⁷⁴ *Diccionario de la Lengua Española*. RAE. Tomo II, p. 2292.

⁷⁵ Osvaldo Pellettieri y Perla Zayas de Lima. *El teatro y sus claves: estudio sobre teatro argentino e iberoamericano* (Buenos Aires: Galerna, 1996), p. 24.

vestimenta, ya en el ámbito cotidiano, ya en el teatral, cumple una serie de propósitos: “uno funcional, uno lúdico y uno simbólico; el primero cada vez menos prioritario cede terreno al tercero. (...) En el teatro los tres campos son tenidos en cuenta, y la ropa puede cumplir las funciones antes enumeradas de forma aislada o combinándolas simultánea o sucesivamente, en el mismo o en varios personajes.”⁷⁶

4.2.1. Un poco de historia.

El teatro occidental nace en la Grecia clásica. Por lo tanto, los orígenes del vestuario teatral, se encuentran en los ritos dionisiacos. Parece ser, que su uso no difería en esencia del cotidiano, al que se adicionaban una serie de elementos propios del lenguaje escénico, como son: las máscaras; estas en principio tienen como finalidad ocultar el rostro del actor, transfigurándolo para la celebración del rito, posteriormente adquieren valor dramático. Se crean mascaradas de viejo, de joven o de mujer y se las dota de gestualidad: mascaradas para la tragedia y para la comedia.

Otro elemento de la indumentaria característico del teatro griego son los coturnos, se trata de un tipo de calzado con alzas, que aportan monumentalidad a los actores, para hacerlos destacar sobre el coro, y para guardar una adecuada proporción con las máscaras que también eran de gran tamaño. Los vestidos propiamente dichos, consistían en túnicas cortas o largas según conviniese, cuyo cromatismo aportaba un valor simbólico al personaje: los colores oscuros para los personajes tristes, los colores alegres para los personajes importantes, etc.

El teatro romano y su indumentaria es heredero del griego. Como este, tiene su origen en ceremonias religiosas, que fueron evolucionando hasta la constitución del espectáculo teatral. Los romanos fueron más aficionados a la comedia que a la tragedia, y como los griegos, hacen uso de las máscaras, como podemos apreciar en este mosaico procedente de las ruinas de Pompeya, donde los actores visten ropas propias de la época, y emplean máscaras para caracterizar a los personajes que representan. Al igual que ocurría en el teatro griego, la mujer tenía prohibido participar.

⁷⁶ Osvaldo Pellettieri y Perla Zayas de Lima. *El teatro y sus claves: estudio sobre teatro argentino e iberoamericano*, p. 25.

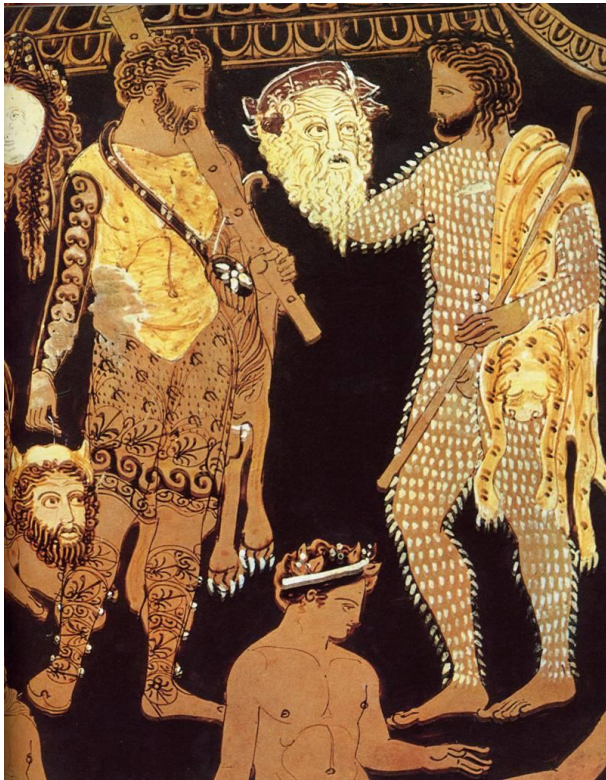


Figura 46. Dos actores representando a Hércules y Sileno en una cerámica griega.

El advenimiento de cristianismo, significó la muerte (temporal) del teatro, ya porque se hiciera uso de temas obscenos para la sensibilidad de la nueva religión, ya porque la temática se relacionaba con los dioses de la mitología clásica. Será a través de los autos sacramentales durante la Edad Media, cuando renazca el género dramático. Precisamente porque en sus comienzos la temática empleada era de orden religioso, se empezaron a utilizar para las representaciones indumentarias de tipo eclesiástico. El color tenía como en Grecia un papel simbólico.

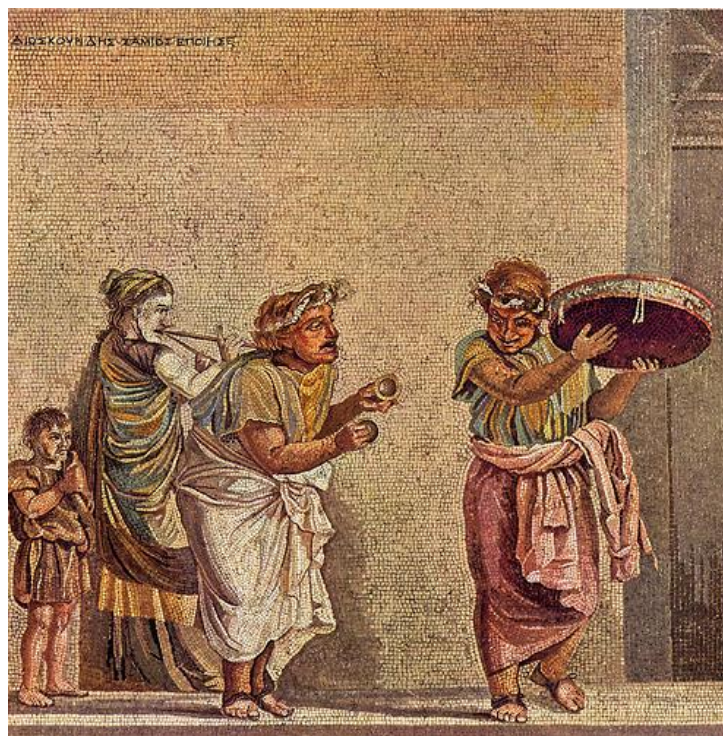


Figura 47. Mosaico pompeyano que representa a actores durante una representación. Portando máscaras e instrumentos musicales.

Jesús Francesc Massip en su obra *El teatro medieval*, hace referencia a esta costumbre:

Especialmente el rojo para Magdalena, el personaje más popular del drama litúrgico por su pasado disoluto, que incluso podía subrayar su faz con colorete. (...) El personaje de Cristo tiene una tipología bastante estable y codificada: viste generalmente con alba, túnica o cota blanca. En las grandes Pasiones, desvinculadas ya de la liturgia, será vestido, en el momento de la Crucifixión, con ropas o pieles de color carne para simular la desnudez.⁷⁷

Sin embargo, los personajes no litúrgicos, vestían indumentarias contemporáneas al momento en que se realiza la representación, Massip lo recoge así:

Sobre todo los que ejercen una profesión o un cargo o asumen una función identificable con los oficios y funciones de los contemporáneos a la representación: Pilatos y Herodes visten como los grandes dignatarios o los burgueses más acaudalados, mientras que S. Jorge o S. Miguel lo hacen con los arneses de la caballería.⁷⁸

Durante el Renacimiento, en Italia se desarrollará la *Commedia dell'arte*, un género teatral cómico, que cuenta con una serie de personajes arquetípicos que representan diferentes roles sociales. La vestimenta de cada uno de ellos está perfectamente tipificada, por ejemplo, el personaje de Arlequín (pertenece a un nivel social muy pobre) empezó vistiendo con ropas andrajosas llenas de parches de distintos colores, esto dará lugar al estilizado disfraz de rombos que vestirá posteriormente este personaje.

La exuberancia del Barroco no fue ajena al mundo de la ópera, que desde sus comienzos, se concibe como un espectáculo grandioso, para el cual se construyen teatros en toda Europa.

⁷⁷ Jesús Francesc Massip. *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión* (Barcelona: Montesinos Editor, 1992), p. 101.

⁷⁸ Jesús Francesc Massip. *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*, pp. 101-102.



Figura 48. Caricatura del castrado Carlo Broschi (Farinelli) caracterizado como mujer. Pier Leone Ghezzi, Roma 1724. (Kupferstichkabinett, Dresde).

es el caso de Carlo Broschi, conocido como Farinelli, al que vemos caricaturizado en la Figura 48.

El s. XIX significará una auténtica revolución en el mundo de la ópera, que no será ajeno a su estética. Coincidiendo con una corriente generalizada que alcanza también a la literatura y las artes plásticas, surge un inusitado interés por el verismo, por la precisión en cuanto al retrato histórico se refiere, las escenografías reproducen espacios arquitectónicos y paisajísticos de forma muy realista. La repercusión que esta tendencia tuvo en el vestuario, es analizada por Francisco Nieva en su libro *Tratado de escenografía*:

El vestuario cumple ya las mismas funciones que en la actualidad, aunque es interesante señalar, que no se imita de forma fidedigna el momento histórico que se está representando, sino que se recurre a elementos simbólicos o estereotipados, para otorgar identidad a un determinado personaje, situación, o período.

Entre otras funciones, el “caracterizador” de la época, tenía la de travestir a los cantantes, pues aun la presencia de la mujer en escena no estaba admitida, y los papeles femeninos eran encarnados por castrados, que llegaron a alcanzar una enorme fama y riqueza, como

En el vestuario, mientras tanto, el mismo empeño de veracidad llevaba a una revolución análoga en los trajes. Pero en este caso se fue más lejos aún, buscando la precisión histórica y la reconstrucción erudita, haciéndose ensayos de lo que, más tarde, habría de llamarse “color local”. Los sastres de teatro profesionales y los pintores no tomaron parte alguna en esta evolución, que se debe exclusivamente a los actores, principalmente en la Comedia Francesa y en la Ópera Cómica. La pasión por la reproducción erudita de detalles en el vestuario se propagó, acabando por ganar la ópera, durante tanto tiempo entregada a los trajes de magnificencia convencional, en donde los dioses y los héroes antiguos todavía llevaban las manos enguantadas.⁷⁹

Este gusto por el realismo y la precisión histórica, no restó magnificencia a las puestas en escena, pero posiblemente sí supuso un recorte imaginativo. Ha sido esta una tendencia mantenida casi hasta nuestros días. Pero en las últimas décadas esta corriente podríamos decir que se ha invertido. En la actualidad, pesa mucho más la estética general del espectáculo, influida por las últimas tendencias artísticas y escenográficas del teatro. Las alusiones históricas, como ocurría durante el período barroco son más sutiles, y se basan en estilizaciones convencionales. Se da más importancia al rol que cumple cada uno de los personajes dentro de la trama, que al momento histórico en que esta debía desarrollarse según el libreto. “La intervención de la plástica aplicada al vestuario en las nuevas tendencias del teatro moderno (y la Ópera), reafirma la función de éste, al igual que el maquillaje: dar carácter y acentuar los rasgos de los personajes.”⁸⁰

4.2.2. Aportaciones del vestuario a la ópera.

Francisco Nieva, en su obra *Tratado de escenografía* al que ya hemos hecho referencia, concibe el vestuario teatral como un elemento esencial dentro del conjunto escenográfico, mostrándose muy entusiasta respecto del panorama del diseño de vestuario en la actualidad:

⁷⁹ Francisco Nieva. *Tratado de escenografía* (Madrid: Ed. Fundamentos, 2003), p. 59.

⁸⁰ Luis Felipe Millán. *El vestuario, una breve historia en la trasescena*. Artículo publicado en internet: [http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/artescenicas2\(1\)_18.pdf](http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/artescenicas2(1)_18.pdf) . (acceso el 27-07-2011).

El más bello complemento del decorado escenográfico es, sin duda alguna el traje. Nunca como hasta ahora se había llegado a la agudeza ambiental que revelan los nuevos figurinistas. (...) El actor bien vestido teatralmente, arrastra consigo al decorado, lo conforma a capricho, crea, en definitiva, un espacio nuevo, (...) Las características principales del traje teatral no son sólo formas, color y exactitud cronológica o fantástica interpretación subjetivista, sino algo más: ese “algo más” es lo que hace del traje de teatro en la hora presente un elemento preponderante de la puesta en escena.⁸¹

La creación del vestuario de un espectáculo operístico o teatral en general, requiere de un diseño previo, que no solo tendrá en cuenta cada traje aisladamente, sino que se realizará de acuerdo con una idea global. El proceso del diseño de vestuario, comienza con la creación de los figurines, estos consisten en dibujos más o menos estilizados de cada uno de los trajes, portados por hipotéticos maniqués. El diseñador realizará numerosos bocetos, hasta alcanzar una solución satisfactoria. En cuanto a la labor del figurinista contemporáneo, Nieva realiza la siguiente reflexión:

El cometido del figurinista de teatro no se limita, siguiendo la vieja tradición, a realizar un dibujo que ha de ser interpretado con mayor o menor exactitud. El artista que ha concebido estos trajes no es exclusivamente un dibujante: inventa, crea, manipula elementos que, a veces, el simple figurinista ignora por completo. El traje va naciendo con tino seguro, añadiendo y suprimiendo a voluntad, como si se tratara de una obra de arte.⁸²

Al igual que ocurre con las otras disciplinas que forman parte de las labores de caracterización, entre el vestuario y el cuerpo del cantante se establece una relación simbiótica, entre lo que aportan uno y otro respectivamente a la construcción del personaje. El diseñador debe buscar un determinado equilibrio entre lo que se muestra y lo que se oculta, de manera que el vestido ejerza al mismo tiempo de conexión con el entorno y de máscara frente a él. El traje, por tanto, debe aprovechar o potenciar lo que del personaje haya en el propio cuerpo del cantante, o alterar y ocultar aquello que se oponga a los fines últimos del mensaje dramático.

⁸¹ Francisco Nieva. *Tratado de escenografía*, p. 147.

⁸² Ídem.

La forma en que la caracterización participa de la concepción global del espectáculo puede enfocarse desde diferentes ángulos: por un lado, el posible buscar que todos los personajes se sitúen en un mismo entorno geográfico e histórico, ajustándose mediante un minucioso estudio a las características de la moda de la época y entorno cultural de que se trate (esta preocupación cada vez es menos tenida en cuenta). Además, la plástica general del montaje determinará también el estilo de la caracterización. Un espectáculo pretendidamente sobrio huirá de toda exageración, mientras que un montaje que busque la grandiosidad se ayudará de un vestuario espectacular. Las cuestiones cromáticas obligarán también al caracterizador a realizar sus diseños dentro de una determinada gama.

Figura 48. Figurines para *La flauta Mágica* de Mozart. Diseño de Lutgardo Fernández.



Dos sacerdotes, Sarastro, Monostatos, y dos hombres armados,



Sarastro



Hombre armado.



Papageno.



Sarastro.



Sarastro y dos sacerdotes.

Mostramos aquí una serie de hermosos figurines del joven diseñador gaditano Lutgardo Fernández, concebidos para la caracterización de diversos personajes de *La Flauta Mágica* de Mozart. Este ejemplo, nos permite comprobar, la forma en que el diseño del vestuario, para una determinada producción teatral (en este caso operística), tiene que responder a un proyecto global, cuya estética ha de mostrarse coherente, en cuanto al estilo y el cromatismo. Todo ello coordinado con el diseño escenográfico, bajo la supervisión del director.

Partiendo del ejemplo anterior, que nos parece muy significativo, veamos como considera Nieva que ha de ser un figurín para cumplir con su cometido:

El figurín teatral ya no es una representación gráfica rígida y pasiva, sino que se realiza en la postura más adecuada para que el carácter del figurín destaque al máximo (...) La figura representada ha de tener siempre vida y dar sensación de que se desenvuelve con soltura y cómodamente (...) Lo más importante es destacar la figura y, sobre la figura, tiene que dominar a su vez el traje, razón por la que ningún fondo debe restar interés a la representación de éste; el ambiente no habrá de ser nunca representado con detalle y tiene que ser solamente sugerido con pocas líneas y trazos esenciales.⁸³

Nieva establece una clara diferenciación entre el diseño de moda comercial y el figurinismo teatral, que otorgaría a este último un mayor carácter artístico y una mayor libertad expresiva respecto del diseño de ropa de uso, además, realiza un análisis de las

⁸³ Francisco Nieva. *Tratado de escenografía*, p. 148.

peculiaridades técnicas que se han de tener en cuenta para realizar un diseño de vestuario para teatro:

Las diferencias principales entre el figurín teatral y el de modas estriban en que, en el primero, lo importante es conseguir un efecto plástico que esté en consonancia con el resto del decorado, especialmente en lo que relaciona con el color, razón por la que son admisibles toda clase de licencias e innovaciones que serían totalmente inadecuadas para un traje de uso normal; asimismo pueden utilizarse toda clase de materiales en su confección [...]. Es necesario tener presente, a la hora de diseñar un figurín teatral, que éste, una vez realizado, será visto de lejos y bajo determinadas luces especiales y por tanto, debe ser resuelto sin dar importancia a los detalles, sino únicamente al conjunto y en gamas de colores más fuertes y estridentes que los de uso normal.⁸⁴

En cuanto a la historicidad del diseño, y la conexión que se establece entre los diversos elementos que forman parte de la estética teatral y operística, “el vestuario constituye uno de los recursos significantes más importantes por su valor auxiliar en la narración de la historia y en el diseño de los personajes.”⁸⁵ La conexión del vestuario con la época que se quiera representar está sujeto inevitablemente a la visión subjetiva del diseñador, esto aporta un doble nivel histórico a su labor: por un lado el del momento a que se refiere la trama de la ópera, y por otro lado el momento presente que influirá inevitablemente en la persona del diseñador. Esto es fácilmente comprensible si comparamos montajes de una misma obra lo suficientemente distantes en el tiempo.

Aunque en ambos casos se ha buscado cierto verismo en la caracterización del personaje de Canio (*Pagliacci* de Leoncavallo), atendiendo a la indumentaria clásica del payaso. Sin embargo, en estas dos caracterizaciones, correspondientes a 1910 y 2008 respectivamente, podemos comprobar cómo la versión que encarna Enrico Caruso responde a un modelo más ingenuo, humorístico y clásico de payaso, mientras que en el caso de Darío Volonté la estética contemporánea se deja ver en algunos detalles del diseño, como por ejemplo en el estampado, que dota al traje de un carácter más estilizado y geométrico, al tiempo aligera la figura del cantante.

⁸⁴ Francisco, Nieva. *Tratado de escenografía*, p. 148.

⁸⁵ Pellettieri y Zayas de Lima. *El teatro y sus claves: estudio sobre teatro argentino e iberoamericano*, p. 31.



Figura 50. Enrico Caruso en el rol de Canio de *I Pagliacci* de Leoncavallo. (1910).

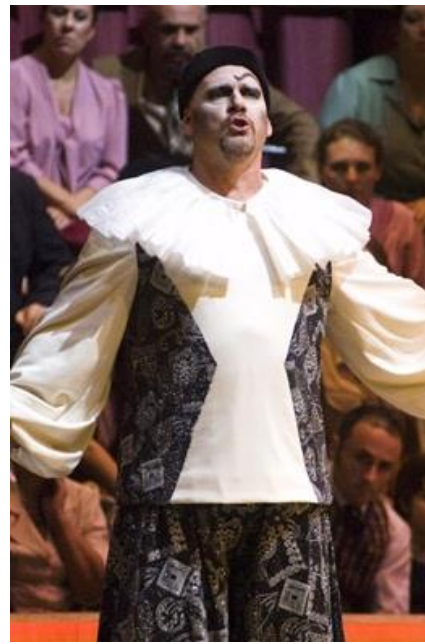


Figura 51. Darío Volonté en el mismo papel (2008).



Figura 52. René Pape como Sarastro en *La flauta mágica* de Mozart.



Figurín original de John F. Macfarlane. (2003).

La tendencia actual a descontextualizar las historias que se cuentan en la Ópera, han llevado en ocasiones a situar la trama en un contexto completamente ajeno al que se previó cuando fue compuesta. Valga como ejemplo la caracterización que presentamos en la imagen: corresponde al montaje de la *Flauta Mágica* de Mozart llevado a cabo en la Royal Opera House de New York en 2003, llevada a cabo por La

Fura dels Baus. Cuyo diseño de vestuario corrió a cargo de John F. Macfarlane, y que, junto con el diseño escenográfico, sitúa la acción en el lejano oriente. Como ocurre tantas veces en los cuentos, el escenario resulta tanto más irreal cuanto más lejos se desarrolla la historia, esto refuerza la idea de que *La Flauta Mágica* es en definitiva un cuento infantil.

Sin embargo, la utilización de una estética tan rompedora y contemporánea como esta, no es en absoluto una constante, ya que si algo caracteriza a los tiempos que corren es su carácter ecléctico. Esto muchas veces nos obliga a hablar de diseñadores concretos más que de corrientes o escuelas. Actualmente se siguen realizando aun montajes mucho más fieles a la tradición y que otorgan a la contextualización temporal de la ópera mucha mayor importancia. Tal es el caso que presentamos a continuación: Se trata de un montaje de *Aida* de Giuseppe Verdi para la Ópera de San Diego (EEUU) realizado en 2008, y cuyo escenógrafo (Michael Yeargen) y diseñador de vestuario (Peter J. Hall), se atienen a un esquema mucho más tradicional.



Figura 53. José Gallisa como el rey de Egipto en *Aida* de Verdi. Vestuario de Peter J. Hall.

Por otra parte, debemos señalar, cómo el trabajo de ambos diseñadores responde a una misma idea, que sin duda proviene del director. No podemos hablar en este caso de una estética esencialmente verista, puesto que tanto la escenografía como el vestuario propenden al mismo grado de exageración. El personaje encarnado por el bajo brasileño José Gallisa parece duplicar su estatura y su corpulencia con este traje compuesto de múltiples capas de tejido, y un tocado que más que ajustarse a la proporción de la cabeza continúa la línea de los hombros sin interrupción. El efecto es similar al que buscaban los actores griegos al emplear

grandes máscaras y coturnos: agigantar al personaje o tal vez ridiculizarlo.



Figura 54. *Aida* de Verdi. San Diego (EEUU) 2008. Escenografía de Michael Yeagen.

Ahora presentamos una serie de figurines de María Luisa Engel, destinados a un montaje de la zarzuela *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, que tuvo lugar en Madrid en el Teatro de la Zarzuela en 2010 (véase Figura 53). El propósito estético de este montaje ha sido el de renovar la imagen del género lírico español, manteniendo los rasgos fundamentales del vestuario tradicional, pero empleando formas más simples y orgánicas, así como un colorido muy llamativo. El resultado estaría a medio camino entre los dos montajes que hemos analizado: la *Aida* de San Diego (2008) muy tradicional en las formas, y *La Flauta Mágica* de New York (2003) de carácter muy vanguardista. Queda clara la pluralidad de tendencias que se simultanean en el campo del diseño de vestuario para el género lírico.

Independientemente del estilo que cada diseñador adopte, sería interesante destacar el elevado nivel creativo y plástico que se ha alcanzado tanto la escenografía como el diseño de vestuario operístico en los últimos tiempos. El abandono de la tiranía realista que había imperado hasta hace poco ha permitido al figurinista contemporáneo realizar una labor más personal y más conectada con la plástica contemporánea. “El traje debe ser una especie de arquetipo esquematizado, procurando en lo posible

eliminar todos los detalles superfluos que pudieran enturbiar la necesaria estilización pero, en cambio, exagerando la “teatralidad del traje.”⁸⁶

Figura 55. Figurines para *Doña Francisquita* de Amadeo Vives. Diseño de María Luisa Engel (2010).



Aurora.



Irene.



Doña Francisquita.



Fernando.



Cardona.



Don Matías.

⁸⁶ Francisco Nieva. *Tratado de escenografía*, p. 148.

CAPÍTULO II

EVOLUCIÓN ESTÉTICA DEL PERSONAJE DE MEFISTÓFELES EN LA ÓPERA

*Fausto es una alegoría de la vida humana que plasma con perfección y al detalle casi todos los deseos terrenales: la eterna juventud que concede Mefistófeles, el dinero, la fama y la admiración de los seres cercanos.*¹

María Luisa Villanueva

Este capítulo está dividido en dos apartados. El primero contiene una descripción del mito de Fausto, en el que el personaje de Mefistófeles juega un papel crucial. A continuación, realizamos un recorrido diacrónico por las diferentes versiones operísticas de esta leyenda: desde el *Faust* (1816) de Luois Spohr hasta *Faustus, the last night* de Pascal Dusapin (2006). Nuestro estudio se centra en la caracterización del personaje de Mefistófeles en tres óperas de repertorio especialmente significativas: *La damnation de Faust* (1846) de Hector Berlioz, *Faust* (1859) de Charles Gounod y *Mephistophele* (1868) de Arrigo Boito. También nos referimos a la versión cómica del mito en la opereta *Le petit Faust* (1869) de Hervé.

El apartado segundo se centra en la caracterización de la figura de Mefistófeles y su evolución estética. Para ello, presentamos un análisis de sus elementos iconográficos clásicos, su caracterización tradicional y su representación actual.

¹ María Luisa Villanueva Alfonso. *El Mediterráneo y la cultura del diálogo: lugar de encuentro y de memoria de los europeos* (Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2008), p. 132.

1. El personaje de Mefistófeles y el mito de Fausto.

1.1 El mito de Fausto.

El protagonista del mito de Fausto tiene al parecer un origen histórico: Según se recoge en varios documentos de la época, Johann Fausten (parece ser que así se llamaba), vivió entre 1480 y 1539, por tanto, fue contemporáneo de Lutero. Su vida se desarrolló entre las ciudades alemanas de Colonia y Leipzig, aunque nació al parecer en Helmstadt y murió en Staufen. Las noticias que nos han llegado sobre él, lo describen como humanista y teólogo, pero también como quiromántico y nigromante. En definitiva, su retrato es el de un individuo siniestro y fanfarrón, cuya mala fama le atribuyó andar en tratos con el diablo.

Pero la trascendencia de Fausto es de origen literario (dejando a un lado su probable historicidad). Manuel Gómez García aporta los siguientes datos bibliográficos:² La primera aparición del personaje de Fausto, que data de 1587, es en la novela *Historia del célebre mago y taumaturgo Dr. Johann Fausten*, de autor anónimo y publicada en Frankfurt. La versión teatral de esta historia no tardaría en aparecer, se trata de *The Tragical History of Doctor Faustus* (1589) de Christopher Marlowe. En 1674 el médico y escritor Gustav Pfitzer en su obra *La vida escandalosa y horrendo fin del muy famoso archinigromante Dr. Johann Faust*, introduce en la leyenda el elemento amoroso a través de la joven Margarita. En 1725 aparece una versión reducida de la obra que se comercializará en las ferias y espectáculos de títeres donde se representaba la leyenda. Este modo de difusión hizo que alcanzara gran popularidad, y en 1759 y 1791 respectivamente aparecen dos novelas con el mismo título *Vida, hechos y viajes a los infiernos de Fausto* de los autores Gotthold Lessing y Friedrich Maximilian Klinger, así como la obra de Friedrich Müller *Ensayo sobre la vida de Fausto*. Pero sin duda la versión que dotó de universalidad al personaje por su alta categoría literaria es la de Goethe, quien en la biblioteca del duque de Weimar tuvo acceso a la versión de Pfitzer. Una primera versión será publicada con el título de *Urfaust* en 1774 que posteriormente será revisada y publicada como *Faust*, cuya primera parte sale a la luz en 1808 y la segunda en 1831. Otros autores que se inspiran en este mito son: Adelbert von Chamisso (*La extraña historia de Peter Schlemihlv*, 1814), Christian Dietrich Grabbe (*Don Juan y Fausto*, 1829), Nikolaus Lenau (*Faust*, 1836), Ferdinand Avenarius (*Faust*, 1919) y Thomas

² Manuel Gómez García. *Diccionario Akal de teatro* (Madrid: Ediciones Akal, 2007), p. 306.

Mann con su *Doktor Faustus* (1947) considerada la segunda versión más importante de este mito.

El dramaturgo, novelista, poeta y científico alemán Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) es sin duda una de las figuras más ricas y brillantes del Romanticismo europeo. Su *Faust* alcanzará una gran relevancia y trabajará en ella de forma discontinua alrededor de unos treinta años, prácticamente lo que dura su carrera literaria. Goethe eleva esta leyenda medieval alemana al rango de mito universal, dotándola de una estructura dramática y una calidad literaria de la que carecían las versiones anteriores. Y precisamente por esto, servirá de inspiración a numerosos artistas de diversos ámbitos. “Sólo Goethe [la] puso en un espacio espiritual universal y la hizo más ambigua, compleja y contradictoria de lo que son Edipo o Don Juan.”³ Por tanto merece la pena que analicemos el argumento del drama de Goethe, puesto que este será en esencia el utilizado en los libretos de las óperas objeto de nuestro estudio. Aunque la obra de Goethe, consta de dos partes, el argumento adaptado en la mayoría de las versiones operísticas es el de la primera parte, por eso nos centraremos en él:

El Fausto de Goethe, es un médico; es decir, un individuo dedicado a la ciencia. Está obsesionado por la búsqueda del supremo conocimiento, pero al no lograr adquirirlo, se siente dominado por la frustración. La situación de Fausto suscita un desafío entre Dios y Mefistófeles. En lo alto de los cielos, Mefistófeles se vanagloria de su capacidad para captar el alma de Fausto, desviándolo de dios; y éste lo desafía a que intente conseguirlo.

[...] En el paroxismo de su abatimiento, Fausto tropieza con el veneno y decide suicidarse como medio de alcanzar los poderes divinos; pero es Pascua y un coro de ángeles que canta la resurrección de Jesús le devuelve al aprecio por la vida.

Fausto sale a presenciar las fiestas de Pascua, y encuentra un perro negro que lleva a su casa. El perro era en verdad un disfraz que había adoptado Mefistófeles para lograr acercarse él, y ofrecerle un pacto. Propone a Fausto el goce de los halagos y placeres de la vida, de que ha carecido hasta entonces, a cambio de que le entregue su alma. Fausto acepta y sella el pacto con su sangre. Mediante una capa mágica, Mefistófeles conduce a Fausto a un viaje por diversos lugares. Llegan a una taberna en Auerbach, Leipzig; donde Fausto desdeña los placeres derivados

³ Hans Egon Holthusen. Cit. Por Ilse M. de Brugger en “*La discusión contemporánea acerca del hombre faústico*”, en *La temática fáustica en la literatura universal* (La plata: Universidad Nacional, 1965), p.105.

de la embriaguez. Mefisto conduce entonces a Fausto a la cueva de una hechicera, que le administra una pócima del amor.

Fausto se encuentra entonces con Margarita, y se enamora de ella locamente. Margarita era una joven humilde, plena de bondad y de ingenuidad; pero luego de diversos artilugios de que se vale Mefisto para tentarla con joyas y halagos, y ponerla al alcance de Fausto, ella es seducida y cede a sus requerimientos. Aparece más tarde el hermano de Margarita, un soldado que reprocha a Fausto la deshonor de su hermana. Con la ayuda de Mefisto, Fausto pelea con el hermano de su amante y lo mata. Margarita es abandonada por Fausto, que en compañía de Mefisto se dirige a presenciar la fiesta de la Noche de brujas, en el monte de Walpurgis, donde numerosos monstruos cantan, bailan y ríen. Fausto, hastiado de todo ello, conmina a Mefisto a que le informe acerca de la suerte de Margarita; y se entera de que ella, embarazada, se encuentra en la cárcel, condenada a muerte por haber asesinado a su hijo ilegítimo. Ante ello, Fausto se compadece, siente un enorme dolor, y decide intentar su salvación. Cuando llega junto a ella, Margarita psíquicamente trastornada, se niega a escapar, y finalmente es ejecutada. (Dios en el último momento se apiada del alma de la joven y la acoge en el reino de los cielos) Con ello finaliza la primera parte de la obra.⁴

La segunda parte de la obra supone la continuación del viaje de Fausto y Mefistófeles. Ambos se relacionarán con diversos personajes de la Grecia Clásica, entre ellos Helena de Troya con la que tendrá un hijo. Después de muchas vicisitudes, como una grave enfermedad y posterior recuperación de Fausto, éste se siente hastiado de tantas aventuras y pronuncia la frase que marca el final de su pacto con Mefistófeles. Fausto muere y Mefistófeles reclama su alma, pero puesto que esta ha permanecido pura a pesar de todas sus andanzas, será conducida al cielo junto a Margarita, que aún mantiene vivo su amor por Fausto.

Según M^a Luisa Villanueva, “Fausto advierte seriamente al lector sobre la soberbia humana y deja ver entrelíneas una crítica del autor a la Ilustración y a la fe ciega en la razón pura.”⁵ Así declara el personaje sus anhelos:

Ya lo he dicho, no trato de buscar la felicidad; quiero el vértigo que ciega, los placeres que dañan, el amor que participa del odio, el pesar que deleita. Mi corazón curado de la fiebre del saber, debe

⁴ *La tragedia del Dr. Fausto de Johann Wolfgang Goethe.*
<http://www.liceodigital.com/literatura/fausto.htm> (acceso el 31-07-2011).

⁵ María Luisa Villanueva Alonso. *El Mediterráneo y la cultura de diálogo...*, p. 132.

saborear toda clase de dolores, quiero sentir todo cuanto los demás hombres han sentido; quiero experimentar, como ellos, lo que tiene de sublime el gozo y el dolor; acumular en mi seno el bien y el mal; y por último acabar mi existencia del mismo modo que ellos la acaban.⁶

Efectivamente, Fausto encarna el afán desmedido del conocimiento y la sensualidad, y de este codiciado propósito surge una oportunidad dorada para Mefistófeles, que se traduce en una apuesta con el mismo Dios, en la que el premio será el alma del desdichado Fausto. No podemos olvidar que el movimiento romántico nace como respuesta al racionalismo ilustrado. Las corrientes de pensamiento, que suelen arrastrar consigo a los movimientos artísticos, se alternan de acuerdo con lo que se conoce como “ley del péndulo.”

Ian Watt afirma que “Mefistófeles es una versión un tanto ambigua del personaje que acudía en auxilio del héroe en los cuentos populares: ambigua, porque en no pocas ocasiones olvidamos que no es un ser humano, y porque nunca podemos estar absolutamente seguros de que diga o no la verdad.”⁷ En definitiva el papel que desempeña en esta historia es la de un criado, equiparable al escudero de los caballeros andantes, aunque los propósitos de Fausto no concuerden con las nobles aspiraciones de estos últimos. Por otro lado Mefistófeles establece un pago por sus servicios: “Mis condiciones son, que estoy dispuesto a servirlos y a obedecer ciegamente vuestros más insignificantes mandatos, con tal de que cuando nos encontremos en el otro mundo tengáis que hacer otro tanto conmigo”.⁸ Vemos cómo la servidumbre de Mefistófeles tampoco es en absoluto desinteresada.

1.2. Los Mefistófeles de la ópera.

La ópera hace uso repetidas veces de los mitos más destacados de nuestra cultura: algunos extraídos de la mitología griega como Orfeo, Dido y Dafne, otros pertenecientes a la mitología literaria como Otelo, Don Quijote, Don Juan y Fausto.

Concretamente, las versiones líricas que existen del mito de Fausto son muy numerosas, aunque no todas han alcanzado la misma relevancia. Sin duda, las tres óperas

⁶ Johann Wolfgang von Goethe. *Fausto* (Barcelona: Librería Española de I. López, 1864), pp. 99-100.

⁷ Ian Watt. *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), p. 135.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe. *Fausto*, p. 93.

más destacadas que abordan este tema y que serán objeto de nuestro estudio son: *La damnation de Faust* (1846) de Berlioz, *Faust* (1859) de Gounod y *Mephistophele* (1868) de Arrigo Boito. No obstante, consideramos importante para contextualizar el tema analizar de forma concisa otras óperas basadas también en el mito Fausto, que no forman parte del repertorio lírico habitual, en algunos casos por tratarse de composiciones muy recientes.

1.2.1. *Faust* (1816) de Louis Spohr.

Ópera en dos actos sobre libreto de J. D. Bernard.
Primera representación en Praga, 1 de septiembre de 1816.

La historia guarda escasa relación con la leyenda que nosotros conocemos. Fausto vende su alma a Mefistófeles por conseguir el amor de la joven Cunegunda a través de un sortilegio. Esta se dispone a casarse con Ugo, pero se deja vencer por el encantamiento de Fausto. No obstante, la ira de su oponente es más fuerte que la magia de Fausto, y este muere a manos del prometido de Cunegunda.

1.2.2. *La Danation de Faust* (1846) de Hector Berlioz.

Ópera en cuatro actos sobre libreto de Berlioz y G. Almire Gandonnière
Primera representación en París, 6 de diciembre de 1846, en versión de concierto.

Es concebida inicialmente para concierto, de hecho, Berlioz habla de ella como “légende dramatique,” se sitúa por tanto entre la ópera y la sinfonía coral. Por esta razón el estreno se realizó dirigida por el propio autor en versión concierto. Posteriormente será adaptada para la representación escénica por Raoul Gunsbourg, y vuelta a estrenar en este nuevo formato en Montecarlo en 1893. Actualmente se opta según los casos por una u otra indistintamente.

Berlioz altera algunos elementos de la obra de Goethe, por ejemplo: Fausto no vende su alma en el comienzo del drama, sino que la ofrece a cambio de la salvación de Margarita al final de la obra. La historia de amor entre ambos es por tanto el elemento central de esta versión.

Además, finalmente se decide por condenar el alma de Fausto, esto aporta a la obra una conclusión de una fuerza dramática arrolladora.

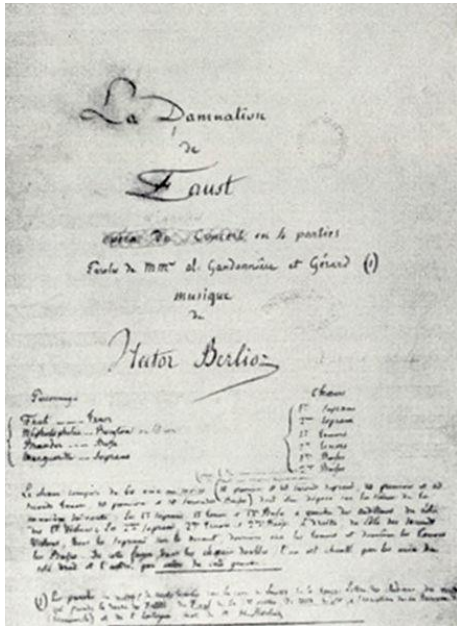


Figura 56. Primera página del manuscrito original de *La Damnation de Faust* de Berlioz.

reparto a los tres protagonistas: Fausto, Mefistófeles y Margarita, añadiendo un cuarto de importancia tangencial, Brander que mantiene una disputa tabernaria con Mefistófeles.

1.2.3. *Faust* (1859) de Charles Gounod.

Ópera en cinco actos sobre libreto de Jules Barbier y Michel Carré.
Primera representación en París, 19 de marzo de 1859.

El Fausto operístico que más éxito y difusión ha tenido es sin duda el de Charles Gounod. No en vano sigue siendo, junto con *Carmen* de Bizet la ópera francesa más representada. En la pintura de Mariano Fortuny vemos representado al compositor catalán Juan Bautista Pujol, en un momento de inspiración, mientras interpreta su obra *Fantasia para piano*, basada en motivos del *Faust* de Gounod, en la que podemos ver a Fausto y Mefistófeles disfrutando de su épico viaje. Esto no dará una idea del alcance y difusión que logró la ópera, que hacía solamente siete años que se había estrenado en París.

“Gounod, y sobre todo *Faust*, jugaron un papel esencial en la modernización de la operística francesa. La partitura abrió las puertas a una “música del futuro.” [...] En ritmo, alcance expresivo, armonía cromática y confianza melódica, *Faust* preparó el camino que seguirían Bizet, Thomas, Lalo y Massenet”.⁹

⁹ Roger Parker. *Historia ilustrada de la ópera*. (Barcelona: Ediciones Paidós, 2004), p. 158.

Como muchas otras producciones operísticas, esta ha sufrido varias modificaciones, al comienzo de una andadura que no fue fácil. El gerente teatral Léon Carvalho impuso la eliminación de algunos pasajes, y cambiaron algunos recitativos por partes habladas. El estreno en el Théâtre Lyrique pasó sin pena ni gloria, y después se realizó con ella una gira por Alemania, Bélgica, Italia e Inglaterra.



Figura 57. Fantasía sobre Fausto. Mariano Fortuny. 1866. Museo del Prado (Madrid).

En 1862 se repone en París con gran éxito y Gounod la transforma de ópera-comique en grand-opéra, que era su idea inicial, incorporando los recitativos. Además de algunos añadidos sucesivos. La versión que ahora se representa cuenta con un ballet en el quinto acto que se incorporó en 1869.

Es este un drama lírico en cinco actos, sobre libreto de Jules Barbier y Michel Carré, basado en el *Fausto* de Goethe. “Gounod se decidió a tratar este tema respondiendo a un clima general de admiración por la intelectualidad germánica que se estaba creando en Francia (sin embargo) [...] la ópera nunca se anuncia (en Alemania) con su título, sino como *Margarithe*, por considerar que sólo trata del episodio de este personaje femenino de la obra de Goethe”.¹⁰

¹⁰ Roger Alier. *Guía universal de la ópera*, p. 310.

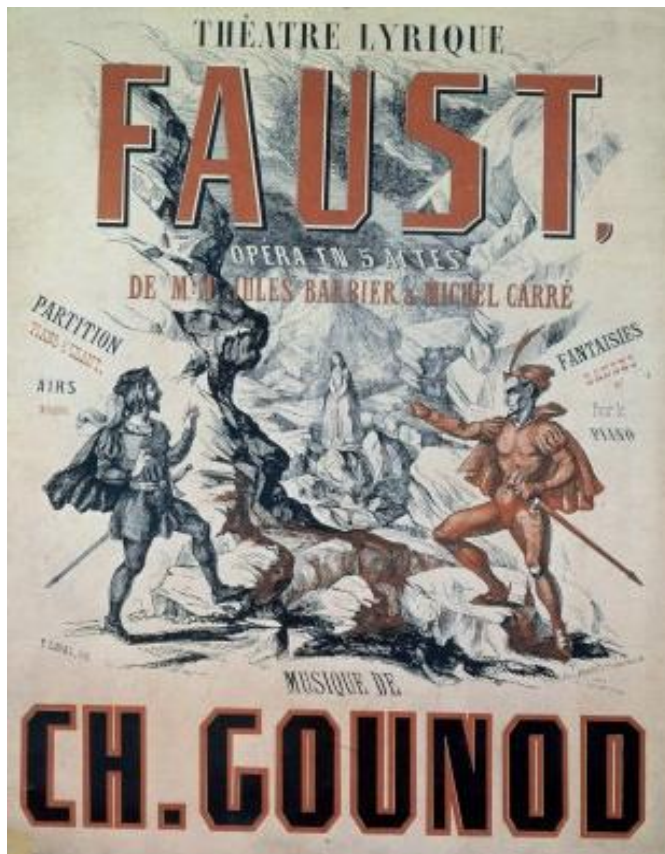


Figura 58. Primer cartel anunciador de *Faust* de Gounod para el Théâtre Lyrique (1859).

Efectivamente el personaje de Margarita ocupa un lugar protagonista en esta versión. Las connotaciones filosóficas y trascendentes del Fausto de Goethe no tienen cabida en esta obra concebida como un gran espectáculo. Las representaciones que de ella se han realizado son incontables, prácticamente cada año se ha retomado la partitura. En la actualidad quizá no atraviesa su mejor momento, habida cuenta de su duración y el alto coste económico que implica un montaje de estas características.

1.2.4. Escenas del Fausto de Goethe (1844) de Robert Schumann.

Obra musical-teatral (oratorio) en tres actos para coro mixto, coro de niños, orquesta y siete solistas. Primera representación en 1862 en Colonia.

Escrita entre 1844 y 1850 es la única versión que emplea los textos del propio Goethe, tanto de la primera como de la segunda parte, a pesar de que Goethe pensaba que solamente Mozart estaría a la altura musicalmente hablando para adaptar su obra a la escena. No está claro que el compositor la concibiese como una obra unitaria, por la disparidad de instrumentos que se emplean en las distintas partes que la componen. Al tratarse de un estreno póstumo, nunca sabremos como concibió su presentación el propio Schumann, que la describió como un oratorio. Se ha puesto en escena en contadas ocasiones, aunque desde los años 70 del siglo pasado se le ha dado la importancia que tiene dentro del repertorio del compositor alemán.

1.2.5. *Mefistofele* (1868) de Arrigo Boito.

Ópera en un prólogo, cuatro actos y un epílogo, sobre libreto del compositor.
Primera representación en Milán, 5 de marzo de 1868.

Está basada como las anteriores en el *Fausto* de Goethe. Boito será sin duda el más fiel al espíritu de Goethe, no solo porque recoge en ella el conocido prólogo en que Dios y Mefistófeles se juegan el alma de Fausto, sino que también incluye momentos de la segunda parte del drama, cuando Fausto conoce a Helena de Troya. Además, los grandes temas de Fausto si están presentes en esta versión: La contraposición entre el bien y el mal, la virtud y el pecado, etc.

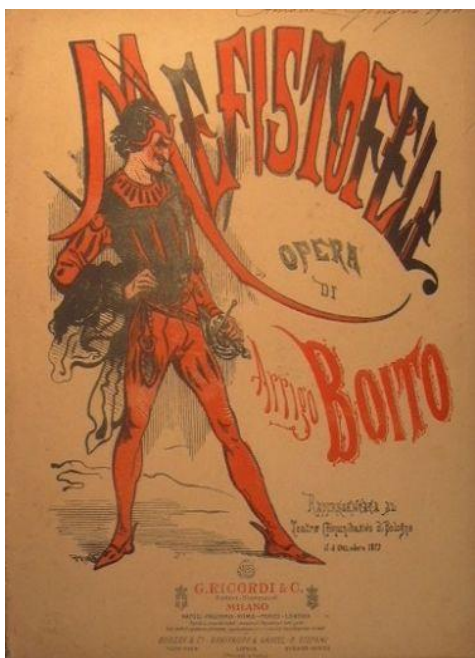


Figura 59. Portada de una edición del *Mefistofele* de Arrigo Boito (1921).
hacer presente a todos que más allá de

estuvieron Beethoven, Chopin, Schumann, y donde ahora estaba Wagner”.¹¹ Boito demuestra su vocación pro-germánica desde el momento mismo de la elección del tema, que es uno de los principales referentes de la tradición literaria en Alemania.

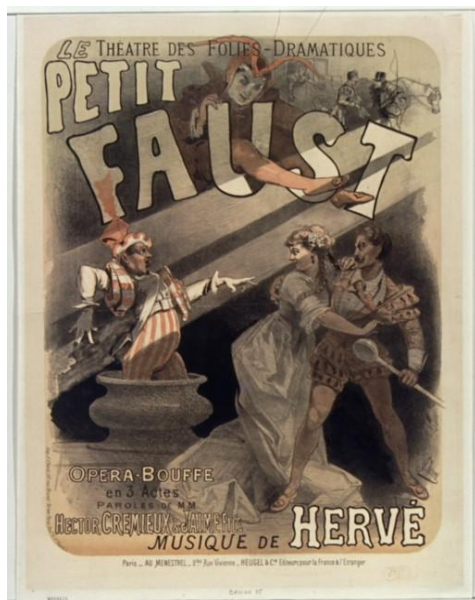
Roger Alier en su *Guía Universal de la Ópera*, analiza así los argumentos filosóficos recogidos y desarrollados en esta versión de Fausto, que explicarían además la salvación de protagonista:

¹¹ V.V.A.A. *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*, p. 256.

Boito se plantea hasta cierto punto, con todas las limitaciones que se quieran, el problema de la salvación del ser humano, el espinoso tema del mal en el mundo y los momentos más cruciales de la segunda parte de la obra de Goethe, que incluyen la búsqueda de la belleza y el pacto con el que el alma de Fausto será del diablo en el momento en que él pida que se detenga el tiempo, precisamente por el deseo de perpetuar esa belleza. Pero cuando esto ocurre, Fausto ya no está pensando en la belleza física del mundo, sino en la espiritual y por esto cuando finalmente dice las palabras fatales: “Arrestati, sei bello” (“Detente, momento, eres hermoso”), Mefistófeles ya ha perdido todo poder sobre él.¹²

1.2.6. *Le petit Faust* (1869) de Florimod Ronger (Hervé).

Opereta cómica en tres actos sobre libreto de Hector J. Crémieux y A. Jaime.
Primera representación en París, 23 de abril de 1869.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 60. Cartel para el estreno de *Le Petit Faust* de Hervé (1869).

prometerá su alma al Diablo, a cambio de la juventud eterna.

En su intento por conseguir el amor de la joven, Faust se deshace de Valentín, quien se vengará regresando de la muerte y consiguiendo que esta se separe de él. Sin embargo, el diablo condena a la pareja a bailar juntos durante toda la eternidad”.¹³

¹² Roger Alier. *Guía Universal de la Ópera*, p. 103.

¹³ Nota de prensa con motivo del estreno de *Le petit Faust* en 2008 En el Teatro Nacional de Costa Rica: <http://www.nacion.com/viva/2008/marzo/05/viva1448536.html>, (acceso 06-08-2011).

1.2.7. *Doktor Faust* (1925) de Ferruccio Busoni.

Ópera en dos preludios y un intermenzzo, sobre libreto del compositor.
Primera representación en Dresde, 21 de mayo de 1925.

No podemos decir en este caso que el autor se haya inspirado en el *Fausto* de Goethe, sino en la obra de Marlowe *The tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* (*La trágica historia de la vida y la muerte del Dr. Fausto*) (1604) y en el primitivo espectáculo de marionetas. “El *Doktor Faust* de Busoni [...] abarca una parte mayor de la leyenda faustiana [Que Berlioz y Gounod]. [...] Encontramos al duque y a la duquesa de Parma, también a Helena: ¡Estamos muy lejos, en realidad, de la pobre Margarita y de su aria de las joyas!”.¹⁴ Efectivamente aquí, el lance amoroso que protagoniza Fausto es con la Duquesa de Parma, recién desposada. A la que abandona embarazada como ocurría con la Margarita de Goethe. Su afán frustrado por atrapar la imagen de Helena de Troya, que le muestra Mefistófeles, le convence de su incapacidad para alcanzar jamás lo absoluto, y toma conciencia de haber malgastado su tiempo. El final de la ópera es fantasmal y trágico: Se le aparecen transfigurados los espíritus de todos los que sufrieron por su causa, y finalmente es arrastrado al infierno por Mefistófeles, en la figura de un sereno.

“Cuando murió su autor, la ópera no estaba completa. La terminó Philipp Jarnach. [...] Es esta la última ópera de Busoni y al mismo tiempo la cumbre de su producción por la madurez y plenitud alcanzadas. Según resulta de diversos testimonios, Busoni pensó durante toda su vida en la realización del *Doktor Faust*”.¹⁵

1.2.8. *Votre Faust* (1960-67) de Henri Pousseur.

Ópera en tres actos sobre libreto de Michel Butor.
Primera representación en Milán, enero de 1969.

El título original de esta ópera del compositor belga Henri Pousseur: *Votre Faust*, anticipa el significado último de la misma. El pronombre personal “vuestro” atribuye en este caso a los espectadores la capacidad de orientar el desarrollo de la obra y determinar su final. Es por tanto un interesante experimento musical y escénico. En realidad, la

¹⁴ Pierre-Jean Remy. *Diccionario del amante de la Ópera*. (Santa Perpetua de Mogoda (Barcelona): Ediciones Paidós Ibérica, 2006) , p. 192.

¹⁵ V.V.A.A. *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*, p. 402.

capacidad del público para alterar la historia es limitada, y se basa en la idea de que todos conocemos el mito a la perfección, y por tanto, podemos seguir su desarrollo si de nosotros dependiera.

Frank Popper describe el argumento de la obra en su libro *Arte, acción y participación*:

A Henry, joven compositor [...] un director de teatro (nueva encarnación de Mefisto) le propone que escriba una ópera; éste ofrece condiciones muy seductoras, poniendo sólo una condición: tiene que ser un Fausto.

[...] ¿Conseguirá liberarse Henry del dominio de su director a pesar de las angustias y tentaciones de orden afectivo que éste hace nacer en él para poseerlo mejor? Esto dependerá del juego y de las opciones que los espectadores serán inducidos a asumir.

Al final de la primera parte, que es sobre todo la exposición de las distintas situaciones, una cuestión es planteada al público: ¿Se dirigirá Henry al teatro de marionetas con Maggy o con obra mujer (Greta, hermana de Maggy, protegida del director)?

[...] Durante la segunda parte el público tiene cuatro posibilidades de intervención, que permiten acceder a cinco escenas finales. El director teatral hace venir a una persona del público al escenario y le pide que elija (que decida si debe continuarse con esta dirección dramática o bien si se debe cambiar); [...].

[...] Finalmente, en la última parte, si el rumor del público tapa el espectáculo, se detiene la escena para cambiar de dirección, lo que provoca una transformación, e incluso una inversión del resultado de la votación del final de la primera parte.¹⁶

Al margen de las óperas que hemos analizado por considerarlas especialmente interesantes, por ser las que mayor fortuna han tenido en las programaciones de las temporadas de ópera. Existen no obstante, otras que también abordan la temática fáustica de forma más o menos explícita, o en ocasiones de manera tangencial, entre ellas: la ópera romántica *Faust and Marguerite* y la ópera burlesca *Faust up to date*, ambas de Meyer Lutz (1888); *The Rake's Progress* de Igor Stravinski (1951); *Ognennyj Angel* de Sergei Prokofiev (1954); El musical de Broadway *Dam Yankees* (1955) del compositor americano Richard Adler; *Doktor Faustus* de Konrad Boehmer (1983); *The Histoy of Doctor Johann Faustus* de Alfred Schnittke (1994); *Doctor Atomic* de John Coolidge Adams (2005); y *Faustus, the last night* de Pascal Dusapin (2006), *Fausto* de Diana Daniele (2013) entre otras.

¹⁶ Frank Popper. *Arte, acción y participación*. (Madrid: Ediciones Akal, 1989), p. 147.

2. Caracterización de Mefistófeles.

En este apartado vamos a analizar cuál ha sido la evolución estética del personaje de Mefistófeles de Fausto, centrándonos en varias de las versiones que hemos analizado hasta el momento, concretamente en: *La condenación de Fausto* de Berlioz; el *Fausto* de Gounod y el *Mefistófeles* de Boito, por tratarse de las tres que mayor difusión han tenido. Realizaremos un recorrido por el material gráfico disponible desde el estreno de cada una de estas óperas hasta nuestros días.

El objetivo del presente estudio es determinar si la evolución de dicha estética es significativa, y en caso afirmativo, determinar cuál ha sido la dirección seguida, y si está o no en consonancia con la evolución estética de las caracterizaciones operísticas vistas de forma global.

Para contestar a estas cuestiones partimos de diverso material gráfico, compuesto por figurines y fotografías procedentes de la Bibliotheque Nationale de France, que son las fuentes más antiguas, diversas páginas localizadas en internet, y material videográfico, para las versiones más recientes.

Primeramente, vamos a determinar cuáles son los rasgos más frecuentemente empleados en las diversas caracterizaciones con las que contamos, determinando los elementos iconográficos más habituales que las conforman.

2.1. Indumentaria y caracterización del personaje.

En la propia obra de Goethe, concretamente en el tercer capítulo de la primera parte (*Gabinete de estudio*) Mefistófeles realiza una descripción de su propia indumentaria, que en la parte narrada se señalaba como propia de un estudiante de camino:

Para desvanecer vuestro mal humor me presento disfrazado de joven hidalgo, con traje de color escarlata bordado de oro, con capa corta de seda en las espaldas, con pluma de gallo en el sombrero, y con larga y afilada espada pendiente del cinto.¹⁷

Como podremos comprobar a continuación, la caracterización del personaje, prácticamente desde las primeras representaciones de las óperas en las que interviene

¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*, p. 88.

hasta mediados del s. XX, se ha mantenido invariablemente fiel a esta descripción del propio Goethe, esencialmente en cuanto al vestuario se refiere:

2.1.1. El vestuario.

La indumentaria que suele vestir Mefistófeles, y que Goethe califica como propia de un joven hidalgo, efectivamente posee un cierto componente desenfadado y hasta diríamos que humorístico. Por otro lado, es necesario aclarar, que se trata de una indumentaria anacrónica con respecto a la moda de s. XIX, ajustándose a los gustos del Renacimiento alemán (período en que vivió Johann Fausten).

Como es bien sabido, durante el periodo romántico era frecuente mirar hacia el pasado en busca de argumentos literarios, recurriendo a momentos pretéritos no solo para la contextualización de los mismos, sino también realizando una recuperación historicista de los estilos literarios, arquitectónicos y artísticos del pasado en general.

En la obra de Francisco de Sousa Congosto *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, se explica la influencia que la moda alemana de esta época tuvo en toda Europa, incluyendo nuestro país, lo recogemos aquí porque describe a la perfección las prendas que componen la indumentaria de Mefistófeles:

En el traje del hombre continúan usándose sobre la camisa prendas semiinteriores como el jubón, que llegaba hasta la cintura, y las calzas [...] que se componían de medias y muslos, estos últimos a modo de calzones más o menos globulares, que con el paso de los años se irán despegando de la pierna y acortando. Bajo las calzas se usaban escaarpines, a modo de los actuales calcetines.

La influencia de la moda alemana de los lansquenets, mercenarios alemanes presentes en los principales ejércitos de las guerras europeas, habitual en el traje europeo de la primera mitad del XVI, se aprecia en elementos como las grandes braguetas, o las calzas y jubones acuchillados y de varios colores –como las rayas de aquéllas-, así como mangas estranguladas. [...] En el primer tercio del siglo la influencia del traje de los lansquenets difundió gorras de formas extravagantes y con cuchilladas. [...] La capa y el herreruelo eran de forma semicircular; la primera tenía una capilla y es segundo un cuello que ribeteaba el escote.¹⁸

¹⁸ Francisco Sousa Congosto. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. (Madrid: Ediciones Istmo, 2007), pp. 113, 114, 115, 119, 125.



Figura 61. Vestuario para el *Mefistofele* de Boito. Diseño de Santo Loquasto (2005).

En adelante, para referirnos a este tipo de indumentaria, emplearemos la expresión: “indumentaria clásica de Mefistófeles”. Naturalmente en muchas ocasiones este vestuario se verá alterado, mediante la eliminación, modificación o añadido de algún elemento. Por lo tanto, y para no resultar reiterativos, será más interesante destacar precisamente estas variantes que se incorporen en cada caso. En la Figura 61 se muestra un vestuario actual que se ajusta bastante fielmente a la descripción de Goethe.

2.1.2. Maquillaje y peluquería

Por el momento, el único elemento que hemos señalado como propio del carácter diabólico de Mefistófeles ha sido el empleo sistemático del color rojo.

Además de lo anteriormente descrito, hay que señalar algunos elementos que acompañan al personaje desde sus comienzos:

- El empleo prácticamente sistemático del color rojo, que es su rasgo más distintivo. Seguramente este color hace alusión a su origen infernal, por ser este el color del fuego.

- Sobre la ya descrita gorra porta muy frecuentemente una o dos plumas puntiagudas de gallo (como señala Goethe), posiblemente en alusión a la firma del contrato por el que se apropia del alma de Fausto, o a la negación de Cristo por parte de San Pedro.

- El carácter brabucón del personaje se destaca por el empleo de un espadín.



Figura 62. Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en 1915.

- En otras ocasiones se adelanta el nacimiento de pelo en forma de V en la mitad de la frente, anomalía conocida como pico de viuda.

Estos rasgos distintivos no siempre acompañaran al personaje. Otras veces, el efecto que se persigue es menos artificioso, otorgándole un carácter más humano. Por el contrario, como ocurre en la imagen de la derecha, la caracterización puede exagerar aún más la cualidad diabólica de este, mediante el empleo de peinados disparatados y agresivos, así como rasgos completamente desfigurados por profundas arrugas, dotando al personaje de apariencia cadavérica.

Sin embargo, en la mayoría de las caracterizaciones que analizaremos, este se acompaña de una labor de maquillaje que suele modificar apreciablemente la fisonomía del cantante, tales como (véanse Figuras 62 y 63):

- Cejas oblicuas, por lo general situadas por encima de las del propio cantante.
- Orejas postizas puntiagudas, que recuerdan los rasgos caprinos de un fauno.
- Nariz prominente y afilada.
- Rasgos faciales demacrados, con presencia de profundas arrugas y tez pálida.
- Con cierta frecuencia se recurre a postizos en forma de cuernos.



Figura 63. Norman Treigle, Mefistófeles en la ópera de Boito en 1973.

3. Análisis iconográfico del personaje.

3.1. Indumentaria clásica de Mefistófeles.

La imagen que mostramos a continuación (Figura 70) pertenece a la colección gráfica de la Bibliothèque Nationale de France y fue la que nos sugirió la posibilidad de realizar un estudio sobre la caracterización del personaje de Mefistófeles.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 64. Comparativa de los primeros Mefistófeles para el *Faust* de Gounod. Publicada en 1908.

Todos ellos responden a tipología clásica del personaje. Ajustándose a este mismo tipo iconográfico hemos encontrado numerosos e interesantes ejemplos, de los cuales reproducimos cuatro significativos, que abarcan desde los inicios del personaje hasta prácticamente la actualidad (Véase Figura 71). La primera de ellas es un detalle del primer cartel anunciador de la ópera de Gounod en 1859, en la siguiente apreciamos con más detalle la indumentaria de Jean-François Delmas en 1895, que veíamos en la comparativa anterior, la siguiente es un Diseño de Constantin Korovin para el *Mefistofele* de Boito en 1906, y

Se trata de un interesante documento en el que aparecen retratados los primeros intérpretes del Mefistófeles en el *Faust* de Gounod. Este es por tanto el primer antecedente de nuestro trabajo, aunque desconocemos el propósito de quien realizó esta composición.

Los cantantes que aparecen fotografiados son Jean-Baptiste Faure (1830-1914) en 1869, Édouard de Reszke (1853-1917) en 1887, Pierre Gailhard (1848-1918) en 1883 y Jean-François Delmas (1861-1933) en 1908.

Todos ellos responden a

por último, una imagen mucho más reciente, en la que Samuel Ramey incorpora el rol de Mefistófeles ya en 1989 pero manteniendo el atuendo clásico del personaje.

Figura 65. Indumentaria clásica del personaje, respondiendo a la descripción de Goethe.



Detalle del primer cartel anunciador del *Faust* de Gounod (1859).



Jean-François Delmas (1861-1933) como Mefistófeles del *Faust* de Gounod en 1808.



Diseño de Constantin Korovin Para el *Mephistofele* De Arrigo Boito de 1906.



Samuel Ramey como Mephistofele en la ópera homónima de Boito en 1989.

3.2. Los otros rostros del personaje.

Aunque como hemos señalado Mefistófeles hace uso recurrente de la descripción de Goethe, sin embargo, muchas veces su apariencia está sujeta a variaciones a lo largo de la representación, como consecuencia de los diversos roles que desempeña el personaje. En la siguiente serie de fotografías (Figura 72) se muestran algunas de esas otras caras de Mefistófeles: En las dos primeras imágenes correspondientes a principios del s. XX Fiodor Chaliapin aparece como fraile siniestro en la primera y abiertamente como diablo en la segunda; también la tercera imagen muestra su aspecto más demoniaco, esta vez en la persona de Giulio Neri a mediados del s. XX y finalmente, lo vemos cubierto con una larga capa, de la que hará mágico uso encarnado por Maurice Renaud también a comienzos del pasado siglo.



Figura 66. Mefistófeles encarnado por: Fiódor Chaliapin (1916 y1906) Giulio Neri (1952) y Maurice Renaud (1903).

Es necesario señalar que, en el teatro, cualquier personaje establece una doble comunicación: por un lado, con los espectadores, que deben ser conscientes en todo momento de lo que ocurre en escena, y por otro, con el resto de personajes. Por esta razón, y para que el espectador pueda reconocer en todo momento el carácter diabólico de Mefistófeles, existirán generalmente determinados rasgos, más o menos evidentes, que pongan de manifiesto su naturaleza satánica, recayendo esta responsabilidad generalmente en el maquillador, estos rasgos distintivos permanecerán generalmente invariables durante toda la obra, precisamente porque forman parte de la comunicación no verbal con el espectador. Sin embargo, puesto que en algunos momentos la naturaleza

diabólica de Mefistófeles no debe ser advertida por los demás personajes, este hará uso de diversas apariencias en función del rol concreto que esté desempeñando.

A continuación, analizaremos estos diferentes “disfraces” de los que hace uso Mefistófeles en cada momento de la trama de las tres versiones que vamos a estudiar, y que darán lugar a esta variedad iconográfica del personaje:

3.2.1. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz.

En la versión de Berlioz son escasos los momentos en que Mefistófeles interactúa con el resto de personajes, excepción hecha de Fausto, la primera de estas ocasiones es la tercera escena del segundo acto que tiene lugar en la taberna de Auerbach en la que Mefistófeles se burla de los clientes del local, los cuales perciben algo extraño en él, pero sin llegar a identificarlo como el diablo. Otro momento donde se produce esta interacción es en la alcoba de Margarita en la sexta escena del tercer acto, aunque esta apenas puede ver a Mefistófeles pues es de noche. En la cabalgata final del cuarto acto es visto por un grupo de campesinos a los que están a punto de atropellar en su desbocada carrera. En todas estas ocasiones la apariencia del personaje no tendría por qué delatar su naturaleza diabólica. Sin embargo, hay dos momentos en que si debe quedar de relieve este carácter (además de todas las protagonizadas por el propio Mefistófeles y Fausto), la escena cuarta del tercer acto en que los duendes de la noche colaboran con los propósitos de Mefistófeles y la escena final en que mantiene un diálogo con los diablos y condenados del infierno. En resumidas cuentas, Mefistófeles deberá ocultar su verdadera naturaleza en solo dos ocasiones.

De forma orientativa y analizando las diversas intervenciones del personaje a lo largo de la ópera, presentamos en la tabla 2 un posible esquema de las diversas tipologías que Mefistófeles suele mostrar en cada escena en función su interacción con los otros personajes.

Tabla 2. Intervenciones de Mefistófeles en *La Damnation de Faust* de Berlioz.

Acto	Escena	Interacción	Diablo	Caballero
Acto II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	X	
Acto II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		X
Acto II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto	X	
Acto III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto	X	
Acto III	4ª Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche	X	
Acto III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		X
Acto IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto	X	
Acto IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos	X	
Acto IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios	X	

3.2.2. *Faust* de Charles Gounod.

En la versión de Gounod la apariencia predominante de Mefistófeles es también la de caballero, pues establece relación en repetidas ocasiones con los diversos personajes de la obra. De forma pormenorizada estas son sus intervenciones:

En la primera escena del primer acto donde se muestra a Fausto bajo la apariencia de caballero, en este momento se auto describe, de forma similar a la del Fausto de Goethe. Ahora es cuando se firma el pacto y se produce la transformación de Fausto.

En el segundo acto, que se desarrolla en plena calle, Mefistófeles entra en contacto con el resto de personajes del drama, que irán apareciendo a lo largo de todo el acto y que advierten finalmente su naturaliza diabólica, aunque él se presente bajo la apariencia de caballero.

En el tercer acto, que tiene lugar en el jardín de Margarita, se relacionará con esta, con Fausto y con Marta (Ama de Margarita) a la que logra seducir. Lógicamente aquí debe mostrarse también como caballero.

El cuarto acto se divide en varias escenas, la primera aparición de Mefistófeles ocurre en la tercera, que tiene lugar en el interior de una iglesia en la que Margarita se refugia para rezar. A través de las diversas versiones que hemos podido analizar es frecuente que aquí Mefistófeles adopte la apariencia de un siniestro religioso. En la siguiente escena que tiene lugar en el jardín de Margarita se mostrará de nuevo como caballero.

En el quinto y último acto lo podemos ver en las dos escenas en que se divide este, la primera ocurre en su castillo durante la noche de Walpurgis y su interacción aquí es con Fausto y con los espíritus malignos que participan en el aquelarre. Puesto que en esta escena no tiene motivos para ocultar su naturaleza diabólica, la mostrarla abiertamente. En la última escena del drama, que tiene lugar en la cárcel donde cumple condena Margarita, se relacionará con esta y con Fausto, su indumentaria será de nuevo caballeresca.

En la tabla 3 aparecen las escenas en las que interviene Mefistófeles en la ópera de Gounod, los personajes con los que se relaciona y las apariencias que suele mostrar:

Tabla 3. Intervenciones de Mefistófeles en *Faust* de Gounod.

Acto	Escena	Interacción	Diab o	Monje	Caballero
I	Gabinete de Fausto	Con Fausto			X
II	En una plaza de la ciudad en un día de fiesta.	Con todos los personajes del drama			X
III	Jardín de Margarita	Con Fausto, Marta y Margarita y Siebel			X
IV	3ª Interior de la Iglesia	Con Margarita		X	
IV	4º Escena: Jardín de Margarita	Con Fausto y Valentín			X
V	1ª Escena: Noche de brujas	Con Fausto y los espíritus infernales	X		X
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Con Fausto y Margarita			X

3.2.3. *Mefistofele* de Arrigo Boito.

Hemos señalado aquí tres apariencias tipo en el *Mefistofele*: La diabólica, que correspondería a: El prólogo que se desarrolla en el cielo, y es el momento en que se juega con Dios el alma de Fausto; en la segunda escena del segundo acto en la que participa en un aquelarre, donde sus seguidores le rinden pleitesía (se equipara aquí Mefistófeles al mismo Satán), y en el epílogo de la obra, nuevamente en el gabinete de Fausto, en el que Mefistófeles vive un enfrentamiento con las fuerzas celestiales.

Su segunda tipología es la de fraile siniestro, y se corresponde con la primera escena del primer acto que se desarrolla en las calles de Frankfurt. Se trata de una visión fugaz en la que el personaje es visto por Fausto y su alumno Wagner. En la segunda escena Mefistófeles se vuelve a presentar ante Fausto, ahora en su gabinete, todavía con el hábito de monje, pero pronto experimentará una transformación que lo convierte mágicamente en un joven caballero, según la iconografía clásica del personaje.

Esta tercera apariencia, la de joven caballero se emplea de nuevo en la primera parte del segundo acto, que tiene lugar en el jardín de Marta, una amiga de Margarita a la que Mefistófeles seducirá. Su siguiente aparición, ya en el tercer acto, es en la prisión, donde se encuentra presa Margarita, y repetirá esta tipología, aunque Margarita, en su locura, sí que reconocerá en él al diablo. Por último, en el cuarto acto, en el que Mefistófeles acompaña a Fausto a la Grecia Clásica, donde el joven vivirá una pasión amorosa con Elena de Troya. El personaje aquí juega un papel muy secundario y se mostrará nuevamente como caballero.

En la tabla 4 se describen las apariciones que tiene nuestro personaje en el *Mefistofele* de Boito, de la que es protagonista, así como las caracterizaciones que son más habituales en cada escena:

Tabla 4. Intervenciones del protagonista en *Mefistofele* de Boito.

Acto	Escena	Interacción	Diablo	Monje	Caballero
Prólogo	En el cielo	Con Dios	X		
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt Mañana de Pascua	No		X	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto			X
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con otros personajes			X
II	2ª Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	X		
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita			X
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes			X
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	X		

4. Evolución estética de Mefistófeles.

Independientemente del rol que desarrolle el personaje en las diferentes escenas de la ópera, su imagen se verá muy influenciada por la evolución estética que ha experimentado el género lírico, dando lugar a numerosas modificaciones en la que hemos establecido como apariencia clásica de Mefistófeles. En la tabla 5: *Evolución estética de Mefistófeles*, realizamos un recorrido por estas variaciones, mediante una sucesión de fotografías de los grandes cantantes que han encarnado el personaje dispuestas en orden diacrónico, desde finales del s. XIX hasta nuestros días. Cada montaje operístico implica una relectura plástica de todos los elementos que lo componen, dando lugar a una nueva apariencia para nuestro personaje.

La tabla 5 se compone muestra 88 imágenes correspondientes a otras tantas caracterizaciones de Mefistófeles en las tres versiones que venimos analizando, mostrando de forma diacrónica la evolución estética de personaje. Veamos primero la tabla, y a continuación realizaremos un análisis pormenorizado de las imágenes que la componen.

Tabla 5. Evolución estética de Mefistófeles.

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Primer cartel anunciador de Faust de Gounod (detalle)	1859	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Litografía
	Fantasia sobre Fausto (Mariano Fortuny)	1866	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Óleo sobre lienzo
	Jean-Baptiste Faure como Mefistófeles en Faust de Gounod	1869	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Litografía
	Franco Novara como Mefistófeles en Faust de Gounod	1883	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en blanco y negro
	Eduard de Reszke como Mefistófeles en Faust de Gounod	1887	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía coloreada

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Marcel Journet como Mefistófeles en Faust de Gounod</p>	<p>1900</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Fotografía en blanco y negro</p>
	<p>Figurín creado por Giuseppe Palanti para el personaje de Mefistófeles en la ópera homónima de Boito</p>	<p>1902-1916</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Guache</p>
	<p>Giuseppe De Luca como Mefistófeles en <i>La Damnation de Faust</i> de Berlioz.</p>	<p>1905</p>	<p>Capa larga que cubre todo el cuerpo y pluma en la cabeza. Maquillaje de apariencia diabólica</p>	<p>Fotografía en blanco y negro.</p>
	<p>Antonio Magini Coletti como Mefistófeles en <i>La Damnation de Faust</i> de Berlioz.</p>	<p>1906</p>	<p>Capa larga que cubre todo el cuerpo y pluma en la cabeza. Maquillaje de apariencia diabólica</p>	<p>Fotografía en blanco y negro.</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Figurín creado por Constantin Korovin Para el personaje de Mefistófeles de Boito</p>	<p>1906</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles con capa larga</p>	<p>Guache</p>
	<p>Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito</p>	<p>1906</p>	<p>Malla ajustada de estampado irregular, espada y maquillaje de Apariencia diabólica</p>	<p>Fotografía en blanco y negro</p>
	<p>Jean-François Delmas como Mefistófeles en Faust de Gounod</p>	<p>1908</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles, con capa larga</p>	<p>Dibujo de grafito</p>
	<p>Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en la versión de Gounod</p>	<p>1910</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Fotografía en blanco y negro</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1912	Ataviado con túnica	Fotografía en blanco y negro
	Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1915	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en color
	Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1916	Caracterizado como monje	Fotografía en blanco y negro
	Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1922	Caracterización de monje de apariencia diabólica	Fotografía en blanco y negro
	Cantante desconocido interpretando el Mefistófeles en Faust de Gounod	1925	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en blanco y negro

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Nazzareno De Angelis como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1931	Caracterización diabólica. Vestido con falda y melena largas	Fotografía en blanco y negro
	Giulio Neri como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1952	Caracterización diabólica. Vestido con falda de apariencia vegetal	Fotografía en blanco y negro
	Raffaele Arié como Mephistófeles en Fausto de Gounod	1955	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en blanco y negro
	Cesare Siepi como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1958	Caracterización diabólica. Vestido con falda de apariencia vegetal y cuernos	Portada de un disco. Fotografía en color
	Miroslav Cingalovic como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1959	Indumentaria clásica de Mefistófeles con maquillaje muy acentuado de apariencia demoniaca.	Fotografía en blanco y negro

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Cesare Siepi como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1963	Indumentaria clásica de Mefistófeles, con alternancia de blanco	Fotografía en blanco y negro
	Nicolai Ghiaurov como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1964	Indumentaria clásica de Mefistófeles, traje confeccionado en cuero.	Fotografía en blanco y negro
	Boris Christoff como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1965	Habito de monje	Fotografía en blanco y negro
	Nicolai Ghiaurov como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1967	Primer plano con detalle del maquillaje diabólico para esta caracterización	Portada de un disco. Fotografía en color
	Roger Soyer como Mefistófeles en la Condenación de Fausto de Berlioz	1970	Caracterización diabólica de carácter fantasioso, acompañado de gran abanico	Fotografía en blanco y negro

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Nicola Ghiuselev como Mefistófeles en la ópera homónima de boito	1972	Indumentaria contemporánea y detalle de maquillaje diabólico	Fotografía en blanco y negro
	Norman Treigle como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1973	Detalle del maquillaje y peluquería diabólicos	Fotografía en blanco y negro
	Nicolai Ghiurov como Mefistófeles en Faust de Gounod.	1973	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en blanco y negro
	Roger Soyer como Mefistófeles en el Fausto de Gounod	1977	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en blanco y negro
	John Relyea como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1984	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en color

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Ruggiero Raimondi como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1985	Caracterización diabólica como animal plateado de un bestiario medieval	Grabación
	Ruggiero Raimondi como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1985	Indumentaria religiosa: Obispo con mitra y capa pluvial bordada en plata	Grabación
	Ruggiero Raimondi como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1985	Indumentaria decimonónica: Frac negro con capa y chistera.	Grabación
	Samuel Ramey Como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1989	Caracterización diabólica con pantalón rojo y pequeños cuernos del mismo color	Grabación
	Samuel Ramey como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1990	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en color

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Samuel Ramey como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1995	Indumentaria eclesiástica decimonónica: Sotana, alba y estola	Grabación
	Egils Silins como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1996	Caracterizado como militar	Fotografía en color
	Egils Silins como Mefistófeles en Fausto de Gounod	1997	Indumentaria de inspiración militar: abrigo de corte soviético.	Grabación
	Neven Belamarić como Mefistófeles en La Condénación de Fausto de Berlioz	1998	Indumentaria decimonónica con sutiles alusiones diabólicas en los complementos de color rojo	Grabación
	Egils Silins como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	1999	Caracterizado como guerrero medieval	Fotografía en color

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Valentin Kostenko como Mefistófeles en el Fausto de Gounod	2000	Caracterización clásica.	Grabación
	Roberto Scandiuzzi como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	2002	Caracterización diabólica con indumentaria contemporánea y cuernos de color rojo	Fotografía en color
	José Van Dam Como Mefistófeles en la Condenación de Fausto de Berlioz	2002	Indumentaria contemporánea en color amarillo y maquillaje diabólico	Grabación
	Ruggero Raimondi como Mefistófeles en Fausto de Gounod	2004	Actualización de la indumentaria roja característica del personaje	Fotografía en color
	Vestuario para Mefistófeles en Fausto de Gounod. Diseño de Santo Loquasto	2005	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en color

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Danilo Rigosa como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2005</p>	<p>Estética actual estilizada: Largo abrigo rojo y larga cabellera negra.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Orlin Anastassov Mefistófeles en la Condenación de Fausto de Berlioz</p>	<p>2006</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Fotografía en color</p>
	<p>Ildar Abdrazakov como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2006</p>	<p>Caracterización diabólica fantástica con musculatura sobrepuesta a la manera de los superhéroes cinematográficos</p>	<p>Fotografía en color</p>
	<p>Hao Jiang Tian como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2006</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Fotografía en color</p>
	<p>Askar Abdrazakov como Mefistófeles en Fausto Gounod</p>	<p>2007</p>	<p>Indumentaria contemporánea. Guantes y mechón rojo para caracterizar al personaje</p>	<p>Fotografía en color</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	John Relyea como Mefistófeles en la Condenación de Fausto de Berlioz	2008	Actualización en cuero rojo de la indumentaria tradicional del personaje	Grabación
	René Pape como Mefistófeles en Fausto de Gounod	2008	Indumentaria decimonónica. Frac que por el color rojo trasluce el carácter diabólico del personaje	Grabación
	Homero Pérez Miranda como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	2009	Indumentaria contemporánea con camisa roja	Fotografía en color
	Réti Attila como Mefistófeles en la Condenación de Fausto de Berlioz	2009	Indumentaria decimonónica con leves alusiones demoníacas en los complementos de color rojo	Grabación
	Orlin Anastassov como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	2010	Indumentaria contemporánea en color rojo y maquillaje diabólico	Fotografía en color

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Stefan kocan como Mefistófeles en la ópera homónima de Boito	2011	Indumentaria contemporánea en tonos de fantasía y gafas de sol	Fotografía en color
	Greer Grimsley como Mefistófeles en el Fausto de Gounod	2011	Indumentaria decimonónica	Fotografía en color
	Christopher Purves como Mefistófeles en la Condención de Fausto de Berlioz	2011	Indumentaria contemporánea: Esmoquin rojo y maquillaje diabólico	Grabación
	Christopher Purves como Mefistófeles en La Condención de Fausto de Berlioz	2011	Traje femenino que corresponde a un disfraz de florista, con bolso flores y gafas de sol.	Grabación
	Rene Pape como Mefistófeles en Fausto de Gounod	2011	Traje negro largo femenino, con abanico y diadema.	Grabación

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Sir Willard White es Mefistófeles en la condenación de Fausto</p>	<p>2013</p>	<p>Indumentaria decimonónica. Traje completamente rojo con capa.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Alexei Tanovitsky como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2013</p>	<p>Indumentaria contemporánea: Frac negro. El carácter diabólico lo aporta el maquillaje en este caso.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Erwin Schrott como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2014</p>	<p>Estética contemporánea estilizada: Abrigo de cuero negro con vuelo y solapas levantadas.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Rubén Amoretti como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2015</p>	<p>Indumentaria decimonónica estilizada: Frac negro con chistera. El elemento diabólico lo aporta el maquillaje circense</p>	<p>Grabación</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Dmitriy Kondratiev como Mefistófeles en La Condención de Fausto de Berlioz</p>	<p>2015</p>	<p>Apariencia de pordiosero decimonónico</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Bryn Terfel como Mefistófeles en La Condención de Fausto de Berlioz</p>	<p>2015</p>	<p>Indumentaria contemporánea, caracterizado como médico</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Ildar Abdrazakov como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2015</p>	<p>Indumentaria contemporánea: Traje sastre blanco sin camisa</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Ildar Abdrazakov como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2016</p>	<p>Indumentaria contemporánea estilizada: Pantalón rosa corto de talle alto y abrigo negro</p>	<p>Grabación</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Ildebrando D'Arcangelo como Mefistófeles en la Condención de Fausto.</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria decimonónica: Frac negro con chaleco blanco y capa negra.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Alex Esposito como Mefistófeles en la Condención de Fausto.</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria diabólica: Traje de serpiente tentadora del Paraíso Terrenal.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Alex Esposito como Mefistófeles en la Condención de Fausto.</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria contemporánea: Traje sastre blanco.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Hernán Iturralde como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria contemporánea de fantasía: Traje rallado de colores, tipo pijama.</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Ramaz Chikviladze como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria historicista estilizada: Calzas renacentistas de color amarillo. El elemento diabólico lo aporta la corona papal de color negro</p>	<p>Grabación</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Andreas Bauer como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria historicista estilizada: sotana roja con vuelo. El elemento diabólico lo aporta el color rojo y el maquillaje cadavérico</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Andreas Bauer como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2017</p>	<p>Indumentaria femenina: traje plateado palabra de honor con miriñaque</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Artur Kaipkulov como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2018</p>	<p>Indumentaria contemporánea: pijama de preso</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Luca Pisaroni como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2018</p>	<p>Estética contemporánea: Caracterización de Cristo con el cuerpo cubierto de tatuajes</p>	<p>Grabación</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Rafael Korpic como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2019</p>	<p>Estética contemporánea: Traje sastre con abrigo largo de inspiración soviética</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Licio Bruno como Mefistófeles en la obra homónima de Boito</p>	<p>2019</p>	<p>Indumentaria decimonónica estilizada: el colorido no parece corresponderse con la época</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Mika Kares como Mefistófeles en la obra homónima de Boito</p>	<p>2019</p>	<p>Indumentaria de trabajo contemporánea: Mono de color amarillo y camiseta de tirantes negra</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Evan Boyer como Mefistófeles en la obra homónima de Boito</p>	<p>2019</p>	<p>Indumentaria tradicional del personaje actualizada</p>	<p>Grabación</p>
	<p>Daniel Miroslav como Mefistófeles en Fausto de Gounod</p>	<p>2019</p>	<p>Indumentaria diabólica: cuernos de toro, pantalón bombacho granate con fajín y tirantes negros</p>	<p>Fotografía en color</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Teddy Tahu Rhodes como Mefistófeles en Fausto de Gounod	2020	Indumentaria femenina: vestido negro de noche en cuero con tirantes y largos guantes negros. Cabello largo y diadema	Fotografía en color
	Evgeny Stavinsky como Mefistófeles en Fausto de Gounod	2020	Estética decimonónica: Traje sastre gris. No se perciben elementos diabólicos	Grabación
	Christian van Horn como Mefistófeles en Fausto de Gounod	2021	Indumentaria contemporánea. Traje sastre íntegramente negro y abrigo del mismo color. Melena larga y perilla.	Fotografía en color

Desde las primeras imágenes que hemos podido ver, correspondientes al estreno de *Faust* de Gounod en 1859 del que presentamos un detalle del cartel anunciador original (p. 112), la apariencia de Mefistófeles responde a la descripción que realiza Goethe: Los diversos cantantes que en el s. XIX incorporaron el personaje, como Jean-Baptiste Faure en 1869, Franco Novara en 1883, Eduad Reszke en 1887 (p. 112), reproducen también el modelo clásico.

Iniciado el s. XX esta tendencia se mantiene como podemos comprobar en las fotografías de Marcel Journet en 1900 (p.113) a Fiódor Chaliapin en 1910 (p.114).

Existen ligeras diferencias en los diversos diseños no demasiado importantes, como comprobamos al comparar dos figurines de comienzos de siglo, el de Giuseppe Palanti de 1902-16 (p. 113) y el de Constantin Korovin de 1906 (p. 114), en el primero se alterna el color rojo característico del personaje con el negro que también lo acompañará en numerosas ocasiones, mientras que en el segundo se hace uso del blanco.

Por otro lado, en relación con las diversas caras que ofrece Mefistófeles y a las que hacíamos alusión en el capítulo anterior, recogemos algunas de estas variantes como la que ofrece el propio Fiódor Chaliapin en 1906 (p.114) que para la versión de Boito presenta una caracterización típicamente diabólica consistente en unas medias y una malla estampada que le cubre el cuerpo. El espadín es sin duda una de las constantes en los comienzos del personaje, de hecho, esta última caracterización como diablo también lo incluye.

En la imagen de Fiódor Chaliapin de 1910 (p. 114) aparece otro elemento propio del Mefistófeles de Gounod, una mandolina que empleará en la famosa escena de la serenata a Margarita.

La capa es un elemento que aporta cierta variedad estética al personaje, desde la más corta y juvenil que portan entre otros Chaliapin en 1910 (p. 114), hasta la más seria y larga que es empleada por Giuseppe De Luca en 1905 y Antonio Magini en 1906 (p. 113), Jean-François Delmas en 1908 (p. 114) o el propio Chaliapin en 1912 (p. 115). No olvidemos que este elemento cumple una función argumental: en la versión de Boito permite a los protagonistas viajar como si de una alfombra mágica se tratase, y en la versión de Gounod es la que permite en casi todos los montajes clásicos realizar la transformación mágica de Fausto de anciano a joven, que generalmente tiene lugar detrás de dicha capa.

Otro de los tipos al que hemos hecho alusión es el fraile de apariencia diabólica que aparece explícitamente en la versión de Boito y a veces también en la escena de la iglesia de Gounod. De esta tipología presentamos varios ejemplos tempranos, dos de ellos corresponden al propio Fiódor Chaliapin en 1916 y 1922 (p. 115) para el *Mefistofele* de Boito precisamente. Mucho más reciente es la imagen de Boris Christoff de 1965 que reproduce este mismo tipo (p. 117). Otro modelo también de carácter religioso es el que ofrecen Samuel Ramey en 1995, que simula un sacerdote decimonónico diciendo misa, o Ruggiero Raimondi que, en 1985, se presenta con apariencia de obispo (p. 119), o Andreas Bauer que ya en 2017 viste sotana roja de tipo cardenalicio (p. 128).

El maquillaje es otro elemento que caracteriza al personaje desde un principio unas veces de forma poco perceptible, limitándose a elevar las cejas como en el caso de Marcel Journet en 1900 (p. 113). Pero en otras ocasiones, se exageran los rasgos de forma muy apreciable, como en las caracterizaciones de Antonio Magini en 1906 (p. 113), Chaliapin en 1922 (p. 115), Neri en 1952 (p. 116), Miroslaw Cangalovic en 1959 (p. 116) o Nicolai Ghiaurov en 1967 (p. 117), en las que vemos incluso el empleo de postizos para alterar la forma de algunos rasgos, como la nariz o las orejas. En ocasiones esta exageración puede parecernos incluso jocosa como en la imagen de 1925 (p. 115) o la de Raffaele Areé de 1955 (p. 116).

El tipo diabólico está presente de nuevo en las fotografías de Nazzareno De Angelis de 1931, Giulio Neri de 1952, y Cesare Siepi de 1958 (p. 126) correspondientes a sendas versiones del *Mefistofele* de Boito. En las tres se emplea como único elemento de vestuario un taparrabos, hecho con tiras que parecen de piel, o una falda larga, en el caso de De Angelis. En los tres casos se opta por una barba caprina, que acentúa el aspecto animal del personaje. Mucho más tarde, en 1985 Ruggiero Raimondi presenta también apariencia diabólica, que parece directamente sacado del Beato de Liébana (p. 119); en 2017 Alex esposito viste un simpático modelo que emula a la serpiente del paraíso, en la Condensación de Fausto, con un traje confeccionado en tela que imita la piel de este ofidio, larga cola y melena también larga (p.127); y ya en el año 2019 Daniel Miroslav en Fausto de Gounod, vuelve a presentar esta apariencia demoníaca, pero actualizada y mucho más jocosa, con cuernos de toro y pantalón rojo de tirantes, de hecho, el maquillaje no presenta ningún rasgo diabólico (p.129). No exactamente diabólica es la caracterización de Luca Pisaroni en el Fausto de Gounod que en 2018 reproduce una terrorífica imagen de Anticristo con el cuerpo tatuado representando huesos y órganos del cuerpo humano (p. 128).

Cesare Siepi en 1963 y Nicolai Ghiaurov al año siguiente (p. 117) reproducen de nuevo la imagen clásica del Mefistófeles de Goethe, sin embargo, en 1970 la fotografía de Roger Soyer (p. 117) que recoge un momento de la versión de Berlioz, nos muestra una apariencia completamente alejada del arquetipo: Mefistófeles aparece ataviado con un fantasioso traje, rematado por una enorme gola apuntada, y haciendo uso de un gran abanico. La elección de esta caracterización no responde ya a razones argumentales, sino que se deriva de un criterio estético determinado. El maquillaje muestra también rasgos poco habituales como son la presencia de unos cuernos pintados sobre el abultado cráneo desnudo. A partir de los años 70 del pasado siglo, empezamos a percibir una clara

evolución hacia este tipo de diseño más imaginativo, que se alternará con la composición clásica del personaje. También de acuerdo con esta nueva tendencia tenemos al Mefistófeles de Nicola Ghiuselev de 1972 (p. 118), cuya indumentaria, tampoco responde al modelo clásico del personaje. En este caso emplea una prenda de cuero sin mangas. La cualidad diabólica del personaje es incorporada mediante un maquillaje de rasgos muy exagerados. Otra versión muy terrorífica y alejada del tópico es la que nos ofrece Norman Treigle en 1973 (p. 118) que representa a un cadavérico y anciano Mefistófeles.

Sin embargo, en las tres imágenes siguientes, la de Nicolai Ghiaurov de 1973, Roger Soyer de 1977 y John Relyea de 1984 (p. 118) nuevamente reconocemos al Mefistófeles clásico, tipología que también reproduce Samuel Ramey en la fotografía de 1990 (p. 119) para el *Mefistofele* de Boito. En 1989 sin embargo, este mismo cantante nos había presentado al personaje con una apariencia muy diferente, en la que aparece con el torso desnudo, pantalones rojos y unos cuernos postizos también rojos, en una versión de San Francisco muy celebrada de esta ópera (p. 119).

En ocasiones, se ha querido dotar a la obra de connotaciones políticas, como en la versión de 1996, en la que Egils Silins encarna a Mefistófeles en esta ocasión la historia se sitúa en la Alemania nazi (p. 120). El personaje aparece vestido de militar de alto rango, al que podemos reconocer su carácter diabólico por el trabajo de maquillaje que exagera el nacimiento del pelo en forma de V en la frente (pico de viuda), la tez pálida y las clásicas cejas oblicuas. Este mismo cantante, al año siguiente 1997 encarna el personaje con una caracterización similar, pero naturalizando los rasgos del maquillaje (p. 120); también de inspiración militar es la versión de 2011 de *La damnation de Faust* de Berlioz que dirige Terry Gilliam, en la que Christopher Purves encarna a Mefistófeles, se situará en este mismo momento histórico. En este caso, el cantante viste esmoquin rojo, color que casi siempre relacionamos con nuestro personaje (p. 123). El traje gris con largo traje que viste Rafael Korpik en 2019 en el Fausto de Gounod, recuerda a la moda soviética de la guerra fría (p. 129).

También presenta una cierta apariencia militar, aunque ahora de carácter historicista Egils Silins en 1999, que parece un guerrero medieval, ataviado con casaca de cuero negro y un casco con detalles metálicos (p. 120).

A pesar de lo visto en el caso anterior, encontramos ya por estas fechas algunas caracterizaciones que se alejan no solo de la imagen arquetípica de Mefistófeles, sino que prescinden de los marcos históricos que se han empleado tradicionalmente (el s. XVI, que es en el que se sitúa el mito de Fausto, según la tradición y el propio Goethe; o el s. XIX,

en que fueron compuestas las tres óperas que estamos analizando). Casos como el de José Van Dam, que en 2002 viste un traje de corte actual, del que solo destaca la elección del color amarillo, que no se relaciona tradicionalmente con este personaje. Sin embargo, en cuanto al maquillaje, sí que se ajusta a los rasgos tradicionales (p. 120). También de amarillo se viste Ramaz Chikviladze en 2017, en una de las caracterizaciones más originales que hemos encontrado, en la que viste solamente unas calzas del citado color con una gran bragueta y lleva una corona papal de color negro (p.127).

En cuanto a la indumentaria de color rojo, clásica de Mefistófeles, que emula a un caballero del s. XVI, aún se sigue empleando, incluso en fechas muy recientes como vemos Valentin Kostenko en 2000 (p.121); en el traje diseñado por Santo Loquasto en 2005, o el que viste Hao Jiang Tian en 2006 (p. 121)

Este mismo modelo ha sido a veces reinterpretado, como podemos ver en la fotografía de Ruggero Raimondi de 2004, en la que viste una simplificación de la iconografía tradicional, pero sin modificarla drásticamente (p. 121).

Especial mención merece la modernización del modelo clásico que luce John Relyea en 2008: en esencia, no difiere del Mefistófeles clásico, pero se han estilizado los elementos que componen el vestido, se ha optado por un material nuevo como es el cuero (rojo eso sí), combinado con adornos de plumas a modo de incipientes alas. Mantiene también la clásica gorra, que ahora parece más bien un casco y que incorpora las tradicionales plumas de gallo (p. 122). Muy similar a esta, prácticamente calcada es la indumentaria de Evan Boyer en 2019, interpretando el personaje de Boito (p. 129).

Como ya hemos adelantado, el segundo marco histórico más empleado para situar el mito es el s. XIX. A esta época se ajusta la vestimenta de Ruggiero Raimondi, para el Fausto de Gounod en 1985, con un frac negro con chaleco rojo, capa y chistera también negras (p.119); Neven Belamarié, para la Condenación de Fausto en 1998, que lleva levita negra sobre camisa blanca y chaleco rojo descuidado (p.120); Roberto Scandiuzzi de 2002, que no prescinde sin embargo del color rojo (p. 120), Askar Abdrazaklow en 2007, que lleva un elegante traje negro con levita y guantes rojos, (un detalle actual de esta caracterización es el peinado con cola de caballo) (p. 122), Rene Pape en 2008 en la ópera de Gounod, que viste un elegante frac en tonalidades rojas (p. 127); Réti Attila en 2009 para la Condenación de Fausto, con traje de levita negro y pañuelo rojo al cuello (p. 123) Homero Pérez, en 2009, cuyo único elemento diabólico distintivo es el color rojo de la camisa que lleva bajo un discreto chaleco negro (p. 122). Orlin Anastassov ya en 2010 se acoge también al modelo decimonónico de traje con levita de color rojo, en este caso la

licencia atemporal es también el peinado que consiste en una melena larga (p. 122). En este mismo año Greer Grimsley es caracterizado también de acuerdo con la moda del s. XIX, de hecho, no podemos apreciar ningún detalle que destaque su personalidad diabólica (p. 123). Acorde a esta misma cronología se presenta Sir Willard White en 2013 en la Condención de Fausto, en esta ocasión completamente de rojo (p.125); Rubén Amoretti en 2015, en Fausto de Gounod, completamente de negro y con chistera (p. 125). También centrado en la estética decimonónica, pero en esta ocasión asemejando un pordiosero de Dikens tenemos a Dmitriy Kondratiev en 2015 (p. 126). Ildebrando D´Arcangelo en la Condención de Fausto en 2017 reproduce la imagen de un gentlement del XIX, muy cercano a la estética del Conde Drácula (p.127). Con una estética mucho más desenfadada, pero igualmente decimonónica tenemos a Licio Bruno en Mefistófeles de Boito, en 2019 que viste un traje de ralla multicolores y pantalón rojo (p. 129). Por último, en esta misma cronología se sitúa la caracterización de Evgeny Stavinsky en 2020, para Fausto de Gounod, que lleva traje gris con levita, y no muestra ningún rasgo diabólico en su caracterización (p.130).

Completamente ajenos a los diversos tipos que hemos descrito hasta ahora son losdecim siguientes casos: por un lado Orlin Anastassov que en 2006 se viste como un aristócrata del s. XVII, caso único entre los que hemos podido localizar (p. 121);; pero quizá el caso más original de todos es el de Ildar Abdrazakov que en 2006 muestra a Mefistófeles como un héroe de ciencia ficción con una hiperdesarrollada musculatura sobrepuesta y alas membranosas que nacen de los brazos como en los murciélagos (p. 121).

Otra modalidad de Mefistófeles, poco frecuente, es aquella en la que aparece disfrazado con ropas femeninas, presentamos varios ejemplos: la primera corresponde a un montaje de *La Damnation de Faust* de Berlioz que se realizó para la English National Opera de Londres con Christopher Purves en el papel de Mefistófeles, este aparece caracterizado como florista, mientras que en la siguiente imagen Rene Pape incorpora al personaje en la opera de Gounod en la Royal Opera House de Londres, luciendo un elegante vestido de noche negro (p. 123).

Una vez iniciado el s. XXI vamos a ver como el personaje de aleja de modelos historicistas, acercándose a una estética contemporánea más o menos imaginativa: Ya hemos comentado el caso de José Van Dam de 2002 (p. 121) que viste traje sastre actual, en esta misma línea, en 2005 Danilo Rigosa en Fausto de Gounod se ajusta a modelos actuales, pero con cierta estilización, su abrigo rojo llega hasta el suelo y lleva una

larguísima melena larga, los rasgos del maquillaje son de carácter diabólico, la indumentaria de Stefan Kocan en un montaje de 2011 también se viene a nuestra época, vistiendo un traje sastre contemporáneo de color malva sin camisa, completando con unas gafas de sol y su peinado es una melena corta completamente actual (p. 124). En 2013 Alexei Tanovitsky en Fausto de Gounod viste también un elegante frac de color negro completamente actual (p. 125). Menos elegante, pero igualmente actual es el traje de cuero negro que viste Erwin Schrott en 2014 en Fausto de Gounod (p.125). Bryn Terfel en 2015 en la Condenación de Fausto reproduce la apariencia de un médico actual, con un traje gris y sobrepuesta una bata blanca (p. 126). Más provocador se muestra Ildar Abdrazakov este mismo año en el Fausto de Gounod con un clásico traje blanco, en este caso sin camisa (p. 126). Este mismo cantante en la siguiente imagen correspondiente a 2016 viste un original traje con pantalón corto de color rosa de talle muy alto algo, combinado con chaqueta de frac (p. 126). En 2017 Alex Espósito, en el mismo montaje de la Condenación de Fausto en que viste de serpiente del Edén, aparecerá la mayor parte del tiempo con un sobrio traje sastre de color blanco (p. 127). Menos clásico, e inspirado en la estética del artista plástico peruano José Tola se presenta Hernán Iturralde en 2017 en Fausto de Gounod, con un traje de rayas multicolores de trazado irregular (p. 127). Como un preso contemporáneo, con pijama de rayas se viste Artur Kaipkulov en 2018 en el Fausto de Gounod (p. 128). También bastante informal es el vestuario que lleva Mika Kares en 2019 en el Mefistófeles de Boito, consistente en un mono de obrero de color amarillo y camiseta negra de tirantes (p.129). Y, por último, igualmente contemporánea es la indumentaria que lleva Christia van Horn en 2021 (traje sastre gris con abrigo del mismo color, y larga cabellera) en la ópera Fausto de Gounod (p.130).

En líneas generales, y dejando de lado las caracterizaciones singulares del personaje (diabólica, femenina, religiosa, etc.), podríamos decir, ateniéndonos a lo que hemos analizado en esta tabla, que a pesar de que el recorrido estético del personaje no es lineal, puesto que se producen frecuentes vueltas al pasado, sin embargo, es de destacar que predomina la estética clásica (que se refiere al s. XVI) en los montajes del s. XIX y primera mitad del s. XX; predomina la estética decimonónica hasta finales del s. XX; y en los montajes que se han realizado ya en este siglo son predominantes las caracterizaciones que traen el mito de Fausto a nuestros días.

En cuanto al maquillaje, también con numerosas excepciones, podríamos decir que ha ido simplificándose, mostrando paulatinamente un aspecto más humano y natural del personaje.

5. Mefistófeles en clave de humor.

El mito de Fausto y el personaje de Mefistófeles ofrecen una posible lectura en tono de humor. Tanto la versión de Gounod como la de Boito incluyen guiños jocosos, ejemplo de ello es el momento en que Mefistófeles intenta seducir a Marta (en ambas versiones), también la escena de la taberna en la ópera de Berlioz se presta a una interpretación cómica.

Casi todas las imágenes que hemos empleado para confeccionar la tabla 6. *Mefistófeles en clave de humor* provienen de la colección gráfica de la Bibliothèque Nationale de France, y fueron extraídas en su mayoría de publicaciones periódicas de finales del s. XIX, contemporáneas por tanto del estreno del *Faust* de Gounod.

Precisamente la inclusión en el drama de pasajes hilarantes dio lugar a severas críticas por parte de los estudiosos del *Faust* de Goethe, que planteaba el mito fáustico desde un punto de vista mucho más riguroso.

La prensa de la época da buena cuenta de este clima irónico fundamentalmente frente a la versión de Gounod que desde un primer momento es la que mayor popularidad alcanza. Prueba de ello son las numerosas caricaturas que se hicieron, de las cuales recogemos una muestra en la tabla 6.

La primera de estas imágenes es un dibujo aparecido en un periódico francés en 1858, este Mefistófeles extremadamente delgado y narigudo se ajusta no obstante a la indumentaria clásica que ya conocemos (p. 130).

En la siguiente imagen de 1860 la caricatura se hace extensiva al resto de personajes del drama: Mefistófeles cubre con su raída capa a una soñadora Margarita acosada por un ridículo Fausto mucho más bajo que ella (p. 130).

El propio Charles Gounod es representado como un desproporcionado Mefistófeles en la siguiente imagen, dispuesto a entonar la famosa serenata de *Faust*, momento precisamente de carácter cómico en la ópera (p. 130).

Boito tampoco se librará de la ironía como acredita la caricatura de 1906 en la que un carcajeante Mefistófeles nos lo presenta (p. 131). En un cartel publicitario de 1905 para una marca de chocolate francés, se rinde homenaje al músico italiano en una imagen en la que Mefistófeles se hace acompañar de un sonriente diablillo de color verde. La fecha que aparece hace alusión al año de nacimiento del compositor (p. 131).

En torno también al *Faust* de Gounod recogemos también otras dos viñetas de 1908: en la primera de ellas Mefistófeles se afana en teñir las canas del anciano Doctor

Fausto, como fórmula mágica para rejuvenecerlo, la otra se desarrolla en el jardín de Margarita, y muestra el momento en que Fausto es empujado por Mefistófeles para que seduzca a la joven. La alusión a la ópera se hace más evidente pues podemos ver en la parte inferior de la imagen las indicaciones del director musical (p. 132).

Especial mención merece la opereta *Le petit Faust* (1869) de Florimod Ronger (Hervé). Aquí el carácter cómico es extensivo a toda la obra, como ya comentamos al analizarla. De ella recogemos varias imágenes: la primera se corresponde con un detalle del cartel anunciador en la que vemos una caricatura de la joven que interpretó el papel de Mefistófeles en el estreno. Que el carácter del personaje sea ahora cómico no evita que la indumentaria se ciña estrictamente al modelo clásico, pluma incluida (p. 130). Del año siguiente es la fotografía en la que podemos ver a Mademoiselle Debreux encarnando el papel de Mefistófeles (p. 131). La siguiente imagen es un detalle de la página de un periódico donde se anuncia una reposición en 1882 (p. 131).

El éxito de *Le Petit Faust* dio lugar a que se realizase una adaptación para ballet por parte de Louis Galice que se estrenó en el teatro Olimpia de Paris en 1890, de la cual presentamos el cartel anunciador donde precisamente aparece el clásico Mefistófeles (p. 131).

Las dos imágenes (p. 132) corresponden a un montaje de la opereta de este mismo año, la cantante que incorpora el papel ha modernizado la apariencia del personaje vistiéndolo de cuero negro. El cartel anunciador que cierra la tabla muestra un Mefistófeles femenino en actitud seductora.

Las siguientes representaciones de los años 2013 y 2015 presentan al personaje de frac negro con sombrero de copa del mismo color y bastón. En la última imagen correspondiente a un montaje de 2019 (p. 142) se retoma la indumentaria clásica de Mefistófeles, pero en clave caricaturesca.

Tabla 6. Mefistófeles en clave de humor.

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Caricatura Mefistófeles a raíz del estreno de <i>Faust</i> de Gounod en una publicación periódica francesa</p>	<p>1858</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Litografía</p>
	<p>Caricatura de los personajes de Fausto</p>	<p>1860</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Lápiz de grafito</p>
	<p>Caricatura de Charles Gounod caracterizado como Mefistófeles</p>	<p>1867</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles con los rasgos caricaturescos del compositor</p>	<p>Lápiz de grafito y guache</p>
	<p>Detalle del personaje de Méphisto en el Cartel inaugural de <i>Le Petit Faust</i> de Hervé</p>	<p>1869</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles encarnado por una joven actriz</p>	<p>Litografía</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	Mademoiselle Debreux como Méphisto en <i>Le Petit Faust</i> de Hervé	1870	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Fotografía en blanco y negro
	Jane Pernyn como Méphisto en <i>Le Petit Faust</i> de Hervé	1897	Indumentaria diabólica	Fotografía en Blanco y negro
	Imagen alusiva a <i>Le Petit Faust</i> en una publicación periódica francesa con motivo de su reposición	1882	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Litografía
	Cartel anunciador obra de Louis Galice <i>Le Petit Faust</i> en versión Ballet	1890	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Litografía
	Cartel para una marca de chocolate que homenajea al compositor Arrigo Boito a través del personaje de Mefistófeles	1905	Indumentaria clásica de Mefistófeles	Litografía

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Caricatura de Arrigo Boito acompañado de un sonriente Mefistófeles aparecida en una publicación periódica francesa</p>	<p>1906</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles en compañía del compositor</p>	<p>Litografía</p>
	<p>Caricatura en la que Mefistófeles tiñe el pelo del doctor Fausto para rejuvenecerlo. Aparecida en una publicación periódica francesa</p>	<p>1908</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Litografía</p>
	<p>Caricatura de una escena de la ópera <i>Faust</i> de Gounod donde aparecen los personajes Mefistófeles y Fausto. Pertenciente a una publicación periódica francesa</p>	<p>1908</p>	<p>Indumentaria clásica de Mefistófeles</p>	<p>Litografía</p>
	<p>Méphisto en una reposición de <i>Le Petit Faust</i> de Hervé</p>	<p>2011</p>	<p>Caracterización diabólica a base de cuero negro, cadenas y cuernos y tridente de color rojo</p>	<p>Fotografía en color</p>

IMAGEN	TÍTULO	FECHA	DESCRIPCIÓN	SOPORTE
	<p>Cartel anunciador de una reciente representación de <i>Le Petit Faust</i> de Hervé</p>	<p>2011</p>	<p>Caracterización diabólica del personaje con sensual indumentaria femenina roja y cuernos</p>	<p>Litografía</p>
	<p>Sandrine Buendia como Méphisto en <i>Le Petit Faust</i> de Hervé</p>	<p>2013</p>	<p>Caracterización andrógina en color negro con chistera</p>	<p>Fotografía en color</p>
	<p>Elaine Ortiz como Méphisto en <i>Le Petit Faust</i> de Hervé</p>	<p>2015</p>	<p>Indumentaria masculina: frac negro con chistera y bastón. Cabello rojizo</p>	<p>Fotografía en color</p>
	<p>Karine Godefroy como Méphisto en <i>Le Petit Faust</i> de Hervé</p>	<p>2019</p>	<p>Indumentaria diabólica</p>	<p>Fotografía en color</p>

6. Caracterización de Mefistófeles en diversos montajes recientes.

Tras este recorrido que nos permite hacernos una idea de la trayectoria estética de Mefistófeles desde las primeras escenificaciones hasta la actualidad tanto en su vertiente seria como cómica, vamos a analizar con más detenimiento una serie de montajes que se han realizado en las últimas décadas para los más importantes teatros del mundo, de las óperas de Berlioz, Gounod y Boito.

Este análisis consta de dos fases: La primera consiste en la elaboración de una tabla en la que figura la ficha técnica del montaje, según el siguiente esquema:

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
------------	----------------	----------------	-----------------	---------------------------

La tabla constará además de una serie variable de imágenes que recogen las diversas intervenciones de Mefistófeles a lo largo de cada una de las representaciones, señalando a que acto y escena corresponde cada imagen.










La segunda fase de este análisis consiste en la descripción de las diversas caracterizaciones empleadas en cada representación.

En el apéndice 2 (Tablas descriptivas sobre montajes escénicos del mito de Fausto), realizamos una descripción más pormenorizada de cada una de estas caracterizaciones y señalamos las diversas interacciones que Mefistófeles desarrolla con los demás personajes.

6.1. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz.

6.1.1. Split 1998.

Tabla 7. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Split 1998.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1998	Palacio de Diocleciano (Split).	Lucio Gabriele Dolcini	Ivo Lipanović	Fausto: Sveto Matošić Komnenović Mefistófeles: Neven Belamarić Margarita: Nadine Chery
Acto II Escena 2^a		Acto II Escena 3^a		Acto II Escena 4^a
				
Acto III Escena 2^a		Acto III Escena 4^a		Acto III Escena 6^a
				
Acto IV Escena 3^a		Acto IV Escena 4^a		Acto IV Escena 5^a
				

Análisis de la caracterización.

La grabación más temprana que hemos localizado se desarrolla en el Palacio de Diocleciano de la capital croata, que es el elemento más destacado de este montaje. Mefistófeles corre a cargo de Neven Belamarić, bajo barítono esloveno fallecido en 2006 que aporta una cierta pesadez vocal al personaje. El diseño escénico, técnico y de caracterización de los personajes, tanto el vestuario como el maquillaje corre a cargo del italiano Lucio Gabriele Dolcini.

La escenografía aprovecha como fondo la propia ruina romana, añadiendo a lo largo del desarrollo del montaje diversos elementos que con gran austeridad determinan el marco concreto en que se desarrolla cada escena. La indumentaria de los personajes se inspira en la moda decimonónica, predominando las tonalidades oscuras, este también es el caso de Mefistófeles que emplea el mismo vestuario durante el desarrollo de toda la ópera. Al negro predominante se suman algunos complementos de color rojo que indican el carácter diabólico del personaje, como son los guantes de cuero, el forro del abrigo, o el chaleco bordado en oro de regusto orientalizante, al inicio porta sombrero de copa. El aspecto general del personaje es ligeramente descuidado. En cuanto al maquillaje, define el carácter malévolo del personaje de forma sutil, oscureciendo los párpados y exagerando las cejas.

Las nueve imágenes que hemos seleccionado se corresponden con las intervenciones que tiene el personaje a lo largo de la ópera, tanto en la presente representación, como en las siguientes versiones que analizaremos.

6.1.2. Salzburgo 1999.

Tabla 8. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Salzburgo 1999.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1999	Festival de Salzburgo.	Jaume Plensa (La Fura dels Baus)	Sylvain Cambreling	Fausto: Paul Groves Mefistófeles: Willard White Margarita: Vesselina Kasarova
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.

En este montaje de la Fura dels Baus, cuya dirección artística corre a cargo de Jaume Plensa, el personaje de Mefistófeles es encarnado por el bajo-barítono jamaicano Willard White, que aporta al personaje una fuerte personalidad.

Su indumentaria es en todo momento rigurosamente negra, color que comparte con el resto del reparto. La simbología de este color lo relaciona por tanto con lo maligno. El estilo, como suele ser habitual en los montajes de la Fura dels Baus es bastante vanguardista, de difícil clasificación temporal. Esta elección estética refuerza el carácter simbólico del mito, evitando su adscripción a un momento o un lugar concreto.

El vestuario del personaje no varía a lo largo de toda la representación y se compone de: Una camiseta negra de manga corta, un pantalón de material plástico con hebilla plateada y larga gabardina con grandes solapas (de la que en ocasiones prescinde) también de material plástico, asimismo luce un solideo de apariencia eclesiástica o judaica también de color negro y el mismo material. El maquillaje apenas define los rasgos diabólicos del personaje.

Es interesante señalar el carácter simbólico de la vestimenta de Fausto, que al comienzo de la obra es blanca y de apariencia pastoril, pero que a lo largo de la representación se irá asemejando cada vez más a la de Mefistófeles, terminando ambos con el mismo vestuario. Esta metamorfosis externa simboliza la transformación moral del personaje, que en esta versión le conduce finalmente a la condenación.

6.1.3. Bruselas 2002.

Tabla 9. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Bruselas 2002.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2002	Teatro de la Monnaie de Bruselas.	Roland Aeschlimann	Antonio Pappano	Fausto: Jonas Kaufmann Mefistófeles: José Van Dam Margarita: Susan Graham
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.

Aquí el veterano bajo-barítono belga José Van Dam encarna en su localidad natal el personaje de Mefistófeles. El diseñador Roland Aeschlimann elige en esta ocasión el color amarillo como atributo maligno del personaje, lo que resulta especialmente llamativo por lo excepcional. La estética de la obra es bastante minimalista y atemporal, pero la indumentaria de los personajes se ajusta a la moda de finales del s. XIX, época en que fue compuesta la ópera y que suele ser una elección frecuente por parte de los directores de escena.

La indumentaria del personaje no varía a lo largo de toda la ópera y se compone de: un traje con chaqueta y chaleco íntegramente amarillo, camisa, guantes, sombrero de copa bastón y zapatos negros, a partir del cuarto acto incorpora además una gabardina también de color negro.

El maquillaje acentúa la palidez del personaje y remarca las cejas oblicuas y el nacimiento de pelo en forma apuntada en mitad de la frente, rasgo que conocemos como pico de viuda, y, que es también bastante frecuente en la caracterización diabólica.

6.1.4. Nueva York 2008.

Tabla 10. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Nueva York 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Metropolitan Opera House de Nueva York	Karin Erskine	James Levine	Fausto: Marcello Giordani Mefistófeles: John Relyea Margarita: Susan Graham
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.

Esta versión del Metropolitan Opera House de New York cuenta con el bajo-barítono canadiense John Relyea para el personaje de Mefistófeles. En este espectacular montaje, escénicamente muy atrevido, todos los personajes visten una fiel recreación de la moda del s. XIX, mientras que la indumentaria de Mefistófeles recuerda la descripción de Goethe, pero notablemente actualizada.

Su traje, que no varía a lo largo de toda la representación, está confeccionado con cuero de color rojo, y consta de pantalones holgados decorados con botones, chaqueta inspirada en la de un frac, pero decorada con pliegues oblicuos del mismo cuero y plumas negras en las mangas, de la camisa asoman chorreras de encaje negro, la clásica gorra presenta una visera apuntada, adornada con dos largas plumas de gallo.

El maquillaje no es excesivamente exagerado y denota el carácter malévolo del personaje ensombreciendo los ojos y potenciando las cejas y los pómulos. Lleva patillas perilla y bigote muy perfilados, el cabello es pelirrojo ligeramente largo y descuidado.

6.1.5. Szeged (Hungria) 2009.

Tabla 11. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Szeged 2009.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2009	Teatro Nacional de Szeged	Kentaur.	Sándor Gyüdi	Fausto: Lászlo Boldizsán. Mefistófeles: Réti Attila. Margarita: Érsek Dóra.
Acto II Escena 2^a		Acto II Escena 3^a		Acto II Escena 4^a
				
Acto III Escena 2^a		Acto III Escena 4^a		Acto III Escena 6^a
				
Acto IV Escena 3^a		Acto IV Escena 4^a		Acto IV Escena 5^a
				


Análisis de la caracterización.

Nuevamente nos encontramos con un contraste buscado entre la escenografía, que resulta muy minimalista y contemporánea, frente a un diseño de vestuario decimonónico, Mefistófeles no será una excepción en este caso.

El rol diabólico es encarnado en esta ocasión por Réti Attila, barítono húngaro que actúa en su ciudad natal, defendiendo el personaje de manera digna. Durante toda la representación mantiene la misma indumentaria, lleva media melena con un mechón blanco que comparte con Fausto, traje negro con chaleco y levita damasquinados y un pañuelo rojo al cuello, único elemento que recuerda su carácter diabólico. Únicamente en la última escena, cuando Fausto ha entrado ya en el infierno, Mefistófeles sustituye la levita negra por otra roja, desvelando así su verdadera naturaleza. El maquillaje es bastante discreto y tampoco revela el carácter del personaje.

6.1.6. Londres 2011.

Tabla 12. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Londres 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	English National Opera. Londres	Katrina Lindsay.	Música: Edward Gardner. Teatral: Terry Gilliam.	Fausto: Peter Hoare. Mefistófeles: Christopher Purves. Margarita: Christine Rice.
Introducción		Acto I Escena 3ª	Acto I Escena 4ª	Acto II Escena 2ª
				
Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª	Acto II Escena 5ª	Acto III Escena 4ª
				
Acto III Escena 5ª		Acto IV Escena 3ª	Acto IV Escena 4ª	Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.

Esta tercera versión de *La Damnation de Faust* que presentamos en la que el personaje de Mefistófeles está encarnado por el barítono inglés Christopher Purves, cobra especial interés por su presencia casi continua en escena y por la gran variedad de caracterizaciones que utiliza.

La dirección teatral a cargo de Terry Gilliam sitúa la historia en la Alemania nazi. Fausto es un pusilánime médico manejado en todo momento por Mefistófeles que se enamora de la joven judía Margarita, a la que abandona durante una redada y que morirá en un campo de concentración. Por esta causa Fausto enloquecerá y la locura será por tanto su condenación. La presente versión traduce al inglés el libreto original, como suele ocurrir en el Reino Unido, sin embargo, la habilidad del director hace que no sea necesario modificar el texto para que la historia experimente un giro argumental tan considerable.










Son varios los momentos en los que aparece Mefistófeles, aunque originalmente no estaba prevista su presencia, estos son: La introducción hablada, que no figura en el libreto original; la tercera escena del acto I, en que Mefistófeles realiza el reparto de una gran tarta con el mapa de Europa entre los mandatarios de los diversos países, mientras suena la marcha húngara, en ambos casos el personaje viste un clásico esmoquin negro; la siguiente escena que en este montaje se desarrolla en el hospital donde trabaja Fausto, en la que viste una bata médica manchada de sangre; la escena 5ª del acto II en la que lleva un uniforme militar nazi negro; y por último la escena 5ª del acto III en la que porta una gabardina negra.

En las demás intervenciones que sí responden al libreto de la ópera aparece sucesivamente con un esmoquin rojo en el acto II; caracterizado y travestido como florista en la escena 4ª del acto III; y los actos IV y V en los que viste pantalón negro, camiseta interior descuidada y manchada de sangre y bata guateada en tono dorado, en la cabalgata del último acto que tiene lugar a lomos de una moto con sidecar añade a esto un casco de cuero con gafas de motorista de la época, y bufanda blanca.

El maquillaje realza la palidez y endurece los rasgos del personaje que aparece completamente calvo. La gran expresividad del cantante aporta el resto de cualidades maléficas, pero también humorísticas a Mefistófeles.

6.1.7. Ruan 2013.

Tabla 13. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Ruan 2013.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2013	Ópera de Ruan Alta Normandía.	Lionel Lesire.	Nicolas Krüger.	Fausto: Erik Fenton. Mefistófeles: Sir Willard White. Margarita: Marie Gautrot.
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.

El veterano bajo británico Sir Willard White, que ya vimos en la versión de 1999 del Festival Salzburgo, aporta su envolvente voz y su poderosa presencia al personaje.

La puesta en escena es muy eficaz: un elemento central que representa una brújula (alusión al viaje de Fausto y Mefistófeles), que gira y se alza, es el espacio en el que los cantantes se desenvuelvan, diversos elementos sobrepuestos y efectos de luz hacen el resto para hacernos viajar por los diferentes lugares en que se desarrolla el drama.

El vestuario de los protagonistas no es, a diferencia de la escenografía vanguardista, se basa en la moda del S. XIX, pero con un cromatismo que le aporta un claro valor simbólico: mientras que Margarita y Fausto visten de blanco, Mefistófeles lo hará íntegramente de rojo. Su traje se compone de pantalón de seda, zapato negro, chaleco de terciopelo, camisa sin cuello y capa de seda con esclavina, y forro violáceo. Esta misma indumentaria le acompaña a lo largo de toda la ópera. Nuevamente el rojo se hace protagonista en la plasmación del carácter malévolo del personaje.

En cuanto al maquillaje, destaca de forma discreta las facciones, aportando una mayor dureza al rostro de Mefistófeles.

6.1.8. Astracán (Rusia) 2015.

Tabla 14. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Astracán 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro Estatal de Ópera y Ballet de Astracán	Konstantin Balakin y Elena Vershinina	Valeriy Voronin	Fausto: Alexey Mikhailov Mefistófeles: Dmitriy Kondratiev. Margarita: Elena Razguliayeva.
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.

En esta ocasión la escenografía gana la mano a la caracterización. La puesta en escena es muy espectacular: la escena se cubre por completo por un sinnúmero de libros de diversos tamaños, en alusión a la sabiduría que obsesiona al protagonista. La indumentaria es sin embargo pretendidamente pobre. El joven bajo barítono ruso Dmitriy Kondratiev que encarna más que dignamente el personaje de Mefistófeles, tanto vocal como interpretativamente, viste como un pordiosero: jersey de punto lleno de agujeros, un guardapolvo largo hasta los pies que no alcanza a levita, pantalones raídos, y botas altas de color negro. Cuando se presenta ante Fausto porta un sombrero de copa negro bastante desvencijado, podría tratarse de un personaje de Dickens. Este vestuario se mantendrá durante toda la representación. El color brilla por su ausencia, predominando los tonos grises, Fausto tampoco es una excepción en este sentido. El maquillaje define sutilmente el carácter malvado de Mefistófeles, pero sin grandes alardes.

6.1.9. París 2015.

Tabla 15. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. París 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro de la ópera de la Bastilla.	Alvis Hermanis y Christine Neumeister.	Philippe Jordan.	Fausto: Jonas Kaufmann. Mefistófeles: Bryn Terfel. Margarita: Sophie Koch.
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				










Análisis de la caracterización.

El teatro de la ópera de la Bastilla presenta un montaje con un gran despliegue técnico y artístico. La escenografía es futurista, y se compone de estructuras metálicas geométricas de diversos tamaños que modifican el espacio escénico continuamente. Sugerentes proyecciones completan el elemento escénico, que recuerda un laboratorio, donde se manipula sin escrúpulos al ser humano, con alusiones a la manipulación genética y la realidad virtual. En esta ocasión Mefistófeles encarnado magistralmente por Bryn Terfel es un científico que se sirve de la ciencia para engañar a Fausto. La indumentaria es contemporánea, no se aprecia ningún guiño decimonónico.

Mefistófeles viste de forma elegante: lleva un traje gris con chaleco, al que incorpora durante la parte central de la representación de una bata de médico, y en el último acto un jersey azul oscuro. Nada en él reclama la atención sobre el carácter maléfico del personaje, ni el vestuario ni el maquillaje, excepto las dotes interpretativas de Terfel. Al final del drama todos los personajes se deshacen de su vestuario, y se uniforman con monos de color gris, incluida Margarita, dando a entender con esto que todos formaban parte de un complot para conseguir el alma de Fausto, y en el último momento, una vez condenado este muestran su verdadera apariencia.

6.1.10. Lieja 2017.

Tabla 16. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Lieja 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Ópera Real de Valonia.	Jesús Ruiz.	Patirck Davin.	Fausto: Paul Groves. Mefistófeles: Ildebrando D´arcangelo. Margarita: Nino Surguladce.
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª	Acto III Escena 4ª	Acto III Escena 6ª		
				
Acto IV Escena 3ª	Acto IV Escena 4ª	Acto IV Escena 5ª		
				

Análisis de la caracterización.

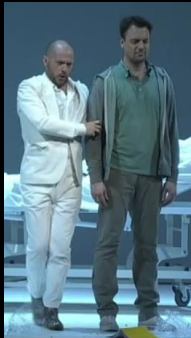
A pesar de la belleza de este montaje, y de la indudable calidad vocal de los intérpretes, en cuanto a la indumentaria se adhiere a la tradición, que sitúa el drama den el S. XIX.

El rol de Mefistófeles, encarnado en esta ocasión por bajo-barítono italiano Ildebrando D'Arcangelo, no varía su indumentaria a lo largo de todo el drama. Viste con una elegancia impecable un frac negro, con chaleco blanco sin corbata, y una larga capa negra con forro de color rojo. Su estético podría recordar al conde Drácula encarnado por Bela Lugosi en el cine. En la escena de la serenata, que generalmente tiene lugar frente a la casa de Margarita, en esta ocasión, se desarrolla en la propia alcoba. En esta ocasión prescindirá de la capa, al igual que en la escena segunda, esta es la única modificación que apreciamos.

El maquillaje no incorpora ningún rasgo demoníaco. Se diría que el verdadero galán de esta producción es Mefistófeles y no Fausto.

6.1.11. Roma 2017.

Tabla 17. *La Damnation de Faust* de Hector Berlioz. Roma 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Teatro de la Ópera de Roma.	Carla Teti.	Damiano Michieletto.	Fausto: Pavel Cernoch. Mefistófeles: Alex Esposito. Margarita: Verónica Simeoni.
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 3ª		Acto II Escena 4ª
				
Acto III Escena 2ª		Acto III Escena 4ª		Acto III Escena 6ª
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto IV Escena 5ª
				

Análisis de la caracterización.







El bajo barítono italiano Alex Esposito encarna a Mefistófeles en este original y espectacular montaje. La puesta en escena se realiza en un espacio blanco neutro con dos entradas, que paulatinamente se va convirtiendo en una sala de proyecciones simultáneas, a través de las que vamos descubriendo lo que ocurre fuera de escena. La relación entre Fausto y Mefistófeles pasa por momentos de ambigüedad en el terreno del deseo (en relación con la nana que canta Mefistófeles para que Fausto duerma, antes de partir hacia el encuentro con Margarita). La historia se subvierte completamente por arte y efecto de la dirección escénica, lo que hace muy difícil seguir la trama. La plaza frente a la casa de Margarita se convierte por arte de magia en el jardín de Edén, en la cuarta escena del acato III (es el momento en que Mefistófeles canta su animada serenata), pero en este momento Mefistófeles se ha convertido serpiente tentadora (no en vano en ese momento se está consumando la relaciona amorosa entre Fausto y Margarita).

En cuanto a la caracterización del personaje señalaremos que con variaciones son dos básicamente las indumentarias que luce: durante la mayor parte del drama viste traje sastre de impecable color blanco sin corbata. Sin embargo, como ya hemos señalado durante el acto III se transforma en la serpiente tentadora del paraíso terrenal, esta transformación de vestimenta y maquillaje ocurre frente a los ojos del público, que mediante una proyección a gran tamaño puede verlo en escena. En este momento a Mefistófeles le colocan un traje de imitación de piel de serpiente compuesto por un pantalón con tirantes del que sale una larga cola, y una americana del mismo tejido. En cuanto a la transformación del maquillaje: le tiñen el rostro de verde, ensombreciendo sus ojos y le colocan una larga peluca morena. Esta transformación abarca solamente el acto III, después vuelve a su impoluto traje blanco. Pero según se acerca el final del drama Tanto Fausto como Mefistófeles se enzarzan en una lucha que les lleva a mancharse completamente con una sustancia que parece fango, de manera que Mefistófeles llega a la escena del infierno del acto IV completamente manchado de negro. Esta huida hacia el negro se corresponde con la cabalgata que los conduce al infierno y coincide con la parte más vertiginosa de la partitura.

6.2. *Faust* de Charles Gounod.

6.2.1. Tokio 1973.

Tabla 18. *Faust* de Charles Gounod. Tokio 1973.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1973	NHK Hall Teatro .	Jacques Dupont.	Paul Ethuin.	Fausto: Alfredo Kraus. Mefistófeles: Nicolai Ghiaurov. Margarita: Renata Scottò. Wagner: Paolo Mazzotta. Valentín: Lorenzo Saccomani. Marta: Anna di Stasio. Siebel: Milena dal Piva.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto V
				

Análisis de la caracterización.



Figura 67. Nikolai Ghiaurov caracterizándose de Mefistófeles para el Fausto de Gounod. Tokio 1973.

En esta primera grabación que hemos localizado del Fausto de Gounod, el personaje de Mefistófeles corre a cargo del impresionante bajo búlgaro Nikolai Ghiaurov. Puesto que la grabación es bastante antigua, la calidad de las imágenes no es óptima, por eso hemos optado por incluir una fotografía en blanco y negro, que recoge el momento en que le están dando los últimos retoques antes de la representación. Aquí podemos apreciar con más detalle cómo está compuesto el tipo de Mefistófeles, que responde a modelos del S. XVI, al igual que el resto de personajes (Goethe sitúa la acción en esta época): Lleva mallas, y un jubón de cuero con acuchillados en el cuerpo y en





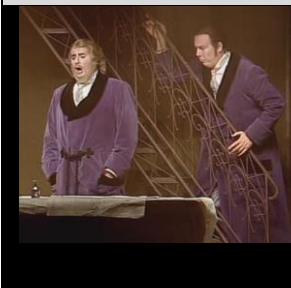











las mangas. Los hombros se destacan con mediante un sobrepuesto del mismo material. En la cabeza porta un pequeño gorro en punta con una larga pluma de gallo. Toda la indumentaria de Mefistófeles es de color negro, a excepción de la camisa que asoma por los acuchillados y el cuello y que es de color blanco.

Este modelo es el que hemos considerado en el análisis anterior, como indumentaria clásica de Mefistófeles, aunque en esta ocasión han optado por el color negro en lugar del rojo, que suele ser más habitual.

El maquillaje acentúa los rasgos de Ghiaurov, mediante sombras y luces localizadas (nariz afilada, barbilla partida, pico de viuda, pómulos marcados, cejas oblicuas, ojos rasgados), aportando un elemento extra para la caracterización diabólica del personaje.

6.2.2. Paris 1975-2001.

Tabla 19. *Faust* de Charles Gounod. Paris 1975-2001.

Acto I (A)	Acto II (A)	Acto III (A)	A. IV E. 3ª(A)
			
Acto I (B)	Acto II (B)	Acto III (B)	A. IV E. 3ª(B)
			
A. IV E. 3ª (A)	Acto IV E. 4ª (A)	A. V E. 1ª (A)	Acto V Escena 2ª (A)
			
A. IV E. 3ª (B)	Acto IV E. 4ª (B)	A. V E. 1ª (B)	Acto V Escena 2ª (B)
			

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1975 (A)	Opéra de Paris.	Max Bignens.	Charles Mackerras	Fausto: Nicolai Gedda. Mefistófeles: Roger Soyer. Margarita: Mirella Freni. Wagner: Jean-Louis Soumagnas. Valentín: Tom Krause. Marta: Jocelyne Taillon.
Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2001 (B)	Opéra Nationale de Paris.	Max Bignens.	Maurizio Benini. Puesta en escena Jorge Lavelli.	Fausto: Marcello Giordani. Mefistófeles: Ferruccio Furlanetto. Margarita: Isole Isokoski. Wagner: Nicolas Testé. Valentín: Russell Braun. Marta: Martine Mahé. Siebel: Kristine Jepson.
En ambas versiones la ópera Nacional de París recupera la misma puesta en escena tanto en la escenografía como en el vestuario de la versión de 1975 que ya hemos comentado.				







Análisis de la caracterización.

Dos montajes de la Ópera de París uno de 1975 y otro de 2001 comparten el mismo diseño escenográfico y de vestuario que estuvo a cargo de Max Bignens. Por esta razón mostramos las imágenes de ambos montajes consecutivamente pues resulta interesante comprobar la gran similitud de ambas versiones, a pesar de que con ello alteremos el orden diacrónico que estamos siguiendo hasta el momento. Haremos referencia en la comparativa de imágenes a la versión de 1975 como (A) y a la de 2001 como (B).

Mefistófeles interpretado respectivamente por Roger Soyer y Ferruccio Furlanetto, empieza el acto I con una bata guateada de color púrpura al igual que Fausto y tras la transformación de este ambos vestirán frac de color gris con sombrero de copa a juego, que en la versión de 1975 se acompañará en ocasiones de un abrigo más oscuro con cuello de piel, como única diferencia entre ambos montajes. Por lo demás la indumentaria no variará a lo largo de toda la ópera. Ni la indumentaria ni el maquillaje revelan en ningún momento el carácter demoníaco del personaje.

6.2.3. Chicago 1980.

Tabla 20. *Faust* de Charles Gounod. Chicago 1980.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1980	Opera Lyric of Chicago.	Pier Luigi Samaritani.	George Prêtre.	Fausto: Alfredo Kraus. Mefistófeles: Nicolai Ghiaurov. Margarita: Mirella Freni. Wagner: Robert Wilber. Valentín: Richard Stilwell Marta: Geraldine Decker. Siebel: Katherine Ciesinski.
<p>Notas: En esta producción se han realizado varias modificaciones en el IV acto: Se inicia con la escena 3ª de la iglesia, además se han eliminado la escena 1ª y parte de la 2ª escena.</p> <p>La escena 1ª del V acto (noche de Walpurgis) también se ha suprimido.</p> <p>En esta producción Fausto se condena en el último momento.</p>				
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto V
				

Análisis de la caracterización.







Esta versión de *Faust* de Gounod que se realizó en Chicago en 1980 en la que Mefistófeles fue interpretado por el célebre bajo búlgaro Nicolai Ghiaurov, acompañado por su esposa Mirella Freni como Margarita y Alfredo Kraus como Fausto. Este espléndido reparto no se corresponde con la calidad estética de los decorados y el vestuario, que en todo momento son muy convencionales.

La indumentaria de Mefistófeles que como la del resto de personajes responde a modelos del s. XVI, es exageradamente lujosa y no variará a lo largo de la representación, estando compuesta por: Jubón negro de terciopelo con mangas muy abullonadas y detalles púrpura en los acuchillados; ancho cinturón; calzas a media pierna; capa hasta la rodilla igualmente negra y damasquinada; sombrero con varias plumas; espadín al costado y escarcela a la cintura (de la que él mismo hace mención); además de unas botas muy altas.

En cuanto al maquillaje, este exagera la palidez del rostro y acentúa las cejas oblicuas, también aporta profundidad a los ojos; como complemento lleva perilla de apariencia caprina.

6.2.4. Bolonia 1984.

Tabla 21. *Faust* de Charles Gounod. Bolonia 1984.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1984	Teatro Comunale.	Pier Luigi Pizzi.	Alain Lombard.	Fausto: Jaune Aragall. Mefistófeles: Silvano Carroli. Margarita: Daniela Dessi. Wagner: Tito Tortura. Valentín: Vicente Sardinero. Marta: Laura Boca. Siebel: Ambra Vespasiani.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto V Escena 1ª		Acto V
				

Análisis de la caracterización.







Recogemos esta versión por el valor histórico de la grabación, a pesar de que está presente una calidad de imagen muy deficiente. No hemos podido localizar tampoco fotografías de la época que mejoren la comprensión de la caracterización. En cualquier caso, podemos afirmar que tanto la escenografía como el vestuario responde a modelos históricos (cercaos a la moda del S. XVI, en el que se sitúa la historia).

Mefistófeles, interpretado en esta ocasión por el magnífico barítono italiano Silvano Carroli, luce diferentes indumentarias, que tienen como elemento común la elección del negro como base de la caracterización, color frecuentemente asociado a Mefistófeles. El traje que mejor se identifica, en el acto III se compone de botas altas, calzas y jubón con las mangas abullonadas, todo él de color negro. En cuanto a la capa, que es el elemento que más diferencia los diferentes momentos del personaje, señalar que presenta tres colores, negro en la primera escena del acto V, rojo en los actos I y II y en la escena tercera del acto IV, y blanca, aunque prescinde de ella en el acto III que tiene lugar en el jardín de Margarita.

En resumidas cuentas, podemos destacar el uso simbólico de los colores que se asocian con el personaje, fundamentalmente el negro y el rojo. En este caso el color blanco se suele emplear para disimular el carácter malvado del personaje, como ocurre en el jardín de Margarita, en el que el personaje actúa como un caballero seductor.

6.2.5. Viena 1985.

Tabla 22. *Faust* de Charles Gounod. Viena 1985.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1985	Teatro estatal de la ópera de Viena.	Carl Toms.	Erich Binder.	Fausto: Francisco Araiza. Mefistófeles: Ruggiero Raimondi. Margarita: Gabriela Benackova. Valentín: Walton Grönsroos. Marta: Gertrude Janh. Siebel: Gabriele Sima.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Ultima escena		Acto V Única escena
				

Análisis de la caracterización.

En este montaje se altera el orden de algunas escenas del acto IV (primero tendrá lugar la escena de la serenata y el duelo y después la escena que se desarrolla en la iglesia) y además se suprime la noche de brujas del acto V. Añadiendo dos episodios que no responden al argumento original: en el acto III que se desarrolla en el jardín de Margarita, Mefistófeles realiza una fugaz aparición con apariencia plenamente diabólica; y también introducen una novedad en el final de la obra, en el que Fausto vuelve a su estudio y a su edad avanzada y es entonces cuando Mefistófeles se cobrará su deuda, arrebatándole el alma en el momento de la muerte.

En cuanto a la caracterización y la puesta en escena hay que señalar que se trata de un montaje historicista, en el que tanto el vestuario como los elementos escénicos reproducen la estética decimonónica.

Mefistófeles, interpretado por el prestigioso bajo barítono italiano Ruggiero Raimondi, durante la mayor parte del drama muestra la apariencia de un caballero elegante con un traje negro con levita y botas de cuero altas. Hay dos guiños al carácter diabólico en el color rojo del chaleco y en la presencia de plumas también rojas en el sombrero de copa. El maquillaje también señala dicho carácter diabólico en el sombreado anguloso del rostro y las cejas oblicuas.










En la aparición diabólica del tercer acto se muestra como una criatura infernal, mitad humano mitad animal, con alas de murciélago y cuernos, todo él de una tonalidad plateada.

En el acto en la escena que se desarrolla en la iglesia adopta el rol de obispo que podremos ver también en otras versiones, en lugar del tradicional habito de monje. Tanto la mitra, en la casulla y la capa pluvial son de color negro bordados ricamente en plata.

El último rol que adopta Mefistófeles en el último acto es el mismo con el que se inicia la obra.

6.2.6. Zúrich 1995.

Tabla 23. *Faust* de Charles Gounod. Zúrich 1995.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1995	Grand Théâtre de Zúrich.	Miruna Boruzescu	John Nelson	Fausto: Giuseppe Sabbatini. Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Deborah Riedel. Valentín: Jeffrey Black. Marta: Claire Larcher. Siebel: Martine Mahe.
Acto I		Acto I		Acto I
				
Acto II		Acto III		Acto IV Escena 2ª
				
Acto IV Escena 4ª		Acto V Escena 2ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

Este montaje de 1995 cuenta con la participación de Samuel Ramey como Mefistófeles, presenta la particularidad de desarrollarse al menos en apariencia siempre en el interior de una iglesia, incluso las escenas que se supone ocurren en exteriores, esto aporta un ambiente de por sí opresivo. La época en la que nos situamos es nuevamente el s. XIX, por lo que tanto los vestidos como los decorados responden a modelos de ese momento.

Esto explica que en la primera escena que se supone ocurre en el gabinete de Fausto en realidad se desarrolle en mitad de una misa religiosa, cuyo oficiante será precisamente Mefistófeles, que aparece de espaldas cubierto con un alba sacerdotal, después se deshace de ella y muestra una elegante indumentaria compuesta por: Pantalón negro; levita roja y chaleco dorado; camisa blanca y corbata negra con alfiler; capa larga roja (bajo la cual se produce la transformación mágica de Fausto); bastón y sombrero de copa rojo. Vemos que el color predominante es nuevamente el rojo, que desde sus inicios es el color característico de Mefistófeles. En el acto II prescindirá de la capa roja, y en el acto III la cambia por otra con cuello de piel.

En la 4ª escena del acto IV Mefistófeles sale de uno de los ataúdes que los soldados trajeron de la guerra. Aquí prescinde de la levita y lleva una gorra militar, la del soldado al que ha reemplazado en el ataúd.







En la escena 2ª del acto IV en que Margarita acude a orar al templo, Mefistófeles la aborda vistiendo hábito monacal. En esta producción es Mefistófeles el que asesina al hijo de Margarita ahogándolo en la pila bautismal.

Finalmente, durante la apoteosis de Margarita que de nuevo es una celebración religiosa vuelve a vestir el alba sacerdotal y porta el cirio pascual.

El maquillaje es pálido, con cejas ligeramente oblicuas, barba y cabello pelirrojo que en la frente forma el característico saliente.

6.2.7. Riga (Letonia) 1997.

Tabla 24. *Faust* de Charles Gounod. Riga 1997.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1997	Ópera Nacional de Letonia.	Guntars Kambars.	Alexandrs Vilumanis.	Fausto: Valentin Prolats. Mefistófeles: Egisls Silins. Margarita: Mihela Samira. Valentín: Eduards Cudakovs. Marta: Dace Volforte. Siebel: Karmena Radovska.
*En este montaje se invierte el orden de las escenas 3ª y 4ª del acto cuarto.				
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Escena 1ª
				

Análisis de la caracterización.

Este montaje de 1997, interpretado al aire libre en las calles de Riga, el bajo-barítono letón Egisls Silins interpreta el papel de Mefistófeles. La puesta en escena es muy sencilla, se compone de un fondo blanco sobre el que se realizan una serie de proyecciones y se completa la escenografía con algunos elementos que nos sitúen en cada uno de los ámbitos en los que se desarrolla la ópera.







En cuanto a la caracterización de los personajes, hay que señalar que es de inspiración contemporánea. Mefistófeles luce sucesivas indumentarias que paso a describir: Al inicio de la ópera se presenta en silla de ruedas (Fausto termina el drama en esta misma situación) y viste chaleco blanco, sombrero de ala ancha negro, abrigo color crema y bufanda roja; en el acto III tiene un cambio de vestuario: pantalón y chaleco negros, y abrigo de cuero del mismo color; en la tercera escena del acto IV, en la que tiene lugar el duelo entre Fausto y Valentón, emplea un abrigo gris de grandes solapas de inspiración militar; en la escena de la iglesia se viste con sotana cardenalicia (roja, lógicamente); y finalmente en el acto V lleva chaleco gris oscuro sin camisa y pantalón negro. En el pecho que queda al descubierto tiene pintado un crucifijo rojo invertido, como símbolo de la negación a Cristo.

La gama de colores elegidos está en la línea de lo habitual en nuestro personaje: negro como color predominante, rojo para algunos elementos (bufanda, crucifijo) que recuerdan el carácter diabólico de forma sutil, o abiertamente cuando se viste de cardenal satánico.

En cuanto al maquillaje, se basará en modelos clásicos: cejas oblicuas, barbilla partida, pico de viuda, nariz afilada y pómulos prominentes, sin exceder una cierta moderación estética.

6.2.8. Krasnodar (Rusia) 2000.

Tabla 25. *Faust* de Charles Gounod. Krasnodar 2000.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2000	Teatro Musical de Krasnodar.	Dmitry Saetovich.	Fuata Mansurov.	Fausto: Valentin Prolats. Mefistófeles: Valentin Kostenko. Margarita: Mihela Samira. Valentín: Eduards Cudakovs. Marta: Dace Volforte. Siebel: Karmena Radovska.
*En este montaje se invierte el orden de las escenas 3ª y 4ª del acto cuarto.				
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Escena 1ª
				

Análisis de la caracterización.







La presente producción de 2000 pone de manifiesto la pervivencia en determinados teatros de la estética decimonónica, incluso en los inicios del S. XIX. Este hecho, es sin embargo cada vez menos frecuente, y se suele circunscribir a producciones menores.

Mefistófeles emplea aquí una única indumentaria, que responde al que hemos denominado modelo clásico. Se trata de un modelo que se acoge a la moda del S. XVI, y que coincide con la auto descripción que realiza el personaje de Goethe, y el propio Mefistófeles de Gounod, cuando se presenta ante Fausto: calzas y jubón con mangas abullonadas, sombrero en punta con larga pluma de gallo. En este caso el jubón está decorado con voluminosos bordados dorados. El personaje se acompaña de una larga capa negra, con la que en ocasiones hace ademán de ocultarse, gesto muy propio de los primitivos Mefistófeles. Ante la opción de elegir el color negro o el rojo que son los más tradicionales del personaje, se ha optado por el negro.

El maquillaje es también muy exagerado, y responde al modelo clásico: pómulos muy pronunciados, tez blanquecina, nariz afilada, ojos y cejas oblicuos y perilla en punta. Parece una caracterización extraída de los inicios del S. XX.

6.2.9. Nápoles 2004.

Tabla 26. *Faust* de Charles Gounod. Nápoles 2004.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2004	Teatro di San Carlo.	Daniel Ogier.	Jean-Louis Martinoty.	Fausto: Marcelo Álvarez. Mefistófeles: Rugiero Raimondi. Margarita: Darina Takova. Valentín: Franco Vassallo. Marta: Marianna Cappellani. Siebel: Francesca Provvisionato.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Escena 1ª
				

Análisis de la caracterización.









El veterano Rugiero Raimondi incorpora el personaje de Mefistófeles en esta versión del teatro San Carlo de Nápoles. Tanto la estética de la escenografía (que incorpora obras de arte del Renacimiento, libremente dispuestas), como la de la caracterización se basan en modelos del S. XVI, interpretados desde la simplificación.

Mefistófeles y Fausto emplearán durante la mayor parte del montaje la misma indumentaria: botas de cuero marrón hasta las rodillas, calzas y jubón de manga larga de punto rojo con textura de borlas, cinturón de cuero marrón, y chaleco hasta la cadera de raso rojo sin cierre. Tanto en su primera aparición como en todo el acto V Mefistófeles incorpora además una larga y vaporosa capa blanca teñida de rojo por zonas (que también acabará empleando Fausto). En la escena que comparte con Margarita, y que tiene lugar en la iglesia, empleará un hábito monástico de color negro.

En cuanto al maquillaje y peluquería se ha optado por un mayor naturalismo que en otros montajes de este mismo estilo.

6.2.10. Londres 2004.

Tabla 27. *Faust* de Charles Gounod. Londres 2004.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2004	Royal Opera House	Brigitte Reiffenstuel.	Antonio Pappano.	Fausto: Roberto Alagna. Mefistófeles: Bryn Terfel. Margarita: Angela Gheorghiu. Valentín: Simon Keenlyside. Marta: Della Jones. Siebel: Sophie Koch.
Obertura y Acto I		Acto II Escena 1ª		Acto II Escena 2ª
				
		Acto IV Esc. 1ª		Acto IV Escena 2ª
				Act. V Esc. 1ª
				Acto V escena 2ª

Análisis de la caracterización.

Nuevamente la historia se sitúa en el s. XIX. Ahora Mefistófeles es interpretado por el bajo-barítono británico Bryn Terfel, que aparecerá en escena ya durante la obertura vistiendo un traje de buhonero de color marrón, compuesto por larga capa descuidada, pantalón y chaleco damasquinado el mismo color. Esta indumentaria la mantiene durante el primer acto y vuelve a emplearla en el final de la ópera.

La indumentaria que viste Mefistófeles en el acto II supone un anacronismo en el contexto de la obra pues se trata de un lujoso y descuidado traje a la moda del s. XVII, compuesto de casaca y pantalones rojos con profusión de bordados dorados, lleva además una larga capa rematada con encajes dorados que lleva sobre uno de los hombros.

Al final de los actos II y IV vestirá un elegante esmoquin negro y bastón rojo y sombrero de copa.

En el acto III empleará una vestimenta militar, simulando ser uno de los soldados que vuelve de la guerra. El uniforme está compuesto por casaca gorra y pantalones grises, con detalles dorados en botones puños, hebilla y botas.

Durante la 1ª escena de acto IV que tiene lugar en la iglesia llevará una larga túnica de color gris confeccionada con un tejido muy rústico.







La más original de las caracterizaciones de este montaje es la empleada en la 1ª escena del acto V, noche de brujas en la que vestirá un traje femenino negro muy lujoso, como de fiesta, de un tejido brillante, que acompañará con un abanico negro y una diadema de brillantes que le otorga una apariencia principesca.

Mefistófeles lleva el pelo largo y descuidado a lo largo de todo el montaje. El maquillaje no es excesivamente exagerado, siendo el rasgo más destacado la inclinación oblicua de las cejas que otorga al personaje un aire maligno. Lleva perilla y bigote, incluso en el momento en que es caracterizado de mujer.

Tanto la indumentaria y el maquillaje del personaje como los decorados se ajustan a la tradición escenográfica de la ópera, salvo quizá por la licencia de travestir al personaje en el acto V. Si bien este hecho es inusual, no será la única ocasión en que esto ocurra.

6.2.11. Novara 2005.

Tabla 28. *Faust* de Charles Gounod. Novara 2005.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1995	Teatro Coccia de Novara.	Beppe De Tomasi	Marcello Rota	Fausto: Massimiliano Tonsini. Mefistófeles: Danilo Rigosa. Margarita: Silvia Dalla Benetta. Valentín: Leo An. Marta: Sandra Pacheco Quintero. Siebel: Daniele Zanfardino.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 2ª		Acto V Escena 1ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

Tanto la escenografía como la caracterización de este montaje presenta una cierta ambigüedad temporal y estilística. Mientras que Fausto inicia la obra con una indumentaria propia del S. XIX, sin embargo, la primera aparición de Mefistófeles establece ya un claro contraste, puesto que su indumentaria (claramente diabólica) está compuesta por un traje de corte contemporáneo, pero con una particularidad: el abrigo le llega hasta el suelo. La transformación de Fausto también supone su adscripción temporal y definitiva al S. XX.

En cuanto a la caracterización de Mefistófeles, interpretado por el bajo italiano Danilo Rigosa, que tiene que luchar con las condiciones acústicas de este teatro, hay que señalar que no varía a lo largo de toda la obra, por lo que no hemos considerado necesario ofrecer tantas imágenes como en otros montajes, limitándonos a seis momentos destacados de la trama.

Dicha caracterización no es en absoluto naturalista, se compone de un traje que incluye un larguísimo abrigo rojo que le llega hasta los pies, camisa negra y corbata también roja. Igualmente, destacable resulta el trabajo de maquillaje y peluquería. El personaje porta una larga melena negra y lacia que le cubre hasta la mitad de la espalda. El maquillaje también destaca los rasgos demoniacos del personaje: cejas oblicuas, sombras violáceas muy acentuadas en los párpados y rasgos faciales angulosos, componen un conjunto que lo diferencia claramente del resto de personajes.

6.2.12. Buenos Aires 2006.

Tabla 29. *Faust* de Charles Gounod. Buenos Aires 2006.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2006	Buenos Aires Lírica. Teatro Avenida.	María Clara Beitía	Guillermo Brizzio	Fausto: Gonzalo Tonckoviack. Mefistófeles: Homero Pérez-Miranda. Margarita: Daniela Taberning. Valentín: Leonardo Estévez. Marta: Cristina Wasylyk. Siebel: Vanesa Mautner
Acto I		Acto I		Acto II
				
Acto III		Acto IV Escena 1ª		Acto IV Escena 2ª
				

Análisis de la caracterización.

La presente producción recurre a la estética historicista, tanto en la escenografía como en la caracterización de los personajes.





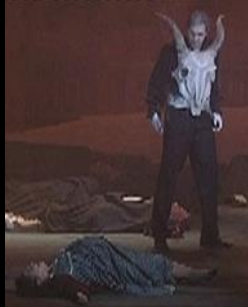




Mefistófeles, interpretado por el bajo barítono chileno Homero Pérez-Miranda, emplea diversas vestimentas, más o menos naturalistas dependiendo del momento concreto, pero siempre haciendo un guiño a su carácter maléfico. Su indumentaria se inspira en la moda decimonónica, aunque con algún complemento más arcaico como las botas que aluden al S. XVI en el que se sitúa el origen mítico de esta historia.

La vestimenta del personaje se compone de dos trajes base, a los que se añaden una serie de elementos sobrepuestos que los modifican. El primero de estos conjuntos se compone de chaleco damasquinado rojo, pantalón oscuro, camisa blanca y botas altas de carácter anacrónico. A este equipamiento, se añaden para aportar mayor o menor verosimilitud al personaje una serie de elementos: Cuando se quiere mostrar su carácter diabólico con mayor claridad se le suma una larga capa negra con forro roja y un casquete rojo adornado con una pluma, así se acerca a la descripción que el propio Goethe hace del personaje. Sin embargo, cuando se pretende que el personaje pase desapercibido, se complementa con una levita decimonónica y un sombrero de copa. Señalar el guiño que supone el uso de un guante rojo y otro negro. En otros momentos de la obra cambia la parte superior del modelo base por una camisa negra, más claramente malévola, con la adición del casquete y la capa (escena de la iglesia), es aquí donde el personaje muestra su carácter malvado en todo su apogeo.

Hemos optado por no ofrecer imágenes de todo el desarrollo del drama, para primar la calidad en la visualización de las mismas, dada la iluminación tan oscura, que dificulta la comprensión de dichas imágenes.

6.2.13. Bucarest 2007.

Tabla 30. *Faust* de Charles Gounod. Bucarest 2007.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2007	Ópera Nacional de Bucarest.	Catalin Ionescu-Arbore.	Adrian Morar.	Fausto: Robert Nagy. Mefistófeles: Julian Konstantinov. Margarita: Leontina Vaduva. Valentín: Iordache Basalic. Marta: Gabriela Dragusin. Siebel: Mihaela Ispan.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª
				
Acto V Escena 1ª		Acto V Escena 1ª		Acto V Escena 2ª
				

Análisis de la caracterización.

La producción es del año 2007 y presenta una interesante variedad en la indumentaria de Mefistófeles, encarnado esta vez por el bajo búlgaro Julian Konstantinov.

En el acto I viste un lujoso traje negro a la moda del s. XIX con levita ricamente bordada en plata.

En el acto II presenta una exótica indumentaria de color negro de tipo hindú, compuesta por turbante, chaqueta larga (Kurta), pantalón y zapatos negros. Que en el acto III cambiará por un frac negro con chaleco gris, sombrero de copa negro y larga capa también negra.

El momento más llamativo sin duda es cuando en la escena 3ª del acto IV con Margarita en la iglesia aparece con un extraño traje que puede recordar al de un obispo, con mitra, larga túnica-capa negra con detalles plateados y guantes blancos. Al deshacerse de la capa y la mitra muestra camisa y pantalón negro y una extraña coraza en forma de cráneo caprino. Esta es la escena en que más claramente se muestra su carácter diabólico.







Al final del acto IV cambia esta apariencia por una indumentaria mucho más sencilla y de aires militares, compuesta por un abrigo largo aparentemente de cuero, una gorra de plato y guantes blancos.

Al comienzo del acto V sobrepone al frac una larga bata damasquinada, también muy lujosa., y finaliza la ópera con un traje negro con larga capa con capucha, fajín y guantes de color blanco.

Aunque muchas de las indumentarias descritas no tienen en si mismas carácter demoníaco, el hecho de que realice tantos cambios de vestuario parece hacer alusión a las múltiples caras que puede mostrar Satanás.

6.2.14. Máribor (Eslovenia) 2007.

Tabla 31. *Faust* de Charles Gounod. Máribor 2007.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2007	Teatro Nacional de Eslovenia.	Sandra Von Trauttmansdorff	Lorenzo Castriota Skanderbeg	Fausto: Janez Lotrič. Mefistófeles: Julian Konstantinov. Margarita: Sabina Cvilac. Valentín: Jože Vidic. Marta: Svetlana čursina. Siebel: Irena Petkova.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto V Escena 1ª		Acto V Final
				







Análisis de la caracterización.

En esta producción tanto la escenografía como la caracterización de personajes se mueve entre la vanguardia y el recuerdo de la estética decimonónica. La puesta en escena resulta bastante vanguardista, abundando en elementos simbólicos como el crucifijo. El vestuario por su parte, aunque se basa en modelos del XIX, sin embargo, está resuelta de forma bastante estilizada.

El personaje de Mefistófeles, interpretado por el bajo de origen búlgaro Julian Konstantinov, que ya vimos en el montaje anterior, emplea la misma indumentaria a lo largo de toda la obra. Se trata de un frac completamente blanco, que alerta del carácter diabólico del personaje por las solapas apuntadas de la chaqueta y por la adición de una pequeña caja de color rojo y una pluma igualmente roja en la solapa. La elección del color blanco está presente también en el personaje de Fausto.

6.2.15. Wichita (EEUU) 2008.

Tabla 32. *Faust* de Charles Gounod. Wichita 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Wichita Grand Opera.	Stephen Del Aversano.	Martin Mazik.	Fausto: Héctor Sandoval. Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Kallen Esperian. Valentín: William Browning. Marta: Myrna Paris. Siebel: Amy Lynn Call.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Escena 3ª		Acto IV Escena 4ª		Acto V
				

Análisis de la caracterización.









De nuevo Samuel Ramey incorpora nuevamente el personaje de Mefistófeles, en esta versión de 2008. La estética del montaje resulta muy convencional, tanto en lo que se refiere al decorado, como a la caracterización de los personajes.

Se remeda de nuevo el S. XVI con mayor o menor acierto. La primera aparición de Mefistófeles es dentro de esta lógica un anacronismo, puesto que se presenta con esmoquin negro, pañuelo rojo al cuello, y larga capa negra con forro de raso rojo (se trata por tanto de una estética cercana a lo decimonónico). Sin embargo, en adelante el personaje viste acorde a un estilo y una época diferente: botas altas, jubón con mangas largas acuchilladas de color negro, que deja ver la camisa roja de solapas prominentes. En determinados momentos hace uso de distintas capas: En la tercera escena del acto IV de color púrpura, y en la cuarta escena de este mismo acto de color negro con forro rojo (la misma que presentó en el primer acto) A partir de este momento el jubón es sutilmente diferente, pues el cuerpo no es completamente negro, sino que intercala aplicaciones en rojo. Negro y rojo son de nuevo los colores identificativos de lo demoníaco.

El maquillaje en esta ocasión acentúa de forma bastante sutil los rasgos que suelen ir asociados al personaje.

6.2.16. Orange 2008.

Tabla 33. *Faust* de Charles Gounod. Orange 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Festival d'opéra des Chorégies d'Orange.	Gerard Audier.	Michel Plasson.	Fausto: Roberto Alagna. Mefistófeles: Rene Pape. Margarita: Inva Mula. Wagner: Nicolas Teste. Valentín: Jean-François Lapointe. Marta: Marie-Nicole Lemieux. Siebel: Xavier Mas.
Nota: En esta producción se invierte el orden de las escenas segunda y tercera del IV acto.				
Acto I	Acto I	Acto II	Acto. III	
				
Acto IV Esc. 3ª	Acto IV Esc. 4ª	Acto V Escena. 1ª	Acto V Esc. 2ª	
				

Análisis de la caracterización.

Tres son los modelos que muestra este Mefistófeles encarnado por el bajo alemán René Pape, el primero de ellos que llevará en los actos I, II y III consiste en un lujo frac negro con chaleco blanco y levita de terciopelo con bordados, larga capa negra forrada en raso rojo con cuello de piel y sombrero de copa. Aunque en el acto II prescinde de la capa y en el tercero cambia el sombrero por un cómico abanico.




La segunda vestimenta consiste en una sotana sacerdotal, que se corresponde con la escena en que Margarita acude a la iglesia.

Por último, a partir de la 4ª escena del acto IV llevará un lujoso frac rojo de raso y terciopelo, al que en ese primer momento acompaña con la mandolina que empleará durante la serenata que da a Margarita. En el aquelarre prescinde de la mandolina y vuelve a tomar el abanico.

Es de señalar que el decorado está compuesto básicamente por de un gran órgano que cubre todo el fondo de escenario y que se acompaña de distintos elementos móviles que simbolizan cada una de las localizaciones. Se trata por tanto de una ambientación poco realista. Sin embargo, la indumentaria de los personajes sí que se corresponde bastante fielmente con la moda del s. XIX, dotándola eso sí de un cierto grado de fantasía, que en el caso de Mefistófeles se traduce en un lujo excesivo que otorga al personaje un tono humorístico reforzado por la interpretación.

6.2.17. Santa Fe (Nuevo México) 2011.

Tabla 34. *Faust* de Charles Gounod. Santa Fe 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	Opéra de Santa Fe.	Susan Willmington.	Fredric Chaslin.	Fausto: Bryan Hymel. Mefistófeles: Mark S. Doss. Margarita: Ailyn Perez. Valentín: Matthew Worth. Marta: Jamie Barton. Siebel: Jennifer Holloway.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V
				

Análisis de la caracterización.










El bajo-barítono estadounidense Mark S. Doss encarna en esta ocasión a Mefistófeles. Tanto la ambientación como el vestuario se inspira en esta ocasión en la estética del S. XIX.

En las diversas apariciones de nuestro personaje se presenta de las siguientes formas: cuando se presenta ante Fausto lleva lo que podríamos llamar indumentaria base, pues es la que más se repite a lo largo del drama. No se trata en esta ocasión de una indumentaria que anticipe el carácter diabólico del personaje, se trata de un frac negro, con chistera, guantes grises y un abrigo tipo gabardina de color negro, (es simplemente este color el que aporta ciertas connotaciones lúgubres). Al inicio del acto II hace una fugaz aparición disfrazado cómicamente de demonio (jubón rojo con pasamanería en dorado, pantalón de volantes hasta la rodilla, medias rojas, capa corta, máscara diabólica y tridente, todo de color rojo), se trata de un disfraz de carnaval más que de una declaración de intenciones. Pero cuando canta la famosa aria *Le veau d'or*, vuelve a vestir su indumentaria base. No vuelve a cambiar hasta la escena 3ª del acto IV, en la que se encuentra con Margarita en la iglesia, aquí se viste con sotana negra y sombrero de teja, propio del clero. En la siguiente aparición, que según el libreto tiene lugar frente a la casa de Margarita, en esta ocasión se sitúa en una habitación de hospital, en la que Mefistófeles figura ser un enfermo encamado, que se viste simplemente con una camiseta blanca. En su siguiente aparición, y ya hasta el final vuelve a la indumentaria base.

En cuanto al maquillaje, no parece que destaque ningún rasgo psicológico del personaje.

6.2.18. París 2011.

Tabla 35. *Faust* de Charles Gounod. París 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	Opéra Nationale de Paris.	Yann Tax.	Alain Altinoglu.	Fausto: Roberto Alagna. Fausto viejo: Rémy Corazza. Mefistófeles: Paul Gay. Margarita: Inva Mula. Valentín: Tassis Christoyannis. Marta: Marie-Ange Todorovitch. Siebel: Angélique Noldus.
Acto I		Acto I		Acto II
				
Acto III		Acto IV Esc. 3ª	Acto IV Escena 4ª	
				
Acto IV Escena 4ª		Acto V Escena 1ª	Acto V Escena 2ª	
				

Análisis de la caracterización.

En esta producción de este mismo año en la Ópera de París el papel de Mefistófeles corre a cargo del bajo-barítono francés Paul Gay, que inicia la ópera vistiendo un frac negro contemporáneo de cuero, chaleco blanco y bufanda roja. Es interesante destacar que el diseñador Yann Tax quiere marcar una clara ruptura con la iconografía clásica del personaje, y para que esto sea más evidente, sitúan al personaje junto a un cuadro donde se representa al clásico Mefistófeles.

Pero la vestimenta más espectacular sin duda es la que lleva en la 3ª escena del acto IV en que aborda a Margarita en la iglesia ataviado con una lujosa indumentaria de obispo compuesta por capa y mitra en color rojo con bordados dorados en resalto y lentejuelas.

En la 1ª escena del acto V que representa la noche de brujas aparece con una sotana roja de raso. Y al final de la ópera volverá a vestir el frac de cuero negro del principio.

Mefistófeles en cuanto a su indumentaria es ajeno en todo momento al estilismo del resto de los personajes, pues mientras que estos se ajustan fielmente a la moda de s. XIX, los modelos que viste él tienen un carácter o bien más moderno, como es el caso del frac de cuero o más fantasioso como es la indumentaria obispal, nada realista por otra parte. Esa cierta “atemporalidad” del personaje podemos atribuirlo a su carácter sobrenatural y por tanto sería una señal para que el espectador tenga presente su personalidad diabólica.

6.2.19. Nueva York 2011.

Tabla 36. *Faust* de Charles Gounod. Nueva York 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	Metropolitan Opera House	Paul Tazewell.	Yannick Nézet-Séguin.	Fausto: Jonas Kaufmann. Mefistófeles: René Pape. Margarita: Marina Poplavskaya. Valentín: Russell Braun. Marta: Wendy White. Siebel: Michèle Losier.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				







Análisis de la caracterización.

En esta espléndida producción del Metropolitan de Nueva York, en la que René Pape interpreta magníficamente el personaje de Mefistófeles, la estética, como suele ser habitual en este teatro no se ajustan a parámetros historicistas. Tanto la vanguardista puesta en escena que no reproduce de forma naturalista los escenarios de la ópera, como la caracterización de los personajes no se ajusta a la indumentaria decimonónica que con frecuencia se emplea en los montajes de Fausto.

En el caso de nuestro personaje, su caracterización se compone de tres indumentarias: La primera de ellas recuerda por el corte la moda del S. XIX por el uso de la levita, pero el empleo del blanco lo aleja de modelos clásicos, el elemento diabólico es muy sutil, se refleja en el clavel rojo que porta en la solapa y el bastón cuya empuñadura representa el orbe terrestre. Esta indumentaria es empleada en los dos primeros actos. La segunda de las indumentarias es un esmoquin negro, manteniendo los dos atributos diabólicos que hemos comentado, y una pajarita de color rojo, esta estética se circunscribe al acto III. Por último, emplea un traje de raya diplomática gris con sombrero, la corbata el pañuelo y el clavel son rojos, a esta indumentaria sobrepone un abrigo negro al inicio del acto IV, se trata en líneas generales de una indumentaria contemporánea. El maquillaje destaca sutilmente ciertos rasgos diabólicos del personaje, pero sin estridencias.

6.2.20. Novosibirsk 2013.

Tabla 37. *Faust* de Charles Gounod. Novosibirsk 2013.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2013	Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet de Novosibirsk.	Irina Cherednikova.	Pyotr Belyakin	Fausto: Vladimir Kuchin. Mefistófeles: Alexei Tanovitsky. Margarita: Irina Churilova. Valentín: Pavel Yankovsky. Marta: Tatyana Gorbunova. Siebel: Vladimir Magomadov.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 2ª		Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª
				

Análisis de la caracterización.


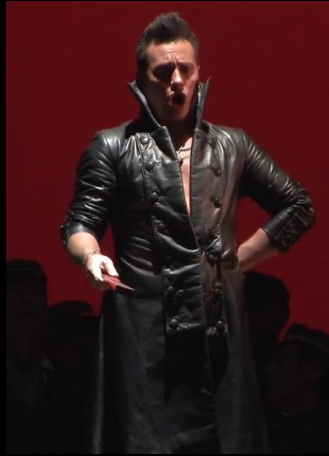




En esta fastuosa producción del Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet de Novosibirsk, de estética futurista, la escenografía semeja una enorme fábrica, repleta de tubos metálicos.

La caracterización de los personajes, en consonancia con la escenografía es de estilo contemporáneo, con ciertas notas de estilización.

Mefistófeles, encarnado por el bajo ruso Alexei Tanovitsky, emplea varias indumentarias, pero ninguna de ellas define en sí misma el carácter diabólico del personaje, a excepción de un bastón rojo que porta. Pero es el maquillaje que acentúa y endurece los rasgos el que aporta realmente la cualidad malévola a Mefistófeles. La primera indumentaria es un traje negro con camisa blanca sin cuello y un abrigo largo, que volverá a vestir más adelante. La segunda que emplea en el segundo y tercer acto es un frac negro. Para el tercer y cuarto acto retoma la vestimenta del primero y finalmente en el último acto sustituye el abrigo negro por otro de un gris casi blanco.

6.2.21. Viena 2014.

Tabla 38. *Faust* de Charles Gounod. Viena 2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014	Ópera Estatal de Viena.	Vera Richter.	Stephane Roche.	Fausto: Piotr Beczala. Mefistófeles: Erwin Schrott. Margarita: Sonya Yoncheva. Valentín: Adrian Eröd. Marta: Aura Twarowska. Siebel: Stephanie Houtzeel.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.






El bajo-barítono uruguayo Erwin Schrott es Mefistófeles en esta producción de la Ópera de Viena, en la que la Escenografía es de tipo minimalista, muy contemporáneo, mientras que el vestuario se basa en la moda del S. XIX, pero de forma bastante estilizada. La única excepción a esta norma, lo cual lo destaca del resto del elenco es precisamente Mefistófeles, que aparece con una indumentaria y un peinado completamente contemporáneos.

El color elegido como viene siendo habitual es el negro. Su indumentaria se compone de pantalones de cuero negro y abrigo de solapas levantadas del mismo material, sin camisa. Habitualmente lleva consigo un abanico rojo que le da bastante juego, y aporta la connotación diabólica que relacionamos con el rojo, y un cierto carácter humorístico. Esta indumentaria está presente en todo momento, sin ninguna variante. El personaje interactúa muy poco con los demás personajes de forma premeditada, nos da la sensación de que en algunos momentos es una figura que no está realmente presente en la escena.

El maquillaje no refleja ninguna característica psicológica peculiar, y el peinado es muy actual, con un tupé alto, que otorga un carácter altivo al personaje.

6.2.22. Skopie (Macedonia) 2014.

Tabla 39. *Faust* de Charles Gounod. Skopie 2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014	Ópera Nacional de Macedonia.	Mario de Carlo.	Oliver Balaburski.	Fausto: Ivan Momirov. Mefistófeles: Ivan Tomashev. Margarita: Inva Mula. Valentín: Francesco Verna. Marta: Marika Popovic. Siebel: Darko Neshovski.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				







Análisis de la caracterización.

Esta puesta en escena de 2014 retoma la estética historicista, tanto en lo que se refiere a la puesta en escena, como al vestuario. Los personajes visten en este caso a la manera del S. XVI. Mefistófeles es encarnado en esta ocasión por el bajo Macedonio Ivan Tomashev, que aporta su presencia física a nuestro diablo. Como sucede en otras ocasiones el personaje tiene una indumentaria base que utiliza a lo largo de todo el montaje, salvo en ocasiones concretas. Esta indumentaria base se compone de botas altas, calzas, greguescos acuchillados y jubón, de mangas también acuchilladas y camisa tornasolada. El conjunto es de color negro, a excepción de apliques y pasamanería en tonos dorados. En el primer acto se cubre con una larga capa negra. Nuevamente el negro viene a simbolizar el carácter diabólico del personaje. En la escena que tiene lugar en la plaza de la ciudad, cuando interpreta el aria *Le veau d'or*, suma a esta indumentaria base un tocado con cuernos de carnero y una capa hecha como con retazos de piel en tonos rojizos. Otro momento en que su indumentaria es diferente, es la que comparte con Margarita en el acto IV en el interior de la iglesia. Esta es su caracterización más diabólica: pantalón negro, botas altas, sin camisa, lleva el mismo tocado de cuernos del acto II y una capa negra decorada con retazos de piel en tonos marrones.

El maquillaje juega en esta caracterización un papel importante, pues destaca de forma bastante exagerada los rasgos psicológicos del personaje: cejas oblicuas, ojos ensombrecidos, ojeras, pómulos prominentes, nariz afilada, pico de viuda, etc. O sea, un repertorio completo de rasgos demoníacos.

6.2.23. Timisoara (Rumanía) 2014.

Tabla 40. *Faust* de Charles Gounod. Timisoara 2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014	Ópera Nacional Rumana.	Mario de Carlo.	David Crescenzi.	Fausto: Luca Lombardo. Mefistófeles: Balint Szabo. Margarita: Narcisa Brumar. Valentín: George Proca. Marta: Diana Ardelean. Siebel: Cristina Vlaicu.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

En este montaje el encargado del diseño de vestuario es el mismo que en el montaje de Skopie que hemos analizado con anterioridad, Mario di Carlo, por esa razón los modelos se asemejan bastante, aunque no se trata del mismo vestuario. El concepto de espectáculo e también muy similar: estética historicista e indumentaria inspirada en la moda del S. XVI.

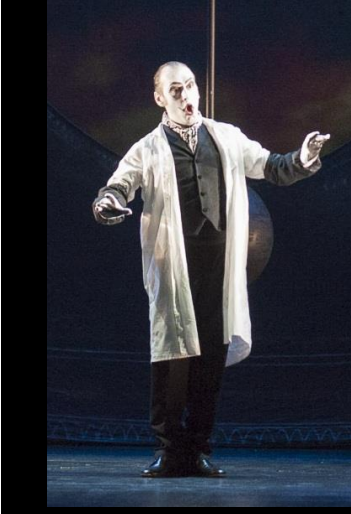



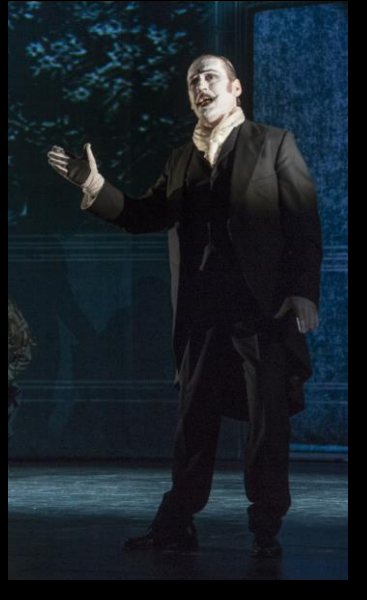

En cuanto a Mefistófeles, encarnado en esta ocasión por el bajo húngaro Balint Szabo, viste tres modelos muy similares, pero de diferentes colores: bota alta, calzas, jubón y capa larga. En el primer y tercer acto la indumentaria es de color blanco en varias tonalidades, y se acompaña de una espada. En el segundo acto es de color rojo, y la capa que presenta decoraciones doradas, está adornada con plumas de gallo negras en los hombros, en esta ocasión utiliza un tocado con cuernos de carnero dorados. En los actos IV y V su indumentaria es similar, pero de color negro, y en la escena que tiene lugar en la iglesia se acompaña de una larga capa negra con adorno de plumas de gallo negras en los hombros.

Tenemos aquí los dos colores fetiche de lo diabólico: rojo y negro, pero además se hace uso del blanco, que, no siendo tan habitual, tampoco resulta excepcional. Con el uso del blanco, posiblemente se quiere simbolizar el carácter engañoso del personaje, que se muestra a los demás como un ser positivo, pero en realidad esconde un lado oscuro.

El maquillaje marca de forma muy sutil ciertos rasgos diabólicos: ojos ensombrecidos y ligeramente oblicuos y pómulos acentuados.

6.2.24. Gran Canaria 2015.

Tabla 41. *Faust* de Charles Gounod. Gran Canaria 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro Pérez Galdós. Amigos Canarios de la Ópera.	Claudio Martín.	Giuseppe Sabbatini.	Fausto: Aquiles Machado. Mefistófeles: Rubén Amoretti. Margarita: Norah Amsellem. Valentín: Manuel Lanza. Marta: Rosa Delia Martín. Siebel: Anna Moroz.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.







El bajo burgalés Rubén Amoretti interpreta de manera expresiva a Mefistófeles, en esta producción de Amigos Canarios de la Ópera, que conjuga elementos decimonónicos con otros más modernos, tanto en la escenografía como en la caracterización de personajes. El elemento más destacado de la caracterización de Mefistófeles no es tanto la indumentaria como el maquillaje, que convierte a nuestro personaje en un payaso siniestro, que recuerda al villano de DC Comics, Joker, antagonista de Batman, si bien, en este caso el cromatismo se limita al blanco y al negro.

En cuanto a la indumentaria, no hay grandes cambios en el transcurso de la obra. Mefistófeles se presenta con frac negro y un pañuelo blanco al cuello. En el primer acto sustituye la chaqueta del frac por una bata de enfermero (la escena se desarrolla en un asilo para ancianos en el que vive Fausto). En el segundo acto incorpora la chaqueta del frac y una chistera. El siguiente cambio tiene lugar en la escena que comparte con Margarita en la iglesia, donde viste una sotana negra que también podría ser una toga de juez. En el último acto se viste con esmoquin de pantalón negro y chaqueta blanca.

Nuevamente el negro determina el carácter malévolo del personaje, que se viste en esta ocasión como un gentleman.

6.2.25. Filadelfia 2015.

Tabla 42. *Faust* de Charles Gounod. Filadelfia 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Miller Center for the Arts. Reading PA.	Rebeka Schaeffer.	Christopher Cinquini.	Fausto: James Valenti. Mefistófeles: Jeremy Gaylon. Margarita: Cara Latham. Valentín: Patrick Marques. Marta: Suzanne Chadwick. Siebel: Jennifer Brown Laubach.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.



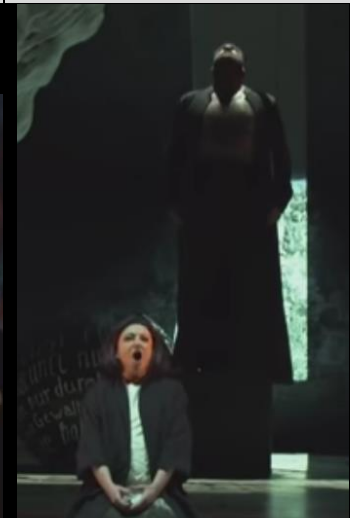

Esta es una producción modesta en cuanto a medios técnicos, pero muy digna desde el punto de vista vocal, en la que se ha optado por acercar los personajes a la actualidad, empleando para todos los personajes una indumentaria actual de uso cotidiano. Hasta ahora, todos los casos que hemos analizado de estética más o menos contemporánea situaba a los personajes en un estrato social elevado, pero no es este el caso que nos ocupa.

El bajo joven estadounidense Jeremy Gaylon viste varios trajes de uso corriente a los que se adiciona algún elemento rojo para denotar el carácter diabólico de Mefistófeles: corbata roja en los tres primeros actos, bufanda y pañuelo rojo en el cuarto acto y chaleco rojo en el acto V.

La motivación naturalista de la composición de los personajes lleva a que tampoco el maquillaje aporte cualidades sobrenaturales a nuestro personaje.

6.2.26. Turín 2015.

Tabla 43. *Faust* de Charles Gounod. Turín 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro Regio Turín.	Stefano Poda.	Gianandrea Noseda.	Fausto: Charles Castronovo. Mefistófeles: Ildar Abdrazakov. Margarita: Irina Lungu. Valentín: Vasilij Ladjuk. Marta: Samantha Korbey. Siebel: Ketivan Kemoklidze.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto III Esc. 3ª		Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª
				

Análisis de la caracterización.










En esta espectacular producción del Teatro Regio de Turín de estética completamente alejada del naturalismo y del historicismo de otros montajes, el vestuario no podía ser una excepción.

En el caso que nos ocupa, Mefistófeles interpretado magníficamente por el bajo ruso Ildar Abdrazakov luce un complejo repertorio de indumentarias que describiremos detalladamente en la tabla correspondiente del apéndice 2. En líneas generales señalar que predominan las prendas negras, aunque en alguno de sus presentaciones se acude al color rojo como en el acto II, tan representativo de este personaje, o incluso al blanco immaculado en la 4ª escena del acto IV. Para volver en el último momento al negro predominante.

Otro rasgo característico de la indumentaria que lucen tanto Fausto como Mefistófeles es el empleo de abrigos largos hasta los pies, que dotan a los personajes de un carácter expresivo muy estilizado.

6.2.27. Salzburgo 2016.

Tabla 44. *Faust* de Charles Gounod. Salzburgo 2016.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2016	Festival de Salzburgo.	Reinhard von der Thannen	Alejo Pérez.	Fausto: Piotr Beczala. Mefistófeles: Ildar Abdrazakov. Margarita: Maria Agresta. Valentín: Alexey Markov. Marta: Marie-Ange Todorovitch. Siebel: Tara Erraught.
Acto I		Acto I		Acto II
				
Acto III Esc. 1ª		Acto III Esc. 3ª	Acto IV Esc. 4ª	
				
Acto IV Esc. 5ª		Acto V Esc. 1ª	Acto V Final	
				

Análisis de la caracterización.

El Festival de Salzburgo acostumbra a presentar unos montajes muy espectaculares y rompedores estéticamente, este caso no es una excepción. La estética no es en absoluto realista, ni en lo que a la puesta en escena se refiere, ni en cuanto al vestuario, todo ello corre a cargo de Reinhard von der Thannen.

En cuanto a la caracterización de los personajes, y en concreto al personaje de Mefistófeles, que como en el montaje de Turín que analizamos anteriormente corre a cargo de Ildar Abdrazacov, utiliza todo un repertorio de indumentarias, casi todas de una gran fantasía. Los colores predominantes del personaje son el blanco y el negro, con algún elemento rojo, como suele ser habitual. Su primera aparición la realiza con un traje predominantemente blanco, pero con pantalón negro, fajín rojo sombrero de ala ancha blanco con una pluma, y un abrigo blanco, del que se deshace a lo largo del primer acto. En el segundo acto viste un mono que recuerda a la vestimenta de un payaso de color blanco, con chorreras y un rabo genuinamente diabólico. En el acto III lleva un cómico conjunto con pantalones de color rosa, camisa blanca con corbata negra y un largo gabán y una chistera de los que se deshace en la escena del jardín. Inicia el cuarto acto con la misma indumentaria que en el primero, pero para la escena de la iglesia, que se sitúa en esta ocasión al final del acto IV viste una falda plisada hasta los pies y una camisa, que juntos asemejan una larga túnica, porta guantes negros y un detalle cómico: un collar de perlas de varias vueltas. En el acto V lleva la parte inferior del mono del acto II con un chaleco negro y un clavel rojo en la solapa, que al inicio del acto oculta bajo un largo y negro gabán.

La estética del personaje como hemos podido comprobar es muy rica. En cuanto al maquillaje señalar que se destaca por presentar al personaje con la cabeza rapada y barba descuidada de varios días.

6.2.28. Stuttgart 2016.

Tabla 45. *Faust* de Charles Gounod. Stuttgart 2016.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2016	Teatro de la Ópera de Stuttgart.	Adriana Braga Peretzki.	Frank Castrof.	Fausto: Atalla Ayan. Mefistófeles: Adam Palka. Margarita: Mandy Fredrich. Valentín: Gezim Myshketa. Marta: Iris Vermillion. Siebel: Sophie Marilley.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

La estética de este montaje de la ópera de Stuttgart es barroca y técnicamente compleja. El drama se desarrolla en el centro de París, junto a la estación de metro Stalingrad, que fue bautizada así tras la batalla de Estalingrado, durante la II Guerra Mundial.







La estética de la escenografía y por tanto la indumentaria de los personajes se ajusta a la moda de mediados del S. XX, si bien Mefistófeles presenta elementos de clara inspiración demoníaca en su caracterización. En cuanto al maquillaje, señalar que es de carácter naturalista, apenas unas ojeras distinguen a nuestro personaje, a estas se suman una serie de tatuajes siniestros que comenzará a mostrar a partir del segundo acto. La indumentaria del personaje comienza con una absoluta indiferenciación con respecto a los demás personajes, para ir evolucionando paulatinamente hacia una estética plenamente demoníaca.

En los dos primeros actos Mefistófeles viste un traje negro de raya diplomática y sombrero de copa negro muy desvencijado. Cuando en el segundo acto prescinde de la chaqueta mostrará la ausencia de camisa y la presencia de los ya citados tatuajes. En el tercer acto revela completamente su carácter diabólico: luce patas y cola de macho cabrío (de apariencia muy convincente), torso desnudo que adorna con una acumulación de collares de abalorios que le otorgan un aspecto tribal y salvaje. Esta apariencia la mostrará también al final del acto cuarto (escena que originalmente transcurre en la iglesia) y en el acto final. Durante la serenata del acto cuarto se muestra más moderado: luciendo camiseta y pantalón de corte militar en tonos caqui, de esta forma se mimetiza con los soldados en la escena en que muere Valentín.

Se trata de un interesante y logrado trabajo de caracterización en el que el personaje muestra en mayor o menor medida su carácter demoníaco dependiendo de la verosimilitud de la escena, o de si resulta conveniente o no para Mefistófeles mostrar o disimular su condición diabólica, dependiendo de la situación en la que se encuentre en cada momento del drama.

6.2.29. Breslavia (Polonia) 2017.

Tabla 46. *Faust* de Charles Gounod. Breslavia 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Ópera de Breslavia.	Beata Redo-Dobber.	Marcin Nalecz-Niesiolowski.	Fausto: Sebastien Gueze. Mefistófeles: Peter Martincic. Margarita: Iwona Socha. Valentín: Stanislaw Kuflyuk. Marta: Jadwiga Postrozna. Siebel: Iryna Zhytynska.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

Esta espectacular producción de la Ópera de Breslavia, opta por una estética completamente contemporánea. La escenografía combina elementos reales de proporciones monumentales con gigantescas proyecciones, creando una ambientación muy variada y vanguardista.







En cuanto al vestuario, se opta por una estética contemporánea. El propio Mefistófeles viste un traje sastre con levita, pero de diseño actual. Es la elección de las telas lo que aporta al personaje su carácter diabólico: el traje está confeccionado con una seda tornasolada que alterna reflejos negros y rojos (aunando así estos dos colores tan característicos del personaje en el mismo tejido). El lujo de dichas telas, también aporta un cierto aspecto sobrenatural a Mefistófeles.

La indumentaria se mantiene a lo largo de todo el montaje, a excepción hecha de la tercera escena del acto IV, que tiene lugar en la iglesia, en esta ocasión, Mefistófeles cambia la levita por un chaleco largo de color negro con bordados vegetales, que estéticamente no supone una gran modificación.

El Maquillaje resulta bastante neutro, pero el rapado de la cabeza si colabora a componer el carácter malévolo de Mefistófeles, no es la primera ocasión en que nos encontramos con esta elección.

6.2.30. Lima 2017.

Tabla 47. *Faust* de Charles Gounod. Lima 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Gran Teatro Nacional del Perú de Lima.	Mariana Hotineanu.	Matteo Pagliari.	Fausto: César Gutierrez. Mefistófeles: Hernán Iturralde. Margarita: Svetlana Krasteva. Valentín: Jorge Tello. Marta: Bettina Victorero. Siebel: Josefina Brivio.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.







El bajo-barítono argentino Hernán Iturralde encarna a Mefistófeles en esta voluntariosa y llamativa producción del Teatro Nacional de Lima. La estética rinde homenaje al artista plástico Peruano José Tola. El universo colorista, la presencia de lo geométrico se refleja especialmente en el vestuario de los personajes.

Mefistófeles presenta una única indumentaria con variaciones: viste una especie de pijama compuesto por un pantalón estampado con líneas gruesas blancas y negras de trazado libre, la camisa sigue este mismo esquema, pero empleando una gama de colores puros muy vistosos (blanco, verde, negro, azul, rojo y amarillo), en esta misma línea se visten el resto de personajes. El carácter malévolo viene dado por el uso de un largo abrigo negro con faldones a modo de cola que cubre la alegre camisa en los momentos más dramáticos de la obra: Inicio, escena de la iglesia y final en la cárcel de Margarita, en esta ocasión igual que al inicio se cubre con una chistera negra.

El maquillaje contribuye a redondear la caracterización: Lleva la barba teñida de rojo (tradicionalmente se consideraba que los pelirrojos estaban tocados por la mano del diablo), y lleva la cabeza rapada, este último rasgo lo hemos podido ver en varios de los montajes relacionado con lo demoníaco. Asimismo, se han acentuado las cejas del personaje, lo que le otorga un aire malévolo y le han ensombrecido los ojos.

6.2.31. Módena 2017.

Tabla 48. *Faust* de Charles Gounod. Módena 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Teatro Comunale Luciano Pavarotti.	Simone Derai y Silvia Bragagnolo.	Jean-Luc Tingaud..	Fausto: Francesco Demuro. Mefistófeles: Ramaz Chikviladze. Margarita: Davinia Rodríguez. Valentín: Benjamin Cho. Marta: Shay Bloch. Siebel: Nozomi Kato.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				
Nota: En esta producción se invierte el orden de las escenas tercera y cuarta del IV acto.				

Análisis de la caracterización.







Esta producción del Teatro Comunale de Módena, presenta una estética desprovista de elementos innecesarios, que resulta clara y limpia. En cuanto al vestuario, que sitúa la acción en un ámbito temporal, hay que señalar que se inspira en la indumentaria del S. XVI alemán, pero en su vertiente más popular, los tipos parecen extraídos del universo de Brueghel el Viejo: sencillas calzas con prominentes braguetas, camisas de pobre confección, etc., ajustándose cromáticamente a la escenografía, en la que abundan los colores pastel.

El bajo georgiano Ramaz Chikviladze interpreta el papel de Mefistófeles, y su indumentaria es asaz escasa, puesto que solamente lleva unas calzas amarillas con prominente bragueta. Completa el tipo y le otorga su carácter malévolo un sombrero que remeda la corona papal, pero en color negro, adornada en su parte baja por una corona de espinas, en alusión a Cristo. Aunque los colores que con mayor frecuencia se relacionan con Mefistófeles son el rojo y el negro, en ocasiones el blanco, o como en este caso el amarillo también suelen representarlo. Los dos colores que visten al personaje son el amarillo y el negro, que en el ámbito animal son colores que indican peligro, como es el caso de las avispas.

La única escena en la que varía su indumentaria es la que tiene lugar en la iglesia, en este caso se viste como un condenado de la Inquisición, con túnica y capirote, en este caso de color negro. El maquillaje en esta ocasión no trasluce ningún rasgo psicológico del personaje.

6.2.32. Riga 2017.

Tabla 49. *Faust* de Charles Gounod. Riga 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Ópera Nacional de Letonia.	Kristine Pasternaka.	Tadeusz Wojciechowski.	Fausto: Benjamin Bernhein. Mefistófeles: Andreas Bauer. Margarita: Marina Rebeka. Valentín: Valdis Jansons. Marta: Kristine Zadovska. Siebel: Laura Grecka.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

El bajo alemán Andreas Bauer interpreta a Mefistófeles en esta espectacular y rica producción, partiendo de una única estructura escénica, mediante el sabio uso de proyecciones e iluminación crea una ambientación nada redundante. En cuanto a la caracterización de los personajes se basa en la estética del S. XVI – XVII, pero interpretada de manera muy imaginativa y cargada de sentido del humor.

Mefistófeles luce un completo repertorio, de lo más variado: En su primera aparición lo vemos con falda negra de brocado, y un abrigo rojo hasta los pies. En su segunda aparición luce medias negras y un amplio blusón que le llega a la rodilla, también de color negro desteñido. Su tercer modelo es una caracterización femenina (vestido con miriñaque en brocado dorado, con corsé palabra de honor, adorna su cuello con un ostentoso collar que entregará a Marta como regalo. En la siguiente aparición viste medias negras, greguescos y camisa de un rojo intenso, y lujosa armadura negra y dorada. En la escena que comparte con Margarita en el interior de la iglesia viste una lujosa túnica roja con bordados en oro. Por último, lucirá una especie de sotana larga de rojo vivo.

Otro elemento claramente definatorio del personaje es el maquillaje: nuevamente vemos a un Mefistófeles calvo, con la cabeza pintada de blanco, y con los rasgos faciales destacados en negro, en especial los ojos, lo que lo dota de una apariencia cadavérica.

Dejando a un lado la riqueza del vestuario que es espectacular, constatamos nuevamente que los colores que identifican al personaje son el rojo y el negro.

6.2.33. Ufá (Rusia) 2018.

Tabla 50. *Faust* de Charles Gounod. Ufá 2018.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2018	Teatro Estatal de Ópera y Ballet Bashkir.	Anna Babicheva.	Artem Makarov.	Fausto: Artem Golubev. Mefistófeles: Artur Kaipkulov. Margarita: Galina Cheplakova. Valentín: Salavat Kiekbayev. Marta: Svetlana Arginbaeva. Siebel: Sergey Sidorov.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				







Análisis de la caracterización.

Esta producción de la ciudad rusa de Ufá, en la que no encontramos grandes alardes en cuanto a medios técnicos, ni grandes efectos escenográficos, sin embargo, la imaginación y la originalidad, sin recurrir a una estética historicista en ningún momento, dando lugar a una caracterización de los personajes bastante interesante.

Mefistófeles aparece en el primer acto con un pijama de médico, el propio Fausto es un médico desengañado con la ciencia. En el segundo acto lo vemos con una indumentaria mucho más definitoria: viste de negro con un collar dorado de apariencia egipcia y un abrigo rojo. En el acto III su apariencia se naturaliza, aunque la indumentaria de base es el mismo conjunto negro, aunque en este caso eliminando el collar y sustituyendo el abrigo rojo por uno de corte clásico de color gris con cuello de piel. En la escena de la iglesia el cambio consiste en sustituir este abrigo por otro amarillo (se relacionan estos colores llamativos con el carácter malévolo del personaje), que se pone claramente de manifiesto en la escena de la noche de brujas, donde lo vemos con un tradicional traje de chaqueta oscura con corbata, pero con un aditamento muy especial: Unas alas de plumas de color verde. Por último, en la escena de la cárcel de Margarita, los tres protagonistas se disfrazan con el clásico pijama de rayas de los presos.

6.2.34. Madrid 2018.

Tabla 51. *Faust* de Charles Gounod. Madrid 2018.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2018	Teatro Real de Madrid.	Lluc Castells (La Fura del Baus).	Dan Ettinger.	Fausto: Piotr Beczala. Mefistófeles: Luca Pisaroni. Margarita: Marina Rebeka. Valentín: Stephane Degout. Marta: Sylvie Brunet-Grupposo. Siebel: Sirena Malfi.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto IV Esc. 4ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.



Figura 68. Luca Pisaroni caracterizándose como Mefistófeles en Fausto de Gounod. Madrid 2018.





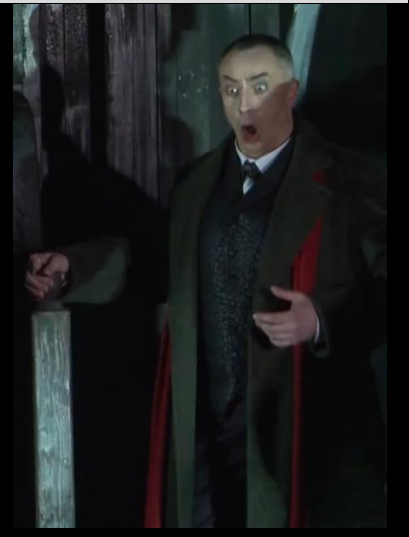

Pisaroni, es de los más variopinto y llamativo. En tres de los cinco actos hace uso de una malla que cubre todo su cuerpo, simulando tatuajes que representan tanto el esqueleto como los órganos internos de una persona. En la fotografía de la izquierda, podemos ver el momento en que se está componiendo el personaje en el camerino. Sobre esta base tan inquietante y diabólica sobrepone una serie de elementos que aportan un significado concreto en cada escena: Cuando se presenta ante Fausto lleva una cazadora de motero llena de cadenas y abalorios, unas botas a juego con dicha cazadora y un sombrero también profusamente decorado, en el que luce la consabida pluma de gallo. En los tres primeros actos lleva una peluca de media melena teñida de rosa. En el segundo acto cambia la cazadora por un chaquetón confeccionado con tiras de peluche en tonos rosa, escenifica aquí un cantante pop rodeado de sus seguidores. En el tercer acto se recurre a una estética muy convencional: traje sastre azul marino. En el acto IV en la escena de la iglesia se muestra en su faceta más diabólica, sobre la malla tatuada se caracteriza de Jesucristo, con paño de pureza y corona de espinas, como vemos en la fotografía del camerino, en este caso utiliza una peluca larga, semejante a la de un crucificado. Las dos siguientes caracterizaciones son mucho más convencionales, se trata de dos trajes contemporáneos den tonos gris oscuro y gris claro, en la última aparición se naturaliza completamente, prescindiendo de la peluca.

Nuevamente en Madrid, volvemos a encontrarnos con una producción de la Fura dels Baus. Y como nos tienen acostumbrados, la estética se aleja por completo de las convenciones sobre el tema de Fausto. La escenografía futurista se compone de elementos metálicos, plásticos, proyecciones, etc., creando un universo completamente irreal. En cuanto a la caracterización de los personajes, también en esa misma línea se sale de lo habitual.

La caracterización de Mefistófeles, representado en esta ocasión por el bajo

6.2.35. Poznan (Polonia) 2019.

Tabla 52. *Faust* de Charles Gounod. Poznan 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Teatro Wielki.	Sue Willminton.	Gabriel Chmura.	Fausto: Sehoon Moon. Mefistófeles: Rafael Korpic. Margarita: Monika Mych-Nowicka. Valentín: Michael Partyka. Marta: Olga Maroscek. Siebel: Magdalena Wilczinska-Gos.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.

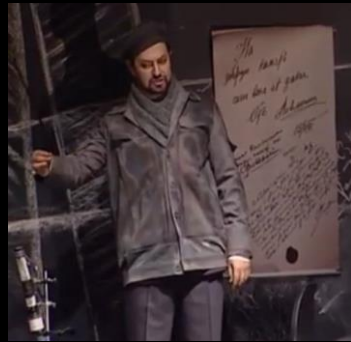





Este interesante y ecléctico montaje del Teatro Wielki de Poznan, establecer una ubicación temporal se hace complicado, pues cada personaje se sitúa estilísticamente en un momento. Mientras que la mayoría de los personajes podrían situarse en los años cincuenta del siglo XX, cercanos a la estética soviética, Fausto, se viste como un caballero del S. XVI.

El personaje de Mefistófeles, interpretado no muy brillantemente, por el bajo polaco Rafael Korpic, emplea una única indumentaria durante casi todo el montaje, que lo sitúa en la Guerra Fría en la esfera soviética: Traje de color pardo grisáceo, compuesto de pantalón, chaleco de seda damasquinada, pajarita, abrigo del mismo color que le llega hasta los pies y bufanda de color rojo (único elemento que podemos relacionar con lo demoníaco). Las dos únicas excepciones a esta indumentaria tienen lugar en la escena tercera del acto IV, en la que aparece con sotana sacerdotal, y en el último acto, en el que prescinde del abrigo.

El maquillaje tampoco aporta pistas sobre la cualidad diabólica del personaje.

6.2.36. Moscú 2020.

Tabla 53. *Faust* de Charles Gounod. Moscú 2020.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2020	Teatro de la Ópera Novaya.	Svetlana Grishchencova.	Jan Latham König.	Fausto: Khachatur Badalyan. Mefistófeles: Evgeny Stavinsky. Margarita: Elizaveta Soina. Valentín: Alexey bogdanchicov. Marta: Alexandra Saulskaya. Siebel: Anna Sinitsyna.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V Esc. 1ª		Acto V Final
				

Análisis de la caracterización.



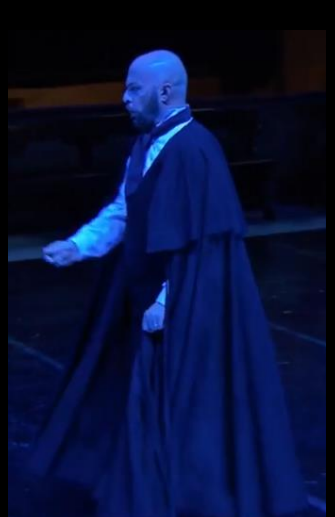

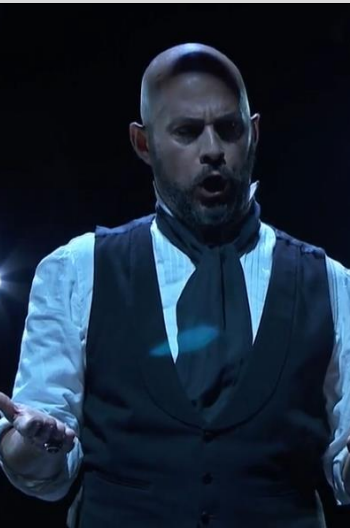

La estética de esta producción del teatro Novaya es pretendidamente naif. La escenografía parece propia de un cuento, y los actores serían los personajes de ese cuento.

El vestuario como ocurre con frecuencia se basa en la moda del S. XIX. Tanto en el personaje de Mefistófeles, encarnado en esta ocasión por el bajo ruso Evgeny Stavinsky, como en el de Fausto, predominan las tonalidades grises, se trata en el caso de Mefistófeles de un traje de corte clásico con chaqueta corta y camisa blanca sin corbata, que acompaña en determinados momentos de algunos complementos que aportan variedad a su indumentaria, como son la gorra y la chaqueta descolorida que le aporta aspecto de aprendiz en el primer acto; bastón con empuñadura luminosa para el acto II, que empleará a lo largo de toda la obra; o l capa larga de raso negro con forro rojo y chistera igualmente negra en el acto III. En los dos últimos actos no varía su indumentaria, compuesta en este caso por el traje gris sin aditamentos.

Todo ello compone un trabajo de vestuario sobrio y digno, pero sin grandes pretensiones, el peso de la estética del espectáculo recae en esta ocasión en los decorados.

6.2.37. Venecia 2021.

Tabla 54. *Faust* de Charles Gounod. Venecia 2021.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2021	Teatro La Fenice de Venecia.	Joan Anton Rechi.	Frédéric Chaslin.	Fausto: Ivan Lyon Rivas. Mefistófeles: Alex Expósito. Margarita: Carmela Remigio. Valentín: Armando Noguera. Marta: Julie Mellor. Siebel: Paola Gardina.
Acto I		Acto II		Acto III
				
Acto IV Esc. 3ª		Acto V		Coro con mascarillas
				

Análisis de la caracterización.

Esta producción de La Fenice de 2021 es por diversas razones peculiar en su puesta en escena y en la forma en que se llevó a cabo como consecuencia de la situación pandémica que aún se estaba viviendo en ese momento. Esto determinó que el público no utilizara el patio de butacas, sino solamente los palcos, y que dicho espacio fuese empleado por los actores como parte de la escenografía. Por otro lado, los miembros de coro emplearon mascarillas durante toda la representación, como se puede comprobar en la última fotografía de la tabla anterior.

En cuanto a la estética hay que señalar que se trata de un montaje muy minimalista, puesto que la escenografía se limita prácticamente a unos bancos y unas telas que cubren el suelo, habida cuenta que, al desarrollarse la mayor parte de la acción en el patio de butacas, este ya es una escenografía en sí mismo.

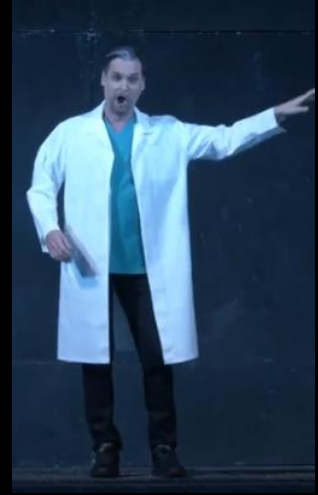






En cuanto a la indumentaria de los actores, señalar que se ajusta a la moda del S. XIX como viene siendo habitual.

Mefistófeles luce en todo momento el mismo y elegante vestuario, consistente en un traje negro con levita, en determinadas ocasiones emplea sombrero de copa, bastón y una capa, en otros momentos prescinde de la levita, pero en ningún momento se produce un cambio drástico en la indumentaria. El único distintivo que podríamos considerar demoníaco es el uso del color negro, pero esto parece responder más a un criterio cromático general que a una diferenciación del personaje, puesto que casi todos los personajes masculinos, y muchas veces también los femeninos visten de este mismo color.

El Maquillaje es igualmente discreto, apenas unas sobras en las sienes del Mefistófeles señalan su cualidad maléfica.

6.2.38. Ufá (Federación Rusa) 2022.

Tabla 55. *Faust* de Charles Gounod. Ufá 2022.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2022	Teatro Estatal de Ópera y Ballet Bashkir.	Anna Babicheva	Artem Makarov.	Fausto: Ilgam Valiev. Mefistófeles: Askar Abdrazakov. Margarita: Elvira Fatykhova. Valentín: Salavat Kiekbaev. Marta: Katerina Leishe. Siebel: Sergey Sidorov.
Acto I (1ª indumentaria)		Acto I (2ª indumentaria)		Acto II
				
Acto IV (Esc. Iglesia)		Acto IV (Serenata)		Acto V 1ª Esc.
				
				Acto V Final.
				

Análisis de la caracterización.

Este montaje recupera el diseño escenográfico y de vestuario de la representación que tuvo lugar en este mismo teatro en 2018 y que ya comentamos en la tabla nº 50. Se trata de una visión actualizada del mito de Fausto, que en ningún momento remite ni a los escenarios originales, ni a los más empleados actualmente que se inspiran en el S. XIX. Los cambios se derivan de la adaptación del vestuario al nuevo reparto, prácticamente distinto en su totalidad, además de que en esta ocasión se ha prescindido de algún elemento secundario como el abrigo que en aquella ocasión lucía Mefistófeles en el tercer acto.








El haber traído este montaje para su análisis nos permite por un lado poner de manifiesto una tradición presente en los teatros de la Europa del Este consistente en recuperar cíclicamente los montajes de ballet y de ópera. Este hecho se explica por la mayor tradición y arraigo popular de la lírica en dichos países. En los que el público acude a pesar de que se trate del mismo montaje de años atrás, por el mero aliciente del disfrute musical y para conocer la versión a cargo de un nuevo elenco.

Pero al margen de esta razón nos ha parecido interesante poner de relieve a través de esta representación que la ópera vuelve a la vida tras la pandemia, igual que este antiguo pero renovado montaje.

6.3. *Mefistofele* de Arrigo Boito.

6.3.1. Barcelona 1987.

Tabla 56. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Barcelona 1987.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1987	Teatro del Liceo. Barcelona.	Emilio Sagi.	José M ^a Collado.	Mefistófeles: Bonaldo Giaiotti. Margarita: Montserrat Caballé. Fausto: Antonio Ordoñez. Elena: Agnes Habereder. Marta: Rosa María Ysas.
Prólogo		Acto I Escena 1^a		Acto I Escena 2^a
				
Acto II Escena 2^a		Acto III		Acto IV
				
		Epílogo		
				

Análisis de la caracterización.

Mefistófeles es interpretado aquí por el bajo italiano Bonaldo Giaiotti, que plantea un curioso problema con respecto al resto de personajes que visten a la manera del s. XIX, mientras que él se mueve entre la indumentaria irreal propia de su carácter diabólico, un traje muy llamativo propio del s. XVI y otro con levita y capa propio del s. XIX. Entendemos esta disparidad como un rasgo distintivo de su carácter sobrenatural.

Al comienzo de la ópera, en una escena que tiene lugar en el cielo viste una túnica de largas y amplias mangas confeccionada con un lujoso tejido de color negro. Esta misma indumentaria la emplea en el epílogo cuando Mefistófeles es vencido por Dios.

















En la escena 1ª del acto I aparece en hábito de monje, siguiendo una clara indicación recogida en el libreto, en esta escena no mostrará aun el rostro. En la siguiente escena viste como un caballero del s. XIX: Elegante traje, larga capa, sombrero de copa y bastón, todo de color negro. Nuevamente el negro simboliza la maldad, en la siguiente escena hará uso de una larga boquilla para simular que fuma.

A partir de la escena 2ª del acto II y hasta el acto IV cambia radicalmente de apariencia y de época, pues se vestirá como un joven del s. XVI: De blanco, con calzas acuchilladas, jubón de mangas abullonadas, sombrero de pronunciada punta delantera, medias y bordados en tonos dorados. La capa que le ofrecen sus seguidores en la escena del aquelarre será larga e igualmente dorada. El desfase con el resto de personajes no es solo temporal sino estilístico, pues este último modelo es de una extravagancia que roza lo humorístico.

En cuanto al maquillaje señalar que define marcadamente los rasgos maléficos del personaje por la palidez del rostro y la manera en que acentúa las cejas y ojos, manteniéndose a lo largo de toda la representación. Además, se completa con una perilla de apariencia caprina y un peinado que recuerda dos cuernos.

6.3.2. San Francisco 1989/2014.

Tabla 57. *Mefistofele* de Arrigo Boito. San Francisco 1989/2014.

Prólogo (A)	Acto I Esc. 1ª (A)	Acto I Esc. 2ª (A)	A. II Esc. 1ª(A)
			
Prólogo (B)	Acto I Esc. 1ª (B)	Acto I Esc. 2ª (B)	A. II Esc. 1ª (B)
			
A. II Es. 2ª (A)	Acto III (A)	A. IV (A)	Epílogo (A)
			
A. II Es. 2ª (A)	Acto III (B)	A. IV (B)	Epílogo (B)
			

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1989 (A)	War Memorial Opera House.	Robert Carsen.	Mauricio Arena.	Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita y Elena: Gabriela Benackova. Fausto: Dennis O’neill. Marta: Judith Christin.
Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014 (B)	War Memorial Opera House.	Maria Filippi. Basados en los de Robert Carsen de 1989.	Nicola Luisotti.	Mefistófeles: Ildar Abdrazakov. Margarita/Elena: Patricia Racette. Fausto: Ramón Vargas. Marta: Erin Johnson.
En la versión de 2014 la War Memorial Opera House emplea la misma escenografía, así como en el mismo diseño vestuario de la versión de 1975 actualizado.				

Análisis de la caracterización.

Samuel Ramey e Ildar Abdrazacov son respectivamente los Mefistófeles de estas dos producciones de 1989 y 2014. La más reciente es un claro homenaje no solo a la escenografía, sino también al diseño de vestuario, incluso la dirección de actores parece remedar a la ya clásica versión con Samuel Ramey. Por esa razón hemos decidido incluirlas en una única tabla comparativa de las dos producciones, entendiendo que la producción A es la de 1989 y la B la de 2014.

La estética elegida en ambas tiene carácter decimonónico, en ocasiones mostrando un espíritu desenfadado. Pero en aquellos momentos en que se muestra claramente el carácter diabólico del personaje, se recurre a un estilismo más simbólico e imaginativo.

La primera aparición de Mefistófeles, en el prólogo viste un frac de color rojo con unos faldones desproporcionadamente largos, sin camisa, como complemento humorístico porta un violín.

En la 1ª escena del acto I lleva un hábito monacal como determina el libreto, y desfila entre la multitud sin mostrar el rostro que en realidad una máscara. En la 2ª escena de este mismo acto se presenta ante Fausto con una bata roja de terciopelo y raso que le cubre hasta los pies, adornada con bordados dorados, y ceñida mediante un grueso cordón también dorado a la cintura, que es una clara alusión a la imagen de Cristo Nazareno.

En la 1ª escena del acto II aparece caracterizado de caballero del s. XIX: con un cómico chaqué en tonos rosados con sombrero de copa. Pero en la 2ª escena de este acto que representa la noche de brujas cambiará su indumentaria por el frac rojo con fajín del comienzo, pero con el torso descubierto y unos pequeños cuernos rojos en la cabeza.









En los actos III y IV trocará esta apariencia diabólica por la de un caballero del s. XIX, con elegante chaqué negro, sombrero de copa negro, guantes y bufanda blancos.

En el epílogo recupera la caracterización diabólica de la noche de brujas en la escena en que es vencido por Dios y por tanto debe estar de manifiesto su cualidad demoníaca.

El maquillaje muestra en ambos casos de forma bastante evidente el carácter maléfico de Mefistófeles empleando tonos rojizos para acentuar las sombras y marcar los rasgos del cantante. El pelo y la barba son pelirrojos. En estas producciones se hace un uso muy recurrente del color rojo. Tanto el peinado como el maquillaje se mantendrán a lo largo de toda la representación.

6.3.3. Génova 1989.

Tabla 58. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Génova 1989.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1989	Teatro Municipal de Ópera de Génova.	Paul Dufficey.	Edoardo Muller.	Mefistófeles: Paata Burchuladze. Margarita: Adriana Morelli Fausto: Ottavio Garaventa. Marta: Silvana Mazzieri.
Prólogo		Acto I Escena 1ª	Acto I Escena 2ª	Acto II Escena 1ª
				
Acto II Escena 2ª	Acto III	Acto IV	Epílogo	
				








Análisis de la caracterización.

El bajo georgiano Paata Burchuladze, encarna al protagonista en esta original versión de la ópera de Génova. La inspiración general del espectáculo tiene una clara componente humorística, valga como ejemplo que la cárcel de Margarita está representada como su cocina. Todos los roles se convierten en personajes del cómic o villanos clásicos como el conde Drácula. La estética tanto de la puesta en escena como del vestuario es desenfadada, a veces contemporánea, a veces no.

En el caso que nos ocupa Mefistófeles tiene una caracterización básica que emplea en varias de las escenas, y que se asemeja a la indumentaria que relacionamos con el conde Drácula: Esmoquin con pajarita negra y larga capa negra con el forro rojo y amarillo. Así se presenta al final del acto I y principio del acto II, al igual que en el acto III y en el epílogo. Otras formas en las que aparece son: como un falso príncipe de cuento en el prólogo con un traje color crema, con chaqueta a rayas celestes y blancas; Como bruja de Blanca Nieves en el inicio del acto I; como diablo propiamente dicho en la noche de brujas, en la que lleva un incalificable conjunto de túnica negra con llamas doradas en los bajos y escudo en el pecho, un tocado con forma de zepelín negro con cuernos y adornos dorados, y una capa de color rosa con diversos símbolos, entre los que se destaca una esvástica nazi. La última indumentaria que se sale del modelo básico en la que lleva en la escena que tiene lugar en la antigua Grecia, que en este caso se transforma en un estudio radiofónico. Aquí Mefistófeles es uno de los técnicos y se viste con vaqueros, zapatillas deportivas blancas, camisa roja y gorra de base bol azul. Esta es sin duda una de las versiones más originales e imaginativas que hemos visionado, a pesar de estar realizada sin abundancia de medios.

6.3.4. Florencia 1990.

Tabla 59. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Florencia 1990.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1990	Teatro Comunale de Florencia.	Anna Anni.	Bruno Bartoletti.	Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Daniela Dessi. Fausto: Alberto Cupido. Elena: Graciela Von Gyldenfeldt. Marta: Laura Zannini. Wagner: Romano Emili.
Prólogo		Acto I Escena 1ª		Acto I Escena 2ª
				
Acto II Escena 2ª		Acto III		Acto IV
				
				Epílogo
				

Análisis de la caracterización.

El último montaje que vamos a analizar está protagonizado de nuevo por Samuel Ramey. Esta vez la estética elegida por la diseñadora Anna Anni es mucho más conservadora y se basa en los modelos tradicionales que sitúan la historia en el s. XVI, sin dar lugar a ningún tipo de innovación ni en el vestuario ni en el decorado.



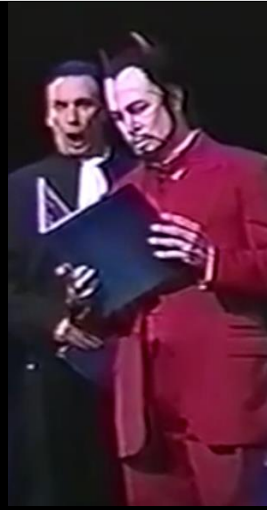





Los trajes que viste Mefistófeles son tres: El primero que empleará en el prólogo y en la noche de brujas que se ajusta fielmente a la descripción del personaje que hace Goethe como Joven caballero del s. XVI es rojo y cuenta con calzas acuchilladas, jubón de mangas abullonadas. La capa negra no es larga y presenta un cuello rígido y erguido que le otorga una cierta apariencia diabólica. Los bordados del traje son dorados, y en este caso no porta sombrero. En la noche de brujas sus seguidores le obsequian con una capa y un cetro dorados.

La segunda indumentaria es el hábito monacal que lleva al comienzo del acto I, y en la segunda escena de este mismo acto se presenta ante Fausto con una capa que simula un hábito conventual, pero al deshacerse de ella aparecerá nuevamente a la moda del s. XVI, con un traje muy similar al que llevaba en el prólogo, pero ahora de color negro. La capa esta vez es larga. Esta misma indumentaria la mantendrá hasta el final de la ópera, empleado capas más o menos largas según la situación.

El maquillaje marca apreciablemente los rasgos diabólicos del personaje, particularmente las cejas y la oscuridad que rodea los ojos, lleva barba y cabello corto y moreno.

6.3.5. Buenos Aires 1999.

Tabla 60. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Buenos Aires. 1999.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1999	Teatro Colón.	Tim Goodchild.	György Györiváni y Ràth.	Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Cristina Gallardo-Domas Fausto: Fabio Armiliato. Marta: Lucila Ramos Mañé.
Prólogo		Acto I Esc. 1ª	Acto I Esc. 2ª	Acto II Escena 1ª
				
Acto II Escena 2ª		Acto III	Acto IV	Epílogo
				







Análisis de la caracterización.

Samuel Ramey, Mefistófeles por excelencia, encarna de nuevo a nuestro protagonista. La concepción escénica y de caracterización en este caso se ciñe a los cánones clásicos para la representación de lo diabólico: rojo y negro como colores distintivos, cuernos, pico de viuda, símbolos cristianos subvertidos, etc.

Mefistófeles presenta diversas indumentarias: en el prólogo viste esmoquin negro, con el añadido de un rabo diabólico, que portará a lo largo de todo el montaje. En cuanto al maquillaje y peluquería señalar que reproducen la apariencia clásica del diablo: tez muy pálida, pómulos y nariz afilados, pico de viuda en la frente, y unos pequeños cuernos (maquillaje y peluquería no varía a lo largo de la obra). Todo ello no deja lugar a dudas en ningún momento del carácter demoníaco del personaje. En la primera escena del primer acto se muestra con hábito de fraile, como suele ser habitual para este momento del drama. En la escena del pacto que tiene lugar en el gabinete de Fausto viste un traje de corte clásico completamente rojo a excepción de la camisa blanca. En la primera parte del acto II, que se desarrolla en el jardín de Marta suma a la indumentaria anteriormente descrita un sombrero de paja que deja salir los cuernos. En la segunda parte del acto II, que reproduce la noche de brujas mostrará su apariencia más diabólica: Chaleco y pantalón rojo, camisa negra desabotonada, luciendo al cuello un crucifijo dorado en invertido. En un momento de esta escena, sus seguidores lo caracterizan de falso papa, con una capa de armiño, la triple corona papal y un cetro. A partir del tercer acto no varía su vestimenta: pantalón y chaleco rojo, camisa negra y el crucifijo invertido que le pende del cuello.

6.3.6. Bucarest 2004.

Tabla 61. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Bucarest 2004.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2004	Ópera Nacional de Bucarest.	Catalin Ionescu-Arbore.	Anda Tabacaru-Hogea.	Mefistófeles: Mihnea Lamatic. Margarita: Edith Borsos. Fausto: José Manuel Chu. Marta: Sidonia Nica.
Prólogo		Acto I Esc. 1ª		Acto II Esc. 1ª
				
Acto II Escena 2ª		Acto IV		Epílogo
				


Análisis de la caracterización.

El bajo rumano Mihnea Lamatic interpreta en esta versión el personaje de Mefistófeles. Hay que señalar que el interés de esta grabación estriba en ser de las pocas que hemos podido localizar en una etapa que abarca desde los años 80-90 del pasado siglo hasta 2014, y de ahí en adelante. Esto responde a que la programación de la ópera de Boito ha atravesado por etapas de mayor y menor predicamento.

En cuanto al vestuario y caracterización del personaje, destacar que no varía a lo largo de toda la obra, salvo leves variaciones: Mefistófeles viste un frac de corte vagamente decimonónico, en tonos negro y gris, con un alfiler de piedras preciosas en el pañuelo que lleva al cuello. El carácter diabólico del personaje queda patente por los guantes de color rojo y una peluca de fantasía del mismo color. Sobre esta indumentaria en determinados momentos del drama utilizará alguna prenda o complemento relacionado con el momento en cuestión: En el acto I, como el habitual, aparece caracterizado de monje, con un hábito que en este caso presenta cola; en el inicio del acto II, en el jardín de Marta lleva una chistera, bastón y una larga capa; en la segunda parte del acto II, que se desarrolla en la noche de Walpurgis, cambia la chaqueta del frac por otra en tonos rojos, con unos larguísimos faldones. A partir de ese momento su vestuario y caracterización no variará.

6.3.7. Palermo 2008.

Tabla 62. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Palermo 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Teatro Massimo.	Maria Filippi.	Stefano Ranzani.	Mefistófeles: Ferruccio Furlanetto. Margarita/Elena: Dimitra Theodossiou. Fausto: Giuseppe Filianoti. Marta: Sonia Zaramella.
Prólogo		Acto I Esc. 1ª	Acto I Esc. 2ª	Acto II Escena 1ª
				
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 2ª	Acto V	Epílogo
				







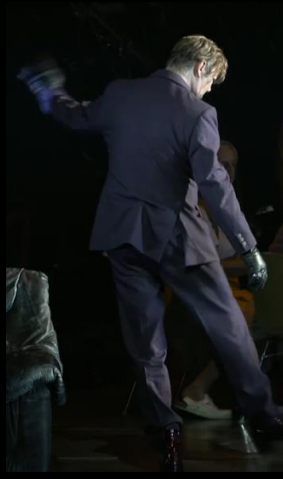
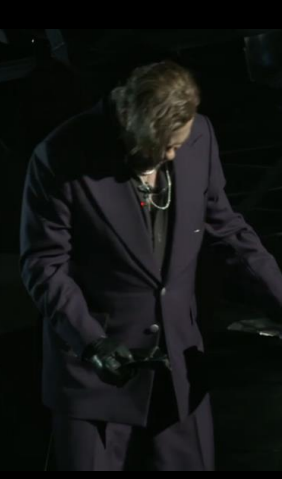
Análisis de la caracterización.

El poderoso bajo italiano Ferruccio Furlanetto encarna el papel de Mefistófeles en esta interesante versión. Tanto la indumentaria como la puesta en escena resultan muy llamativas.

Nuestro personaje muestra una indumentaria de base que emplea en aquellos momentos del drama donde no se quiere poner claramente de manifiesto su carácter diabólico. Dicho vestuario consiste en un esmoquin negro con irisaciones en la chaqueta, que aportan al personaje carácter fantástico, en contraste con la indumentaria de Fausto, que resulta más seria y tradicional. La caracterización de personaje muestra un cierto carácter diabólico por el empleo del pico de viuda y la perilla, pero sin cargar las tintas con el maquillaje. Además de esta indumentaria humanizadora, Mefistófeles se muestra con otros aspectos: En el prólogo aparece solamente con un pantalón negro y un chaleco blanco, sin camisa; en el acto I, fiel a la tradición, aparece caracterizado con un hábito de monje; en la segunda parte del acto I y la primera del II vuelve al esmoquin; pero en la noche de Walpurgis aparece con dos modelos diferentes: una larga capa que le cubre completamente y durante el desarrollo del aquelarre muestra su apariencia más demoníaca: Túnica negra con irisaciones, capa multicolor aparentemente de plumas, y una llamativa peluca con forma de cornamenta, que también exagera el pico de viuda; en la escena que tiene lugar en la Antigua Grecia se viste como un vigilante de estación decimonónica: abrigo y botas de color gris con solapa dorada, y capa y sombrero cilíndrico de color rojo; en la última escena vuelve al esmoquin que ya hemos descrito.

6.3.8. Múnich 2015.

Tabla 63. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Múnich 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Bayerischen Staatoper de Múnich.	Renée Listerdal.	Omer Meir Wellber.	Mefistófeles: René Pape. Margarita: Kristine Opolais. Fausto: Joseph Calleja. Marta: Heike Grötzinger.
Prólogo		Acto I Esc. 1^a	Acto I Esc. 2^a	Acto II Escena 1^a
				
Acto II Escena 2^a		Acto II Escena 2^a	Acto V	Epílogo
				

Análisis de la caracterización.

Este montaje está protagonizado por uno de los auténticos especialistas en el personaje de Mefistófeles René Pape, que tanto vocalmente como interpretativamente lo dota de una gran verosimilitud.

El diseño de la escenografía sitúa la escena en una realidad distópica, poblada de escombros y gentes de mal vivir. Mefistófeles parece reinar en este universo degradado.









La caracterización del personaje al igual que la escenografía no guarda ninguna relación con la estética decimonónica, sino que se sitúa en vanguardia. La indumentaria del personaje no varía a lo largo de todo el drama, y se compone de un elegante traje corte sastre, con camisa de fantasía también en tonos grises, desabotonada hasta la mitad del pecho que dotan al personaje de una apariencia de mafioso, otro detalle que remarca esta apariencia son las cadenas de oro que cuelgan de su cuello.

En la primera escena del acto I, que en el libreto se desarrolla en mañana de Pascua en las calles de Frankfurt, en la que tradicionalmente la aparición de Mefistófeles se realiza bajo la apariencia de un monje, en este montaje no varía su apariencia respecto de la escena anterior, a excepción de un collar de bisutería que le otorga un aspecto más amenazante. En el final del acto I, tras firmar el pacto con Fausto, ambos emprenden un viaje, para ello Mefistófeles cambia su americana por una chaqueta de cuero, se coloca guantes de cuero, gafas oscuras y un casco de motorista.

Es de destacar que el personaje de Mefistófeles está presente en escena en todo momento, incluso durante la obertura, intervenga o no activamente en cada escena.

6.3.9. Baden-Baden 2016.

Tabla 64. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Baden-Baden 2016.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2016	Sala de Festivales de Baden-Baden.	Gesine Völm.	Stefan Soltesz.	Mefistófeles: Erwin Schrott. Margarita: Alex Penda. Fausto: Charles Castronoco. Marta: Jana Kurucová
Prólogo		Acto I Esc. 1ª	Acto I Esc. 2ª	Acto II Escena 1ª
				
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 2ª	Acto V	Epílogo
				

Análisis de la caracterización.









El bajo-barítono uruguayo Erwin Schrott protagoniza esta versión. En la que la escenografía de carácter minimalista se compone de varios elementos de gran tamaño, (entre ellos una calavera monumental) sobre los que se realizan proyecciones de video mapping. No es por tanto una puesta en escena naturalista. El vestuario tampoco atiende a criterios historicistas, y de hecho es bastante minimalista también.

Mefistófeles lleva en todo momento una misma indumentaria con leves variaciones: Un esmoquin negro de lentejuelas, en el que se sustituye la clásica camisa por una camiseta negra o blanca, según la ocasión, y que al ser bastante escotada deja ver otro elemento de la caracterización: unos tatuajes de simbología incierta que forman parte del maquillaje. El peinado también es bastante peculiar, pues tiene rapada la parte posterior de la cabeza, y en esta zona luce micro cristales o lentejuelas de tonalidades rojizas. Este elemento junto con un fajín de raso rojo son los únicos elementos que nos hacen sospechar del carácter diabólico del personaje.

Señalar que en esta ocasión se omite su presencia física en la escena de la mañana de Pascua, en el acto I. Pero lo diabólico estará presente en dicha escena en las máscaras cadavéricas que portan los miembros del coro y los bailarines.

6.3.10. Rosario (Argentina) 2019.

Tabla 65. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Rosario 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Teatro el Círculo.	Ramiro Sorrequieta.	Mario Perusso.	Mefistófeles: Licio Bruno. Margarita: Daniela Tebernig. Fausto: Enrique Folger. Marta: Florencia Machado.
Prólogo		Acto I Esc. 1^a	Acto I Esc. 2^a	Acto II Escena 1^a
				
Acto II Escena 2^a		Acto II Escena 2^a	Acto V	Epílogo
				





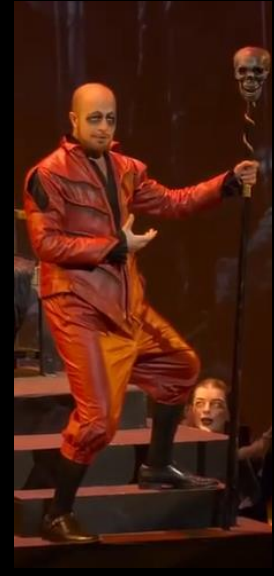
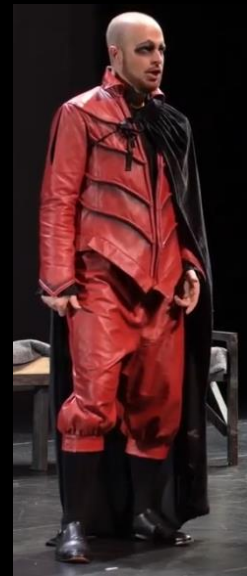


Análisis de la caracterización.

En esta ocasión Mefistófeles está interpretado por el bajo-barítono brasileño Licio Bruno. Nuevamente nos encontramos con una producción que rescata la estética decimonónica tanto en la puesta en escena (basada fundamentalmente en proyecciones de video), como en cuestiones de vestuario, excepción hecha con el personaje de Mefistófeles, cuando se quiere poner de manifiesto su carácter sobrenatural. Se establecen por tanto dos niveles: el Mefistófeles que quiere hacerse pasar por ser humano, y el que debe mostrarse en su verdadera naturaleza. A la primera categoría corresponden la escena que tiene lugar en el jardín de Marta, donde aparece con un traje de regusto decimonónico compuesto de pantalón rojo y chaqueta de rayas amarillas, rojas y verdes, a juego con el chaleco, lleva también bastón y gafas rojas (el rojo caracteriza su cualidad diabólica). Otro momento en que se hace pasar por humano es en la escena que tiene lugar en la Antigua Grecia, donde aparece con un traje completamente negro. La otra categoría es aquella en la que se muestra como demonio, en este caso viste de forma más fantasiosa: pantalón rojo, camiseta de malla negra y corsé de cuero negro, gafas rojas y abrigo rojo largo hasta los pies, a veces prescinde del abrigo, como en la noche de Walpurgis y en el gabinete de Fausto, cuando van a firmar su acuerdo.

El maquillaje destaca igualmente los rasgos diabólicos de Mefistófeles: pómulos marcados, cejas oblicuas, etc.

6.3.11. Washington 2019.

Tabla 66. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Washington 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Pacific Northwest Opera.	Susan Sharpe.	James Brown.	Mefistófeles: Evan Boyer. Margarita/Elena: Corinna Quillian. Fausto: Stephen Rumph. Marta: Alexandra Hollerman.
Prólogo		Acto I Esc. 1ª	Acto I Esc. 2ª	Acto II Escena 1ª
				
Acto II Escena 2ª		Acto II Escena 2ª	Acto V	Epílogo
				

Análisis de la caracterización.

El bajo estadounidense Evan Boyer encarna a Mefistófeles en esta versión de 2019. Nuevamente nos enfrentamos a un montaje completamente adscrito a los cánones clásicos, en contraste con la versión de la Fura dels Baus que la antecede. Tanto la escenografía (compuesta en su mayor parte por proyecciones), como el vestuario, nos remite a los modelos del S. XIX, excepción hecha por la caracterización de nuestro protagonista que reproduce casi con exactitud un diseño de Karin Erskine que se utilizó en la versión de la *Damnation de Faust* del Met de 2008.

Mefistófeles no varía su vestuario en todo el montaje: Conjunto de cuero rojo compuesto por pantalón bombacho hasta la rodilla, con botas negras, y chaqueta en la que, mediante varios pliegues oblicuos, se sugiere la dirección de las costillas. Dicha cazadora tiene un cuello semejante a una golilla. En algunos momentos del drama, acompaña a este equipamiento con una capa ligera de color negro.

El maquillaje es igualmente simbólico, asimilando sutilmente el rostro del cantante a una calavera, por las cuencas de los ojos en sombra.

6.3.12. Stuttgart 2019.

Tabla 67. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Stuttgart 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Teatro Estatal de la Ópera de Stuttgart.	Lluc Castells (La Fura dels Baus).	Daniele Callegari.	Mefistófeles: Mika Kares. Margarita/Elena: Olga Busuioc. Fausto: Antonello Palombi. Marta: Fiorella Hincapié.
Prólogo		Acto I Esc. 1^a	Acto I Esc. 2^a	Acto II Escena 1^a
				
Acto II Escena 2^a		Acto II Escena 2^a	Acto V	Epílogo
				

Análisis de la caracterización.









En este montaje, protagonizado por el bajo finlandés Mika Kares, nos enfrentamos a la estética a la que nos tiene acostumbrados La Fura dels Baus. Nada recuerda aquí a un montaje operístico clásico. La puesta en escena equipara el cielo con una factoría que procesa corazones humanos, de hecho, se explica el carácter malvado de Mefistófeles dado que, en el prólogo, un ángel de Dios le arranca el corazón.

El diseño de vestuario es de carácter naturalista. Mefistófeles en particular, viste con una gran pobreza. Su indumentaria se compone de un pantalón y cazadora marrón, una camiseta negra, este sería el modelo humanizado. Cuando se quiere poner de manifiesto su carácter sobrenatural, sobre el modelo ya descrito se colocará un mono de trabajo amarillo, que generalmente se anuda a la cintura. Esta no es la primera vez de las que hemos analizado, en que el color amarillo se relaciona con lo diabólico. Dicho mono amarillo está presente en el prólogo, en el epílogo y en la escena que en el libreto se desarrolla en las calles de Frankfurt, en la mañana de Pascua, es esta la única ocasión en que el mono se cierra hasta el cuello. En la escena que tiene lugar en la Noche de Walpurgis, al pantalón marrón y camiseta negra se suma una capa (este elemento, clásico en la escena, se supone que muestra a Mefistófeles como rey del mundo), hecha en esta ocasión con retales de ropa vieja. El mundo en este caso es una esfera de cristales de las que suele haber en las discotecas.

Tampoco el maquillaje, muy discreto en esta ocasión, acusa el carácter diabólico del personaje.

6.3.13. Belém (Brasil) 2021.

Tabla 68. *Mefistofele* de Arrigo Boito. Belém 2021.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2021	Teatro Da Paz.	Olintho Malaquias.	Miguel Campos Neto.	Mefistófeles: Denis Sedov. Margarita: Adriane Queiroz. Elena: María Lautert. Fausto: Fernando Portari. Marta: Celine Imbert.
Prólogo		Acto I Esc. 1^a		Acto I Esc. 2^a
Acto II Escena 1^a		Acto III		Acto IV
Acto II Escena 2^a		Acto III		Epílogo
				
				
				

Análisis de la caracterización.

Esta producción corresponde al teatro brasileño da Paz de la ciudad de Belém capital del estado de Pará. El personaje protagonista esta encarnado por el bajo ruso Denis Sedov, que realiza una muy digna defensa del personaje. La estética general del espectáculo se inscribe en lo que denominaríamos carácter clásico o de época, pero con ciertos tintes minimalistas más actuales.

La caracterización de los personajes se ajusta a la moda del S. XIX, y la indumentaria de Mefistófeles aúna distintivos diabólicos con otros plenamente acordes con el resto del elenco. En cuanto al maquillaje, que no resulta exagerado en esa versión, nos permite diferenciar el carácter diabólico de Mefistófeles mediante el empleo de tonos rojizos, pómulos y cejas destacados, así como labios y ojos oscuros que armonizan perfectamente con el diseño que viste en el prólogo, consistente en una malla de cuerpo entero que imita la musculatura humana desprovista de la piel. Esta malla será la base para los siguientes elementos del vestuario.

A partir de ese primer momento Mefistófeles vestirá varias indumentarias que se reutilizan a veces de una escena a otra: En la escena que se desarrolla en las calles de Frankfurt la mañana de Pascua lo vemos transmutado en fraile, lo que se ajusta a los parámetros clásicos para este momento del drama. A partir de aquí vestirá generalmente como un caballero a la moda del XIX, empleando como elemento de abrigo una levita roja (como viene siendo habitual el color rojo será la seña de identidad del personaje), combinada con pantalón negro y pañuelo igualmente negro al cuello. En la segunda escena del segundo acto se deshace de la levita y muestra camisa negra y chaleco plateado. Cuando se acerca el final, en el acto cuarto y en el epílogo prescinde del traje y viste nuevamente la malla que empleó en el prólogo y sobrepuesta una bata de médico. Esta última indumentaria nos acerca más al carácter diabólico, más serio por otra parte, y lo aleja del caballeresco más gentil y desenfadado.

CONCLUSIONES

El objetivo de nuestra investigación ha sido realizar un análisis estético de lo diabólico y, en concreto, del personaje Mefistófeles en la ópera. Para ello, hemos puesto por primera vez en relación el elemento mítico que da origen a esta temática, las creaciones plásticas que representan lo diabólico, desde las culturas precristianas hasta la actualidad, y su presencia en la música tanto instrumental como vocal.

El diablo es una figura que forma parte de la mitología judeocristiana, personificando los bajos instintos del ser humano. En la religión cristiana se dice que es uno de los ángeles que por ambición se rebelaron contra Dios. Su origen, sin embargo, es mucho más antiguo que el propio cristianismo y recoge creencias anteriores a la religión judía, amalgamando bajo la personalidad diabólica a diversas deidades anteriores, como hemos puesto de manifiesto en el capítulo I de este trabajo, entroncando con la concepción animista del mundo.

A continuación, también en el primer capítulo mostramos cómo los artistas de la Era Cristiana, herederos de la plástica clásica, han representado la figura del diablo desde el periodo paleocristiano hasta la actualidad, en ocasiones recurriendo a modelos animales, ya reales, ya imaginarios, como la serpiente, el dragón, el simio, el reptil, el felino, el macho cabrío o la mosca, entre otros; o bien presentándolo con apariencia más o menos antropomórfica, como son el Fauno, el ángel alado, el híbrido casi humano a los pies de San Miguel o la Inmaculada Concepción o incluso en forma de bebé diabólico.

Lo diabólico también ha estado muy presente a lo largo la historia de la música. Durante la Edad Media se consideró al intervalo de cuarta aumentada comprendido, por ejemplo, entre Mí y Fa como obra del diablo por su carácter disonante, calificándolo de “*diabulus in música*”. De algunos intérpretes incluso se llegó a sospechar que hubieran vendido su alma al diablo para alcanzar el grado de virtuosos, singular en este sentido es el caso de Niccolò Paganini (1782 - 1840), figura real a la que se atribuyó carácter fáustico.

Como tema, el diablo ha dado lugar también a numerosas obras como *el trino de diablo* o *El violinista* de Giuseppe Tartini (1692 - 1770), *Le violon du diable* de

Césare Pugni y Arthur Saint-León, *La historia del Soldado* de Igor Stravinsky estrenada en 1918, entre otras.

La temática diabólica también ha inspirado muchas óperas, en ocasiones situando la acción en el submundo infernal, como es el caso del mito de Orfeo y Eurídice, en el que Plutón, Caronte y Proserpina personifican el elemento infernal. En dicho mito se basan numerosas óperas, entre ellas: *Eurídice* (1600) de Jacopo Peri; *Eurídice* (1602) de Giulio Caccini; *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (la más célebre y representada de todas ellas); *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi; *Orfeo y Eurídice* (1762) de Christoph Willibald Gluck; y *Orfeo en los Infiernos* (1858) de Jacobo Offenbach, entre otras. Otras veces, lo demoníaco está presente en la personalidad malévola del protagonista, como es el caso del mito de Don Juan en sus diversas versiones: *Don Giovanni o el disoluto punito* de W.A. Mozar (sin duda, el más célebre); *Margarita la tornera* de Ruperto Chapí, etc. Otro protagonista de personalidad diabólica es *Robert le diable* que llevó a la ópera Giacomo Meyerbeer en 1831.

Sin embargo, otras veces el diablo se convierte en personaje de la trama operística con mayor o menor protagonismo, así ocurre en *El Diablo predicador* (1846) de Basilio Basili, *El diablo y Katia* (1899) de Antonin Dvůrak, *Belfagor* (1923) de Ottorino Respighi, *Il diablo nel campanile* (1925) de Adriano Lualdi, *De Temporum Fine Comoedia* (1974) de Carl Orff, *Le grand Macabre* (1978) de György Ligeti, o *La Tradición Oral* (2004) de Mauricio Kagel.

No obstante, la personificación diabólica más recurrente en la ópera ha sido la de Mefistófeles, figura central de la leyenda de Fausto, que hemos analizado a lo largo del capítulo II. Mefistófeles ofrece a Fausto la posibilidad de recuperar la juventud a cambio de su alma, Fausto acepta el ofrecimiento, y esto dará lugar a toda una serie de peripecias. La popularidad de este mito es fruto del éxito alcanzado por el poema dramático de Johann Wolfgang Von Goethe *Faust* publicado en 1808. Esta leyenda servirá por primera vez de argumento en la ópera *Faust* (1816) de Louis Spohr. A lo largo de todo el siglo XIX serán muchas las versiones que se realicen: *La Damnation de Faust* (1846) de Hector Berlioz, *Escenas del Fausto de Goethe* (1844) de Robert Schumann, *Faust* (1859) de Charles Gounod y *Mephistophele* (1868) de Arrigo Boito, y ya en el siglo XX: *Doktor Faust* (1925) de Ferruccio Busoni, *Votre Faust* (1960-67) de Henri Pousseur, e incluso en el propio siglo XXI ya tenemos varias versiones como

Doctor Atomic de John Coolidge Adams (2005); y *Faustus, the last night* de Pascal Dusapin (2006), *Fausto* de Diana Daniele (2013), etc.

De todas ellas, sin duda, las más representadas y que por tanto ofrecen un material gráfico más abundante para su análisis son las versiones de Berlioz, Gounod y Boito (las tres composiciones decimonónicas) permitiendonos analizar la presencia de Mefistófeles en la ópera desde su inicio. Por esta razón, nuestro análisis estético se ha basado en estas tres versiones fundamentalmente.

Hemos querido mostrar que también existe una lectura humorística del mito de Fausto, presente en numerosas caricaturas, en algunas escenas de las tres versiones analizadas, y que ha dado lugar a la opereta *Le Petit Faust* (1869) de Florimod Ronger (Hervé), de cuyos montajes ofrecemos también imágenes clásicas y actuales. Su evolución estética ha sido paralela a las versiones serias del mito.

La transformación de un cantante en Mefistófeles implica una caracterización, y esta es el resultado de la labor conjunta de dos disciplinas: las de vestuario y maquillaje. Por eso, cuando analizamos la apariencia de un personaje, estamos estudiando el fruto de ambas, cuya importancia hemos visto que resulta esencial desde los orígenes del teatro, como ponemos de relieve en nuestra investigación.

El vestuario transmite una información de carácter estético, argumental y temporal de los personajes, pero además es un elemento que conecta al intérprete con el decorado y con los demás personajes. Por esta razón sus características estéticas se establecerán para marcar un contraste o una adaptación de este con los demás elementos escénicos. El maquillaje, en cambio, sirve para transmitir las características psicológicas, la edad o etnia del personaje; por esta razón, al caracterizar a Mefistófeles, el maquillaje suele permanecer invariable a lo largo de toda la representación para que el espectador sea consciente en todo momento de su personalidad diabólica, mientras que su indumentaria podrá variar para adaptarse a la situación argumental o estética de cada escena.

El segundo capítulo de nuestro trabajo, se centra en la evolución estética del personaje de Mefistófeles en la ópera. Para ello, partimos de lo que hemos dado en llamar “*estética clásica de Mefistófeles*”, inspirada directamente en la descripción que el propio Goethe realiza en su primera aparición en el drama, calificándolo como “estudiante vagabundo”, y en su segunda entrevista con Fausto (a la cual se acoge el

libreto de Jules Barbier y Michel Carré en el que se basa la ópera de Gounod), Mefistófeles se describe a sí mismo como un joven noble, con traje escarlata y dorado, guarnecido de lujosa capa, espada, bolsa repleta de dinero y sombrero con pluma de gallo de acuerdo con la moda alemana del siglo XVI. Goethe sitúa la acción en esta época, puesto que la leyenda en la que se base el mito de Fausto remite a este momento, y los libretistas de las tres óperas analizadas harán lo propio. A esta es a la que calificamos como “*estética clásica de Mefistófeles*”. Las primeras versiones operísticas reproducen fielmente dicha descripción. No obstante, a partir de la primera mitad del siglo XX, la acción y la puesta en escena, se ambientará con frecuencia en el siglo XIX. Mientras que, en la actualidad, la tendencia mayoritaria se orienta hacia la modernización espacio-temporal, situando la acción en el tiempo presente o en un ambiente cercano a la abstracción sin referencias cronológicas.

El color que más claramente identifica a Mefistófeles es el rojo, Goethe ya hace referencia a él. Su simbología lo relaciona con el fuego infernal, colaborando a definir el carácter diabólico del personaje. El otro color que está presente con más frecuencia en el vestuario de Mefistófeles es el negro, que en el contexto occidental representa al luto, y por tanto a la muerte. En algunas ocasiones el personaje se muestra vestido de blanco, a pesar de que esto no es lo más habitual, lo hemos podido encontrar en varias caracterizaciones, que abarcan desde fechas muy tempranas hasta nuestros días. En este caso el color de la pureza, aplicado a Mefistófeles, puede hacer alusión a lo engañoso de las apariencias. Otro color del que hace uso el personaje con cierta frecuencia es el amarillo, posiblemente, porque su estridencia hace destacar el carácter malévolo de Mefistófeles. El amarillo también establece cierta conexión con el fuego del infierno.

En cuanto al maquillaje, se ha empleado desde el origen del personaje para remarcar su carácter diabólico, haciendo uso de determinados rasgos faciales muy característicos: tez pálida, pómulos marcados, ojos profundos, nariz afilada y cejas oblicuas. A veces, también se adelanta el nacimiento del cabello en la frente en forma de “V” (este rasgo se conoce como “pico de viuda”). Otras veces se ha recurrido al uso de postizos: orejas puntiagudas, nariz prominente, cuernos, pelucas más o menos largas, etc. Sin embargo, la tendencia actual se orienta a la humanización y naturalización del personaje.

Dependiendo del rol desarrollado en cada escena, Mefistófeles puede modificar su apariencia, empleando diversas indumentarias; no olvidemos que la función principal del vestuario es la contextualización del personaje. Entre estas diversas apariencias, destacan la de monje o la de primitivo diablo. Las tres versiones analizadas propician de forma diferente esta variedad de modelos por causas argumentales. Según el grado de interacción de Mefistófeles con los demás personajes, mostrará en mayor o menor medida sus facetas satánica o humana.

Para estudiar la evolución estética de la caracterización de Mefistófeles, presentamos una serie de ochenta y ocho imágenes ordenadas diacrónicamente. Se trata en su mayor parte de fotografías de muchos de los cantantes que han encarnado al personaje, desde los primeros montajes hasta nuestros días, así como algunas fotografías de carteles, figurines y vestuario que hemos podido localizar. En algunas de estas imágenes, se destaca especialmente la importancia del maquillaje.

A continuación, hemos realizado un análisis de la caracterización de Mefistófeles, secuenciada a lo largo de las diferentes escenas en las que aparece en las tres óperas objeto de nuestro estudio, a partir del visionado de sesenta y cuatro grabaciones, de otras tantas representaciones, ordenadas también de forma diacrónica desde 1973 hasta 2022.

Como ponemos de manifiesto en nuestra investigación, desde el estreno de cada una de las tres óperas (1846 para *La Damnation de Faust* de Berlioz; 1859 para *Faust* de Gounod, y 1868 para *Mefistofele* de Boito), hasta mediados del siglo XX se mantiene mayoritariamente la que hemos denominado “*estética clásica de Mefistófeles*”. Aunque a lo largo del pasado siglo los diseñadores se irán tomando algunas libertades con respecto a dicho modelo. Sin embargo, a partir de mediados de siglo se comenzará a imponer una nueva tendencia que sitúa la acción en el siglo XIX. Como resultado, la caracterización de los personajes se inspirará en modelos de indumentaria decimonónicos.

Alejar al personaje del estereotipo inicial otorga una gran libertad a los diseñadores de vestuario, que a partir de este momento dispondrán de un amplio catálogo que abarca toda la moda masculina del XIX: levitas, abrigos, diferentes modelos de chalecos y camisas, chisteras, guantes, pañuelos, fracs, etc. Generalmente, se mantiene el vínculo con el modelo precedente en la elección de los colores: rojo y

negro preferentemente, aunque no de forma sistemática. De los otros rostros de Mefistófeles a los que hicimos alusión, el diabólico es posiblemente el que se presta a una mayor libertad, empleando diferentes modelos de capas, túnicas, uso del semidesnudo, cornamentas varias, etc., mientras que el tradicional modelo de monje se transformará, adoptando las diversas tipologías de la vestimenta sacerdotal: sotanas, albas, capas pluviales, mitras y solideos obispales, etc.

La elección del siglo XIX como marco argumental no resta espectacularidad a la puesta en escena, puesto que sigue revistiendo carácter historicista, asimilando estas tres óperas a otras muchas cuya acción se sitúa en este mismo periodo, y que se corresponde con el momento en que se estrenaron.

Además del cambio del modelo renacentista por el decimonónico, especialmente a partir de la década de los setenta, se irán introduciendo modificaciones, que a veces afectarán solamente a un aspecto, como, por ejemplo, los rasgos del maquillaje o la elección de los colores, pero que otras veces resultarán mucho más radicales, asimilando los criterios estéticos de las vanguardias artísticas, inspirándose en la estética de algún artista concreto, estableciendo un marco cercano a la abstracción, etc. Las nuevas tecnologías facilitan una gran cantidad de recursos que afectan a la desmaterialización de la escenografía, y la indumentaria de los personajes se adaptará necesariamente a estos nuevos espacios.

Estos nuevos Mefistófeles pueden adoptar una apariencia cercana a la de un extraterrestre, un superhéroe del cómic, una florista de la Alemania nazi o un ciudadano corriente de nuestros días. La tendencia más extendida es la de actualizar al personaje y humanizarlo. Dicha actualización lo aproxima al espectador y supone una importante novedad, puesto que hasta ahora los modelos habían sido de carácter histórico. Esta tendencia se manifiesta con mucha claridad y pujanza a partir de los primeros montajes del siglo XXI. Humanizar a Mefistófeles supone desposeerlo en mayor o menor medida de su carácter sobrenatural, lo cual responde a una mayor laicidad de la sociedad actual. Mefistófeles se ha convertido en las últimas décadas en médico perverso, obrero de la construcción, doble del Conde Drácula o de Jesucristo, ejecutivo, payaso, dama de la alta sociedad, mendigo, gánster, discapacitado, estrella de rock, preso, friki, etc.

Algunas veces, ese *aggiornamento* lleva a situar la acción en ámbitos completamente ajenos a los que se establecen en los respectivos libretos o a los

escenarios que propuso del propio Goethe, llegando en ocasiones a resultar confusa dicha contextualización.

Acorde con esta evolución en la indumentaria de Mefistófeles, será la del otro elemento de la caracterización que hemos estudiado, el maquillaje. Su evolución estética va de una gran artificiosidad a finales de siglo XIX y primera mitad de XX, para a partir de ese momento irse orientando hacia una mayor naturalidad y simplificación. Naturalmente, esto está sujeto en cada caso a las preferencias de la dirección artística, presentándose bastantes excepciones a dicha tendencia.

La evolución estética que hemos descrito para Mefistófeles es extensible al resto de elementos que configuran la puesta en escena. La tendencia más extendida actualmente se dirige a la simplificación tanto del decorado como de las caracterizaciones, situando la acción en algunas ocasiones en un ámbito atemporal. Sin embargo, existen numerosas excepciones a dicha tendencia, pues todavía se siguen realizando montajes que mantienen la estética empleada en el siglo XIX y en los inicios del XX, aunque cada vez con menor frecuencia.

En cuanto a esta fidelidad a los modelos clásicos o la elección de una estética más contemporánea, podríamos establecer cierta correspondencia entre el grado de modernización y el nivel del teatro en que se programa la ópera. De tal manera, que los teatros de primer nivel tienden a una mayor actualización, mientras que aquellos de ciudades menos importantes son más reticentes a dicha tendencia. También hemos podido comprobar que en el orbe de la antigua Unión Soviética se mantienen más fieles a los modelos clásicos que en la Europa Occidental o en América.

La pandemia del Covid-19 apenas ha dejado hueco en nuestro estudio, a pesar de la enorme trascendencia social y cultural que ha supuesto. Sin embargo, hemos podido estudiar algunas representaciones del mito de Fausto que tuvieron lugar en los años 2020, 2021 y 2022, aunque de forma aislada y con carácter excepcional. Prueba de la importancia que la epidemia ha tenido es la puesta en escena (en concreto del *Fausto* de Gounod) que tuvo lugar en el Teatro La Fenice de Venecia en 2021 y que analizamos en la tabla nº 54. En dicha función los componentes del coro cantaron en todo momento con mascarilla, y el patio de butacas fue empleado como parte de la escenografía, quedando reservados para el público únicamente los palcos.

El presente trabajo puede hacerse extensible y dar lugar al análisis estético de otros personajes arquetípicos a los que hemos hecho alusión a lo largo de nuestro trabajo y que mantienen relación con lo demoníaco, tales como Orfeo, Don Juan, Robet le Diable, el Diablo Predicador, etc. También puede plantearse para el análisis de otros personajes sin relación con lo diabólico, cuya caracterización se asocie a modelos arquetípicos, tales como: Don Quijote, Otelo, Rigoletto o Falstaff, entre otros. Y del mismo modo que nosotros hemos centrado nuestro estudio en el ámbito de la ópera, podría aplicarse al campo de la danza, el teatro hablado, el musical o cualquier otra manifestación de carácter teatral, que implique la modificación de las características físicas del actor para adaptarlas a los requerimientos del personaje.

Nuestro estudio se detiene en 2022 pero estará sujeto a revisión, puesto que la ópera es un fenómeno vivo que en el futuro deparará indudablemente nuevas aportaciones musicales y estéticas.

BIBLIOGRAFIA

- Albergo, Bernabé; Casadesús, Francesc. (Coords.). *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*. Madrid: Ed. Akal, 2008.
- Aliade, M: *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.
- Alier, Roger. *Guía Universal de la ópera*. Barcelona: Ed. Ma non troppo, 2007.
- Alsina, Pep; Sesé, Frederic. *La música y su evolución: historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Ed. Grao, 2006.
- Arellano, Ignacio; Mata, Carlos. *Autos sacramentales completos de Calderón. Año Santo en Madrid*. Zaragoza: INO-Reproducciones, 2005.
- Arias De Cossío, A. M. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Editorial Mondadori. 1991.
- Avrial Y Flores, J. M. *Inicios de la escenografía romántica española*. Madrid: Ministerio de Cultura. 2008.
- Barado, Francisco. *Guía del Peinado*. Barcelona: Ed. Maxtor, 2009.
- Barbier, Jules; Carré, Michel. Libreto: *Faust. Opéra en cinq actes. Musique de Ch. Gounod*. Paris: El Lévy Freres, Libraires Éditeurs, 1867.
- Batta, A. *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Barcelona: Editorial. 1999.
- Berlioz, Hector. Partitura: *La damnation de Faust. Dramatic legend*. New Yor: Dover Publications, 2004.
- Berlioz, Hector; Bernard, Daniel; Dunstan, H. Mainwaring. *Life and Letters of Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Berlioz, Hector: *Mémoires. Compreant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Rusie et en angleterre 1803-1865*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1878.
- Bloom, Peter. *Berlioz: scenes from the life and work*. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2008.

- Bloom, Peter. *The life of Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bloom, Peter. *Berlioz Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Boito, Arrigo. Libreto: *Mefistófele, opera en 4 actos, prólogo y epílogo del maestro Boito*. Buenos Aires: La teatral de Juan Bruno, 1901.
- Boves Naves, M. C. *Teoría del Teatro*. Madrid: Editorial Lecturas. 1997.
- Bovet De, Marie Anne. *Charles Gounod: his life and his works*. Londres: S. Low Marsons, Searle & Rivington limited, 1891.
- Bonaventura, Arnaldo. *Arrigo Boito: Mefistófele: Guida attraverso il poema e la música*. Milán: Botega di poesía, 1924.
- Burton Russell, Jeffrey. *El príncipe de las tinieblas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1994.
- Cairns, David. *Berlioz: Volume two: Servitude and greatness*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Campo Del, Estanislao: *Fausto*. Buenos Aires: Ed. Colihue, 2007.
- Cañas, J. *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Editorial Octoedro. 1992.
- Capra, Marco. *Il diavolo all'opera*. Venecia: Marsilio Editori, 2008.
- Carluccio, M. *Manuale della scenotecnica barocca: le macchine dell'infinito*. Bari: Stilo Editrice. 2010.
- Carrión Balbuena, José. *La puesta en escena operística en el España del s. XVIII*. Tesis doctoral del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, 2016.
- Casini, Claudio. *Historia de la música, 9 El Siglo XIX. Paracuellos del Jarama, Madrid: Turner Música, 1987*.
- Castarède, Maree-France. *El espíritu de la ópera: la exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona: Paidós, 2003.

- Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Significado filosófico*. Madrid: Ed. Siruela, 2007.
- Celano De, Tomás. *Diesi rae: as rendered into English*. New York: Anson D. F. Randolph ed. 1866.
- Chauchadis, Claude, CRITICÓN N° 2. 1978. *El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias*. P. 4 Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/002/002_004.pdf .
- Conati, Marcello; Medici, Mario; Verdi, Giuseppe; Boito, Arrigo. *The verdi-Boito correspondence*. Parma: The University of Chicago Press; Instituto di studi verdiani, 1978.
- Condé, Gérard. *Charles Gounod*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2009.
- Conrad, Peter. *Romantic opera and literary form*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Dago Del, Marisa. *Maquillaje artístico*. Buenos Aires: Ed. GIDESA, 2004.
- Davidson, Gladys. *The barnes book of the opera*. New York: A.S. Barnes, 1962.
- Davis, T. *Escenógrafos, artes escénicas*. Barcelona: Editorial Océano. 2002.
- Dent, Edward Joseph. *The rise of romantic opera*. Cambridge University Press, 1976.
- Diccionario de la Lengua Española* RAE. Vigésima segunda edición Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.
- Diccionario de epónimos: <http://dicci-eponimos.blogspot.com/2009/12/mefistofeles.html> (acceso el 5-06-2011).
- Dieterich, G. *Diccionario del Teatro*. Madrid: Alianza Editorial. 2007.
- El Liceo Digital. Literatura: *La tragedia del Dr. Fausto de Johann Wolfgang Goethe*.
Página de internet: <http://www.liceodigital.com/literatura/fausto.htm>.
- Elson, Louis Charles. *Modern music and musicians for vocalist: Modern art songs*. Vol. 8. New York: The University Society Inc, 1918.

- Estrada, Santiago. *Mefistófeles: ópera de Arrigo Boito*. Buenos Aires: Imp. de Pablo E. Coni, 1881.
- Ettedgui, P. *Diseño de producción y dirección artística*. Barcelona: Editorial Océano, 2001.
- Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Ed. Anthopos, 1988.
- Fisas, Carlos. *Intimidades de la Historia*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1996.
- Fitzsimmons, Lorna. *Lives of Faust: The Faust theme in literature and music*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Goethe von, Johann Wolfgang. *Fausto*. Barcelona: Librería Española de I. López, Editor, 1864.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de teatro*. Móstoles, Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Gómez, J.A. *Historia visual del escenario*. Madrid: Editorial García Verdugo, 1997.
- González Ruiz, David. *Breve historia de las leyendas medievales*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2010.
- Gounod, Charles. *Memoires d'un artiste*. Paris: Calmann Lévy, Editeur, 1896.
- Graf, Arturo. *El diablo*. Barcelona: Montesinos Editor, 1991.
- Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo como espíritu de modernidad*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Biblioteca de Divulgación temática, 1983.
- Grim, William E. *The Faust legend in music and literature*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1988.
- Harding, James. *Gounod*. New York: Stein and Day, 1973.
- Herrero, Fernando. *La ópera y su estética (para una práctica escénica)*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983.

Holland-Rous, Samuel. *The victrola book of the opera: Stories of the operas*. New Jersey: Victor Talking Machine Company, 1924.

Holoman, D. Kern. *Berlioz*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Holthusen, Hans Egon. Cit. Por Ilse M. de Brugger en “*La discusión contemporánea acerca del hombre faústico*”, en *La temática fáustica en la literatura universal*. La plata: Universidad Nacional, 1965.

Honolka, Kurt. *Historia de la Música*. Fuenlabrada, Madrid: Editorial Edaf, 1998.

Huebner, Steven. *The operas of Charles Gounod*. Oxford: Oxford University Press. Clarendon Press, 1992.

J.E Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: NCL. Ed. Labor, 1988.

Jullien, Adolphe. *Hector Berlioz. Sa vie et ses oeuvres*. Paris: A la Librairie de l'art, 1888.

Kagel, Mauricio. *La Traición Oral* (artículo): *Kagel estrena en España “La Traición Oral”, su ópera sobre el Diablo*, y se corresponden con opiniones textuales vertidas en una entrevista. El País/ Edición impresa/ España, (20-05-2004):

http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Kagel/estrena/Espana/traicion/oral/opera/diablo/elpepiesp/20040520elpepiesp_1/Tes.

Kaisergruber, D. *Lecture. Mise en scène. Théâtre*. París: Pratiques Editor. 1977.

Lafuente, Modesto. *Teatro social del siglo XIX por Fray Gerundino, Volumen 2*. Madrid: Establecimiento tipográfico de D. F. Dep. Mellado, 1846.

Langford, Jeffrey Alan; Graves, Jane Danker. *Hector Berlioz: a guide to research*. New York: Galand, 1989.

Ledo, Jorge. *Lucifer Renascens o representaciones renacentistas del diablo*:

<http://jorgeledo.net/2008/12/lucifer-renascens-o-representaciones-renacentistas-del-diablo/comment-page-1/>

Leiris, Michel. *Operratiques*. Paris: P.O.L. Ed. 1992.

Le petit Faust (Nota de prensa) con motivo del estreno de en 2008 En el Teatro Nacional de Costa Rica: <http://www.nacion.com/viva/2008/marzo/05/viva1448536.html>.

Liverani, Mario. *Más allá de la Biblia. Historia antigua de Israel*. Barcelona: Ed. Crítica, 2004.

Lombía, Juan. *El teatro: Origen é importancia de esta institución en las sociedades cultas*. Madrid: Imprenta de Sanchiz, 1845.

Marcello, B. *Il teatro alla moda*. Roma: Castelvechi Editore, 1993.

Marsillach Lleonart, Joaquim. *Enrique Boito y su Mefistófeles*. Madrid: Imprenta de J.M. Ducazcal, 1883.

Martínez Abadía, José; Fernández Díez, Federico. *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC, 2010.

Martín Triana, José María. *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Massip, Jesús Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos Editor, 1992.

Mateo, María Asunción. Alberti, Rafael. *Antología comentada: poesía*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1990.

Merino Peral, E. *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

Millán, Luis Felipe. *El vestuario, una breve historia en la trasescena*. Artículo publicado en internet: [http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2\(1\)_18.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2(1)_18.pdf) .

Milton, John. *El paraíso perdido*. Barcelona: Casa editorial la Ilustración, 1868.

- Muñoz Morillejo, J. *La escenografía española*. Madrid: Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando. 1923.
- Nieva, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2003.
- Oliva, C. Y Torres Monrreal, F. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra. 1999.
- Orrey, L. *La ópera. Una breve historia*. Barcelona: Editorial Destino. 1993.
- Parker, Roger. *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine...* L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona: Ediciones Paidos, 2000.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós. 1998.
- Payne, Darwin Reid. *Scenographic imagination*. Illinois: Board of Trustees, Southern Illinois University, 1993.
- Pellettieri, Osvaldo; Zayas de Lima, Perla. *El teatro y sus claves: estudio sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1996.
- Plantinga, León. *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Móstoles, Madrid, Akal, 1992.
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación*. Móstoles, Madrid: Ediciones Akal, 1989.
- Radigales, Jaume. *El espectáculo operístico*. Barcelona: Huygens Editorial, 2017.
- Reibel, Enmanuel. *Faust. La musique au défi du mythe*. Paris: Libraire Arthème Fayard, 2008.
- Remy, Pierre-Jean. *Diccionario del amante de la ópera*. Barcelona: Paidos, 2006.
- Rodríguez Blanco, Alicia. *Musica II. Educación Secundaria Obligatoria*. Pinto, Madrid, Ed. Editex, 2008.
- Rossel, Virgile. *Histoires des relations littéraires entre La France et L'Allemagne*. Paris: Libraire Fischbacher, 1897.

- Rushton, Julian. *The musical language of berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Rushton, Julian. *The music of Berlioz*. Oxford: Oxford University Press. 2001.
- Schonberg, Harold C.;Leal, Anibal. *Los grandes compositores*. Barcelona: Ed. Ma non troppo, 2007.
- Soulies, Albert & De Curzon, Henri. *Documents inédites sur le Faust de Gounod*. Paris: Libraire Fischbacher, 1912.
- Soulies, Albert. *Le théâtre-italien de 1801 a 1913*. Paris: Librarie Fischbacher, 1913.
- Sousa Congosto de, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Pinto, Madrid): Ediciones Istmo, 2007.
- Stanley, Sadie; Laura, Williams Macy. *The grove book of operas*. Osford University Press, 2006.
- Storr, Anthony. *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Hospitalet de Llobregat, Barcelona): Ediciones Paidós, 2009.
- Taverna, Alessandro. *La ópera y su historia. Obras compositores y cantantes* Barcelona: Ed. Andantino, 2006.
- Trastoy, Beatriz; Zayas de Lima, Perla. *Lenguajes escénicos*. Buenos aires: Prometeo Libros, 2006.
- V.V.A.A. *La ópera. Enciclopedia del Arte Lírico*. Madrid: Editorial Aguilar, 1979.
- Vigal, Jonathan. *Maquillaje Profesional. Historia del Maquillaje Mundial y la cosmética*. (02-07-2010): <http://jonathanvigalmaquillaje.blogspot.com/2010/07/historia-del-maquillaje-mundial-y-la.html>.
- Vila, S. *La escenografía*. Madrid: Editorial Cátedra. 1997.
- Villanueva Alfonso, María Luisa. *El Mediterráneo y la cultura del diálogo: lugar de encuentro y de memoria de los europeos*. Bruselas: P.I.E. Peter Lang S.A. 2008.
- Villiers, A. *L'Art du comedien*. París: Editorial PUF. 1953.

- Wagner, F. *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Editorial Labor. 1974.
- Ward, Laura. *Demonios: visión del diablo en el arte*. Barcelona: Edilupa Ediciones, 2007.
- Watt, Ian. *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Madrid: Cambridge University Press, impreso por C+I, S.L. 1999.
- Williams, B. *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza Editorial. 2010.
- Williams, Susan Carla. *Faust: a creative project in costume design*. Provo, Utah: Brigham Young University. Dep. Of Speech & Dramatics Arts, 1971.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Anthropos. Boletín de Información y Documentación. Iconografía. Iconología. Estudios de iconografía medieval. Fuentes de producción y documentación sobre Historia del Arte en España*. Barcelona: Editorial Anthropos. 1984.
- Zappelli Cerri, Gabrio. *Imagen escénica: Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.
- Zich, O. *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*. Praga: Editorial Melantrich. 1931.

APÉNDICES

APÉNDICE 1

Terminología relacionada con lo diabólico y el mito de Fausto.

1. Términos relacionados con lo diabólico.

A lo largo de nuestro estudio emplearemos una serie de términos relacionados con lo diabólico, que consideramos importante aclarar y analizar etimológicamente, para comprender más de cerca el carácter del personaje.

A continuación, presentamos un glosario elaborado en su mayor parte a partir de la definición que aparece en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua:

Diablo: “En la tradición judeocristiana, cada uno de los ángeles rebelados contra Dios y arrojados por Él al abismo// Príncipe de esos ángeles, que representa el espíritu del mal.”⁸⁷

Demonio: “Diablo// En la doctrina cristiana, uno de los tres enemigos del alma (junto con el mundo y la carne) // Espíritu que incita al mal.”⁸⁸

Infierno: “Lugar donde los condenados sufren, después de la muerte, castigo eterno // Estado de privación definitiva de Dios // En diversas mitologías y religiones no cristianas, lugar que habitan los espíritus de los muertos”⁸⁹

Lucifer: “príncipe de los ángeles revelados”⁹⁰

Una vez expuestas las definiciones de los principales términos relacionados con lo diabólico, presentamos su sentido etimológico:

Diablo: Su origen está en la palabra latina *diabolus*, y esta a su vez deriva de la griega *dia-bole*, que estrictamente viene a significar el que lanza, el que separa: la partícula *día* significa lanzar a través (atravesar), o lanzar separadamente, en dos partes (separar). Lo que hace clara alusión a que el ángel caído se separa de Dios y del resto de ángeles. Etimológicamente esta palabra se contrapone a *Símbolo*, cuyo origen está en la palabra griega *sim-bole*, que significaría el que une, el que sugiere o epifaniza, refiriéndose en este caso a la unión que establece el símbolo entre el significante y el significado de aquello a que se alude.

⁸⁷ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo I, p. 813.

⁸⁸ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo I, p. 745.

⁸⁹ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo II, p. 1273.

⁹⁰ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo II, p. 1401.

Demonio: su origen se encuentra en la palabra latina *daemonium*, y esta a su vez proviene de la griega *daimon* (genio). Para los griegos los *daimones* son espíritus salvajes que representan a los instintos. Por tanto, simbolizarían las pasiones animales que mueven al espíritu humano. De hecho, en el tarot, la carta que representa al diablo simboliza lo instintivo.

Infierno: Deriva del término latino *infernum*, y este posiblemente del griego *averno*, tal vez, de *inferus* “inferior,” “subterráneo.” Este último significado entronca con la tercera acepción del diccionario de la RAE que hemos recogido antes, en la que se nos dice, que para algunas religiones y mitologías es el lugar habitado por las almas de los difuntos, este lugar según las creencias de la Grecia clásica se sitúa bajo tierra.

Lucifer: Deriva de la palabra griega *lux-fero*, y su significado estricto es portador de la luz, haciendo referencia a que Lucifer entrega la luz a los hombres (la luz de la conciencia), por eso en el Génesis aparece disfrazado de serpiente tentando a Eva para que coma del fruto del árbol del bien y del mal, el árbol de la conciencia, y por esa misma razón después de haber comido de dicho fruto Adán y Eva toman conciencia de su propia desnudez.

Mefistófeles: La etimología deriva de la forma empleada durante el renacimiento, *Mefostófiles*, se trata de una palabra compuesta de origen griego, que se puede descomponer en las partículas: *me* (negación), *fosto* (evolución de *foto*, luz) y *files* (el que ama). En definitiva, viene a significar: El que no ama la luz.

2. Términos relacionados con el mito de Fausto

Fausto: “(Del latín *faustus*). Feliz, afortunado.”⁹¹ Fausto es el protagonista una leyenda renacentista que ha servido de inspiración a numerosos artistas tanto del terreno de la literatura como de la música, y de las artes plásticas, de manera especial en el ámbito alemán de donde proviene la leyenda. La obra sobre este tema que mayor repercusión tiene es el poema dramático *Faust* del escritor romántico alemán Johann Wolfgang von Goethe. El personaje de Fausto venderá su alma al diablo a cambio de la juventud y todo lo que ella le puede proporcionar.

⁹¹ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo I, p. 1044.

Faustico: “Perteneiente o relativo al Fausto de Goethe y a la actitud espiritual que el protagonista de esta obra representa.”⁹²

Mefistófeles: “Personaje de la leyenda de Fausto popularizada por Goethe.”⁹³ “Aparece ya en el *Libro de Fausto* de 1587, donde es un simple agente de Satán que llega a la tierra para satisfacer las pasiones de Fausto. En el drama de Marlowe el personaje tiene más interés, pero sólo a partir de Goethe el personaje de Mefistófeles (“¿a quién no gusta la luz?”) adquiere una significación poderosa como demonio intelectual que estimula al hombre en su deseo de comprender el mundo y dominar el universo, como el espíritu de la crítica y la destrucción.”⁹⁴

Margarita: Personaje del *Faust* de Goethe enamorada de Fausto cuyo origen podría estar relacionado con un hecho real ocurrido en vida de Goethe, según explica la autora Virginia Seguí Collar en su artículo *Goethe: Dos mujeres para un mito*: “Sin duda Goethe, refleja en él un suceso real que tuvo lugar durante su estancia en Francfort que le causó viva impresión: la ejecución, por infanticidio, de Susana Margarethe Brandt; una pobre muchacha que había sido seducida y abandonada.”⁹⁵

⁹² *Idem.*

⁹³ *Diccionario de la Lengua Española* RAE. Tomo II, p. 1479.

⁹⁴ Diccionario de epónimos: <http://dicci-eponimos.blogspot.com/2009/12/mefistofeles.html> (acceso el 5-06-2011)

⁹⁵ Margarita, Seguí Collar. *Goethe: Dos mujeres para un mito*: <http://alenarterevista.wordpress.com/2008/02/17/goethe-dos-mujeres-para-un-mito-i-margarita-por-virginia-segui-collar/>

APÉNDICE 2
Índices auxiliares.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Ídolos presentes en el Panteón Samaritano.....	14
Tabla 2. Intervenciones en <i>La Damnation de Faust</i> de Berlioz.....	108
Tabla 3. Intervenciones en <i>Faust</i> de Gounod.....	109
Tabla 4. Intervenciones en <i>Mefistofele</i> de Boito.....	111
Tabla 5. Evolución estética de Mefistófeles.....	112
Tabla 6. Mefistófeles en clave de humor.....	139
Tabla 7. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Split 1998.....	144
Tabla 8. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Salzburgo 1999.....	146
Tabla 9. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Bruselas 2002.....	148
Tabla 10. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Nueva York 2008.....	150
Tabla 11. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Szeged 2009.....	152
Tabla 12. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Londres 2011.....	154
Tabla 13. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Ruan 2013.....	156
Tabla 14. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Astracán (Rusia) 2015.	158
Tabla 15. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. París 2015.....	160
Tabla 16. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Lieja 2017.....	162
Tabla 17. <i>La Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz. Roma 2017.....	164
Tabla 18. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Tokio 1973.....	166
Tabla 19. <i>Faust</i> de Charles Gounod. París 1975-2001.....	168
Tabla 20. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Chicago 1980.....	170
Tabla 21. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Bolonia 1984.....	172
Tabla 22. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Viena 1985.....	174

Tabla 23. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Zúrich 1995.....	176
Tabla 24. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Riga (Letonia) 1997.....	178
Tabla 25. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Krasnodar (Rusia) 2000.....	180
Tabla 26. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Nápoles 2004.....	182
Tabla 27. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Londres 2004.....	184
Tabla 28. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Novara 2005.....	186
Tabla 29. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Buenos Aires 2006.....	188
Tabla 30. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Bucarest 2007.....	190
Tabla 31. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Máriaor (Eslovenia) 2007.....	192
Tabla 32. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Wichita (EEUU) 2008.....	194
Tabla 33. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Orange 2008.....	196
Tabla 34. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Santa Fe (Nuevo México) 2011.....	198
Tabla 35. <i>Faust</i> de Charles Gounod. París 2011.....	200
Tabla 36. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Nueva York 2011.....	202
Tabla 37. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Novosibirsk 2013.....	204
Tabla 38. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Viena 2014.....	206
Tabla 39. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Skopie (Macedonia) 2014.....	208
Tabla 40. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Timisoara (Rumanía) 2014.....	210
Tabla 41. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Gran Canaria 2015.....	212
Tabla 42. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Filadelfia 2015.....	214
Tabla 43. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Turín 2015.....	216
Tabla 44. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Salzburgo 2016.....	218
Tabla 45. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Stuttgart 2016.....	220
Tabla 46. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Breslavia (Polonia) 2017.....	222

Tabla 47. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Lima 2017.....	224
Tabla 48. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Módena 2017.....	226
Tabla 49. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Riga 2017.....	228
Tabla 50. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Ufá (Rusia) 2018.....	230
Tabla 51. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Madrid 2018.....	232
Tabla 52. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Poznan (Polonia) 2019.....	234
Tabla 53. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Moscú 2020.....	236
Tabla 54. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Venecia 2021.....	238
Tabla 55. <i>Faust</i> de Charles Gounod. Ufá 2022.....	240
Tabla 56. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Barcelona 1987.....	242
Tabla 57. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. San Francisco 1989/2014.....	244
Tabla 58. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Génova 1989.....	248
Tabla 59. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Florencia 1990.....	250
Tabla 60. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Buenos Aires 1999.....	252
Tabla 61. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Bucarest 2004.....	254
Tabla 62. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Palermo 2008.....	256
Tabla 63. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Múnich 2015.....	258
Tabla 64. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Baden-Baden 2016.....	260
Tabla 65. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Rosario (Argentina) 2019.....	262
Tabla 66. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Washington 2019.....	264
Tabla 67. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Stuttgart 2019.....	266
Tabla 68. <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito. Belém 2021.....	268

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Daphnis y Pan. Pompeya 100 a. C. Museo Nacional de Nápoles...	18
Figura 2. Adán y Eva (pintura al fresco) catacumba de los Santos Pietro y Marcelino. Roma. S. III d.C.....	19
Figura 3. Ilustraciones del Beato de Liébana alusivas a lo diabólico en el Apocalipsis.....	21
Figura 4. Beato navarro. Demonio (El ángel encierra al dragón). s. XII. Biblioteca nacional de Paris.....	22
Figura 5. Diablos en canecillos románicos.....	22
Figura 6. Triunfo de San Silvestre contra el Dragón. Iglesia de San Silvestre. (S. XII) Tivoli (Italia).....	23
Figura 7. San Jorge y el Dragón. Escuela de Nóvgorod. Finales S. XIV.....	24
Figura 8. San Jorge y el Dragón. Rafael de Sanzio (1504).....	24
Figura 9. Tríptico del Juicio Final. El Bosco. (1482) (Detalle).....	24
Figura 10. Tríptico del Jardín de las Delicias. El Bosco. (1480-1490).....	25
Figura 11. Jardín de Paraíso. Maestro del Paraíso. (1410). Museo Städelsches Kunstinstitut Frankfurt.....	26
Figura 12. San Miguel Arcángel y el Dragón. Josse Lieferinxe (Entre 1493-1505).....	26
Figura 13. San Miguel. Rafael de Sanzio. (1518). Museo del Louvre. Paris..	27
Figura 14. Victoria de San Miguel sobre el diablo. (1958) Jacob Epstein. Nueva Catedral de Coventry. (Reino Unido).....	27
Figura 15. Rapto de San Esteban por el diablo. Pintura al fresco. Filippo Lippi. (1465). Catedral de Prato. (Italia).....	28
Figura 16. El ángel caído. Ricardo Bellver. (1874). Parque del Retiro. Madrid.....	29
Figura 17. El genio del mal. Guillaume Geefs. (1848). Púlpito de la catedral de Lieja. (Bélgica).....	29

Figura 18. El apocalipsis Alberto Durero (1497-1498).....	31
Figura 19. Luca Signorelli. La predicación del anticristo. Catedral de Orvieto (Italia). Principios del s. XVI.....	32
Figura 20. La lucha de los ángeles caídos. (1554) Frans Floris. Museo de Bellas Artes de Amberes (Bélgica).....	33
Figura 21. Inmaculada alada. Óleo sobre lienzo atribuid. Miguel de Santiago. Escuela quiteña, s. XVII.....	34
Figura 22. La Última Cena. Tapiz florentino de Guasparri Papini. s. XVII..	35
Figura 23. Aquelarre. Francisco de Goya. (1797-1798). Museo Lázaro Galdiano. Madrid.....	36
Figura 24. Belcebú Collin de Plancy <i>Dictionnaire Infernal</i> . (Paris, 1863)....	37
Figura 25. Les aventures de Tintin. Coke en stock. Hergé. Bruselas: Éditions Casterman, (1945).....	38
Figura 26. Mefisto, Tex e il figlio di Mefisto. Bonelli-Galeppini. Sergio Bonelli ed. (1958).....	38
Figura 27. El diablo en la iglesia (1947). David Alfaro Siqueiros. Museo de Arte Moderno México.....	39
Figura 28. La parada de los ángeles y los demonios. (2009) Colectivo de artistas rusos AES+F. Gare Saint Sauveur. (Lille, France).....	40
Figura 29. Políptico de Isenheim (detalle). Matthias Grünewald. (1512-1516). Museo Unterlinden Colmar. (Alemania).....	42
Figura 30. Paganini acompañado de un pequeño diablo. Aguafuerte de J. J. Grandville (1803-1847).....	44
Figura 31. Cartel original del estreno de Orfeo de los infiernos de Offenbach. (1858).....	50
Figura 32. Cartel anunciador del estreno de <i>Margarita La tornera</i> de Chapí. (1906).....	52
Figura 33. Busto de Nefertiti. s. XIV a. C. Terracota policromada. Neues Museum Berlin.....	62

Figura 34. Busto de Hércules. Copia romana de un original griego. s. IV A.C. Museo Británico.....	63
Figura 35. Venus Medici. Copia romana de un original griego. s. IV A.C. Museo de los Uffizi. Florencia.....	63
Figura 36. Giovanna Tornatuoni. Domenico Ghirlandaio. (1489). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.....	64
Figura 37. Peinados femeninos de la década de 1770, extraídos de un catálogo de modas parisino de la época.....	65
Figura 38. George London como Amfortas en Parsifal Wagner.....	68
Figura 39. Placido Domingo como Sansón en Sansón y Dalila de Saint-Saëns.....	68
Figura 40. Arnold Azrikan, como Otelo en <i>Otelo</i> de Verdi.....	69
Figura 41. Maria Callas protagonizando <i>Turandot</i> de Puccini.....	69
Figura 42. Pavarotti como Rodolfo en <i>La Bohème</i> de Puccini.....	70
Figura 43. Stefano Palatchi como Timur en <i>Turandot</i> de Puccini.....	70
Figura 44. Ettore Bastianini en el papel de <i>Rigoletto</i> de Verdi.....	70
Figura 45. Fernando Barabino encarna al <i>Falstaff</i> de Verdi.....	70
Figura 46. Dos actores representando a Hércules y sileno en una cerámica griega.....	73
Figura 47. Mosaico pompeyano que representa a actores durante una representación. Portando máscaras e instrumentos musicales.....	73
Figura 48. Caricatura del castrado Carlo Broschi (Farinelli) caracterizado como mujer. Pier Leone Ghezzi, Roma 1724. Kupferstichkabinett. Dresde.....	75
Figura 49. Figurines para <i>La flauta Mágica</i> de Mozart. Diseño de Lutgardo Fernández.....	78
Figura 50. Enrico Caruso en el rol de Canio de <i>I Pagliacci</i> de Leoncavallo. (1910).....	82

Figura 51. Darío Volonté en el rol de Canio de <i>I Pagliacci</i> de Leoncavallo. (2008).....	82
Figura 52. René Pape como Sarastro en la flauta mágica de Mozart. Y figurín original de John F. Macfarlane.....	82
Figura 53. José Gallisa como el rey de Egipto en <i>Aida</i> de Verdi. Vestuario de Peter J. Hall.....	83
Figura 54. <i>Aida</i> de Giuseppe Verdi. San Diego (EEUU) 2008. Escenografía de Michael Yeargen.....	84
Figura 55. Figurines para <i>Doña Francisquita</i> de Amadeo Vives. Diseño de María Luisa Engel (2010).....	85
Figura 56. Primera página del manuscrito original de <i>La Damnation de Faust</i> de Berlioz.....	93
Figura 57. Fantasía sobre Fausto. Mariano Fortuny. 1866. Museo del Prado (Madrid).....	94
Figura 58. Primer cartel anunciador de <i>Faust</i> de Gounod para el Théâtre Lyrique (1859).....	95
Figura 59. Portada de una edición del <i>Mefistofele</i> de Arrigo Boito (1921)....	96
Figura 60. Cartel para el estreno de <i>Le Petit Faust</i> de Hervé (1869).....	97
Figura 61. Vestuario para el <i>Mefistofele</i> de Boito. Diseño de Santo Loquasto (2005).....	102
Figura 62. Fiódor Chaliapin como Mefistófeles en 1915.....	103
Figura 63. Norman Treigle protagonista del <i>Mefistofele</i> de Boito en 1973...	103
Figura 64. Comparativa de los primeros Mefistófeles para el <i>Faust</i> de Gounod. Publicada en 1908.....	104
Figura 65. Indumentaria clásica del personaje, respondiendo a la descripción de Goethe.....	105
Figura 66. Mefistófeles encarnado por: Fiódor Chaliapin (1916 y1906) Giulio Neri (1952) y Maurice Renaud (1903).....	106
Figura 67. Nikolai Ghiaurov caracterizándose de Mefistófeles para el Fausto de Gounod. Tokio 1973.....	167

Figura 68. Luca Pisaroni caracterizándose como Mefistófeles en Fausto de
Gounod. Madrid 2018..... 233

APÉNDICE 3

Tablas descriptivas sobre montajes escénicos del mito de Fausto.

LA DAMNATION DE FAUST DE HECTOR BERLIOZ.

I. Split 1998.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1998	Palacio de Diocleciano (Split).	Lucio Gabriele Dolcini	Ivo Lipanović	Fausto: Sveto Matošić Komnenović Mefistófeles: Neven Belamarić Margarita: Nadine Chery
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	<p>La indumentaria es de tipo decimonónico, sin alardes de elegancia. La intención es mostrar a Mefistófeles como un personaje de bajo rango social, o venido a menos.</p> <p>La indumentaria se compone de pantalón marrón, camisa blanca sin cuello, chaleco rojo bordado en oro, pero gastado por el uso, levita negra, sombrero de copa negro y guantes de cuero rojo.</p> <p>El carácter diabólico se sugiere solamente a través del chaleco y los guantes de color rojo.</p> <p>El maquillaje es muy sutil y subraya la malignidad del personaje acentuando las cejas y ensombreciendo ligeramente los párpados.</p> <p>La apariencia del personaje no varía a lo largo de la representación.</p>	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4ª Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche		
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

II. Salzburgo 1999.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1999	Festival de Salzburgo.	Jaume Plensa para La Fura dels Baus.	Sylvain Cambreling	Fausto: Paul Groves Mefistófeles: Willard White Margarita: Vesselina Kasarova
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	La indumentaria es rigurosamente negra y de estilo actual: Viste camiseta negra de manga corta, pantalón de material plástico con hebilla plateada y larga gabardina con grandes solapas, también de material plástico que le llega hasta los pies, asimismo luce un solideo de apariencia eclesiástica o judaica igualmente de color negro y material plástico. El maquillaje apenas define los rasgos diabólicos del personaje.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto	Mantiene la misma indumentaria, aunque se despoja de la gabardina.	
III	4ª Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche	Recupera la gabardina negra y mantiene la misma apariencia hasta el final de la representación.	
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

III. Bruselas 2002.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2002	Teatro de la Monnaie de Bruselas.	Roland Aeschlimann	Antonio Pappano	Fausto: Jonas Kaufmann Mefistófeles: José Van Dam Margarita: Susan Graham
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	El personaje viste un traje con chaleco de corte contemporáneo y color amarillo. La camisa guantes zapatos y sombrero de copa son negros. El maquillaje empalidece la tez y define muy levemente los rasgos diabólicos, el cabello corto y engominado forma un pico que se adelanta sobre la frente. Esta es la apariencia que mostrará Mefistófeles a lo largo de toda la representación. Aunque en el cuarto acto se coloca un abrigo negro sobre el traje.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4º Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche		
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

IV. Nueva York 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Metropolitan Opera House de Nueva York	Karin Erskine	James Levine	Fausto: Marcello Giordani Mefistófeles: John Relyea Margarita: Susan Graham
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto.	El resto de personajes visten una fiel recreación de la moda del s. XIX, mientras que la indumentaria de Mefistófeles recuerda la descripción de Goethe, pero notablemente actualizada: El traje está confeccionado con cuero de color rojo, y consta de pantalones holgados decorados con botones. Lleva una chaqueta inspirada por su corte en la de un frac, pero decorada con pliegues oblicuos del mismo cuero y plumas negras en las mangas. Asoman las chorreras de la camisa de encaje de color negro. El gorro es el clásico de visera en punta, adornado con dos largas plumas. El maquillaje no es excesivamente exagerado y denota el carácter malévolo del personaje ensombreciendo los ojos y potenciando las cejas y los pómulos. Lleva patillas perilla y bigote muy perfilados, el cabello es ligeramente largo y descuidado. La apariencia del personaje no varía a lo largo de toda la representación.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes.		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4ª Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche		
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

V. Szeged (Hungría) 2009

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete	
2009	Teatro Nacional de Szeged	Kentaur.	Sándor Gyüdi	Fausto: Lászlo Boldizsán. Mefistófeles: Réti Attila. Margarita: Érsek Dóra.	
Acto	Escena	Interacción	Caracterización		
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	<p>Durante toda la representación se mantiene el mismo vestuario, excepción de una ligera modificación de última hora.</p> <p>El personaje se viste de forma elegante a la moda del S. XIX. Viste traje de color gris oscuro de rica tela damasquinada, que se compone de pantalón, chaleco cruzado y levita. Aportan un cierto aire diabólico el pañuelo rojo al cuello y un mechón canoso en la melena.</p> <p>El maquillaje es muy neutro.</p>		
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes			
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto			
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto			
III	4º Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche			
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita			
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto			
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos			
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios			En la última escena cambia la levita negra por otra de color rojo, para poner de relieve su personalidad diabólica.

VI. Londres 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	English National Opera. Londres	Katrina Lindsay.	Edward Gardner. Escénica: Terry Gilliam.	Fausto: Peter Hoare. Mefistófeles: Christopher Purves. Margarita: Christine Rice.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
0	Introducción.	No.	Esmoquin rojo con pantalón negro. Cabeza calva y maquillaje que define los rasgos malignos del personaje.	
I	3ª Escena: Los gobernantes se reparten Europa.	Todos los presentes.	Esmoquin negro.	
I	4ª Escena: Quirófano del Dr. Fausto.	Fausto pacientes y médicos del hospital.	Bata de quirófano ensangrentada.	
II	2ª Escena: Gabinete de Fausto.	Fausto.	Esmoquin rojo de la caracterización inicial.	
II	3º Escena: Taberna	Todos los per.		
II	4º Escena: Bosques a orillas Del Elba.	Autoridades nazis y F.		
II	5ª Escena: Soldados nazis y estudiantes.	Con todos los presentes.	Uniforme de oficial nazi.	
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita.	Fausto.	Esmoquin rojo cubierto con un abrigo de cuero negro. Se traviste convirtiéndose en florista.	
III	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Duendes de la noche, nazis y gente judía.		
III	5ª Escena: Casa de Margarita.	Fausto y Margarita	Esmoquin negro cubierto con un abrigo de cuero negro.	
IV	3ª Escena: Gabinete de Fausto.	Fausto.	Pantalón negro, camiseta ensangrentada y batín dorado.	
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo.	Fausto y campesinos	Indumentaria anterior más una bufanda y un casco de motorista de la época.	
IV	5ª Escena: Pandemónium.	Condenados y demonios		

VII. Ruan 2013.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2013	Ópera de Ruan Alta Normandía.	Lionel Lesire.	Nicolas Krüger.	Fausto: Erik Fenton. Mefistófeles: Sir Willard White. Margarita: Marie Gautrot.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	Su traje es completamente rojo y se compone de: pantalón de seda, zapato negro, chaleco de terciopelo, camisa sin cuello y capa de seda con esclavina, y forro violáceo. Esta misma indumentaria le acompaña a lo largo de toda la ópera.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4º Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche		
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

VIII. Astracán (Rusia) 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro Estatal de Ópera y Ballet de Astracán	Konstantin Balakin y Elena Vershinina	Valeriy Voronin	Fausto: Alexey Mikhailov Mefistófeles: Dmitriy Kondratiev. Margarita: Elena Razguliayeva.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	<p>El diseño de vestuario es historicista, a diferencia de la escenografía de carácter mucho más vanguardista.</p> <p>La caracterización de Mefistófeles define la apariencia de un pordiosero. La tonalidad general de su indumentaria es gris y consta de jersey largo muy raído, pantalón gris, abrigo largo hasta los pies, botas altas de color negro y sombrero de copa desvencijado del que prescinde ya en el primer acto.</p> <p>El maquillaje marca levemente los rasgos diabólicos reforzando la angulosidad de la cara.</p> <p>El vestuario no varía a lo largo de toda la representación.</p>	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4ª Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche		
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

IX. París 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro de la ópera de la Bastilla.	Alvis Hermanis y Christine Neumeister.	Philippe Jordan.	Fausto: Jonas Kaufmann. Mefistófeles: Bryn Terfel. Margarita: Sophie Koch.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	La escenografía y el vestuario son contemporáneas. Mefistófeles viste un elegante traje gris con chaleco y corbata, pero sin chaqueta.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes	El personaje adopta el rol de médico y sobrepone al vestuario ya descrito una bata blanca.	
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4º Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche		
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

X. Lieja 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Ópera Real de Valonia.	Jesús Ruiz.	Patirck Davin.	Fausto: Paul Groves. Mefistófeles: Ildebrando D'arcangelo. Margarita: Nino Surguladce.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria general: frac negro, con chaleco blanco sin corbata, y una larga capa negra con forro de color rojo.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes	Prescinde de la capa.	
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto	Indumentaria general.	
III	2ª Escena: alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4ª Escena: En la alcoba de Margarita.	Con Margarita	Prescinde de la capa.	
III	6ª Escena: alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita	Indumentaria general.	
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto		
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos		
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

XI. Roma 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Teatro de la Ópera de Roma.	Carla Teti.	Damiano Michieletto.	Fausto: Pavel Cernoch. Mefistófeles: Alex Esposito. Margarita: Verónica Simeoni.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
II	2ª Escena: En el Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria base: Traje sastre completamente blanco sin corbata. Mefistófeles va con la cabeza rapada.	
II	3ª Escena: Taberna de Auerbach en Leipzig	Con todos los personajes		
II	4ª Escena: Bosques y praderas a orillas del Elba	Con Fausto		
III	2ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto		
III	4ª Escena: Frente a la Casa de Margarita.	Con los duendes de la noche	Caracterización de serpiente: pantalón de tirantes, cazadora con estampado de piel de serpiente. Maquillaje color verde y peluca morena larga.	
III	6ª Escena: Alcoba de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	3ª Escena: En el bosque	Con Fausto	Vuelta a la indumentaria base.	
IV	4ª Escena: Cabalgata al abismo	Con Fausto y unos campesinos	A lo largo de este período Mefistófeles y Fausto se mancharán mutuamente por completo cara y cuerpo con una especie de fango negro.	
IV	5ª Escena: En el infierno	Con condenados y demonios		

FAUST DE CHARLES GOUNOD.

I. Tokio 1973.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1973	NHK Hall Teatro .	Jacques Dupont.	Paul Ethuin.	Fausto: Alfredo Kraus. Mefistófeles: Nicolai Ghiurov. Margarita: Renata Scotto. Wagner: Paolo Mazzotta. Valentín: Lorenzo Saccomani. Marta: Anna di Stasio. Siebel: Milena dal Piva.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Lleva mallas, y un jubón de cuero con acuchillados en el cuerpo y en las mangas. Los hombros se destacan con mediante un sobrepuesto del mismo material. En la cabeza lleva un pequeño gorro en punta con una larga pluma de faisán. Toda la indumentaria es de color negro, a excepción de la camisa blanca que asoma por los acuchillados y el cuello. En todo momento lleva el mismo vestuario, al que en ocasiones se suma una capa larga y negra. El maquillaje (nariz afilada, barbilla partida, pico de viuda, pómulos marcados, cejas oblicuas, ojos rasgados), define los rasgos diabólicos del personaje.	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	3ª Escena: Interior de una iglesia.	Margarita.		
IV	4ª Escena: Jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.		
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.		

II. Paris 1975-2010.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1975	Opéra de Paris.	Max Bignens.	Charles Mackerras	Fausto: Nicolai Gedda. Mefistófeles: Roger Soyer. Margarita: Mirella Freni. Wagner: Jean-Louis Soumagnas. Valentín: Tom Krause. Marta: Jocelyne Taillon.
Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2001	Opéra Nationale de Paris.	Max Bignens.	Maurizio Benini. Puesta en escena Jorge Lavelli.	Fausto: Marcello Giordani. Mefistófeles: Ferruccio Furlanetto. Margarita: Isole Isokoski. Wagner: Nicolas Testé. Valentín: Russell Braun. Marta: Martine Mahé. Siebel: Kristine Jepson.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	<p>La indumentaria se sitúa en el s. XIX: Aparece inicialmente con una bata color malva. Tras la transformación de Fausto ambos cambian de indumentaria, Mefistófeles viste elegante traje gris con levita, guantes blancos y sombrero de copa. Durante toda la ópera mantendrá la misma indumentaria, cambiando la levita por un abrigo con cuello de piel en el II acto y en la primera parte de V acto.</p> <p>En la escena de la iglesia Mefistófeles se multiplica en un numeroso grupo de caballeros vestidos de forma idéntica.</p>	
II	Afuera de la ciudad. Aparentemente una feria.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita.		
IV	4ª Escena: Jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.		
V	1ª Escena: Tejado de un cabaret. (Originalmente noche de Walpurgis en las montañas).	Fausto y un grupo de prostitutas.		
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.		

III. Chicago 1980.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1980	Opera Lyric of Chicago.		George Prêtre.	Fausto: Alfredo Kraus. Mefistófeles: Nicolai Ghiaurov. Margarita: Mirella Freni. Wagner: Robert Wilber. Valentín: Richard Stilwell Marta: Geraldine Decker. Siebel: Katherine Ciesinski.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	<p>Indumentaria muy lujosa al estilo del s. XVI:</p> <p>Jubón negro en terciopelo de mangas muy abullonadas, con detalles púrpura en los acuchillados; ancho cinturón; calzas a media pierna; capa hasta la rodilla igualmente negra damasquinada; sombrero con varias plumas; espadín al costado y escarcela a la cintura (a la que él mismo hace mención); botas altas.</p> <p>El maquillaje es pálido acentuando las cejas oblicuas y dando profundidad a los ojos; lleva perilla caprina.</p>	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	3ª Escena: Interior de una iglesia.	Margarita.		
IV	4ª Escena: Jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.		
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.		
<p>Notas:</p> <p>En esta producción se han realizado varias modificaciones en el IV acto: Se inicia con la escena 3ª de la iglesia, además se han eliminado la escena 1ª y parte de la 2ª escena.</p> <p>La escena 1ª del V acto (noche de Walpurgis) también se ha suprimido.</p> <p>En esta producción Fausto se condena en el último momento.</p>				

IV. Bolonia 1984.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1984	Teatro Comunale.	Pier Luigi Pizzi.	Alain Lombard.	Fausto: Jaune Aragall. Mefistófeles: Silvano Carroli. Margarita: Daniela Dessi. Wagner: Tito Tortura. Valentín: Vicente Sardinero. Marta: Laura Boca. Siebel: Ambra Vespasiani.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto	Fausto y los asistentes al oficio religioso.	Indumentaria básica (inspirada en modelos del S.XVI): Botas altas, mallas y jubón con mangas abullonadas, sombrero pequeño con una pluma, todo de color negro. Se suma a esto una capa larga de color rojo	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita	Fausto, Margarita y Marta.	Indumentaria básica en la que sustituye la capa negra por una blanca y después se deshace de ella.	
IV	3ª Escena: Frente a la casa de Margarita	Fausto y Valentín.	Indumentaria inicial.	
V	1ª Escena: Noche de brujas.	Margarita.	Indumentaria básica con capa negra y camisa de chorreras blanca.	
V	2ª Escena: Interior de la prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	Indumentaria negra de juez, con beca roja.	
La calidad defectuosa de las imágenes hace que el análisis de la caracterización no pueda ser muy pormenorizado.				

V. Viena 1985.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1985	Teatro estatal de la ópera de Viena.	Carl Toms.	Erich Binder.	Fausto: Francisco Araiza. Mefistófeles: Ruggiero Raimondi. Margarita: Gabriela Benackova. Valentín: Walton Grönsroos. Marta: Gertrude Janh. Siebel: Gabriele Sima.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto	Fausto y los asistentes al oficio religioso.	Ambientación y vestuario historicista. Mefistófeles viste como un caballero: traje negro con camisa de chorreras, levita, chaleco rojo, sombrero de copa con plumas y botas altas de cuero.	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita	Fausto, Margarita y Marta.	Fugaz aparición con apariencia diabólica: Figura plateada mitad animal mitad persona, con cuernos, máscara y alas de murciélago.	
IV	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita	Fausto y Valentín.	Retoma la caracterización de caballero.	
IV	3ª Escena: En el interior de la iglesia.	Margarita.	Se reviste de obispo: Casulla, mitra y capa pluvial negras ricamente bordadas en plata.	
V	2ª Escena: Interior de la prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	Vuelve a la caracterización de caballero del inicio.	
<p>Notas:</p> <p>En este montaje se altera el orden de algunas escenas del acto IV y se suprime la noche de Walpurgis del acto V. Añadiendo dos episodios que no responden al argumento original: en el acto III Mefistófeles realiza una fugaz aparición con apariencia diabólica; en el final, Fausto vuelve a su estudio a su vejez y muere, momento en que Mefistófeles se cobra su deuda.</p>				

VI. Zúrich 1995.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1995	Grand Théâtre de Zúrich.	Miruna Boruzescu	John Nelson	Fausto: Giuseppe Sabbatini. Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Deborah Riedel. Wagner: Fabrice Raviola. Valentín: Jeffrey Black. Marta: Claire Larcher. Siebel: Martine Mahe.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Interior de una iglesia (Originalmente esta escena se desarrolla en el gabinete de Fausto).	Fausto y los asistentes al oficio religioso.	Aparece de espaldas cubierto con un alba religiosa como oficiante de la misa, después se deshace de ella y muestra elegante indumentaria a la moda del s. XIX: Pantalón negro; levita roja y chaleco dorado;	
II	Afuera de la ciudad. (Aunque en esta producción parece nuevamente el interior de una iglesia).	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.	camisa blanca y corbata negra con alfiler; capa larga roja (bajo la cual se produce la transformación mágica de Fausto); bastón y sombrero de copa rojo. Maquillaje pálido con cejas ligeramente oblicuas, barba y cabello pelirrojo que en la fureta nace en forma de pico.	
III	Interior de una iglesia (Originalmente en el jardín de Margarita).	Fausto, Margarita y Marta.	Prescinde de la capa roja en el segundo acto y en el tercero la cambia por otra colora marrón rematada en piel.	
IV	4ª Escena: Interior del templo (Originalmente en el jardín de Margarita)	Fausto y Valentín.	Mefistófeles sale de uno de los ataúdes que los soldados trajeron de la guerra. Prescinde de la levita y lleva una gorra militar, del soldado al que ha reemplazado en el ataúd.	
IV	3ª Escena: En el interior de la iglesia.	Margarita.	Viste hábito monacal. En esta producción es Mefistófeles el que asesina al hijo de Margarita.	
V	2ª Escena: Interior de la prisión de Margarita, sigue pareciendo el interior de la iglesia.	Fausto y Margarita.	Repite la misma indumentaria que en el comienzo incluyendo la larga capa roja. Finalmente durante la apoteosis de Margarita que de nuevo es una celebración religiosa vuelve a vestir el alba sacerdotal y portará un cirio.	
Notas:				
En esta producción se omite el comienzo de la 2ª escena del acto IV y se invierte el orden de las escenas 3ª y 4ª de este mismo acto. Se suprime la escena 1ª del V acto (Noche de Walpurgis).				

VII. Riga 1997.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1997	Ópera Nacional de Letonia.	Guntars Kambars.	Alexandrs Vilumanis.	Fausto: Valentin Prolats. Mefistófeles: Egisls Silins. Margarita: Mihela Samira. Valentín: Eduards Cudakovs. Marta: Dace Volforte. Siebel: Karmena Radovska.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Pantalón negro, chaleco blanco, camisa negra, abrigo color crema, sombrero negro y bufanda roja. Va en silla de ruedas. El maquillaje es moderado y reproduce los rasgos característicos del personaje: cejas oblicuas, barbilla partida, pico de viuda, nariz afilada y pómulos prominentes.	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.	Se deshace del abrigo y deja la silla de ruedas.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.	Pantalón, camisa, chaleco, sombrero y abrigo de cuero, todo de color negro.	
IV	3ª Frente a la casa de Margarita.	Fausto, Valentín, Siebel.	Abrigo gris de inspiración militar.	
IV	1ª En el interior de la iglesia.	Margarita	Sotana cardenalicia roja.	
V	Escena final: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	Pantalón negro y chaleco gris sin camisa. En el pecho lleva pintada una cruz invertida roja.	
Notas: En esta producción se altera el orden habitual de las escenas 3ª y 4ª del acto IV.				

VIII. Krasnodar 2000.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2000	Teatro Musical de Krasnodar.	Dmitry Saetovich.	Fuata Mansurov.	Fausto: Valentin Prolats. Mefistófeles: Valentin Kostenko. Margarita: Mihela Samira. Valentín: Eduards Cudakovs. Marta: Dace Volforte. Siebel: Karmena Radovska.

*En este montaje se invierte el orden de las escenas 3ª y 4ª del acto cuarto.

Acto	Escena	Interacción	Caracterización
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	La indumentaria se mantiene a lo largo de todo el montaje. Se trata de una interpretación clásica, basada en la descripción de Goethe: - Malla y jubón negro con bordados en dorado. - Capa negra con forro rojo. - Sombrero en punta negro con pluma de gallo del mismo color. - Maquillaje exageradamente diabólico: Cejas oblicuas, pómulos marcados, pico de viuda.
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.	
IV	3ª Frente a la casa de Margarita.	Fausto, Valentín, Siebel.	
IV	1ª En el interior de la iglesia.	Margarita	
V	Escena final: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	

Notas: En esta producción se altera el orden habitual de las escenas 3ª y 4ª del acto IV.

IX. Nápoles 2004.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2004	Teatro di San Carlo.	Daniel Ogier.	Jean-Louis Martinoty.	Fausto: Marcelo Álvarez. Mefistófeles: Rugiero Raimondi. Margarita: Darina Takova. Valentín: Franco Vassallo. Marta: Marianna Cappellani. Siebel: Francesca Provvisionato.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria base: Botas de cuero marrón hasta las rodillas, calzas y jubón de manga larga de punto rojo con textura de borlas, cinturón de cuero marrón, y chaleco hasta la cadera de raso rojo sin cierre. Aquí incorpora además una larga capa blanca con manchas rojas.	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.	Indumentaria base.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	3ª Frente a la casa de Margarita.	Fausto, Valentín, Siebel.		
IV	4ª En el interior de la iglesia.	Margarita	Hábito monástico de color negro.	
V	Escena final: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	Indumentaria base, más capa blanca del primer acto.	
Notas: En esta producción se altera el orden habitual de las escenas 3ª y 4ª del acto IV.				

X. Londres 2004

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2004	Royal Opera House	Brigitte Reiffenstuel.	Antonio Pappano.	Fausto: Roberto Alagna. Mefistófeles: Bryn Terfel. Margarita: Angela Gheorghiu. Wagner: Matthew Rose. Valentín: Simon Keenlyside. Marta: Della Jones. Siebel: Sophie Koch.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Obertura	Gabinete de Fausto.		Viste traje de buhonero de color marrón a la moda del s. XIX, compuesto por larga capa descuidada, pantalón y chaleco damasquinado. El peinado es largo y descuidado. El maquillaje exagera la inclinación de las cejas. Lleva perilla y bigote. El maquillaje y la peluquería no varían a lo largo de la representación.	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.		
II	1ª Escena: Afueras de la ciudad.	Con todos los personajes de la ópera.	Viste de forma lujosa pero descuidada y anticuada (a la moda del s. XVII). Un traje con casaca y pantalones rojos con bordados dorados, lleva una larga capa rematada con encajes dorados que lleva sobre uno de los hombros.	
II	2ª Escena: Interior de un cabaret.	Fausto, Margarita y concurrencia del local.	Viste elegante esmoquin negro y bastón rojo.	
III	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto Margarita y Marta.	Viste traje militar con casaca y pantalones grises, con detalles dorados en botones puños, hebilla y botas.	
IV	1ª Escena: Interior de una iglesia.	Margarita.	Larga túnica de color gris en tejido rústico.	
IV	2ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto y Valentín.	Viste nuevamente el esmoquin negro.	
V	1ª Escena: Noche de Brujas.	Fausto y un grupo de brujas.	Viste traje femenino negro muy lujoso, como de fiesta, de un tejido brillante. Se acompaña de abanico negro y diadema de brillantes.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	Emplea la caracterización del comienzo.	

XI. Novara 2005.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2005	Teatro Coccia de Novara.	Beppe De Tomasi	Marcello Rota	Fausto: Massimiliano Tonsini. Mefistófeles: Danilo Rigosa. Margarita: Silvia Dalla Benetta. Valentín: Leo An. Marta: Sandra Pacheco Quintero. Siebel: Daniele Zanfardino.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	La indumentaria y caracterización del personaje no varía a lo largo de todo el montaje, y consta de: Traje rojo, con abrigo que le cubre hasta los pies. Camisa negra. Corbata roja. Melena larga y morena hasta media espalda. Maquillaje demoníaco (cejas oblicuas, sombras violáceas en los ojos y rasgos faciales angulosos).	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	2ª Frente a la casa de Margarita.	Fausto.		
V	1ª Noche de Walpurgis	Fausto y espíritus maléficos.		
V	Escena final: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.		
<p>Notas:</p> <p>En esta producción se ha suprimido la escena 3ª del IV acto que se desarrolla en la iglesia.</p>				

XII. Buenos Aires 2006.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2006	Buenos Aires Lírica. Teatro Avenida.	María Clara Beitía	Guillermo Brizzio	Fausto: Gonzalo Tonckoviack. Mefistófeles: Michele Bianchini. Margarita: Daniela Taberning. Valentín: Leonardo Estévez. Marta: Cristina Wasylyk. Siebel: Vanesa Mautner
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Primera indumentaria base: Botas altas propias del S. XVI, pantalón oscuro, chaleco damasquinado rojo y camisa blanca, un guante rojo y otro negro de cuero. Se le suman dos elementos sobrepuestos: Casquete rojo con cuernos y una pluma y capa negra larga con forro rojo.	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.	A la primera indumentaria base se añaden una levita marrón y un sombrero de copa del mismo color con plumas.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	1ª Escena. En la Iglesia..	Margarita.	Segunda indumentaria base, en la que se sustituye la camisa blanca y el chaleco por una camisa negra. A esto se suman la capa y el casquete que luce en la escena del gabinete de fausto	
IV	2ª Frente a la casa de Margarita	Fausto y Valentín.	A la primera indumentaria base se añaden una levita marrón y un sombrero de copa del mismo color con plumas.	
V	Escena final: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.		
Notas: En esta producción se ha suprimido la escena de la Noche de Walpurgis del acto V.				

XIII. Bucarest 2007.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2007	Ópera Nacional de Bucarest.	Catalin Ionescu-Arbore.	Adrian Morar.	Fausto: Robert Nagy. Mefistófeles: Julian Konstantinov. Margarita: Leontina Vaduva. Wagner: Florin Simionca. Valentín: Iordache Basalic. Marta: Gabriela Dragusin. Siebel: Mihaela Ispan.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Viste un lujoso traje negro a la moda del s. XIX con levita ricamente bordada en plata.	
II	Afuera de la ciudad.	Todos los personajes de la ópera.	Viste exótica indumentaria de color negro de tipo hindú, compuesta por turbante, chaqueta larga hindú (Kurta), pantalón y zapatos negros.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Viste frac negro con chaleco gris, sombrero de copa negro y larga capa también negra.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Aparece con un extraño traje como de obispo, con mitra, larga túnica-capa negra con detalles plateados y guantes blancos. Al deshacerse de la capa y la mitra muestra camisa y pantalón negro y una extraña coraza en forma de cráneo caprino.	
IV	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto y Valentín.	Lleva indumentaria militar negra con gorra de plato, largo abrigo aparentemente de cuero y guantes blancos.	
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.	Comienza la escena con la misma indumentaria que en el acto III. Al final de la escena sobrepone al frac una larga bata damasquinada.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Margarita y Fausto.	Viste traje negro con larga capa con capucha, fajín y guantes de color blanco.	
<p>En esta producción se invierte el orden de las escenas segunda y tercera del IV acto. Se elimina el comienzo de la cuarta escena del IV acto (Serenata de Mefistófeles).</p>				

XIV. Maribor 2007.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2007	Teatro Nacional de Eslovenia.	Sandra Von Trauttmansdorf f.	Lorenzo Castriota Skanderbeg	Fausto: Janez Lotri. Mefistófeles: Julian Konstantinov. Margarita: Sabina Cvilac. Valentín: Joe Vidic. Marta: Svetlana ursina. Siebel: Irena Petkova.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Frac completamente blanco con las solapas en punta, con pequeña media capa roja, y pluma roja en la solapa. La indumentaria se mantiene a lo largo de toda la obra.	
II	Afuera de la ciudad.	Todos los personajes de la pera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3 Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.		
IV	4 Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto y Valentín.		
V	1 Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.		
V	2 Escena: Prisión de Margarita.	Margarita y Fausto.		

XV. Wichita 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Wichita Grand Opera.	Stephen Del Aversano.	Martin Mazik.	Fausto: Héctor Sandoval. Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Kallen Esperian. Valentín: William Browning. Marta: Myrna Paris. Siebel: Amy Lynn Call.
Acto I		Acto II		Acto III
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Viste esmoquin negro, pañuelo rojo al cuello, y larga capa negra con forro de raso rojo.	
II	Afuera de la ciudad.	Estudiantes, burgueses, y todos los personajes de la ópera.	Botas altas, jubón con mangas largas acuchilladas de color negro, que deja ver la camisa roja de solapas prominentes.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Margarita y Marta.		
IV	1ª Escena. En la Iglesia..	Margarita.	Incorpora una capa de color púrpura.	
IV	2ª Frente a la casa de Margarita	Fausto y Valentín.	Cambia jubón, ahora es negro con sobrepuestos de color rojo. Incorpora la capa roja del primer acto.	
V	Escena final: Prisión de Margarita.	Fausto y Margarita.	Prescinde de la capa roja.	
Notas: En esta producción se ha suprimido la escena de la Noche de Walpurgis del acto V.				

XVI. Orange 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Festival d'opéra des Chorégies d'Orange.	Gerard Audier.	Michel Plasson.	Fausto: Roberto Alagna. Mefistófeles: René Pape. Margarita: Inva Mula. Wagner: Nicolas Teste. Valentín: Jean-François Lapointe. Marta: Marie-Nicole Lemieux. Siebel: Xavier Mas.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Viste un lujo frac negro con chaleco blanco y levita de terciopelo con bordados, larga capa negra forrada en raso rojo y con cuello de piel y sombrero de copa. En el acto II prescinde de la capa. En el tercer acto prescinde del sombrero y porta un abanico.	
II	Afuera de la ciudad.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Viste sotana sacerdotal.	
IV	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto y Valentín.	Lleva un lujoso frac rojo de raso y terciopelo, y porta la mandolina para la serenata que dará a Margarita.	
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto brujas y espíritus de las tinieblas.	En el aquelarre prescinde de la mandolina y vuelve a tomar el abanico.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Margarita y Fausto.		
En esta producción se invierte el orden de las escenas segunda y tercera del IV acto.				

XVII. Santa Fe (Nuevo Mexico) 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	Opéra de Santa Fe.	Susan Willmington.	Fredric Chaslin.	Fausto: Bryan Hymel. Mefistófeles: Mark S. Doss. Margarita: Ailyn Perez. Valentín: Matthew Worth. Marta: Jamie Barton. Siebel: Jennifer Holloway.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria base: frac negro, con chistera, guantes grises y un abrigo tipo gabardina de color negro.	
II	Afuera de la ciudad.	Todos los personajes de la ópera.	Indumentaria diabólica: jubón rojo con pasamanería en dorado, pantalón de volantes hasta la rodilla, medias rojas, capa corta, máscara diabólica y tridente, todo de color rojo	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Indumentaria base, con una banda gris que le cruza el pecho.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Sotana y sombrero sacerdotales.	
IV	4ª Escena: Interior de un hospital.	Fausto y Valentín.	Indumentaria de enfermo: camiseta blanca.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita.	Margarita y Fausto.	Indumentaria base.	
<p>En esta producción se invierte el orden de las escenas tercera y cuarta del IV acto. Esta última se desarrolla en este montaje en una habitación de hospital.</p>				

XVIII. París 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	Opéra Nationale de Paris.	Yan Tax.	Alain Altinoglu.	Fausto: Roberto Alagna. Fausto viejo: Rémy Corazza. Mefistófeles: Paul Gay. Margarita: Inva Mula. Wagner: Alexandre Duhamel. Valentín: Tassis Christoyannis. Marta: Marie-Ange Todorovitch. Siebel: Angélique Noldus.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Viste frac negro contemporáneo de cuero, chaleco blanco y bufanda roja. Aparece junto a un cuadro donde se representa al clásico Mefistófeles.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto Valentín Margarita y figuración.	Viste lujosas capa y mitra de obispo en color rojo con bordados dorados en resalto y lentejuelas.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.		
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.	Viste sotana de raso roja.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Vuelve a vestir el frac de cuero negro del principio.	
<p>En esta producción el papel de Fausto Viejo lo interpreta otro actor que hará como que canta. En esta versión se prescinde del final de la primera escena de acto IV.</p>				

XIX. Nueva York 2011.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2011	Metropolitan Opera House	Paul Tazewell.	Yannick Nézet-Séguin.	Fausto: Jonas Kaufmann. Mefistófeles: René Pape. Margarita: Marina Poplavskaya. Valentín: Russell Braun. Marta: Wendy White. Siebel: Michèle Losier.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Caracterización que recuerda la moda del S. XIX compuesta por traje completamente blanco con levita, al que se suman clavel y corbata rojos y un batón de mando con el orbe terrestre. En el segundo acto se deshace de la levita y muestra una chaqueta también blanca.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Esmoquin negro con pajarita y clavel rojo en la solapa.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Traje de raya diplomática gris con corbata, pañuelo y clavel rojo. Emplea sombrero y abrigo negros.	
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.	Se deshace del abrigo, pero mantiene la misma indumentaria que el acto IV.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		
En esta producción se suprime la escena del duelo entre Fausto y Valentín del acto IV.				

XX. Novosibirsk 2013.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2013	Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet de Novosibirsk.	Irina Cherednikova	Pyotr Belyakin	Fausto: Vladimir Kuchin. Mefistófeles: Alexei Tanovitsky. Margarita: Irina Churilova. Valentín: Pavel Yankovsky. Marta: Tatyana Gorbunova. Siebel: Vladimir Magomadov.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Traje compuesto de pantalón y abrigo largo negros y camisa blanca sin cuello, porta un bastón rojo.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Fran negro con pajarita del mismo color.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Retoma la indumentaria del inicio.	
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.	Sustituye el abrigo negro por otro gris prácticamente blanco.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		

XXI. Viena 2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014	Ópera Estatal de Viena.	Vera Richter.	Stephane Roche.	Fausto: Piotr Beczala. Mefistófeles: Erwin Schrott. Margarita: Sonya Yoncheva. Valentín: Adrian Eröd. Marta: Aura Twarowska. Siebel: Stephanie Houtzeel.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Vestimenta contemporánea: pantalones de cuero negro y abrigo de solapas levantadas del mismo material, sin camisa, lleva consigo un abanico rojo. El vestuario no varía a lo largo de toda la ópera.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.		
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.		
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		

XXII. Skopje 2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014	Ópera Nacional de Macedonia.	Mario de Carlo.	Oliver Balaburski.	Fausto: Ivan Momirov. Mefistófeles: Ivan Tomashev. Margarita: Inva Mula. Valentín: Francesco Verna. Marta: Marika Popovic. Siebel: Darko Neshovski.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria base: botas altas, calzas, greguescos acuchillados y jubón, de mangas acuchilladas y camisa tornasolada. Todo de color negro, con apliques y pasamanería en tonos dorados. En el primer acto se cubre con una larga capa negra.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Indumentaria base, a la que se suma una capa de retazos de piel en tonos rojizos, y un tocado con cuernos de carnero.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Indumentaria base.	
IV	3ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto y Valentín.		
IV	4ª Escena: Interior de la iglesia	Margarita.	Indumentaria diabólica: pantalón negro, botas altas, sin camisa, tocado con cuernos del acto II y una capa negra decorada con retazos de piel en tonos marrones.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto.	Indumentaria base.	

XXIII. Timisoara 2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2014	Ópera Nacional Rumana.	Mario de Carlo.	David Crescenzi.	Fausto: Luca Lombardo. Mefistófeles: Balint Szabo. Margarita: Narcisa Brumar. Valentín: George Proca. Marta: Diana Ardelean. Siebel: Cristina Vlaicu.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Esquema básico de la indumentaria del personaje: bota alta, calzas, jubón y capa larga. En esta ocasión es de color blanco y porta una espada.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Esquema básico en color rojo, con capa adornada de plumas rojas y negras. Porta un tocado con cuernos de carnero dorados.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Modelo inicial.	
IV	3ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Fausto y Valentín.	Esquema básico en color negro sin capa.	
IV	4ª Escena: Interior de la iglesia	Margarita.	Misma indumentaria que en la escena anterior, con capa negra adornada con plumas de gallo del mismo color.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto.	Esquema básico en color negro sin capa.	

XXIV. Gran Canaria 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro Pérez Galdós. Amigos Canarios de la Ópera.	Claudio Martín.	Giuseppe Sabbatini.	Fausto: Aquiles Machado. Mefistófeles: Rubén Amoretti. Margarita: Norah Amsellem. Valentín: Manuel Lanza. Marta: Rosa Delia Martín. Siebel: Anna Moroz.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Asilo de ancianos donde vive Fausto.	Fausto.	Frac negro con pañuelo blanco al cuello. Cambia la chaqueta del frac por una bata blanca de enfermero.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Frac negro con chistera.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Fausto y Valentín.	Sotana negra o toga de juez.	
IV	4ª Escena: Frente a la casa de Margarita.	Margarita.	Frac negro con chistera.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto.	Esmoquin de pantalón negro y chaqueta blanca. Pajarita negra.	
* En Esta producción se invierte el orden de las escenas 3ª y 4ª del acto IV.				
* El maquillaje del personaje asemeja un payaso siniestro, en blanco y negro.				

XXV. Filadélfia 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Miller Center for the Arts. Reading PA.	Rebeka Schaeffer.	Christopher Cinquini.	Fausto: James Valenti. Mefistófeles: Jeremy Gaylon. Margarita: Cara Latham. Valentín: Patrick Marques. Marta: Suzanne Chadwick. Siebel: Jennifer Brown Laubach.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria contemporánea de uso corriente: Traje compuesto por pantalón gris americana crema, camisa y sombrero blanco y corbata roja.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Traje con americana gris con coderas rojas, camisa negra y pantalón gris. Los elementos rojos son una bufanda y un pañuelo en la solapa.	
V	1ª Escena: Noche de Walpurgis.	Fausto y un grupo de brujas.	Pantalón y camisa negra y chaleco rojo.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		

XXVI. Turín 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Teatro Regio Turín.	Stefano Poda.	Gianandrea Noseda.	Fausto: Charles Castronovo. Mefistófeles: Ildar Abdrazakov. Margarita: Irina Lungu. Valentín: Vasilij Ladjuk. Marta: Samantha Korbey. Siebel: Ketivan Kemoklidze.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Traje de terciopelo negro, y abrigo hasta los pies también negro. Lleva gafas negras de sol y sombrero y guantes de cuero del mismo color.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Traje rojo con camisa negra y corbata roja, cubierto por un abrigo de fantasía de terciopelo también rojo.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Camisa blanca, pantalón negro y abrigo largo también negro. Va descalzo.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Pantalón negro y abrigo negro hasta los pies. No lleva camisa ni zapatos.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.	Traje completamente blanco, sin camisa.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Vuelve a la indumentaria del inicio de la obra.	

XXVII. Salzburgo 2016.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2016	Festival de Salzburgo.	Reinhard von der Thannen	Alejo Pérez.	Fausto: Piotr Beczala. Mefistófeles: Ildar Abdrazakov. Margarita: Maria Agresta. Valentín: Alexey Markov. Marta: Marie-Ange Todorovitch. Siebel: Tara Erraught.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Traje predominantemente blanco con pantalón negro, chaleco camisa y abrigo largo blancos, fajín rojo y sombrero de ala ancha blanco con una pluma del mismo color y guantes blancos	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Mono de color blanco de apariencia circense con chorreras y un cómico rabo diabólico.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Traje compuesto de camisa blanca, corbata negra, pantalón corto de color rosa, y cubriéndolo todo un gabán largo de color negro y una chistera del mismo color.	
IV	3ª Escena: En el jardín de Margarita.	Margarita y figuración.	Misma indumentaria que en el acto I pero sin el sombrero y el abrigo.	
IV	4ª Escena: En el interior de la iglesia	Fausto y Valentín.	Larga falda plisada negra y camisa del mismo color, guantes también negros y un collar de perlas de varias vueltas.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Parte inferior del mono del acto II con un chaleco negro, clavel rojo en la solapa, cubierto al inicio del acto por un gabán largo y negro.	
En este montaje el acto IV se ordena dejando en último lugar la escena de la iglesia.				

XXVIII. Stuttgart 2016.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2016	Teatro de la Ópera de Stuttgart.	Adriana Braga Peretzki.	Frank Castrof.	Fausto: Atalla Ayan. Mefistófeles: Adam Palka. Margarita: Mandy Fredrich. Valentín: Gezim Myshketa. Marta: Iris Vermillion. Siebel: Sophie Marilley.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria Base: Traje sastre negro con raya diplomática; Sombrero de copa negro abollado.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Indumentaria base, prescindiendo de la chaqueta. Muestra tatuajes en los brazos.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Indumentaria diabólica: Torso desnudo, adornado con collares de abalorios; cuartos traseros de macho cabrío para las piernas.	
IV	3ª Escena: En el jardín de Margarita.	Margarita y figuración.	Indumentaria militar: Camiseta de tirantes y pantalones anchos en tono caqui.	
IV	4ª Escena: En el interior de la iglesia	Fausto y Valentín.	Indumentaria diabólica.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		
En este montaje el acto IV se ordena dejando en último lugar la escena de la iglesia.				

XXIX. Breslavia (Polonia) 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Ópera de Breslavia.	Beata Redo-Dobber.	Marcin Nalecz-Niesiolowski.	Fausto: Sebastien Gueze. Mefistófeles: Peter Martincic. Margarita: Iwona Socha. Valentín: Stanislaw Kuflyuk. Marta: Jadwiga Postrozna. Siebel: Iryna Zhytynska.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Traje sastre con levita en seda tornasolada (rojo y negro). Maquillaje neutro, lleva la cabeza rapada.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: En el interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Cambia la levita por un chaleco negro con bordados en el mismo color.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.	Vuelve a la indumentaria inicial.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		

XXX. Lima 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Gran Teatro Nacional del Perú de Lima.	Mariana Hotineanu.	Matteo Pagliari.	Fausto: César Gutierrez. Mefistófeles: Hernán Iturralde. Margarita: Svetlana Krasteva. Valentín: Jorge Tello. Marta: Bettina Victorero. Siebel: Josefina Brivio.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria única: Pantalón estampado con líneas gruesas blancas y negras de trazado libre, camisa con el mismo esquema, pero en blanco, verde, negro, azul, rojo y amarillo. En esta primera escena lleva además un abrigo largo y negro con faldones que arrastran y una chistera negra.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Indumentaria única sin abrigo ni chistera.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: En el interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Apariencia inicial pero sin chistera.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.	Mismo vestuario que en el acto II.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Mismo vestuario que en el acto I.	

XXXI. Módena 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Teatro Comunale Luciano Pavarotti.	Simone Derai y Silvia Bragagnolo.	Jean-Luc Tingaud..	Fausto: Francesco Demuro. Mefistófeles: Ramaz Chikviladze. Margarita: Davinia Rodríguez. Valentín: Benjamin Cho. Marta: Shay Bloch. Siebel: Nozomi Kato.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Calzas de color amarillo con prominente bragueta. Tocado que imita la corona papal en negro, combinada con la corona de espinas.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: En el jardín de Margarita.	Margarita y figuración.	Túnica y capirote de la Inquisición de color negro.	
IV	4ª Escena: En el interior de la iglesia.	Fausto y Valentín.		
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Indumentaria inicial.	
En este montaje se invierten las escenas 3ª y 4ª del acto IV.				

XXXII. Riga 2017.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2017	Ópera Nacional de Letonia.	Kristine Pasternaka.	Tadeusz Wojciechowski.	Fausto: Benjamin Bernhein. Mefistófeles: Andreas Bauer. Margarita: Marina Rebeka. Valentín: Valdis Jansons. Marta: Kristine Zadovska. Siebel: Laura Grecka.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Viste falda negra de brocado, y un abrigo rojo hasta los pies, sin camisa. En cuanto al maquillaje, presenta apariencia cadavérica: calvo, con la cabeza pintada de blanco, y con los rasgos faciales acentuados en negro, en especial los ojos.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Luce medias negras y un amplio blusón que le llega a la rodilla, también de color negro desteñado.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Caracterización femenina: vestido en brocado dorado con miriñaque, y corsé palabra de honor. Al cuello lleva un ostentoso collar.	
IV	3ª Escena: En el jardín de Margarita.	Margarita y figuración.	Medias negras, greguescos y camisa de un rojo intenso, y lujosa armadura negra y dorada.	
IV	4ª Escena: En el interior de la iglesia.	Fausto y Valentín.	Túnica roja con bordados en oro.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Lleva sotana larga con vuelo de rojo intenso.	
En este montaje se invierten las escenas 3ª y 4ª del acto IV.				

XXXIII. Ufá 2018.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2018	Teatro Estatal de Ópera y Ballet de Baskortostán.	Anna Babicheva.	Artem Makarov.	Fausto: Artem Golubev. Mefistófeles: Artur Kaipkulov. Margarita: Galina Cheplakova. Valentín: Salavat Kiekbayev. Marta: Svetlana Arginbaeva. Siebel: Sergey Sidorov.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Pijama de médico de hospital.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Traje compuesto por base de color negro (compuesta por pantalón y jersey de cuello alto), collar dorado de inspiración egipcia y abrigo de color rojo.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Base de color negro y abrigo gris con cuello de piel.	
IV	3ª Escena: En el jardín de Margarita.	Margarita y figuración.	Base de color negro con abrigo de color amarillo.	
IV	4ª Escena: En el interior de la iglesia	Fausto y Valentín.	Traje negro contemporáneo con americana y corbata negra, con alas de plumas verdes.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Pijama de rayas propio de un preso.	

XXXIV. Madrid 2018.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2018	Teatro Real de Madrid.	Lluc Castells (La Fura del Baus).	Dan Ettinger.	Fausto: Piotr Beczala. Mefistófeles: Luca Pisaroni. Margarita: Marina Rebeka. Valentín: Stephane Degout. Marta: Sylvie Brunet-Grupposo. Siebel: Sirena Malfi.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Malla base: cubre todo su cuerpo, simulando tatuajes que representan el esqueleto y los órganos internos. Sobre esta lleva cazadora de motero llena de cadenas y abalorios, botas a juego y un sombrero también profusamente decorado, con una pluma de gallo. Peluca de color rosa	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Malla base más: cambia la cazadora por un chaquetón confeccionado con tiras de peluche en tonos rosa.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Estética convencional: traje sastre azul marino.	
IV	3ª Escena: En el interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Malla base: Caracterización de Crucificado con paño de pureza y corona de espinas. Peluca larga.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.	Estética convencional: traje sastre gris oscuro. Peluca rosa.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Estética convencional: traje sastre gris claro. Prescinde de toda peluca.	

XXXV. Poznan (Polonia) 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Teatro Wielki.	Sue Willminton.	Gabriel Chmura.	Fausto: Sehoon Moon. Mefistófeles: Rafael Korpic. Margarita: Monika Mych-Nowicka. Valentín: Michael Partyka. Marta: Olga Maroscek. Siebel: Magdalena Wilczinska-Gos.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria base: Traje de color pardo grisáceo, compuesto de pantalón, chaleco de seda damasquinada, pajarita, abrigo del mismo color que le llega hasta los pies y bufanda de color rojo.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.		
IV	3ª Escena: En el interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Sotana sacerdotal.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.	Indumentaria base.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	Indumentaria base, prescindiendo del abrigo la bufanda.	

XXXVI. Moscú 2020.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2020	Teatro de la Ópera Novaya.	Svetlana Grishchencova	Jan Latham König.	Fausto: Khachatur Badalyan. Mefistófeles: Evgeny Stavinsky. Margarita: Elizaveta Soina. Valentín: Alexey bogdanchicov. Marta: Alexandra Saulskaya. Siebel: Anna Sinitsyna.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Traje gris descolorido, como de aprendiz de taller, con boina y bufanda al cuello igualmente grises.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Traje gris de chaqueta corta, con camisa blanca sin corbata. Se acompaña de un bastón con la empuñadura luminosa, único elemento sobrenatural del personaje.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Acompaña a la indumentaria anterior de una larga capa negra de raso con forro rojo y una chistera alta igualmente negra.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Vuelve a la indumentaria básica que lleva en el acto II.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.		
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		

XXXVII. Venecia 2021.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2021	Teatro La Fenice de Venecia.	Joan Anton Rechi.	Frédéric Chaslin.	Fausto: Ivan Lyon Rivas. Mefistófeles: Alex Expósito. Margarita: Carmela Remigio. Valentín: Armando Noguera. Marta: Julie Mellor. Siebel: Paola Gardina.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	Indumentaria base: Traje negro con levita y bastón, a veces se acompaña de sombrero de copa negro.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.		
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Indumentaria base acompañada del uso de capa larga negra.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia. Margarita y figuración.		Indumentaria base prescindiendo de la levita.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.		

XXXVIII. Ufá 2022.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2022	Teatro Estatal de Ópera y Ballet Bashkir.	Anna Babicheva	Artem Makarov.	Fausto: Ilgam Valiev. Mefistófeles: Askar Abdrazakov. Margarita: Elvira Fatykhova. Valentín: Salavat Kiekbaev. Marta: Katerina Leishe. Siebel: Sergey Sidorov.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
I	Gabinete de Fausto.	Fausto.	1ª indumentaria: Pantalón negro y camisa verde de médico, acompañado también de bata blanca de médico. 2ª indumentaria: Se sustituye la camisa de médico por una camisa blanca de manga larga.	
II	Fiesta en las afueras de la ciudad que parecen un aquelarre.	Todos los personajes de la ópera.	Pantalón y camisa negra adornando el pecho con collares o cadenas dorados; Abrigo largo de tela de peluche roja; zapatillas de deporte blancas.	
III	Jardín de Margarita.	Fausto, Marta y Margarita.	Traje sastre gris con corbata negra y camisa blanca.	
IV	3ª Escena: Interior de la iglesia.	Margarita y figuración.	Pantalón y jersey negros y abrigo amarillo.	
IV	4ª Escena: En el jardín de Margarita.	Fausto y Valentín.	Sustituye el abrigo amarillo por una gabardina de corte militar en color caqui.	
V	2ª Escena: Prisión de Margarita y ejecución de esta.	Margarita, Fausto Siebel y figuración.	1ª indumentaria: indumentaria del acto III al que se añaden unas alas de plumas en color verde. 2ª indumentaria: pijama de preso en rayas blancas y negras.	

MEFISTOFELE DE ARRIGO BOITO.

I. Barcelona 1987.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1987	Teatro del Liceo. Barcelona.	Emilio Sagi	José M ^a Collado	Mefistófeles: Bonaldo Giaiotti Margarita: Montserrat Caballé Fausto: Antonio Ordoñez Elena: Agnes Habereder Marta: Rosa María Ysas Wagner: Alfredo Heilbron
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Viste una túnica de largas y amplias mangas de un rico tejido en color negro. Presenta perilla caprina y un peinado que recuerda dos cuernos. El maquillaje define claramente los rasgos diabólicos en cejas y ojos, así como en la palidez del rostro. El maquillaje será el mismo a lo largo de toda la obra.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Habitado de monje. No muestra el rostro.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Viste como un caballero del s. XIX: Elegante traje, larga capa, sombrero de copa y bastón, todo de color negro. Los cuernos fingidos han desaparecido.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	Mantiene la misma indumentaria que en la escena anterior, a excepción de la capa, el sombrero y el bastón. Ahora porta una larga boquilla.	
II	2ª Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Viste como un joven del s. XVI: De blanco, con calzas acuchilladas, jubón de mangas abullonadas, sombrero de pronunciada punta delantera, medias y bordados en tonos dorados. La capa que le ofrecen será larga e igualmente dorada.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Presenta la misma apariencia que en el prólogo, inequívocamente diabólica.	

II. San Francisco 1989/2014.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1989 (A)	War Memorial Opera House.	Robert Carsen	Mauricio Arena	Mefistófeles: Samuel Ramey Margarita y Elena: Gabriela Benackova Fausto: Dennis O’neill Marta: Judith Christin Wagner: Daniel Harper
2014 (B)	War Memorial Opera House.	Maria Filippi. Basados en los de Robert Carsen de 1989.	Nicola Luisotti.	Mefistófeles: Ildar Abdrazakov. Margarita/Elena: Patricia Racette. Fausto: Ramón Vargas. Marta: Erin Johnson.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Frac de color rojo y largos faldones, sin camisa. Porta un violín El pelo y la barba son pelirrojos y el maquillaje de carácter maléfico es bastante evidente. Tanto el peinado como el maquillaje se mantendrán a lo largo de toda la representación.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Viste un hábito monacal, y desfila entre la multitud, su rostro es en realidad una máscara.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Porta una bata roja de terciopelo y raso que le cubre hasta los pies, adornada con bordados dorados, y ceñida mediante un grueso cordón también dorado a la cintura.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	Indumentaria decimonónica: chaqué en tonos rosados y sombrero de copa. Solo el maquillaje denota su carácter demoníaco.	
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Pantalón del frac rojo con fajín del mismo color, torso descubierto y cuernos en la cabeza.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Indumentaria decimonónica: chaqué negro y sombrero de copa.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes	Chaqué negro con guantes y bufanda blancos.	
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Pantalón del frac rojo con fajín del mismo color, torso descubierto.	

III. Génova 1989.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1989	Teatro Municipal de Ópera de Génova.	Paul Dufficey.	Edoardo Muller.	Mefistófeles: Paata Burchuladze. Margarita: Adriana Morelli Fausto: Ottavio Garaventa. Marta: Silvana Mazzieri.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Príncipe de cuento, con traje color crema con chaqueta a rayas celestes y crema, solapa exagerada.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Aparece disfrazado de la bruja de Blanca Nieves, tal y como aparece en la película de Wall Disney.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria básica: Esmoquin negro con pajarita del mismo color y larga capa negra con el forro rojo y amarillo imitando llamas de fuego.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta (convertido en el monte Calvario)	Con Fausto Marta y Margarita		
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Túnica negra con detalles dorados; tocado en forma de zepelín con cuernos y adornos dorados; capa de color rosa con símbolos dorados, entre ellos la esvástica nazi.	
III	Escena única: Prisión de Margarita (convertida en una cocina).	Con Fausto y Margarita	Indumentaria básica.	
IV	Escena única: Antigua Grecia (transformado en un estudio radiofónico).	Con otros personajes	Vaqueros; camisa roja, zapatillas deportivas blancas y gorra de base bol azul.	
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria básica.	

IV. Florencia 1990.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1990	Teatro Comunale de Florencia	Anna Anni	Bruno Bartoletti	Mefistófeles: Samuel Ramey Margarita: Daniela Dessi Fausto: Alberto Cupido Elena: Graciela Von Gyldenfeldt Marta: Laura Zannini Wagner: Romano Emili
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Se presenta fiel a la descripción del personaje que hace Goethe: Joven caballero del s. XVI: De rojo, con calzas acuchilladas, jubón de mangas abullonadas. La capa negra no es larga y presenta un cuello rígido y erguido que le otorga un aspecto inequívocamente diabólico. Los bordados del traje son dorados, y en este caso no porta sombrero. El maquillaje marca ligeramente los rasgos diabólicos del personaje, particularmente apreciable en las cejas, lleva barba y cabello corto y moreno.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Habitado de monje. No muestra el rostro.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Presenta en principio una capa que simula un hábito conventual, cuando se desprende de ella aparece nuevamente a la moda del s. XVI, con un traje muy similar al que llevaba en el prólogo, pero ahora de color negro. La capa esta vez es larga.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	En el acto segundo la capa será más corta lo que le dará una apariencia más juvenil.	
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Lleva el mismo traje con el que apareció en el prólogo, pero ahora sin capa. Sus adeptos le entregan un cetro y una capa dorada.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Viste de negro, con la misma indumentaria que se presentara a Fausto en la 2ª escena del acto 1º.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		

Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	
----------------	--------------------	------------	--

V. Buenos Aires 1999.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
1999	Teatro Colón.	Tim Goodchild.	György Györiváni y Ràth.	Mefistófeles: Samuel Ramey. Margarita: Cristina Gallardo-Domas Fausto: Fabio Armiliato. Marta: Lucila Ramos Mañé.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Esmoquin negro, cuernos y maquillaje típicamente diabólico. Rabo de diablo.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Hábito de monje negro.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Traje de corte clásico de color rojo, incluida la corbata.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	Añade a la anterior indumentaria un sombrero de paja que deja salir los cuernos.	
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Pantalón y chaleco rojos, camisa negra desabotonada, crucifijo dorado invertido al cuello, capa de armiño, corona papal y cetro.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Pantalón y chaleco rojos, camisa negra y crucifijo invertido al cuello.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto		

VI. Bucarest 2004.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2004	Ópera Nacional de Bucarest.	Catalin Ionescu-Arbore.	Anda Tabacaru-Hogea.	Mefistófeles: Mihnea Lamatic. Margarita: Edith Borsos. Fausto: José Manuel Chu. Marta: Sidonia Nica.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Indumentaria base: Chaqué en tonos oscuros con un alfiler de brillantes en el cuello y guantes y peluca de fantasía rojos.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Hábito conventual con una larga cola.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria base.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	Indumentaria base con una larga capa y chistera grises.	
II	2ª Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Indumentaria base con una chaqueta de fantasía con largos faldones.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Indumentaria base.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes	Indumentaria base con una larga capa negra.	
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria base.	

VII. Palermo 2008.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2008	Teatro Massimo.	Maria Filippi.	Stefano Ranzani.	Mefistófeles: Ferruccio Furlanetto. Margarita/Elena: Dimitra Theodossiou. Fausto: Giuseppe Filianoti. Marta: Sonia Zaramella.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Pantalón negro y chaleco blanco sin camisa.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa	Hábito religioso.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria base: Esmoquin negro con irisaciones en la chaqueta, pajarita negra. Perilla y pico de viuda en cuanto al maquillaje.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita		
II	2ª Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Túnica negra con irisaciones. Capa de plumas multicolores, peluca con forma de cornamenta.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Indumentaria base.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes	Indumentaria de guarda de estación: Abrigo y botas de color gris, con solapa dorada; capa roja y sombrero cilíndrico rojo y dorado.	
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria base.	

VIII. Múnich 2015.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2015	Bayerischen Staatoper de Múnich.	Renée Listerdal.	Omer Meir Wellber.	Mefistófeles: René Pape. Margarita: Kristine Opolais. Fausto: Joseph Calleja. Marta: Heike Grötzinger.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	La caracterización del personaje no varía a lo largo de todo el montaje: Traje sastre de color gris, con camisa de fantasía también en tonos grises. Mefistófeles asemeja a un mafioso contemporáneo.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua	No interactúa		
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto		
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita		
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores		
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto		
La escenografía no refleja en ningún momento localizaciones concretas. Todo parece desarrollarse en un espacio distópico, lleno de escombros, desechos y gentes de mal vivir.				

XI. Baden-Baden 2016.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2016	Sala de Festivales de Baden-Baden.	Gesine Völlm.	Stefan Soltesz.	Mefistófeles: Erwin Schrott. Margarita: Alex Penda. Fausto: Charles Castronoco. Marta: Jana Kurucová
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	La caracterización del personaje no varía a lo largo de todo el montaje: Esmoquin negro de lentejuelas, en lugar de camisa lleva camiseta negra escotada. El maquillaje le ensombrece los ojos. Lleva tatuajes en el pecho que forman signos desconocidos. En la nuca rapada lleva micro cristales o lentejuelas de tonos rojizos.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto		
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita		
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores		
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto		
Se omite su presencia física en la escena de la mañana de Pascua del acto I.				

X. Rosario (Argentina) 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Teatro el Círculo.	Ramiro Sorrequieta.	Mario Perusso.	Mefistófeles: Licio Bruno. Margarita: Daniela Tebernig. Fausto: Enrique Folger. Marta: Florencia Machado.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Caracterización diabólica: Pantalón rojo, jersey de malla negro, corsé de cuero negro, y abrigo rojo hasta los pies. Lleva gafas redondas rojas.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua.	No	Hábito religioso con gran capucha, que no deja ver la cara del personaje.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Caracterización diabólica sin el abrigo rojo.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	Traje de rallas amarillas verdes y rojas con pantalón rojo, lleva un bastón.	
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Caracterización diabólica sin el abrigo rojo.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Caracterización diabólica.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes	Traje negro.	
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Caracterización diabólica.	

XI. Washington 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Pacific Northwest Opera.	Susan Sharpe.	James Brown.	Mefistófeles: Evan Boyer. Margarita/Elena: Corinna Quillian. Fausto: Stephen Rumph. Marta: Alexandra Hollerman.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Modelo diabólico: Conjunto de cuero rojo compuesto por pantalón bombacho hasta la rodilla, con botas negras, y chaqueta, con pliegues oblicuos en la dirección de las costillas, y cuello en forma de golilla.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua.	No	Hábito conventual.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Modelo diabólico con capa ligera negra hasta los pies.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita	Prescinde de la capa.	
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores		
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Vuelve a hacer uso de la capa negra.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto		

XII. Stuttgart 2019.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2019	Teatro Estatal de la Ópera de Stuttgart.	Lluc Castells (La Fura dels Baus)	Daniele Callegari.	Mefistófeles: Mika Kares. Margarita/Elena: Olga Busuioc. Fausto: Antonello Palombi. Marta: Fiorella Hincapié.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Indumentaria diabólica: Mono amarillo anudado a la cintura y camiseta negra de tirantes.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua.	No	Se cierra el mono amarillo.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Pantalón, camiseta negra y cazadora marrón.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita		
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Sustituye la cazadora por una capa hecha como con retales de ropa vieja.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita	Pantalón, camiseta negra y cazadora marrón.	
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes		
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto	Indumentaria diabólica inicial.	
La puesta en escena de la Fura dels Baus deja de lado la concepción tradicional de escenografía y vestuario.				

XIII. Belém 2021.

Año	Versión	Diseños	Director	Papel – Intérprete
2021	Teatro Da Paz.	Olintho Malaquias.	Miguel Campos Neto.	Mefistófeles: Denis Sedov. Margarita: Adriane Queiroz. Elena: María Lautert. Fausto: Fernando Portari. Marta: Celine Imbert.
Acto	Escena	Interacción	Caracterización	
Prólogo	En el cielo	Con Dios	Apariencia diabólica: Malla rojiza de cuerpo entero que simula la musculatura humana.	
I	1ª Escena: Calle de Frankfurt. Mañana de Pascua.	No	Hábito de fraile.	
I	2ª Escena: Gabinete de Fausto	Con Fausto	Malla y pañuelo al cuello negros; chaqueta larga en tonalidades rojas.	
II	1ª Escena: Jardín de Marta	Con Fausto Marta y Margarita		
II	2º Escena: Noche de brujas	Con sus seguidores	Traje sastre negro, incluida la camisa, con chaleco plateado y sin chaqueta.	
III	Escena única: Prisión de Margarita	Con Fausto y Margarita		
IV	Escena única: Antigua Grecia	Con otros personajes	Malla roja que emplea en el prólogo con una bata blanca de médico sobrepuesta.	
Epílogo	Gabinete de Fausto	Con Fausto		